

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
FACULDADE DE EDUCAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO

BÁRBARA PORTILHO TEIXEIRA

HISTÓRIAS CONTADAS NAS ENTRELINHAS: ética e moral nas
fábulas de La Fontaine e nos contos de fadas de Charles Perrault e a
relação com a educação e a infância

Uberlândia

2023

BÁRBARA PORTILHO TEIXEIRA

HISTÓRIAS CONTADAS NAS ENTRELINHAS: ética e moral nas
fábulas de La Fontaine e nos contos de fadas de Charles Perrault e a
relação com a educação e a infância

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal de Uberlândia, PPGED-UFU, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Educação.

Área de concentração: História e Historiografia da Educação.

Orientadora: Prof^ª. Dra. Romana Isabel Brázio Valente Pinho.

Uberlândia

2023

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

T266h
2023 Teixeira, Bárbara Portilho, 1987-
 Histórias contadas nas entrelinhas [recurso eletrônico] : ética e moral
 nas fábulas de La Fontaine e nos contos de fadas de Charles Perrault e a
 relação com a educação e a infância / Bárbara Portilho Teixeira. - 2023.

 Orientadora: Romana Isabel Brázio Valente Pinho.
 Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia,
 Programa de Pós-Graduação em Educação.

 Modo de acesso: Internet.

 Disponível em: <http://doi.org/10.14393/ufu.di.2023.8103>

 Inclui bibliografia.

 Inclui ilustrações.

 1. Educação. I. Pinho, Romana Isabel Brázio Valente, 1976-
 (Orient.). II. Universidade Federal de Uberlândia. Programa de Pós-
 Graduação em Educação. III. Título.

CDU: 37

André Carlos Francisco
Bibliotecário - CRB-6/3408



UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
 Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Educação
 Av. João Naves de Ávila, 2121, Bloco 1G, Sala 156 - Bairro Santa Mônica, Uberlândia-MG, CEP 38400-902
 Telefone: (34) 3239-4212 - www.ppged.faced.ufu.br - ppged@faced.ufu.br



ATA DE DEFESA - PÓS-GRADUAÇÃO

Programa de Pós-Graduação em:	Educação				
Defesa de:	Dissertação de Mestrado Acadêmico, 30/2023/852, PPGED				
Data:	Vinte e cinco de agosto de dois mil e vinte e três	Hora de início:	14:00h	Hora de encerramento:	16:00h
Matrícula do Discente:	12112EDU005				
Nome do Discente:	BÁRBARA PORTILHO TEIXEIRA				
Título do Trabalho:	"Histórias contadas nas entrelinhas: Ética e moral nas fábulas de La Fontaine e nos contos de fadas de Charles Perrault e a relação com a educação e a infância"				
Área de concentração:	Educação				
Linha de pesquisa:	História e Historiografia da Educação				
Projeto de Pesquisa de vinculação:	"Filosofia e Educação em Agostinho da Silva: Demarcando um campo conceitual"				

Reuniu-se através de web digital, a Banca Examinadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós-graduação em Educação, assim composta: Professores Doutores: Alexander Meireles da Silva - UFCAT; Márcio Danelon - UFU e Romana Isabel Brázio Valente Pinho - UFU, orientador(a) do(a) candidato(a).

Iniciando os trabalhos o(a) presidente da mesa, Dr(a). Romana Isabel Brázio Valente Pinho, apresentou a Comissão Examinadora e o candidato(a), agradeceu a presença do público, e concedeu ao Discente a palavra para a exposição do seu trabalho. A duração da apresentação do Discente e o tempo de arguição e resposta foram conforme as normas do Programa.

A seguir o senhor(a) presidente concedeu a palavra, pela ordem sucessivamente, aos(às) examinadores(as), que passaram a arguir o(a) candidato(a). Ultimada a arguição, que se desenvolveu dentro dos termos regimentais, a Banca, em sessão secreta, atribuiu o resultado final, considerando o(a) candidato(a):

[A]provado(a).

Esta defesa faz parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre.

O competente diploma será expedido após cumprimento dos demais requisitos, conforme as normas do Programa, a legislação pertinente e a regulamentação interna da UFU.

Nada mais havendo a tratar foram encerrados os trabalhos. Foi lavrada a presente ata que após lida e achada conforme foi assinada pela Banca Examinadora.



Documento assinado eletronicamente por **Romana Isabel Brazio Valente Pinho, Professor(a) do Magistério Superior**, em 25/08/2023, às 16:03, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Marcio Danelon, Professor(a) do Magistério Superior**, em 25/08/2023, às 16:05, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Alexander Meireles da Silva, Usuário Externo**, em 29/08/2023, às 17:57, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://www.sei.ufu.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **4766055** e o código CRC **05E15107**.

AGRADECIMENTOS

A Deus e a Nossa Senhora por me escolherem e me fortalecerem, capacitando-me a enfrentar os desafios dessa caminhada. Sua presença constante, guiando-me e iluminando a cada passo. Sou grata pelo cuidado e amor divinos que me envolveram em cada momento.

A minha mãe, Ana Lourdes, e ao meu pai, William, por todo amor incondicional que me dedicaram, tornando meus sonhos também os seus. Vocês me guiaram no caminho da dignidade, dos valores e dos princípios nobres que permeiam minha jornada e me conduziram à vitória que celebro hoje, me tornando mestre em educação. Quero expressar também, minha gratidão ao meu padasto, Erasmo, e a minha madrasta, Adriana, que estiveram torcendo e me motivando a cada passo, vocês foram fundamentais.

Ao meu filho Murylo, meu maior tesouro e a razão do meu esforço incansável, não tenho palavras suficientes para expressar o quanto sou grata por tê-lo ao meu lado. Sua presença constante, seu amor e sua ajuda em cada etapa dessa trajetória foram a força propulsora que impulsionou meu sucesso, eu te amo.

Ao meu marido Raif, meu amor e parceiro de vida, agradeço por ser um presente de Deus no meu caminho. Sua dedicação à nossa família, seu amor incondicional e seu apoio incansável foram um verdadeiro bálsamo para minha alma. Você esteve ao meu lado desde que chegou, fortalecendo-me e encorajando-me com seu amor.

A meu irmão João Pedro, agradeço por acreditar em mim e por celebrar minhas vitórias com tanto entusiasmo. Sua torcida é um lembrete contínuo de que tenho uma família maravilhosa ao meu lado.

Aos meus avós, José Messias e Maria Aparecida, agradeço por suas orações fervorosas, que me envolveram em um manto de proteção e serenidade durante toda essa jornada.

À minha prima Tayná, obrigada pela parceria, bondade e estímulo. Você é uma verdadeira benção.

Às minhas amigas, Dayana e Tatiana, que considero como irmãs, sou grata por tê-las em minha vida. Essa amizade genuína, me fortaleceu durante todo esse processo. Agradeço pela compreensão diante da minha ausência em suas vidas e de minhas afilhadas. Vocês são verdadeiros pilares de força e alento.

À minha amiga Gabriela, sou grata por sua companhia diária, seu apoio e compreensão durante esse árduo percurso foram uma dádiva. Obrigada pela amizade e por compartilhar o trabalho e a vida comigo.

À minha amiga Lara, por ser meu presente de mestrado, partilhando alegrias e aflições ao longo do percurso. Agradeço por sua amizade e pelas trocas vividas dentro e fora da universidade. Conseguimos!

À minha orientadora, Prof^a. Dra. Romana Isabel Brázio Valente Pinho , pelas orientações e incentivos, não tenho palavras para expressar minha gratidão por todo suporte e dedicação ao longo desse processo acadêmico. Sua confiança em mim e as trocas de conhecimento foram cruciais para o meu crescimento pessoal e acadêmico. Sem você, nada disso teria sido possível.

Aos professores da banca, Prof. Dr. Alexander Meireles da Silva e Prof. Dr. Márcio Danelon , desejo expressar minha sincera gratidão por cada apontamento e ensinamento que compartilharam. Cada detalhe contribuiu para o meu amadurecimento e desenvolvimento acadêmico. Valorizo imensamente a dedicação em aprimorar meu trabalho.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Educação (PPGED) da Faculdade de Educação da Universidade Federal de Uberlândia (UFU), que foram primordiais para a minha formação.

A cada pessoa mencionada e a todas aquelas que não foram mencionadas, que de alguma forma cruzaram meu caminho durante esse período, meu coração se enche de gratidão. Vocês foram peças fundamentais nessa trajetória, e sou imensamente grata por todo apoio, amor, compreensão e incentivo que recebi. Seu papel em minha vida é inestimável, e meu sucesso é também um reflexo de sua presença constante.

“A vida é um conto de fadas, em que os personagens dessa fabulosa jornada acreditam viver no mundo real”.

Caroline Álvares

RESUMO

A literatura está presente desde a descoberta da escrita e impulsionou os povos, correlacionando a própria história aos processos evolutivos da educação. Deste modo, a filosofia carregada pelas grandes virtudes permite visões ainda impermeáveis das características do homem. A presente pesquisa dissertativa parte dos seguintes questionamentos de investigação: há questões éticas e morais nas entrelinhas das fábulas e dos contos de fadas? As fábulas e os contos são adequados para a educação infantil? O estudo de natureza básica insere-se na Linha de Pesquisa História e Historiografia da Educação do Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal de Uberlândia, vinculado ao projeto de pesquisa “Filosofia e Educação em Agostinho da Silva: Demarcando um campo conceitual”, fazendo uso de uma abordagem qualitativa em que se evidencia a pesquisa exploratória, descritiva, explicativa e bibliográfica. O objetivo geral desta dissertação consiste em analisar algumas das fábulas de La Fontaine em “Fábulas Escolhidas” (1668) e alguns dos contos de Perrault na coletânea “Contos da Mamã Gansa” (1697) acerca dos valores morais e éticos, dialogando com algumas reflexões sobre literatura infantil e seus enfoques históricos, educacionais, sociais e culturais. Quanto aos objetivos específicos, estes visam relatar o processo histórico da literatura infantil, discutir a pertinência do conteúdo dos contos de fadas para o público infantil, elucidar e discutir as manifestações do gênero gótico, do realismo mágico e outros elementos do fantástico, bem como estabelecer o diálogo entre a educação, a história, a literatura e a filosofia. A base epistemológica da dissertação fundamenta-se numa interpretação hermenêutica e fenomenológica das fábulas e dos contos de fadas para o público infantil. Assim, perspectivou-se estabelecer um diálogo entre a educação, a história, a literatura e a filosofia da educação. A justificativa para este estudo parte da vivência pessoal e trajetória profissional da pesquisadora, uma vez que as fábulas e os contos de fadas sempre estiveram nelas presentes. Além disso, surge também da necessidade de pesquisar as nuances humanas tendo por base a evolução do processo histórico-literário na educação, procurando tanto embasamentos para o aprendizado quanto melhorias pedagógicas e didáticas.

Palavras-chave: Fábulas; contos de fadas; educação; infância; filosofia.

ABSTRACT

Literature has been present since the discovery of writing and has driven societies, correlating its own history with the evolutionary processes of education. Thus, the philosophy carried by great virtues allows still impermeable views of human characteristics. This dissertation research starts from the following investigative questions: are there ethical and moral issues between the lines of fables and fairy tales? Are fables and fairy tales suitable for early childhood education? The study, of a basic nature, is part of the Research Line “History and Historiography of Education” of the Postgraduate Program at the Federal University of Uberlândia, using a qualitative approach that highlights exploratory, descriptive, explanatory, and bibliographic research. The general objective of this dissertation is to analyze some of La Fontaine’s fables in “Selected Fables” (1668) and some of Perrault’s fairy tales in the collection “Mother Goose Tales” (1697) concerning moral and ethical values, engaging in some reflections on children’s literature and its historical, educational, social, and cultural approaches. As for the specific objectives, they aim to report the historical process of children’s literature, discuss the pertinence of fairy tales’ content for the child audience, elucidate and discuss the manifestations of the gothic genre, magical realism, and other elements of the fantastic, as well as to establish a dialogue between education, history, literature, and philosophy. The epistemological basis of the dissertation is based on a hermeneutical and phenomenological interpretation of fables and fairy tales for the child audience. Thus, it was intended to establish a dialogue between education, history, literature, and the philosophy of education. The justification for this study arises from the researcher’s personal experience and professional trajectory, since fables and fairy tales have always been present. Additionally, it also emerges from the need to research human nuances based on the evolution of the historical-literary process in education, seeking both foundations for learning and pedagogical and didactic improvements.

Keywords: Fables; fairy tales; education; childhood; philosophy.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	12
1 FÁBULAS, CONTOS DE FADAS, LITERATURA INFANTIL E LITERATURA FANTÁSTICA	23
1.1 Tradições, Costumes e Legado das Fábulas e dos Contos de Fadas.....	25
1.1.1 Origens e diálogos entre Perrault e La Fontaine	25
1.1.2 A moral e o herói.....	30
1.1.3 Fábulas, Contos de fadas e a infância	34
1.2 Literatura Infantil: Abordagens Históricas, Sociais e Culturais	42
1.3 Literatura Fantástica: Gênero, Objeto de Estudo e Metodologia.....	59
2 LITERATURA GÓTICA E REALISMO MÁGICO.....	72
2.1 Literatura Gótica: o Passado que Assombra o Presente.....	73
2.2 A Presença do Monstruoso: Simbologia e Significação	83
2.3 O Realismo Mágico na Literatura: a Naturalização do Insólito	93
3 ÉTICA E MORAL: ANÁLISE DAS FÁBULAS DE LA FONTAINE E OS CONTOS DE FADAS DE CHARLES PERRAULT.....	109
3.1 Ética e Moral a partir de Aristóteles, Jean-Jacques Rousseau e Walter Benjamin.....	109
3.1.1 A ética aristotélica	111
3.1.2 A visão de Rousseau sobre a Infância.....	112
3.1.3 A crise da experiência narrativa em Walter Benjamin.....	114
3.2 Análises das Fábulas de La Fontaine: “A Galinha dos Ovos de Ouro”, “A Raposa e o Busto” e “A Rã e o Rato”	117
3.2.1 A Galinha dos Ovos de Ouro	118
3.2.2 A Raposa e o Busto	121
3.2.3 A Rã e o Rato	124
3.3 Análises dos Contos de Perrault: “Chapeuzinho Vermelho”, “O Pequeno Polegar” e “Barba Azul”	129
3.3.1 Chapeuzinho Vermelho.....	131
3.3.2 O Pequeno Polegar	138
3.3.3 Barba Azul.....	145
CONCLUSÃO.....	152
REFERÊNCIAS.....	157
ANEXOS.....	167
Anexo A - A galinha dos ovos de ouro.....	168
Anexo B - A raposa e o busto	169
Anexo C - A rã e o rato	170

Anexo D - Chapeuzinho Vermelho	172
Moralidade - Chapeuzinho Vermelho.....	174
Anexo E - O Pequeno Polegar	175
Moralidade - O Pequeno Polegar.....	183
Anexo F - Barba Azul.....	184
Moralidade - Barba Azul	188
Outra Moralidade - Barba Azul	188

INTRODUÇÃO

Os contos de fadas desempenham um papel importante no aprendizado das crianças, reforçando a prática da leitura e contribuindo para sua imaginação e seu desenvolvimento. O incentivo à leitura desses livros é feito com maior ênfase na fase infantil, seja ela introduzida pelas escolas ou pelos pais. A leitura dos contos de fadas não possui nenhuma restrição ou idade mínima, mas os contos de fadas atuais, na verdade, distanciam-se da própria originalidade e da mensagem principal com que foram empregados no passado (MICHELLI, 2020). Isso porque, nos tempos atuais, as histórias infantis ganham um outro sentido, adequando-se ao novo contexto social, de forma que algumas histórias são adaptadas e outras excluídas para que se enquadrem aos efeitos advindos da sociedade contemporânea, e nesse viés, direcionados ao público infantil.

No que diz respeito ao plano pessoal, trago memórias vividas de um tempo inocente e afetuoso, que me remete a lembranças da minha infância, em que os contos de fadas estiveram presentes, não só através das histórias que ouvia, mas por acompanhar meu pai como diretor e minha mãe como atriz em ensaios e viagens com a companhia teatral que possuíam nos anos 1990. Nela, eles desenvolviam atividades culturais, com apresentações de peças no município de Uberlândia e região.

Assim, sempre estive inserida nesse meio, atrás da coxia e nos palcos, onde atores montavam seus figurinos e se transformavam em personagens infantis, inclusive minha mãe, que atuava como princesa nos palcos. Enquanto atriz, ela dançava, cantava e encantava a mim e a todos com belos figurinos; dentre eles, destaco um vestido de tule cor de rosa registrado em uma apresentação em que estivemos juntas, conforme a Figura 1 abaixo mostra.

Figura 1 - Minha mãe e eu em uma das peças do Grupo de Teatro Acontece



Fonte: Acervo da Autora, 1990/91.

Na peça em questão, a princesa se apaixonava por um sapo, que se transformava em príncipe ao receber um beijo de sua amada; ainda existiam outros animais que contracenavam no enredo, assim como nas fábulas e nos contos de fadas. Dessa maneira, foi possível pertencer ao mundo encantado da fantasia e ter contato direto com narrativas infantis, despertando, assim, a paixão por essa temática. Logo, esse encantamento em minha infância se tornou um crescente interesse ao longo da minha trajetória.

Em outros contextos, os contos de fadas continuaram no meu cotidiano, de modo que mais tarde, ao ingressar na graduação, pude pesquisar, compreender e desconstruir concepções que eu carregava sobre o universo da fantasia. Dessa forma, foi possível perceber o lado sombrio dos contos de fadas originais e, a partir de então, cresceu o desejo de me aprofundar na temática.

Considerando esse contexto, despertou-me o interesse sobre a moral e a ética presentes nas fábulas e nos contos de fadas, bem como sua pertinência acerca do público infantil, uma

vez que os gêneros literários ainda não estão bem definidos e a literatura está sempre em construção.

A partir disso, tornei-me professora efetiva do município de Uberlândia, lotada na Escola Municipal Professora Olga Del Fávero, onde leciono na alfabetização de alunos do primeiro ano do ensino fundamental, e na Escola Municipal de Educação Infantil Maria Pacheco Rezende, onde atuo no segundo período, fortalecendo, assim, o desejo de me aprofundar na pesquisa histórica sobre a literatura infantil. Dessa forma, inscrevi-me no processo seletivo para o Mestrado na Linha de Pesquisa História e Historiografia da Educação da Faculdade de Educação, da Universidade Federal de Uberlândia (UFU), a fim de desenvolver a presente pesquisa, visando contribuir para a prática docente na educação infantil e nos anos iniciais, defendendo o potencial das fábulas e dos contos de fadas como recursos pedagógicos no processo de ensino e aprendizado das crianças.

Neste sentido, esta pesquisa dissertativa parte do seguinte questionamento: há questões éticas e morais nas entrelinhas das fábulas e dos contos? As fábulas e os contos são adequados para a educação infantil? Desta forma, pretendeu-se investigar a composição das fábulas e dos contos de fadas em relação aos gêneros literários, propriamente o gótico e o realismo mágico, e se podem ser realmente considerados para o público infantil, haja vista a presença de dados implícitos nas narrativas que podem ser analisados a partir de discursos morais e éticos, tal qual a presença de componentes como o *trickster*, às vezes empregada ao personagem principal ou herói, transparecendo sua imagem de trapaceiro, persuasivo e enganador.

Essas histórias eram inicialmente contadas por meio da oralidade e, por conseguinte, repassadas ao longo do tempo por várias pessoas, mantendo a tradição oral e, mais tarde, transcritas (RANGEL; SENDRA, 2017). Dessa forma, podemos destacar o escritor e poeta Charles Perrault (1628-1703) e as histórias “O Chapeuzinho Vermelho”, “A Bela Adormecida”, “O Gato de Botas”, “Cinderela”, “Barba Azul” e “O Pequeno Polegar”, entre outras, do livro “Contos da Mamãe Gansa” (1697), bem como o fabulista e poeta La Fontaine (1621-1695) e as fábulas “A Lebre e a Tartaruga”, “O Leão e o Rato”, “O Lobo e o Cordeiro”, “A Cigarra e a Formiga”, “O Corvo e a Raposa”, entre outras, do livro “Fábulas Escolhidas” (1668).

Tanto Perrault quanto La Fontaine estiveram expostos a toda realidade de seu tempo. Sendo assim, é possível observar histórias de finais às vezes trágicos e/ou perigosos, indicando a consequência de alguma infração e/ou desobediência. Com isso, alguns dos elementos contidos nos contos de fadas revelam a presença do insólito, do medo, do horror e também do preconceito. À vista disso, alguns eventos e elementos são removidos, em partes ou

completamente, por serem julgados como inadequados, com mentira e enganação, considerados atributos negativos por influenciar a criança a mentir ou a utilizar de qualquer outro aspecto inconveniente.

Nos contos também se encontra alguns elementos mágicos, ora presentes em objetos ora em situações nas quais refuta-se a explicação para determinado evento, ou ainda que o próprio autor tratou apenas como um fato aparentemente mágico e, assim, deve ser entendido também pelo leitor. Vale destacar que eventos aparentemente mágicos e sem nenhuma explicação lógica são algumas das características do realismo mágico (SPINDLER, 1993).

Portanto, o objetivo geral desta dissertação constitui-se em analisar algumas das fábulas de La Fontaine em “Fábulas Escolhidas” (1668) e alguns dos contos de Charles Perrault na coletânea “Contos da mamãe gansa” (1697) acerca dos valores morais e éticos, em diálogo com algumas reflexões sobre literatura infantil, no que tange a abordagens históricas, educacionais, sociais e culturais da literatura fantástica. Além disso, pretende-se analisar a composição das fábulas e dos contos de fadas, relacionando-a aos gêneros literários que se inserem no gótico e realismo mágico, considerando que estes foram transcritos durante o século XVII. Por último, intenta-se ainda discutir a presença da ética e da moral nas fábulas de La Fontaine e nos contos de fadas de Perrault e a relação com a educação e a infância.

Os objetivos específicos consistem em:

- a) Relatar o processo histórico da literatura infantil: tradições, costumes e legado dos contos de fadas;
- b) Elucidar e discutir as manifestações dos gêneros gótico, do realismo mágico e outros elementos do fantástico tendo em vista a pertinência dos conteúdos para o público infantil;
- c) Identificar elementos que compõem a construção da ética e moral a partir da teoria filosófica de Aristóteles, Jean-Jacques Rousseau e Walter Benjamin, estabelecendo o diálogo com a educação;

Espera-se que esta pesquisa traga benefícios para a educação e os estudos literários, bem como se constitua em um resgate histórico na temática proposta. Além disso, ela deve favorecer o aperfeiçoamento da prática docente na área da Educação, de modo que os mediadores de leitura terão fundamentos necessários para trabalhar e oferecer livros às crianças sem tabus, pois esclarece a pertinência de elementos inseridos em narrativas infantis.

Essa dissertação é constituída por uma introdução, três seções teóricas, sendo cada uma organizada em três subseções, e conclusão.

A seção 1, intitulada “Fábulas, Contos de Fadas, Literatura Infantil e Literatura Fantástica”, aborda como as fábulas e os contos de fadas em suas tradições se vinculam e se relacionam com a Literatura Infantil, propriamente com a literatura fantástica e seus elementos insólitos característicos naturalizados dentro do enredo. Dentro desse cenário convém, nesta seção inicial, evidenciar as tradições e os costumes dessas narrativas através de seu respectivo legado e simbolismo, como também apontar as abordagens históricas, educacionais, sociais e culturais da Literatura Infantil nos contos de fadas. Em segundo plano, vale relatar as principais características dos elementos do modo fantástico e dialogar com a Literatura Infantil e Fantástica a partir do reflexo moral e filosófico das tradições e costumes incorporados aos contos de fadas, e suas adaptações, respaldadas nas contribuições filosóficas, por meio de análises nos contos repercutidos a partir do século XVII.

“Literatura Gótica e Realismo Mágico”, presentes na seção 2, apontam, em um primeiro momento, as definições e os conceitos da Literatura Gótica e da Literatura Fantástica, e como os elementos de tais gêneros podem ser encontrados nas fábulas e contos de fadas, ou seja, salienta a plurissignificação contida nos símbolos e arquétipos das tradições literárias desses gêneros. Neste capítulo também destaca-se a análise do emprego do monstruoso na literatura e de suas múltiplas interpretações. Estritamente nesta seção, contempla-se o além da Literatura Gótica, a sua formação enraizada no frenético e no terror, buscando uma análise deste passado que assombra o presente, através da presença do monstruoso e dos vários simbolismos inseridos nestes personagens, permitindo questionar se ocorreu a naturalização do medo com o progresso do realismo mágico. Brevemente, a seção contextualiza ainda a Literatura Gótica, correlacionando seus impactos históricos e filosóficos, e sua continuidade, com a arte; contudo, prevalecem traços do insólito de forma banal no cenário atual, havendo a presença do realismo mágico em demasiadas obras literárias, visando abrangências acerca deste confronto.

Por fim, “Ética e Moral: Análise das Fábulas De La Fontaine e os Contos de Fadas de Charles Perrault”, seção 3, é reservada à análise literária das fábulas e dos contos sob conceitos e perspectivas educacionais, literárias e filosóficas a partir dos teóricos supracitados, que contribuem para a realização desta pesquisa, estabelecendo diálogo com a educação.

Trata-se de um estudo de natureza básica que se apoia na abordagem qualitativa, em que os seus objetivos se estabelecem a partir de uma pesquisa exploratória, descritiva, explicativa e bibliográfica (GIL, 2002). A base epistemológica da dissertação fundamentou-se em uma interpretação hermenêutica e fenomenológica (SILVA, 2014), partindo-se do suporte literário

e da análise explicativa sobre a pertinência das fábulas e dos contos para o público infantil, com o intuito de estabelecer um diálogo entre educação, história, literatura e filosofia.

A escolha da metodologia para a edificação de um estudo é a busca por classificá-lo como pesquisa, seguindo as regras da produção científica, sendo que, através do método científico, deve-se planejar e estruturar os caminhos percorridos pelo estudo no intuito de alcançar seus resultados, que precisam estar alinhados aos seus objetivos e, assim, evidenciá-lo como uma pesquisa. Uma vez que a ciência metódica visa a aproximação com a lógica embasada nos processos lógicos, capacita novas descobertas e conhecimentos e “ocorre em torno do fluxo e refluxo em que se dá a base da idealização, pensamento, memorização, reflexão e criação, os quais acontecem com maior ou menor intensidade, acompanhando parâmetros cronológicos e de consciência do refletido e do irrefletido” (PEREIRA *et al.*, 2018, p. 14).

A identificação do método científico equaciona um conjunto de etapas, fases e/ou processos ordenados para a investigação, não somente facilitando os passos do estudo, mas permitindo um classificar de todas as pesquisas, no intuito de padronizar os métodos científicos de forma universal. Contudo, Bloise adverte e esclarece que:

Não há um método único que possa ser indistintamente aplicado a todas as áreas do conhecimento, a despeito do desejo de diversos pensadores do passado. A comunidade científica hoje reconhece uma pluralidade de métodos aplicáveis a diferentes pesquisas, de acordo com o objetivo de cada uma, o objeto a ser investigado e os tipos de hipóteses, proposições e problemas pesquisados. [...] Todo trabalho científico faz uso de um arsenal de técnicas e procedimentos em função da aplicação de um método de pesquisa escolhido. O método determina o rumo do trabalho de pesquisa e tudo o que for utilizado, ou desenvolvido, será em decorrência dessa escolha inicial e seguirá essa orientação determinada pela metodologia (BLOISE, 2020, p. 15).

Logo, este estudo apresenta, em sua metodologia, a classificação da pesquisa e os procedimentos metodológicos, sendo que a classificação consiste em apontar a natureza, os objetivos e a abordagem que direcionam a pesquisa, enquanto os procedimentos destacam a forma de adimplir as análises, as discussões e as possíveis considerações.

Na classificação quanto à natureza da pesquisa tem-se dois parâmetros: as pesquisas básicas e as pesquisas aplicadas – embora ambas se assemelhem quanto ao objetivo de gerar conhecimentos. Vale ressaltar que na pesquisa básica não há necessidade de aplicação prática prevista, ao passo que a aplicada envolve tal necessidade.

A pesquisa básica objetiva gerar conhecimento novo para o avanço da ciência, busca gerar verdades, ainda que temporárias e relativas, de interesses mais amplos (universalidade), não localizados. Não tem, todavia, compromisso de aplicação prática do resultado, por exemplo, estudar as propriedades de determinado mineral. A pesquisa básica pode ser classificada em de avaliação e de diagnóstico. De avaliação: atribui valor a um fenômeno estudado. Para tanto, necessita de parâmetros bem

estabelecidos de comparação ou referência. Pode ter seu foco nos procedimentos ou nos resultados. Já a pesquisa de diagnóstico busca traçar um panorama de uma determinada realidade (NASCIMENTO, 2016, p. 2).

Neste contexto, este estudo evidencia-se como uma pesquisa básica, na qual a busca consiste em ampliar os conhecimentos acerca das temáticas de forma empírica e teórica. Todavia, no intuito de um maior aprofundamento, este estudo contém, em sua aplicação básica, a avaliação e o diagnóstico, uma vez que pondera valores aos objetivos propostos traduzidos em comparações, sendo que as questões éticas e morais são demonstradas em paralelo com análise dos filósofos e ainda refletem uma leitura histórica-literária. O estudo baseado na pesquisa básica também apresenta resultados imediatos com novas propostas para expandir a pesquisa com diferentes direcionamentos.

Quanto aos objetivos metodológicos, este estudo possui estrutura de uma pesquisa exploratória, descritiva e explicativa, tendo esta dinâmica o intuito de evidenciar os objetivos, bem como os resultados alcançados, de uma forma holística, direcionando esforços para envolver todas as possibilidades. Na intenção de promover um levantamento bibliográfico que permite analisar também exemplos para uma melhor compreensão, como pesquisa exploratória, este estudo foca nas abrangências propostas pela sua problemática e/ou objetivos, e construção das hipóteses. Mas, segundo Oliveira (2011, p. 20), “nem sempre há a necessidade de formulação de hipóteses nesses estudos. Eles possibilitam aumentar o conhecimento do pesquisador sobre os fatos, permitindo a formulação mais precisa de problemas, criar novas hipóteses e realizar novas pesquisas mais estruturadas”.

Assim, as pesquisas exploratórias permitem e precisam de maior flexibilidade, uma vez que explorar significa verificar os vários aspectos que se relacionam com o fenômeno, com a finalidade de um aprofundar na busca por informações através de novos enfoques. A pesquisa exploratória consiste na primeira parte do estudo e traz as bases teóricas como referenciais para embasar as temáticas. Já as pesquisas descritivas têm como enfoque descrever as características de um fenômeno, e/ou de determinada população, com relação a determinadas variáveis, existindo a observação, o registro, a análise e a correlação entre tais variáveis, sendo estes fatos, fenômenos, momentos, entre outros.

“Algumas pesquisas descritivas vão além da simples identificação da existência de relações entre variáveis, pretendendo determinar a natureza dessa relação. Neste caso se tem uma pesquisa descritiva que se aproxima da explicativa” (GIL, 2008, p. 328), de tal modo que este paralelo entre a pesquisa exploratória e a pesquisa descritiva se dá proporcionado uma nova visão e direcionamento dos objetivos, sendo que estas duas metodologias garantem atuações

conjuntas para a efetivação da pesquisa. Como pesquisa descritiva, este estudo considera a observação sistemática nos fundamentos para sua estruturação e ainda descreve seus objetivos desde a antiguidade à contemporaneidade. De acordo com Triviños (1987) *apud* Oliveira (2011, p. 22), a pesquisa descritiva “pretende descrever com exatidão os fatos e fenômenos de determinada realidade, de modo que o estudo descritivo é utilizado quando a intenção do pesquisador é conhecer determinada comunidade, suas características, valores e problemas relacionados à cultura”.

Por fim, quanto aos objetivos, eles inserem-se também em uma pesquisa explicativa, uma vez que explicam as causas, procurando em seus fatores as ocorrências que justifiquem os fenômenos; logo, explicar é interpretar os fenômenos observados, com o registro, a análise, a classificação e a interpretação destes elementos. “A pesquisa explicativa pode ser a continuação de outra descritiva, posto que a identificação dos fatores que determinam um fenômeno exige que este esteja suficientemente descrito e detalhado” (GIL, 2008, p. 29). Em virtude de se incluir na área das Ciências Sociais, a estruturação deste estudo recorre à pesquisa descritiva observacional, dentre outros métodos. Conforme Marconi e Lakatos (2003), a pesquisa explicativa demonstra os fundamentos focados pelos autores em materiais que servem de base para a leitura, sendo que a veracidade das informações deve ser testada e confrontada com outros textos.

Diante destas conjunturas, justifica-se a amplitude do estudo quanto a seus objetivos em uma pesquisa exploratória, descritiva e explicativa, envolvendo, nesta triagem, a fórmula que direcionará o alcance dos resultados propostos pelos objetivos.

Quanto à abordagem, este estudo enquadra-se em uma pesquisa qualitativa, na qual o ambiente é a principal fonte de dados e de seus significados, sabendo que “a pesquisa qualitativa é entendida, por alguns autores, como uma ‘expressão genérica’. Isso significa, por um lado, que ela compreende atividades ou investigações que podem ser denominadas específicas” (OLIVEIRA, 2011, p. 24). As informações são trabalhadas em seu significado e de acordo com as percepções destas em determinado contexto; logo, não se pode evidenciar somente o produto escrito e seu valor documental permite complementar as informações, acrescentando outras técnicas para analisar novos aspectos acerca das temáticas.

A análise qualitativa é menos formal do que a análise quantitativa, pois nesta última seus passos podem ser definidos de maneira relativamente simples. A análise qualitativa depende de muitos fatores, tais como a natureza dos dados coletados, a extensão da amostra, os instrumentos de pesquisa e os pressupostos teóricos que nortearam a investigação. Pode-se, no entanto, definir esse processo como uma

seqüência de atividades, que envolve a redução dos dados, a categorização desses dados, sua interpretação e a redação do relatório (GIL, 2002, p. 133).

A pesquisa qualitativa está correlacionada à pesquisa descritiva e à pesquisa explicativa, com a organização descritiva e o planejamento explicativo das temáticas acerca dos objetivos do estudo a partir da redução das informações em um processo de seleção e, posteriormente, a simplificação de tais informações, de forma que permitam notas que possam ser redigidas no estudo. Gil (2008, p. 175) aponta que “esta etapa envolve a seleção, a focalização, a simplificação, a abstração e a transformação dos dados originais em sumários organizados de acordo com os temas ou padrões definidos nos objetivos originais da pesquisa”, o que propõe este estudo em sua organização e estruturação, sendo que os procedimentos metodológicos relatam os fundamentos para as discussões e os resultados encontrados.

Entre os procedimentos metodológicos utilizados, inicialmente tem-se a pesquisa bibliográfica. Marconi e Lakatos (2003) salientam que as fontes bibliográficas podem ser primárias e/ou secundárias. As fontes primárias são os dados históricos e estatísticos, os documentos e pesquisas, dentre outros dados ainda não pesquisados, e nem trabalhados amplamente, ao passo que as fontes secundárias são as publicações em geral e as obras literárias, representando um vasto material para a coleta de dados e informações. Trata-se de um apanhado geral dos trabalhos encontrados e que tenham relevância para o estudo, fornecendo embasamentos para a pesquisa. Vale salientar a importância do levantamento de informações sobre todos os aspectos, que direta, e indiretamente, estão ligados às temáticas propostas, que “a principal vantagem da pesquisa bibliográfica reside no fato de fornecer ao investigador um instrumental analítico para qualquer outro tipo de pesquisa, mas também pode esgotar-se em si mesma” (OLIVEIRA, 2011, p. 40).

Entretanto, Gil salienta que:

Estas vantagens da pesquisa bibliográfica têm, contudo, uma contrapartida que pode comprometer em muito a qualidade da pesquisa. Muitas vezes as fontes secundárias apresentam dados coletados ou processados de forma equivocada. Assim, um trabalho fundamentado nessas fontes tenderá a reproduzir ou mesmo a ampliar seus erros. Para reduzir esta possibilidade, convém aos pesquisadores assegurarem-se das condições em que os dados foram obtidos, analisar em profundidade cada informação para descobrir possíveis incoerências ou contradições e utilizar fontes diversas, cotejando-se cuidadosamente (GIL, 2008, p. 50 e 51).

Logo, é necessário ter cautela ao selecionar as referências bibliográficas, pois todas as pesquisas iniciam-se com a análise das fontes documentais. No entanto, este estudo envolve somente fontes secundárias que “abrangem toda bibliografia já tornada pública em relação ao tema de estudo, desde publicações avulsas, boletins, jornais, revistas, livros, pesquisas, monografias, teses, material cartográfico, etc., até meios de comunicação orais” (MARCONI;

LAKATOS, 2003, p. 183). Assim, é importante não somente a coleta das fontes, mas a seleção destas quanto ao enfoque, à temporalidade, ao local de publicação, dentre outras características que garantam a veracidade e a consistência das informações contidas nestas referências, uma vez que uma nova pesquisa nasce das raízes de pesquisas anteriores, que rigorosamente deveriam introduzir e evidenciar resultados reais e transparentes.

O procedimento metodológico para a análise da pesquisa bibliográfica incorre perante a perspectiva em termos hermenêuticos e fenomenológicos. A hermenêutica representa uma “filosofia universal da interpretação e das ciências humanas que acentua a natureza histórica e linguística de nossa experiência de mundo” (GRONDIN, 2012, p. 11). Pode-se relacionar a hermenêutica com um padrão de interpretação universal que vai além da arte de traduzir os textos corretamente, abrangendo o explicar, partindo da compreensão que traz toda interpretação; “pois, as palavras vão além do dizer: elas explicam, racionalizam e clarificam algo” (SILVA, 2014, p. 6). Portanto, qualquer significado se relaciona com determinado indivíduo e ao seu contexto, sendo que é nesta relação que surge o sentido para as palavras e narrativas.

Desta forma, este estudo busca, através da análise hermenêutica das fábulas e dos contos de fadas, apontar e relacionar os simbolismos contidos nas palavras e nas narrativas destes, demonstrando evidências textuais intrínsecas, ou não, que tragam as possíveis interpretações, uma vez que “a hermenêutica é uma fonte metodológica para a compreensão de obras teóricas ou poéticas, configurando-se como um instrumento e um guia para a assimilação de discursos filosóficos, políticos, pedagógicos e nas ações e construções racionais ou poéticas” (RICOEUR, 1989 *apud* SILVA, 2014, p. 10). Nesta direção, Gil explicita que:

A pesquisa fenomenológica parte do cotidiano, da compreensão do modo de viver das pessoas, e não de definições e conceitos, como ocorre nas pesquisas desenvolvidas segundo a abordagem positivista. Assim, a pesquisa desenvolvida sob o enfoque fenomenológico procura resgatar os significados atribuídos pelos sujeitos ao objeto que está sendo estudado. As técnicas de pesquisa mais utilizadas são, portanto, de natureza qualitativa e não estruturada (GIL, 2008, p. 15).

Neste sentido, o intuito é minimizar as deformações da realidade e do contexto; contudo, não se pode deixar de admitir o peso da subjetividade nas interpretações das informações, existindo a preocupação em relatar e estabelecer o que é dado de fato. “O que interessa ao pesquisador não é o mundo que existe, nem o conceito subjetivo, nem uma atividade do sujeito, mas, sim, o modo como o conhecimento do mundo se dá, tem lugar, se realiza para cada pessoa. Interessa aquilo que é sabido, posto em dúvida, amado, odiado, etc.” (GIL, 2008, p. 14).

Em suma, os procedimentos metodológicos deste estudo são estruturados por meio da pesquisa bibliográfica do método hermenêutico-fenomenológico do discurso, ressaltando o compreender das temáticas, dos objetivos das pesquisas, das narrativas encontradas, entre outros.

Para sustentar a leitura proposta, como fundamentação teórica da presente dissertação utilizamos importantes filósofos da educação como Aristóteles e sua obra “Ética a Nicômaco” (1991), Jean-Jacques Rousseau com “Emílio ou da educação” (1979, 1995) e Walter Benjamin com, “Reflexões sobre a criança, o brincar e a educação” (2009). No que diz respeito ao Gótico, salientamos as colocações de Fred Botting (1996, 2005), Noël Carroll (1999), dentre outros autores que se debruçam sobre o tema do horror na literatura. Para conexão ao Realismo Mágico, apoia-se em William Spindler (1993) e Alejo Carpentier (1987). Ainda neste sentido, o suporte teórico relacionado ao tema contou com os trabalhos de Bruno Bettelheim (2002), Jeremy Cohen (1996, 2000), Phillippe Ariès (1978, 1981), Jean Delumeau (2009) e Mikhail Bahktin (1997), entre outros.

Por fim, as fábulas de La Fontaine e os contos elencados por Perrault possuem vários elementos que podem estar vinculados tanto ao gótico quanto ao realismo mágico, o que requer uma investigação maior de como as obras tocam os gêneros respectivos, assim como os elementos utilizados para promover a moral da história em cada uma das narrativas.

1 FÁBULAS, CONTOS DE FADAS, LITERATURA INFANTIL E LITERATURA FANTÁSTICA

Para falar de contos de fada é importante resgatar a origem da experiência falada, essencial à vida humana nas primeiras sociedades, possuindo um papel tanto pedagógico como cultural, seja nos grandes centros, com oradores e filósofos disputando o espaço na ágora, seja nas províncias rurais, onde os camponeses se utilizavam da fala para transmitir os ensinamentos da vida prática e o comportamento moral a ser seguido por seus filhos.

Segundo Pierre Vernant, historiador e pesquisador da cultura grega clássica, os ensinamentos e a transmissão de saberes dentro da estrutura social helênica estavam estreitamente ligados à fala cotidiana que se desenvolvia dentro dos lares e dos espaços de socialização na pólis. O autor explica que:

mediante uma tradição puramente oral exercida boca a boca, em cada lar, sobretudo através das mulheres: contos de amas-de-leite, fábulas de velhas avós, para falar como Platão, e cujo conteúdo as crianças assimilam desde o berço. Essas narrativas, esse *mythoi*, tanto mais familiares quanto foram escutados ao mesmo tempo que se aprendia a falar, contribuem para moldar o quadro mental em que os gregos são muito naturalmente levados a imaginar o divino, a situá-lo, a pensá-lo (VERNANT, 2006, p. 15).

A linguagem, como ferramenta essencial do ser do humano no mundo, cumpre o papel, através da oralidade, de conectar o homem com o acumulado das conquistas imateriais dos antepassados, ou seja, com histórias que não foram escritas, mas que estavam guardadas na memória dos mais velhos, através da transmissão do saber no ato de falar e saber escutar. Assim, ouvia-se as mães e os pais, as avós e os avôs, porque suas figuras invocavam sabedoria e autoridade, de quem possuía experiência e que estava próximo da fonte que vivenciou tais fatos extraordinários que saíam da boca do falante.

Ainda na Grécia antiga, Vernant afirma que eram os poetas responsáveis por narrar os grandes feitos dos deuses, por comunicar suas aventuras e epopeias. Protagonizavam eventos singulares, marcados por um momento de desconexão da vida ordinária, onde os cidadãos estavam reunidos para acompanhar atentos a voz e a música de um instrumento que em harmonia excitava a imaginação. Segundo Vernant, a poesia oral e os eventos de encenação das tragédias eram muito mais do que um simples entretenimento ou um luxo das elites, mas algo fundamental tanto para a formação do caráter do cidadão helênico como para a perpetuação da sua cultura.

A oralidade ainda possuía outro elemento distintivo na cultura grega: o Oráculo, com o qual os cidadãos procuravam auxílio e orientação sobre a vida e seu destino no mundo. Os

oráculos representavam os deuses, e quem era o arauto da mensagem divina não se identificava, permanecia velado e inominado, apenas materializando a vontade divina pela palavra. Essa ausência de um corpo físico que pronuncia o destino conecta o homem com aquilo que é essencial em toda literatura, seja ela falada ou escrita: a imaginação, sendo que o indivíduo tem a experiência de um outro desconhecido, colocando-se para fora e vendo o mundo de uma perspectiva diferente. Sobre isso Maurice Blanchot escreve:

Como a palavra sagrada, o que está escrito vem não se sabe de onde, é sem autor, sem origem e, por isso, remete a algo mais original. Por trás da palavra do escrito, ninguém está presente, mas ela dá voz à ausência, assim como no oráculo onde fala o divino o próprio deus jamais está presente em sua palavra, e é a ausência de deus, então que fala (BLANCHOT, 2011, p. 55).

E ainda

Palavra que não se repete, que não faz uso de si mesma, que não diz as coisas já presentes, que não é o vaivém incansável do diálogo de Sócrates, mas que, como a do Senhor de Delfos, é a voz que ainda nada disse, que se desperta e que desperta, voz às vezes áspera e exigente, que vem de longo e que chama para longe (BLANCHOT, 2011, p. 63).

A experiência oral é o que define, de fato, o papel do homem do mundo, dando-lhe sentido através da comunicação do seu passado, do seu presente e do seu futuro, contemplando e conectando-se ao tempo pela memória que a palavra evoca. Não obstante, Heidegger (2003) afirmou ser a linguagem a casa do ser, porque é nela que o homem se abriga e se desenvolve, construindo a si e os outros por meio do diálogo.

Com o advento do cristianismo, a experiência divina tornou-se mais institucionalizada, e elementos da vida “pagã” grega foram vistos como hereges e infames, tornando-se símbolos de um passado fantástico, mesclando elementos da mitologia politeísta com o monoteísmo, de forma que elementos fantasiosos permaneciam vivos através da superstição, sobrevivendo justamente pela oralidade. Assim, fadas e demônios permeavam o cotidiano de camponeses supersticiosos, assombrando e encantando a imaginação das crianças com os contos de fadas.

Mas o que é um conto de fadas? Scott, em seu dicionário de termos literários, define:

Histórias de seres míticos, tais como fadas, gnomos, pixies, elfos ou duendes. Tais contos são encontrados no folclore de muitos países e foram repassados oralmente. Em 1697, Charles Perrault, na França, compilou uma das primeiras coleções impressas que contém “A Bela Adormecida”, “Chapeuzinho Vermelho”, “Gato de Botas” e “Cinderela”. Os irmãos Grimm começaram a publicar sua coleção famosa de contos de fadas alemães em 1812. Hans Christian Andersen publicou a primeira vez seus contos de fadas em 1835. Contos de fadas caseiros foram criados por Ruskin, Thackeray, Charles Kingsley, Jean Ingelow, e Oscar Wilde (SCOTT, 1965, p. 106).

Diante da delimitação proposta por Scott, destaca-se a manutenção oral dessas histórias,

repassadas informalmente de geração a geração, evidenciando o caráter idiossincrático de uma cultura e um povo, os quais se utilizavam dos contos orais como formas de transmissão de saber e comportamento atemporais, sendo posteriormente formalizadas pela narrativa de escritores como La Fontaine, Perrault e os irmãos Grimm, imbuindo os contos de uma intencionalidade por vezes diferente do pensamento popular. Nesse sentido, tais contos apresentam diferentes versões e desfechos, impossibilitando qualquer apontamento para o real autor e suas origens; mas, ao mesmo tempo, ressaltam a variedade de seres e criaturas mitológicas, eventos insólitos inerentes a essa tradição literária.

Dentro desse cenário, convém, nesta seção inicial intitulada “Fábulas, Contos de Fadas, Literatura Infantil e Literatura Fantástica”, evidenciar as tradições e costumes dessas narrativas, através de seu respectivo legado e simbolismo, como também apontar as abordagens históricas, sociais e culturais da Literatura Infantil nos contos de fadas. Em segundo plano, vale relatar as principais características dos elementos do modo fantástico e dialogar com a Literatura Infantil e Fantástica, a partir do reflexo moral e filosófico das tradições e costumes incorporados aos contos de fadas, e suas adaptações, respaldadas nas contribuições filosóficas, por meio de análises nos contos repercutidos a partir do século XVII.

1.1 Tradições, Costumes e Legado das Fábulas e dos Contos de Fadas

1.1.1 Origens e diálogos entre Perrault e La Fontaine

Definir com precisão a origem dos contos de fada é uma tarefa demasiadamente complexa, pois esbarra-se em questões por vezes teóricas, por vezes conceituais, acerca do que pode ser determinado como conto de fada e como eles se diferenciam das diferentes tradições literárias. Cada cultura, além de possuir elementos simbólicos singulares e próprios ao seu povo, também tinham uma organização própria de transmissão e perpetuação da sua memória pelos feitos dos seus antepassados, que não só serviam para inspirar os mais novos, mas também contribuía para a afirmação da identidade. Assim, seja na figura do ancião, do chefe da vila, do pai ou da mãe, o saber era passado aos mais novos como forma de manter viva a tradição e o espírito daquele povo.

Ainda que cada cultura conservasse determinada homogeneidade entre seus membros, a multiplicidade de povos convivendo nas mesmas regiões, o caráter nômade de alguns grupos e o intercâmbio comercial permitia também a troca de histórias e de conhecimentos, bem como possibilitava a influência de algumas culturas sobre as outras, absorvendo e incorporando tanto

nas suas narrativas como no seu comportamento elementos do outro, tal qual nos aponta Bayard no trecho a seguir:

A divulgação dos contos talvez nos surpreenda em função da época; mas, na realidade, os países se comunicavam entre si muito antes das viagens de Cristóvão Colombo, Magellan ou Marco Polo. Teria havido navegadores, verdadeiros aventureiros, que transportavam ensinamento de uma a outra civilização e o ritmo da vida era assim o mesmo em cada país. A América possuía suas fundições no mesmo período que a Ásia ou a Europa. Concluindo, não se pode afirmar que houve uma única invenção, mas apenas a Índia possui os documentos antigos onde nossos mitos estão registrados (BAYARD, 2005, p. 14).

O fluxo dos povos fez com que houvesse o trânsito não apenas de matéria-prima e especiarias, mas fez circular histórias e símbolos específicos, que impactaram e modificaram a forma como as sociedades se entendiam e entediam o mundo. Sendo a narrativa oral uma arte que depende tanto da memória como da intenção do indivíduo detentor do saber, sem um registro formal e concreto da tradição a qual ele representava, o conteúdo era, além de subjetivo, condicionado de acordo com a forma como o narrador compreendia seu próprio povo e os outros povos.

O ato de contar histórias é uma forma de manter a cultura viva, de repassar os costumes, conhecimento e a tradição de uma cultura através do tempo como muitos faziam, pois, além de fazer parte de seus hábitos, é também a forma pela qual compreendiam o mundo ao redor e nessas histórias fantasiosas encontravam explicação dos fenômenos da natureza e de tudo aquilo que os cercavam. Desta forma, “é muito possível que os povos tenham empregado termos que no curso de suas migrações perderam o sentido ou foram desnaturados” (BAYARD, 2005, p. 29). Uma vez que a linguagem e as línguas não são formas rígidas, e sabendo que novos termos se originalizam através da diversificação cultural, muito se acrescentou e retirou no sentido gramatológico, nas mais diversas obras; aliás, é esse alinhar do realinhar que permite as análises histórico-filosóficas.

Dentro desse cenário, a vertente literária cercada de magia, mitos e fantasia que compõem as fábulas e os contos de fadas, somadas também às tradições e aos costumes, são representações culturais de legado popular, ou seja, “produzidas e reproduzidas em uma realidade multidimensional”, abrangendo variados elementos históricos, sociais, religiosos, filosóficos, entre outros, na busca pela construção e idealização da própria humanidade (ALMEIDA, 2017). As fábulas e os contos de fadas envolvem a sensibilidade dos autores e abrangem as doutrinas, a rebeldia e a veracidade destes, suas preocupações sociais e morais, contando com o jogo de favores e de influências da autoridade política e religiosa.

Borges e Rodrigues conceituam o nascimento dos contos de fadas:

Denominados como contos de fées, os contos populares originários da Índia se “enculturaram” através dos séculos com a fonte latina e céltico-bretã, a partir da oralidade, e foram recuperados no século XVII como arte literária por Charles Perrault (1987) apud Propp (2002). Ao percorrer os vilarejos na Europa, Perrault (1987), passou a registrar as histórias guardadas na memória do povo (os contos), adaptando-as estrategicamente com o intuito de passar exemplos e ensinar valores morais para aqueles que os ouviam. Isto porque os contos de fada, tal como os conhecemos na literatura atual, são muito diferentes das histórias contadas nos campos ou nas reuniões sociais daquela época (BORGES; RODRIGUES, 2018, p. 112).

É fundamental analisar seus contextos, evidenciando os simbolismos incorridos na antiguidade e na modernidade. Vale destacar que na antiguidade os primeiros povos não diferenciavam o homem primitivo da criança e, conseqüentemente, não havia distinção entre a mente adulta e a infantil. Com isso, o conhecimento era tanto uma transmissão da realidade quanto dos instintos, de modo que o mundo antigo era, para os homens, desconhecido e ameaçador. Assim, todo o conhecimento que adquiriram fora concebido na natureza em meio aos deuses, e também em desafios que moldaram o próprio homem, contrariamente ao que ocorre na atualidade quando o aprendizado e o desenvolvimento acontecem de forma racional através da inteligência intelectual.

Por isso, a trajetória dos contos de fadas remonta às origens das histórias folclóricas europeias e de seu vasto bestiário, em que encontram-se diferentes criaturas mágicas, monstros e tantos outros seres de capacidades sobre-humanas, que foram contadas e repassadas através dos tempos; contudo, contrariamente às adaptações cinematográficas e publicações contemporâneas desse gênero literário, esses contos não priorizavam o público infantil, como acontece na atualidade (ALMEIDA, 2017).

Conforme Ariès (1981) indica, a priorização dada à criança pode ser datada a partir do século XVII, quando a escola passa a ser o meio de educação e se dá a ruptura da aceitação do infanticídio. Houve, então, uma promoção das mudanças no cuidado com a criança e os contos de fadas foram suprimidos e/ou alterados ao longo do tempo para atender tal demanda. Apesar dos esforços empregados nessa tarefa, as fábulas e os contos praticamente existiam somente em sua forma oral, foram transcritos somente mais tarde, preservando características da época, apresentando pouca valorização da criança e de seu desenvolvimento.

Campos (1990, p. 13) afirma que: “Percebe-se nos contos a composição de dois mundos que se inter-relacionam: o mundo ‘mágico’ e o mundo real, que se assemelha ao cotidiano do homem comum”. Assim, as fábulas e os contos de fadas, em suas versões originais, contam a relação exacerbada com o maravilhoso, o que intriga e instiga a humanidade, com as maldades e mazelas da sociedade, do insólito e da sociopatia.

Na França do século XVII as histórias eram narradas em torno de lareiras durante longas noites de inverno, e essas contações de histórias serviam como alento e distração nos dias frios (COELHO, 1997), que contavam com poucas formas de interações sociais, sendo que as fábulas e os contos se tornaram um entretenimento. Mendes (2000, p. 53 e 54) considera que “foram as mulheres, as mestras do lar, as autoras das primeiras versões literárias dos contos populares, embora nenhuma dessas versões tenha, para a história da literatura infantil, a mesma importância dos contos do poeta” Perrault. Acresce Von Franz:

A obra de Perrault traz o subtítulo *Contes de Ma Mère Gansa*, personagem existente em *l'Oye* - Contos da Mamãe antigos contos populares, narrando histórias para seus filhotes. A imagem que se vê na gravura do frontispício, porém, é a de uma senhora tecendo frente à lareira com três crianças ao redor. Evidencia-se a associação do ato de contar histórias tanto à figura feminina e suas funções (fiar), quanto à lareira, local propício à atividade por ser o mais aquecido da casa, tal como em tempos outros quando a narração de histórias acontecia ao redor da fogueira, contadas para adultos e crianças: na Europa, os contos de fadas “costumavam ser a forma principal de entretenimento para as populações agrícolas na época do inverno”, tornando-se “uma espécie de ocupação espiritual essencial” (VON FRANZ, 1990, p. 120 *apud* MICHELLI, 2020, p. 73-74).

O escritor francês Charles Perrault reuniu, em forma de coletânea, histórias que ouvira ao longo do tempo e, em 1697, publicou seu livro “Contos da Mamãe Gansa”, assim abrindo espaço aos contos de fadas como gênero literário (MENDES, 2000). A temática dessas histórias traz sempre uma moral e, conseqüentemente, uma resposta ou alguma ação. Como observado anteriormente, mais tarde esses contos foram adaptados e sofreram alterações em seu enredo, na ocultação de desfechos ou de fatos ocorridos na história e, às vezes, resultando em versões diferentes do original. Ressalta-se que os eventos alterados nas versões posteriores à primeira publicação de Perrault são aqueles tidos como impróprios para as crianças. Chartier (2002, p. 259) pontua que “produzidas em uma ordem específica, as obras escapam dela e ganham existência sendo investidas pelas significações que lhe atribuem, por vezes na longa duração, seus diferentes públicos”, de tal modo que a literatura e suas múltiplas facetas transcrevem o mundo social, sendo “a melhor formulação do necessário encontro entre a história da literatura e a história cultural”.

Para Coelho (1987), a atração de Perrault pelos relatos maravilhosos da época, através das memórias do povo, fez com que buscasse redescobrir e reinventar tais contos e fábulas; neste contexto, o autor seria o precursor da literatura infantil no ocidente. Vale ressaltar que foi graças a esse encanto que Perrault acabou sendo considerado o formador do gênero contos de fadas, que se tornaram clássicos devido à grande repercussão de suas obras. Logo, Perrault introduziu características textuais para o gênero, com seus objetivos, funções e contextos

presentes nas narrativas, definindo uma breve estruturação e uma linguagem específica. Ainda assim, Souza (2014, p. 15) evidencia que “jamais saberemos se houve realmente alguma intenção premeditada na publicação dos contos e se Perrault tinha consciência de que estava iniciando um gênero totalmente novo, a literatura infantil, pois ele nada deixou escrito sobre o assunto”.

Nesse âmbito, a história cultural também se preocupa com as práticas de representações, com os mecanismos de produção e de recepção, tanto no modo de fazer como nos modos de ver, sendo ela um meio de produção. Dado o exposto, temáticas como morte, sexo, mentira, doenças, assassinatos, vícios, dentre outros acontecimentos inadequados, ou tidos como desagradáveis, são removidos ou ocultados dos contos de Perrault, sendo que a moralidade passa a ser centralizada no cristianismo, com a decadência dos elementos pagãos.

Segundo Mendes (2000, p. 59), os críticos têm razão “quando veem em todos esses fatores os elementos necessários para a transmissão de uma ideologia que, em cada época, se adaptou aos interesses do grupo social responsável pela reprodução e preservação das narrativas”. Nesta perspectiva, segundo Khéde (1986a, p. 18), as obras de Perrault foram as responsáveis pela afirmação de estereótipos da perspectiva do burguês, de modo que “a madrasta, o lobo e os irmãos mais velhos são sempre maus. Os fortes e poderosos são de nítida descendência canibalesca, de devoração dos mais fracos”, ou seja, tal dualidade representa que a dominação da nobreza nem sempre era superior, incumbindo valores morais e culturais a personagens de classes menos desfavorecidas, considerando que na antiguidade a cultura estava relacionada aos processos da produção feudal.

Já La Fontaine, segundo Chagas (2005, p. 25), “não se limita ao lado objetivo, descrevendo o aspecto dos animais sob essas máscaras, que representou os tipos morais, os caracteres, as qualidades e as índoles dos diferentes indivíduos da sociedade do seu tempo”. A representação simbólica do animal permitia uma interpretação mais subjetiva, sendo possível a identificação não apenas pelos núcleos nobres e aristocráticos da cultura, mas permitindo que as camadas mais populares compreendessem o texto, pois possuía elementos próprios a sua vida.

Schneider e Torossian (2009) *apud* Vicente (2014, p. 28) realçam que “Perrault adaptava, e florea, as narrações populares, e sua maior característica era a de recheiar as histórias e contos (nas versões infantis e para adultos)”, de tal forma que explicitava uma mensagem e a evidenciava no final, “normalmente colocada em apêndices sob a forma de versos, para servir de orientação e de ensinamento aos leitores”. Em contrapartida, as fábulas

se diferenciam, uma vez que nestas a mensagem moral aparece de forma mais profunda quanto à própria criação. Em específico, La Fontaine preocupou-se com a moralidade de suas obras; contudo, apresentou lições em prosa e versos através de representações com os animais, nos induzindo a perceber os ditos padrões esperados para a sociedade.

Para Darnton (1986), o principal material que Perrault provavelmente utilizou como bagagem partiu da tradição oral, sendo que a principal fonte deveria ser a cuidadora de seu filho. “É importante destacar aqui, como contraste, que Charles Perrault era um pesquisador essencialmente cético, e lidava com os elementos mágicos em suas narrativas com um tom sagaz e irônico que poderia ser facilmente interpretado como uma zombaria do insólito” (MICHELLI, 2020, p. 41). As bagagens de La Fontaine nas fábulas partem da tradição oral e da observação direta com a vida selvagem, de bases para relacionar as características dos animais com as atitudes humanas; logo, os animais são os personagens dotados dos sentidos humanos. Para Chagas (2005), La Fontaine tinha uma intimidade singular com a natureza e seus elementos, absorvendo seus traços essenciais e a organização inerente à vida selvagem, a qual distinguia de maneira singular do mundo civilizado e humano.

1.1.2 A moral e o herói

A tradição religiosa tem um papel importante na construção daquilo que hoje se conhece como contos de fadas. A experiência religiosa expressa a interpretação de um povo e uma cultura sobre o mundo e a vida que os cercavam, sendo transmitida de geração a geração pelas narrativas orais que, por um lado, tinha a função de conservar a memória dos antepassados, e por outro, de determinar o conjunto de regras morais essenciais para a vida daquela comunidade.

Segundo Bayard (2005, p. 44), “as religiões refletem a consciência humana, as relações sociais entre indivíduos, toda a experiência de nossa vida. A divulgação dos contos é devida, em grande parte, a uma propaganda religiosa”, no qual não se questionava a autoridade das figuras divinas envolvidas, mas respeitava-se o fato narrado por constituir-se como um dado sólido, proferido por uma figura respeitável que detinha o saber e o domínio do certo e do errado, expressando uma relação simbólica coerente e coesa com a organização da vida daqueles tempos (VON FRANZ, 1985). Assim, para um povo a relação entre o bem e o mal, o certo e o errado, estava na forma como cada atitude contribuía para a vitalidade das suas crenças. Era mal tudo aquilo que degenerava as forças do indivíduo e, de alguma forma, destruía

a segurança do coletivo. Era bom tudo aquilo que potencializava as forças da estrutura social, principalmente em uma época quando os povos eram em sua maioria nômades e precisavam vagar a procura de alimentos e abrigo, tendo que se proteger de invasores e perigos naturais. Sendo o mundo empírico fonte de destruição e sofrimento, a grande maioria das narrativas mitológicas procuravam descrever lugares além mundo, onde o mal, encarnado na figura da morte e da dor, estivesse superado, e onde se pudesse se fruir de um prazer em paz.

Dessa maneira, “o progresso moral é definido então como a procura de uma salvação eterna e colocado fora do mundo e do tempo”, na busca pelo divino e com ele a sua redenção, resgatando a humanidade dos perigos do próprio homem (LE GOFF, 1990, p. 208). A humanidade organizada em sociedade traz em suas bases a constante busca pelo aperfeiçoamento e a melhoria contínua do ser, da sua formação e de suas bases, sendo a moralidade de valores a melhor forma de estruturar padrões para o dito correto (aceitável), ou não.

Nesse sentido, sabendo que inicialmente os contos de fadas foram difundidos oralmente, surgindo da tradição de contar histórias, Borges e Rodrigues (2018, p. 110) atestam-nos como tradições, que no sentido da palavra vem do “latim *traditio* que remete ao conceito de passar adiante”, sendo que as tradições estão relacionadas “à transmissão de costumes, lendas, hábitos ou performances que são passados de geração em geração através dos tempos. Sob este viés, a tradição se relaciona à perpetuação cultural, ou seja, às experiências compartilhadas entre gerações”. Logo, apesar da tradição remontar a valores e comportamentos consolidados pela repetição e pelo sucesso que tiveram na preservação da identidade da cultura, elas paulatinamente foram se modificando pela forma como cada geração transmitia o legado dos seus antepassados, deixando marcas próprias nos fatos narrados.

As tradições e os costumes estão respaldados em valores morais, que permeiam a formação do carácter e da ética, tanto que entre o antigo e o moderno, o imaginário e o literal, a simplicidade dos contos de fadas colaborou para adaptação às mais diversas formas de reprodução, que acabaram por introduzir novas bagagens culturais e aspectos regionais. Além disso, “por ter uma estrutura mais elementar, por ter uma linguagem simples e, portanto, ser mais facilmente compreendido [...], pôde migrar melhor de uma região à outra, pois reduzido aos seus elementos estruturais básicos, faz sentido para qualquer um” (CAMPOS, 1990, p. 14). Dessa forma, as adaptabilidades literárias das narrativas são múltiplas, permitindo alterar cenários, personagens e falas, e ainda incumbir novas ou alteradas lições de morais, com diferentes direcionamentos éticos, sociais e culturais. Bayard (2005, p. 8) acrescenta que a

moral das fábulas e dos contos de fadas eram agradáveis na época, pois já que não existia interação e/ou divertimento, estes representavam tais momentos, e ainda se relacionava ao ditado “distrai pois não aborrece aquele a quem se dirige”.

O herói, ou ato de heroísmo do protagonista de alguma narrativa, se destaca nesta perspectiva, uma vez que é um caráter de ensinamento contido nas histórias, nas quais são atribuídas qualidades positivas, postura ética e de bem em relação ao coletivo, tendo nesta figura “o homem ou mulher que conseguiu vencer suas limitações históricas pessoais e locais e alcançou formas normalmente válidas, humanas. As visões, ideias e inspirações dessas pessoas vêm diretamente das fontes primárias da vida e do pensamento humanos” (CAMPBELL, 2007, p. 28). O papel do herói, no que lhe concerne, tem caráter moralizador, quer seja por influência religiosa ou de postura a ser copiada. Entretanto, se os deuses representavam os astros, ao herói era atribuído seu lugar nas constelações, próximo aos deuses, porém, nunca igual e, conseqüentemente atribuindo o devido valor, principalmente entre os povos. Essa figura portadora de significados nada mais é que outro exemplo do legado cultural da civilização. Por vezes nota-se características insólitas atribuídas a ele, assim ressaltando o vigor e a capacidade para realizar seus feitos diante de situações também de igual valor.

Bayard explica que “o herói sujeito a dados históricos reflete os anseios de um grupo ou de um povo; sua conduta depõe a favor de uma ação ou de uma ideia cujo objetivo é arrastar outros indivíduos para o mesmo caminho” (BAYARD, 2005, p. 10). Pode-se encontrar, neste âmbito, os personagens favorecidos pelos deuses, ou punidos com sua fúria, mas a principal imagem que precisa ser observada é a de que o herói é humano, ou seja, além de mortal possui desvios, sentimentos, dúvidas e age por instintos. Ele é a representação do homem e, quando a característica negativa é atribuída a ele, pode acarretar alguma alteração na obra. Rousseau explica a importância da representação das atitudes valorosas como exemplo aos outros:

Sei que todas essas virtudes por imitação são virtudes de símio e que nenhuma ação é moralmente boa senão quando feita nessa intenção e não porque outros a fazem. Mas numa idade em que o coração nada sente ainda, é preciso induzir as crianças a imitarem os atos a que as queremos habituar, enquanto aguardamos que o façam por discernimento e por amor ao bem. O homem é imitador, até o animal o é; o gosto da imitação é da natureza bem ordenada; mas degenera em vício na sociedade (ROUSSEAU, 1979, p. 38).

O homem, como ser social, segundo Rousseau, busca reproduzir o comportamento das figuras exemplares, representadas por tipos superiores que são admirados por superarem a sua condição humana, enfrentando perigos supranaturais e não se deixando intimidar pelo medo. Na perspectiva de Rousseau, os contos e narrativas mais importantes são aqueles que

possibilitam a admiração de atitudes bondosas e altruístas, que inspirem o bem e o amor ao próximo.

No entanto, Aristóteles explica que “não é possível ser bom na acepção estrita do termo sem sabedoria prática, nem possuir tal sabedoria sem virtude moral” (ARISTÓTELES, 1991, p. 139). Remete-se que a bondade, como virtude, necessita de aperfeiçoamento e que corresponde à junção de virtudes morais, éticas, entre outras, como bases para uma consciência na busca pela sabedoria e pelo conhecer filosófico. É preciso que a instrução oral e teórica produza efeitos na prática e que ela contribua para o exercício da virtude.

Pensando nas produções literárias acerca da realidade, pode-se afirmar a história como produtora de objetos culturais e, sendo a construção das identidades coletivas e individuais, é importante salientar essas tradições, como representações culturais. Segundo Chartier (1990, p. 62-63), “todo documento, seja ele literário ou de qualquer outro tipo, é representação do real que se apreende e não se pode desligar de sua realidade de texto construído pautado em regras próprias de produção inerentes a cada gênero”. Surge, então, a necessidade de comprovar a história, de evidenciá-la fisicamente, ou seja, os fatos, as narrativas literárias e as ciências, por meio de documentos; assim, passam a existir, com a transição oral para a escrita, provas que permitem estudos do passado, presente e futuro.

Consequentemente, para Bettelheim (2002, p. 9) passou a prevalecer entre os pais que a criança deveria ser poupada do que a perturba e do irreal; logo, “suas ansiedades amorfas e inomináveis, suas fantasias caóticas, raivosas e mesmo violentas. Muitos pais acreditavam que só a realidade consciente ou imagens agradáveis e otimistas deveriam ser apresentadas às crianças”. A preocupação e valores dos pais eram transmitidos conforme acreditavam e, mais tarde, tais assuntos como a moralidade e valores, presentes nos contos de fadas, sofreram adaptações até a atualidade; partes foram apagadas, ocultadas por incorporações que resultam, às vezes, em um final alternativo para as histórias, ou até mesmo uma versão diferente do conto original.

É preciso compreender, segundo Halbwachs (1990, p. 100), que se abrange um tempo coletivo, mas que “se presta a todas as divisões. É por essa razão que podemos ali assinalar o lugar de todos os fatos”, principalmente com relação ao passado e sua história. O passado, ainda que no presente, remonta à interação entre os cenários, entre o senso comum e a ciência, entre personagens e suas características, entre o real e o irreal, e sobre a permanência de elementos nunca compreendidos. Conforme o esclarecimento do homem, ele evoluiu e a sua percepção da realidade se transformou, deixando a superstição de lado, focando-se nos aspectos mais

pragmáticos da vida cotidiana, os contos e as narrativas antigas não deixam de revelar algo de singular do comportamento humano, que hoje se expressa por meio de um conhecimento científico e formal através da Psicologia e da Medicina, mas que no passado era compreendido por meio de alegorias e metáforas simbólicas, representado através do conteúdo imagético de criaturas, deuses e monstros a própria configuração mental do homem. Darnton explica a importância histórica dos contos e das tradições literárias para a compreensão do humano:

Na verdade, no entanto, os contos populares são documentos históricos. Surgiram ao longo de muitos séculos e sofreram diferentes transformações, em diferentes tradições culturais. Longe de expressarem as imutáveis operações do ser interno do homem, sugerem que as próprias mentalidades mudaram. Podemos avaliar a distância entre nosso universo mental e o dos nossos ancestrais e nos imaginarmos pondo para dormir um filho nosso contando-lhe a primeira versão camponesa do “Chapeuzinho Vermelho” (DARNTON, 2018, p. 26).

Apesar da essência do conto e das histórias fantásticas continuar de certo modo inalterado, a forma como o homem hoje compreende a relação com esses elementos se modificou. Muito menos crente na fantasia e no mistério, o homem atual se tornou mais pragmático e objetivista. Mesmo assim, a força simbólica que a imagem literária evoca ainda é forte, por mais que o homem tente rejeitá-la, pois trata de um material que se perpetua através do inconsciente coletivo das culturas. As novas mitologias, representadas principalmente pelos filmes de super-herói, que arrastam multidões ao cinema, são exemplos disso. O homem ainda se maravilha com o fantástico, com a superação do mal e a glória do bem, semelhante à percepção antiga dos contos, que gerava um efeito catártico pela exaltação do sublime frente a vida vulgar do indivíduo.

1.1.3 Fábulas, Contos de fadas e a infância

Na cultura social da época, principalmente nos tempos medievais, a criança não era vista como ser frágil ou que deveria ser poupada de algum tipo de assunto, ou seja, ela era tratada da mesma maneira que os adultos. As crianças frequentavam os mesmos lugares que os adultos e, conseqüentemente, tinham acesso a assuntos próprios dos adultos, como morte, sexo e trabalho. Longe de ocultar sua mensagem com símbolos, os contadores de histórias do século XVIII, na França, retratavam um mundo de brutalidade nua e crua; de tal modo, e conforme Bayard (2005, p. 14), “as particularidades locais, muitas vezes morais, fornecem preciosos ensinamentos sobre o povo e sua maneira de pensar”, refletindo um período marcado por diferenças sociais e por um sistema feudalista, no qual as crianças camponesas tinham a tarefa de ajudar seus pais nos

afazeres domésticos e laborais da família, sem uma instrução formal, de forma que o círculo de interações se resumia à comunidade em que se vivia.

De acordo com Ariès (1978, p. 3), os conhecimentos e os valores eram transmitidos de forma que a socialização da criança na época não era garantida e nem controlada pela família: “a criança se afastava logo de seus pais e pode-se dizer que durante séculos a educação foi garantida pela aprendizagem, graças à convivência da criança ou do jovem com os adultos. A criança aprendia as coisas que devia saber ajudando os adultos a fazê-las”. Ou seja, era um saber prático, derivado não da reflexão e da crítica ao certo e o errado, mas daquilo que era tradicionalmente aceito pela comunidade no qual o indivíduo estava inserido.

Posteriormente, no século XIX, surge na Europa o ensino obrigatório, no qual as crianças são obrigadas a frequentarem as escolas; nesse momento, uma parte das crianças dos grandes centros urbanos europeus têm oportunidade de acesso a um ensino formal, com espaços adequados e materiais próprios para o ensino de diferentes matérias; a partir dessa realidade surgem obras literárias preocupadas em preparar as crianças rapidamente para a vida adulta, trazendo ensinamentos moralizantes. Segundo Benjamin (2009, p. 76), “o intenso florescimento do livro infantil na primeira metade do século passado decorreu em menos de uma concepção pedagógica concreta (em muitos aspectos superiores à atual) do que da vida burguesa daqueles dias, como do momento dela própria”, evidenciando as dificuldades de acesso à literatura e à cultura de forma geral.

Contudo, foi neste período, de acordo com Scharf (2000, p. 24), que “a escola, então, passa a adquirir especial significação, ao tornar-se o traço de união entre os meninos e o mundo, restabelecendo a unidade perdida, pois a criança ainda está isolada do mundo adulto e da realidade exterior”, quando se buscou em toda sociedade o direito e o acesso à educação; também se iniciaram as práticas e as políticas voltadas ao comunitário e à ascensão do proletariado.

Estando expostos a toda realidade de seu tempo, e com histórias de finais às vezes trágicos e/ou perigosos, indicando a consequência devido a alguma infração e/ou desobediência, Pierre de Bourdieu atesta sua teoria chamada de “reprodução cultural”, em que os elementos contidos nos contos de fadas organizados revelam a presença do insólito, do medo, do horror e do preconceito (BURKE, 1992, p. 77). Assim, Chartier (2002, p. 258-259) afirma que devido às várias interpretações corretas e significados diferenciados “tais como a fixam a escritura, o comentário ou a censura, e as apropriações plurais que sempre inventam, deslocam, subvertem, variações, enfim, entre as diversas formas de inscrição, de transmissão e de recepção

das obras”. Portanto, as crianças são atualmente privadas de questões como a morte, assim gerando os intitulados tabus.

Essa preocupação com o que a criança poderia ter acesso, ou teria de lidar em sua vida, foi ocultada e adiada para outro momento mais adequado, sugerindo as adaptações dos contos de Perrault. Essa exclusão no conteúdo das narrativas também limita a utilização de elementos literários atribuídos às obras, como o *trickster*, que é atribuída à personalidade e também ao comportamento de alguns personagens, como em “O Gato de Botas”, também incluso na coletânea de Perrault, que utiliza a mentira e a enganação para obter sucesso em seus planos. Ainda de acordo com Bettelheim (2002, p. 10), é possível assegurar que em contos como “O Gato de Botas”: “que arranja o sucesso do herói através da trapaça, e João, que rouba o tesouro do gigante, constroem a personagem não pela promoção de escolhas entre o bem e o mal, mas dando à criança a esperança de que mesmo o mais medíocre pode ter sucesso na vida”. A “trapaça”, vista pelo ponto de vista contemporâneo, toma ares negativos, e outros atributos potencialmente mais virtuosos passam a figurar como elemento do protagonista, como coragem e perseverança, retirando da história original o sentido que dialoga com as figuras do texto, como o gato, animal felino visto como ágil e astuto, e que por isso mesmo tem a facilidade de persuadir. Neste conto de Perrault há semelhanças com as fábulas de La Fontaine, uma vez que evidencia uma relação entre as características ditas como do animal, na qual o gato é visto como um animal esperto e que tem seus interesses.

Tal moralidade e valores presentes nos contos de fadas passaram por adaptações temporalmente, de modo que algumas partes foram apagadas ou ocultadas através de incorporações que resultam em um final alternativo para as histórias, ou até mesmo uma versão diferente do conto original. Portanto, “está claro que, com a passagem dos tempos e a transformação dos costumes, perdeu-se a memória das circunstâncias particulares e imediatas que teriam atuado na criação dos textos originais” (COELHO, 1997, p. 39), permanecendo no inconsciente coletivo das gerações que reproduziam as histórias apenas uma imagem opaca de seus principais elementos.

Contudo, é um hábito da sociedade medieval dividir a tradição de histórias com moralidade, de modo que Ariès (1981, p. 9) esclarece que “a criança é um anão, mas um anão seguro de que não permanecerá anão, salvo em caso de feitiçaria. O anão não seria em compensação uma criança condenada a não crescer e mesmo a se tornar imediatamente um velho encarquilhado?” Ou seja, a criança era tratada da mesma forma que o adulto, apesar de ainda ser jovem e não ter discernimento suficiente sobre o certo e o errado, necessitando de

artifícios para reprimir a sua curiosidade e imaturidade. Isso também pode ser percebido a partir das vestimentas das crianças na era medieval, roupas iguais às do adulto, porém de tamanho menor. As roupas de um período podem esclarecer muito sobre suas civilizações, como “códigos de vestuário revelam códigos culturais” (BURKE, 1992, p. 92); deste modo, as crianças aprenderiam e faziam tudo exatamente como lhes era ensinado, inclusive vícios e outras atividades desviantes.

Segundo Coelho (1987), ao formalizar o conjunto das narrativas orais da França de sua época, Perrault tinha a intenção de reivindicar, para a cultura francesa, a autoria de um saber popular que derivava da antiguidade clássica. Coelho (1987, p. 66) afirma que “parece evidente que com a redescoberta dessa literatura popular, autenticamente francesa e, portanto, moderna, Perrault pretendia provar a identidade de valores entre a criação dos novos povos e a produção dos antigos (gregos e romanos)”, e de tal ordem, percebe a superioridade da cultura dita como oficial por estes modelos (1987, p. 66). Entretanto, grandes transformações nas relações sociais ocorreram somente no século XVII, com a valorização da família e da afetividade, buscando um melhor convívio e desenvolvimento humano, começando-se a compreender as fases da vida e a passagem da infância para a maturidade.

É nítida a influência das histórias da literatura grega clássica nas tradições orais do período medieval. Os elementos fantásticos presentes nas epopeias gregas se repetem nas narrativas camponesas, tais como a disputa entre heróis e monstros, desfechos trágicos e a relação entre destino e as escolhas. Assim como, a presença da magia, dos príncipes, princesas, que se passavam em mundos ideais e mágicos, esses contos retratavam de uma maneira simbólica os conflitos das crianças com o mundo que a cercava. Segundo Todorov (1981), o que marca propriamente a diferença entre o conteúdo das fábulas antigas com os contos de fadas medievais é a forma, principalmente textual e moral, em que se inserem. Ou seja, a relação com elementos sobrenaturais e fantásticos compartilham o mesmo universo simbólico e imaginário, no entanto o modo como cada segmento trabalha as imagens diferem. Todorov explica que:

O que distingue o conto de fadas é uma certa escritura, não o *status* do sobrenatural. Os contos de Hoffmann exemplificam bem esta diferença: *Quebra Nozes* e *o Rei dos Ratos*, *O menino Estrangeiro*, *A Noiva do Rei* pertencem, por características de escritura, ao conto de fadas; *A Eleição de Uma Noiva*, no que o sobrenatural conserva o mesmo status, não é um conto de fadas. *As Mil e Uma Noites* teriam que ser caracterizadas como uma série de contos maravilhosos mais que como contos de fadas (assunto que exigiria um estudo especial). Para marcar com precisão o maravilhoso puro, convém eliminar deste gênero diversos tipos de relatos, nos quais o sobrenatural recebe ainda uma certa justificação (TODOROV, 1981, p. 30).

Sendo o sobrenatural elemento de medo como de deslumbramento, a forma como cada tradição trabalha e trabalhou a fantasia é que ditará a recepção do ouvinte ou do leitor. Ou seja, nos contos de fadas medievais a intenção era a de assustar e ensinar pelo medo, pelo exemplo negativo que o protagonista passava ao afrontar determinada ordem estabelecida.

As novas tendências mostram uma mudança de cenário das histórias, modificando a maneira como são apresentadas às crianças, invertendo alguns papéis dos personagens e tornando-os mais próximos da realidade. Vale ressaltar que os contos de fadas enriquecem a vida das crianças, prendem sua atenção, entretêm e despertam a curiosidade infantil, estimulando a imaginação e ajudando a criança a desenvolver seu intelecto e a tornar claras suas emoções, harmonizando-as com suas ansiedades e com a sociedade.

Segundo Bettelheim (2002, p. 5), durante séculos os contos de fadas desempenharam um papel central na vida da criança, pois é por meio deles que o imaginário da criança passa a ser aguçado para novas descobertas na sua vida; “em um nível manifesto, os contos de fadas ensinam pouco sobre as condições específicas da vida na moderna sociedade de massa; estes contos foram inventados muito antes que ela existisse. Mas, através deles, pode-se aprender mais sobre os problemas interiores dos seres humanos”. A linguagem simbólica presente nas narrativas literárias possibilita uma reflexão subjetiva pela indivíduo, que assimila a mensagem e a correlaciona com elementos da sua vida cotidiana, trabalhando através da fantasia conflitos que, no momento, não são compreendidos pelo seu consciente, mas que ao se utilizar de elementos lúdicos próprios ao universo infantil, possibilitam à criança um entendimento maior do que está vivenciando.

Gregorin Filho, Pina e Michelli (2011, p. 48) corroboram apontando que, apesar de acharmos que os contos de fadas são apenas uma tradição, “seu texto é contemporâneo e traz as marcas de alguns dos paradigmas que estruturam os tempos e a sociedade”, mesmo que, apesar do simbolismo e da linguagem metafórica, tais histórias ainda reflitam a atualidade, com os conflitos ainda existentes, com a valorização dos sentimentos e com a necessidade brusca de ter e manter as relações humanas.

Além disso, os contos despertam a imaginação, permitindo viajar por lugares deslumbrantes, provando sabores diferentes e deliciosos, se aventurando ao lado dos personagens, ou se colocando no lugar deles. É dessa maneira que eles conseguem ultrapassar os seus limites, vencendo os medos causados pelos perigos inimagináveis. A partir de um suporte imaginário, e simbólico, os contos de fadas possibilitam às crianças a aventura e a solução de dúvidas e angústias.

Contudo, Coelho (1997, p. 39) adverte que, apesar das adaptações e de uma nova bagagem para diferenciar o aprendizado infantil, e da forma contemporânea que a criança é inserida no mundo, os contos em si aludem “a mil outras e diferentes circunstâncias particulares com a mesma verdade com que foram expressos originalmente”, sendo que as linguagens simbólicas evidenciam verdades gerais contidas ainda nas narrativas destes, uma vez que “os contos de fadas não devem ser explicados, mas contados à criança, para que ela não se desvie da magia que a história, em si, carrega ao imaginário infantil” (VICENTE, 2014, p. 26). A intenção da literatura não é dizer a verdade, mas possibilitar pontos de vista e instigar a interpretação, de modo que a criança seja capaz de, ela mesma, extrair suas conclusões e exteriorizar sua perspectiva singular.

Neste viés, Von Franz (1985, p. 8) buscou explicar os elementos de “uma visão do homem na sua existência cotidiana, do seu tempo, e dentro de seu contexto cultural, abrindo dimensões diferentes de nossa existência”, em que o homem sofre sendo resultado de seu processo histórico na formação de seus valores, preocupando-se com as análises psicológicas e as influências destas histórias em alunos no ambiente escolar. Uma vez que a usualidade destes contos de fadas e fábulas é remoto ao surgimento das escolas, o estudo, em específico, destacou várias exemplificações em alunos, sendo que a emocionalidade e a personificação de certos aspectos inconscientes marcaram traços na personalidade.

Em consonância, Gregorin Filho, Pina e Michelli (2011, p. 50) definem que o “conceito de inconsciente restringe-se, em princípio, a designar o estado dos conteúdos reprimidos ou esquecidos”; logo, tais conteúdos influenciam em modos de comportamento, individuais e/ou coletivos, que conscientizam o ser e, por isso, os conteúdos do inconsciente coletivo são denominados arquétipos, criando imagens universais e simbólicas como o herói, o monstro, o velho, a bruxa, entre outras. “Ou seja, os modelos arquétipos básicos, ou núcleos estruturantes, são universais, são comuns a todos os povos, a todos os indivíduos, e persistem com o passar do tempo” (CAMPOS, 1990, p. 12). Estes arquétipos são herdados culturalmente e passados através das gerações pelos discursos e modos como os indivíduos representam seus símbolos.

Permitindo o questionar abrangente, como exposto por Coelho (1987, p. 9), será que “*A Bela Adormecida, Rapunzel, Chapeuzinho Vermelho* e mil outras narrativas maravilhosas ainda terão algo a dizer? Sem dúvidas, sim. O que nelas parece apenas ‘infantil’, divertido, ou absurdo, na verdade carrega uma significativa herança”, tanto de sentidos como de percepções que atravessaram o contexto histórico e permanecem nos dias atuais, demonstrando vários simbolismos e sentidos ainda ocultos.

As personagens literárias presentes nessas narrativas são dotadas de significados e representações polissêmicas, podendo até mesmo não só possuir vários significados como também adquirir novos ao longo do tempo. Por conseguinte, ao mencionar sentidos ocultos e essenciais para a vida, as influências mitológicas, fantasiosas e mágicas sempre estiveram presentes na humanidade, inerentes ao ser humano e seu respectivo futuro. Eliade (2006, p. 11) destaca que “os mitos descrevem as diversas, e algumas vezes dramáticas, irrupções do sagrado que realmente fundamenta o Mundo e o converte no que é hoje. E mais: é em razão das intervenções dos entes sobrenaturais que o homem é o que é hoje, um ser mortal, sexuado e cultural”. A representação imaterial e metafísica do símbolo define a ação física e empírica do ser humano, o qual percebe e age conforme os sentidos que atribui ao mundo, sendo modificado pela sua construção de mundo.

Pode-se perceber, no contexto aludido por Eliade na relação sexuada do humano, a fusão entre a mitologia e o feminino na descrição de Von Franz:

O animal tem um relacionamento secreto não somente com o deus sombrio da guerra e com o lado obscuro do deus da luz, mas também com o princípio feminino. Por exemplo, no “Chapeuzinho Vermelho” a avó, a grande Mãe, se transforma num lobo e ameaça devorar Chapeuzinho Vermelho sob essa forma, até que o caçador, que também é um aspecto de Wotan, venha e a mate. Nessa estória o lobo se torna um atributo de uma divindade feminina sombria e de natureza obscura. No sonho de mulheres modernas o lobo representa frequentemente o *ânimus*, ou aquela estranha atitude devoradora que as mulheres podem ter quando possuídas pelo *ânimus* (VON FRANZ, 1985, p. 272).

Assim, através da própria percepção humana sobre elementos naturais, os quais foram dotados de uma significação própria por um determinado povo, o homem se apropria desses símbolos para explicar seu próprio comportamento, vendo, através da representação, uma forma de se refletir e de tornar a natureza mais familiar e humana.

Como salientado, o ato de contar histórias, recontar fatos passados que envolvem a ação de homens, de monstros, de outras criaturas e da presença do insólito, está presente em toda a antiguidade, em especial no mundo grego e por toda sua literatura. Entretanto, cabe a nós entendermos o mundo mítico dos gregos para além da fabulação, enquanto fonte de grande parte dos símbolos, arquétipos e interpretações que ainda ressoam na atualidade e continuam a contribuir para diversos estudos e, principalmente, produções literárias como os contos de fadas, pois toda a literatura ocidental começa a partir da literatura grega.

A Teoria Psicanalítica desenvolveu estudos mais aprofundados sobre a natureza da criança. Para Freud (1856-1939) e seus seguidores, os desejos e conflitos na infância refletem na atividade psicológica humana, a partir da relação com objetos e outrem. O termo freudiano

“complexo de Édipo” significa a interpretação para os desejos hostis e amorosos apresentada pela criança para com os pais (CARROLL, 1999). Jung (1875-1961), no que lhe concerne, não discordava; porém, impunha que o inconsciente, formado através de conteúdo, deve ser respeitado, pois imprime significados e simbolismos à vida.

De acordo com Campbell (2007), Jung propôs em seus estudos os conceitos de arquétipo e inconsciente coletivo. Em relação aos contos de fadas, os psicanalistas freudianos preocupam-se em mostrar que tipo de material reprimido, ou inconsciente, encontra-se subjacente a essas histórias. Os junguianos, por sua vez, acreditam que nestas são representados os tipos humanos básicos que espelham os trajetos do desenvolvimento psíquico. Sendo assim, os estudos da mente humana partem do legado dos povos primitivos. “O sonho é o mito personalizado e o mito é o sonho despersonalizado; o mito e o sonho simbolizam, da mesma maneira geral, a dinâmica da psique. Mas, nos sonhos, as formas são distorcidas”, uma vez que envolvem os problemas e tramas do sonhador, e já com relação aos “mitos, os problemas e soluções apresentados são válidos diretamente para toda a humanidade” (CAMPBELL, 2007, p. 28). Assim, um conto de fadas ou qualquer outra narrativa sensibiliza o ouvinte ou leitor porque trata de elementos simbólicos que são pertinentes ao seu universo cultural, e representam, de alguma forma, conflitos vivenciados.

O mito e os sonhos são elementos intrínsecos na fabricação de sentidos, símbolos e arquétipos, uma vez que se baseiam “numa disposição inata para desenvolver um ego e produzir certos tipos de reações e representações” (VON FRANZ, 1985, p. 9). Dado que essas produções ocorrem da mesma maneira que são estabelecidas pela psique, concebe-se o caráter insólito também vinculado a esses mesmos elementos, haja vista a literatura da antiguidade. São todas essas características que viabilizaram o progresso humano nos campos sociais, da ciência e da literatura até a contemporaneidade. Contudo, todos esses avanços aconteceram porque o percurso da antiguidade seguiu esse caminho, e não outro.

Campos explica que “tanto a psicanálise como a psicologia analítica concordam que os contos de fadas têm uma estrutura semelhante à dos sonhos. Freud já tinha percebido que os contos não são fundamentalmente distintos dos sonhos, e que falam uma linguagem simbólica idêntica” (CAMPOS, 1990, p. 39). Sabendo que existe um núcleo que se forma a partir de cada história, através de experiências parapsicológicas e/ou sonhos, sendo uma amplificação da realidade contida, “o psiquismo é representado como sendo dominado pelas recordações inconscientes, pela história oculta dos indivíduos e, principalmente, pelo passado mais longínquo, o da mais tenra infância” (LE GOFF, 1990, p. 193). Por se referirem a conteúdos

inconscientes é que os contos de fadas cativam tanto as pessoas, pois a colocam novamente em situações que a mente trabalhou em mascarar e esconder, e que agora, sob formas inofensivas, permitem ser revisitadas e analisadas.

Franco explica que:

Os psicanalistas e psicólogos, por exemplo, discorrem sobre o aspecto discursivo dos contos de Charles Perrault quando propõem analisar a linguagem simbólica presente neles e ressaltam os arquétipos, ou quando usam os contos para intervenções terapêuticas. Outros pesquisadores, que apoiam outras teorias linguísticas, a fim de compreenderem o discurso e a ideologia presente nos contos, não desprezam o papel que esse discurso desempenha na formação humana, ditando comportamentos e valores em determinado momento, fatores que acabam por tangenciar a área da História (FRANCO, 2011, p. 18).

Exatamente com a perspectiva de que existia uma presença soberana e esse dualismo entre o favorecimento divino e a força incontrollável da natureza, verifica-se hoje a vasta quantidade de mitos antigos e os respectivos significados que sugerem a interpretação de tudo aquilo que o homem antigo enfrentava e refletia em sua época. Portanto, observaremos, em outros momentos da história, períodos de revoluções e da literatura os componentes fundamentais que destaca-se: o onirismo, a mitologia e o insólito manifestados em várias formas nos períodos que sucedem a antiguidade, como a Idade Média (BAYARD, 2005).

Nesta conjuntura, Von Franz (1985, p. 18) relata que “os contos de fada têm uma estrutura que reflete os traços humanos mais gerais e que desempenham um grande papel porque através deles podemos estudar as mais básicas estruturas de comportamento”; por consequência, se pode-se estudar as estruturas comportamentais através dos contos, estes exercem influências significativas na formação e no desenvolvimento humano. Caldin (2004) *apud* Vicente (2014, p. 23), apontam ainda que “quando a criança envolve-se no universo ficcional dos contos de fadas, assume a condição de participante ativa das histórias, pelo imaginário e o simbólico, encontrando no final feliz do gênero, a segurança de que as mazelas passam”, fazendo surgir uma nova experiência no leitor, que pode e deve assumir novas posições e que, ao utilizar da emoção e da capacidade cognitiva, permitem mudanças no desenvolvimento e no comportamento humano.

1.2 Literatura Infantil: Abordagens Históricas, Sociais e Culturais

A invenção da escrita transformou a comunicação humana, permitindo a transmissão de conhecimento e o registro dos fatos e normas que regulavam cada sociedade. Rangel e Sendra explicam que “com o advento da escrita, o homem teve a possibilidade de documentar, de

eternizar suas ideias e memórias. O eterno retorno da oralidade é substituído pelas perspectivas da história. A escrita permite que o homem vivencie melhor o tempo” (RANGEL; SENDRA, 2017, p. 16). Com a escrita o passado pode ser revivido, o presente registrado e o futuro imaginado. A humanidade não depende mais da memória de um indivíduo que estava incumbido de transmitir as gerações seguintes o legado dos antepassados e de vivências que as gerações futuras não presenciaram. Não que a escrita encerre os problemas da perspectiva enviesada que o orador impunha ao seu relato, no entanto permite que o leitor possa tirar suas próprias conclusões e fazer suas próprias interpretações do que está lendo.

Le Goff (1990, p. 389) complementa que “durante muito tempo, no domínio literário, a oralidade continua ao lado da escrita e a memória é um dos elementos constitutivos da literatura medieval”. Neste contexto, verifica-se que a definição de literatura infantil apresenta uma forma holística, uma vez que no século passado ainda não existia uma literatura voltada somente para as crianças e nem as abordagens de gêneros como na atualidade. A literatura em geral era direcionada ao público adulto e abordava temas relacionados com as vivências sociais. Gangnebin explica que “perceberemos que esta relação entre filosofia, texto e escritura advém de uma partilha anterior entre tradição oral, mítica ou poética, transmissão oral da sabedoria, e transmissão escrita, no seio de instituições socioculturais diversas” (GAGNEBIN, 2006, p. 207). O pensamento, como formulador de questionamentos, traz em sua essência filosófica a busca pela existência do ser, na qual a escrita passa a ser o principal elemento para a permanência do pensamento crítico.

De acordo com Rangel e Sendra (2017, p. 11), “viver é uma declaração. Tudo o que é vivo declara alguma coisa ao mundo”. Nesta lógica, não é possível rejeitar a popularidade dos contos e da evolução destes; e apesar de ser difícil datar todos os documentos históricos, não é possível ignorar o contexto mental do universo dos camponeses e das sociedades do antigo regime. Por isso, Bayard (2005, p. 7) acrescenta que “a evolução do homem continua a ser uma miragem e os grandes iniciados relevam, simbolicamente, algumas verdades cuja veracidade controlamos com dificuldade”. Em decorrência desse caráter velado que a literatura mantém o seu poder, permitindo que cada leitor, cada ouvinte, reviva a história através da imaginação, permitindo que o conteúdo simbólico do texto se ressignifique a partir da relação que ele estabelece com indivíduo. Longe de carregar uma verdade universal, a literatura possibilita o conhecimento de si mesmo, de um discurso que revela não uma realidade objetiva, mas sim um universo onde a subjetividade é compartilhada pela experiência humana.

Quanto mais se entende dos símbolos e imagens produzidos pela humanidade, maior será a experiência de profundidade dada pela literatura. O sujeito que lê e ouve com frequência intui com mais facilidade a estrutura inerente ao jogo linguístico, dominando o discurso simbólico e compreendendo que a mensagem e a significação não estão dadas imediatamente, são acessíveis apenas pelo esforço em desvendar as palavras que compõem o todo de uma história. Coelho explica que:

O conhecimento de rendimentos básicos de Teoria Literária faz-se necessário; pois a Literatura é a arte da linguagem e como qualquer arte exige uma iniciação. É como um jogo, não pode ser jogado por quem não lhe conheça as regras ou não as combine com os parceiros. Embora, como arte que é, a Literatura não comporte regras fixas e imutáveis, há certos conhecimentos de sua matéria que não podem ser ignorados (COELHO, 1997, p. 34).

A beleza e profundidade da literatura residem justamente na sua capacidade ilimitada, sem regras e normas, as quais possibilitam um campo infinito de arranjos, desde que se conheça com propriedade as suas camadas simbólicas, desenhando imagens prolíficas que impactam porque resgatam acontecimentos humanos íntimos e universais à experiência de qualquer indivíduo.

Conforme Michelli (2020, p. 28), “a ação de contar e ouvir histórias cumpre uma primeira função básica que é permitir que o homem não só organize seu mundo interno, como compreenda o contexto que o cerca”, abrangendo além de toda sua história, fatores políticos e de valorização da ética e da moral nos vários cenários vivenciados pela humanidade. Deste modo, a linguagem e sua escrita foram, e são, os alicerces literários, sendo que “a literatura é a arte da palavra escrita”, como explicam Rangel e Sendra (2017, p. 18), possibilitando inúmeras propriedades textuais e de gêneros.

Através da palavra, além de transmitir conhecimento, o ser humano se entretém, deixa que sua imaginação flua, gerando sentimentos de prazer e alegria. Michelli explica que a literatura tem uma função importante de “oferecer prazer a quem narra e a quem ouve. Se o prazer não fosse tão importante na vida do ser humano, Sigmund Freud não conceberia o conceito de princípio de prazer em dinâmica com o princípio de realidade” (MICHELLI, 2020, p. 29). A literatura possibilita imaginar um mundo para além do sofrimento mundano, superando as limitações da vida humana e sonhar com uma realidade ideal.

Além disso, para a história, a educação, a filosofia e a psicologia, a literatura tem um importante papel de conservar a memória dos povos e civilizações, como ressalta Gagnebin (2006, p. 97), sendo uma tarefa ética a conservação da memória, pois “nosso dever consistiria em preservar a memória, em salvar o desaparecido, o passado, em resgatar, como se diz,

tradições, vidas, falas e imagens”. Pelas histórias dos antigos, sua memória permanece viva, a sua percepção singular dos eventos passados podem ser revividas e revelar traços de como experienciavam o mundo, de como construía seus sentidos e de como moldaram a realidade tal como ela é hoje.

Silveira (2008) reconhece que as crianças se tornaram parte da literatura a partir do momento em que se inseriram no mundo dos adultos, sendo que somente mais tarde houve mudanças nas concepções das crianças e das necessidades para o pleno desenvolvimento destas; tanto que as crianças participavam de momentos marcantes como um adulto como o nascimento, a morte, as festas e as guerras; elas viviam literalmente a vida adulta. Tal fato é percebível nas ponderações de Darnton (1986, p. 26-27), ao criticar as narrativas de “O Chapeuzinho Vermelho” pelos camponeses, “não inteiramente, no entanto, porque *O Chapeuzinho Vermelho* tem uma aterrorizante irracionalidade, que parece deslocar na idade da razão. Na verdade, a versão dos camponeses ultrapassa a dos psicanalistas em violência e sexo”; contudo, tais aspectos não são mencionados nas obras de Grimm e Perrault, e nem nas de Fromm e Bettelheim; porém, fica evidentemente claro que “os camponeses não precisavam de um código secreto para falar sobre tabus”, justamente porque a percepção da infância era diferente, sendo necessário prepará-la para um mundo cruel e desconhecido desde sua aptidão aos afazeres domésticos e laborais da vida no campo.

De acordo com Scharf (2000), a criança participava da vida do adulto e, dessa maneira, também participava de sua literatura. As crianças nobres tinham acesso a orientadores que liam clássicos literários com linguagens mais rebuscadas, já as crianças mais humildes e camponesas, sem instrução e educação formal, ouviam somente histórias de cavalaria, aventuras, lendas e contos folclóricos próprios do seu povo. Rousseau explica que “Se o homem é um ser forte e a criança um ser fraco, não é porque o primeiro tenha mais força absoluta que o segundo, mas é porque o primeiro pode naturalmente abastar-se a si e o outro não” (1995, p. 67). Ou seja, a criança não controlava o que ouvia e via, mas dependia daquilo que o adulto considerava necessário para que ela sobrevivesse nesse mundo. Era uma relação de forças desproporcionais e verticais, na qual o adulto estava acima, sem respeitar os desejos e vontades da criança, apenas apontava o certo e o errado sem uma discussão sobre isso, mas porque vinha da tradição e a tradição era confiável.

Silveira (2008) descreve que a falta de afeto e de atenção era marcante nessa época porque os pais e, principalmente, as mães, não estavam presentes conforme a necessidade nos primeiros anos de vida da criança. Ao final desse período, as mudanças se iniciaram, por meio

de diversos fatores e dentre eles destacam-se os fatores políticos, culturais e religiosos e a “classe emergente, a burguesia que viu na educação dos pequenos a oportunidade que necessitava para perpetuar sua ideologia, e na literatura infantil, a melhor forma de realizar esse intento” (MENDES, 2000, p. 54). Controlar e se apropriar do discurso e da educação formal dos cidadãos da cidade permitia uma maior autonomia crítica da burguesia em ascensão, se libertando dos domínios da monarquia aristocrática que detinha o conhecimento e a cultura. Sendo o conhecimento poder, instruir e alfabetizar as crianças formava uma população capacitada a transitar entre as diferentes camadas sociais, propagando a ideologia burguesa.

Além dos fatores econômicos, com a reforma protestante outros paradigmas foram modificados, percebendo-se a necessidade de educar moralmente as crianças desde cedo, a partir de histórias e sermões, como explica Ariés:

O século XVII é uma época de grande influência e estímulo dos protestantes, com uma organização fortemente patriarcal. Os pastores viam a criança como um indivíduo que somente podia ser domado pela educação religiosa rígida. Já se verifica um interesse especial pela criança, provocando a edição dos primeiros tratados de pedagogia, escritos pelos protestantes ingleses e franceses. Os manuscritos lidos para as crianças – tais como as vidas de santos – eram voltados para a formação religiosa (ARIÉS, 1986, p. 13).

Neste sentido, Almeida (2017, p. 31) acresce que “as manifestações religiosas interferem em setores econômicos, políticos e sociais, ajudando a moldar contextos históricos específicos”. Assim, somente entre 1660 e 1880 é que ocorre uma mudança no modelo familiar, exigindo que as mães fossem mais presentes na vida dos seus filhos, e que participassem ativamente no seu desenvolvimento, para que eles pudessem ser criados com mais carinho, amor e atenção. Neste período o contato da criança com a literatura era realizado por meio de manuscritos religiosos.

A partir da concepção de que “a criança é formada para discriminar e reproduzir a sociedade na qual está inserida” (RANGEL, SENDRA, 2017, p. 23), valores éticos, morais e culturais passaram a ser direcionados para o ensinamento das crianças. É dessa necessidade de atenção que surgiu a nova perspectiva dos religiosos de que as crianças poderiam ser bem orientadas a partir da educação. Entre o final do século XVII, e durante o século XVIII, surge a escrita dos primeiros livros especificamente voltados ao público infantil. As crianças então passam a ser percebidas como pessoas diferentes dos adultos e que necessitam de cuidados e afetividade; e “prossequindo nessa ordem de ideias, torna-se fácil compreender porque a literatura foi usada, desde as origens, como instrumento de transmissão de valores”, como explica Coelho (1997, p. 37). Através de uma linguagem e símbolos pertinentes ao universo

infantil, a literatura não se utiliza da lógica racionalista para formar valores morais, mas deixa que a metáfora e a analogia desenhem uma mensagem mais profunda no ouvinte e leitor, por comunicar palavras que fazem parte da sua vivência no mundo, introduzindo em personagens infantis e animais os comportamentos morais que eram vistos como positivos.

Gregorin Filho, Pina e Michelli (2011, p. 225) testemunham que “na tal ‘moral espontânea’, o conflito ético é um conflito indentitário”; por isso, todo processo de transmissão é direcionado pela história, e pelos diferentes contextos e as variadas culturas, criando conflitos sempre atuais ao cenário vivenciado. Desse modo, nas fábulas, principalmente nas de La Fontaine, ficam evidentes não somente críticas literárias, mas as formas que esteticamente modelaram as civilizações, partindo de uma moral naturalizada. “No conto ‘Cinderela’ (*Cendrillon*) de Charles Perrault, no qual Cinderela perdoa sua madrasta e suas irmãs e casa-as com dois nobres senhores” (GREGORIN FILHO; PINA; MICHELLI, 2011, p. 254), percebem-se tais modificações, pautando conflitos tanto éticos como morais, mas também a decisão de perdoar como melhor virtude. A bondade, o final feliz para todos, muda nas visões contemporâneas, que podem até iludir em transparecer um equilíbrio e uma estabilidade para um encerrar positivo para todos. Porém, em seus primeiros contos, há dois verbetes cujo simbolismo transporta para cenários conflitantes para a criança, como explica Darnton (1986), sendo o primeiro que a moça virou empregada para não ter que se casar com o pai, e o segundo em que a madrasta, ao tentar empurrar a moça para o forno, incinera a própria filha.

Apesar disso, Michelli salienta (2020, p. 32) que mesmo “relendo esse passado sob outras perspectivas, renovando-o ou reinventando-o, ele se faz presente em muitos textos da atualidade que recriam histórias da tradição, quer por meio da palavra, das ilustrações ou mesmo do cinema”. Deste modo, muitos autores não podiam deixar em evidência suas intenções, ou não as tinham pré-determinadas. Khéde (1986, p. 25) explica que “em Chapeuzinho Vermelho, o cunho moralizante da história não aparece no enunciado. Mas ele está implícito na enunciação. Os atributos situam Chapeuzinho Vermelho como força atraente da natureza: bela, vivaz e intrépida”. Ou seja, fazia parte da construção sociocultural dos autores dos contos de fadas essa perspectiva moralizante como parte dos costumes da época, em que os indivíduos deveriam desempenhar papéis determinados, e as narrativas e tradições orais continham esse pensamento como forma de perpetuar o conjunto de normas que mantinha a coesão social, tanto de forma consciente e direta, através dos sermões e das pregações religiosas, quanto de forma inconsciente e indireta, através das metáforas das histórias e contos de fadas.

O filósofo Rousseau (1995, p. 11), contemporâneo da tradição dos contos de fadas de Perrault, declara que a educação surge da natureza, dos próprios homens e das coisas, tendo que “o desenvolvimento interno de nossas faculdades e de nossos órgãos é a educação da natureza, o uso que nos ensinam a fazer desse desenvolvimento é a educação dos homens, e o ganho da nossa própria experiência sobre os objetos que nos afetam é a educação das coisas”. Tanto a instrução epistemológica formal como a moral orientam a forma como a criança percebe o mundo, aquilo que o adulto ou a cultura humana consideram necessários para o seu desenvolvimento social, político e cultural. Nesse sentido, educar significa fazer um juízo de valor, de forma vertical, sendo que os indivíduos que precedem os outros determinam o que deve ser melhor; este juízo de valor se perpetua através dos discursos, seja na escola, seja nas histórias populares. As reflexões de Rousseau acerca da criança e da infância marcam a sociedade francesa e europeia, mudando a forma como os adultos viam os pequenos e abrindo espaço para um pensamento pedagógico.

Cunha (1999, p. 42) resume que a historicidade da literatura infantil tem origem no início do século XVIII, “quando a criança pelo que deveria passa a ser considerada um ser diferente do adulto, com necessidades e características próprias, pelo que deveria distanciar-se da vida dos mais velhos e receber uma educação especial, que a preparasse para a vida adulta”. Neste período, a Europa e o ocidente viviam as consequências da Revolução Industrial pautadas na evolução tecnológica e científica, e em uma sociedade que ansiava por uma democracia com forte participação popular e com o ideal imaginário de que todos são iguais.

Rousseau (1995, p. 74) antes disso já afirmava que “a obra-prima de uma boa educação está em fazer um homem razoável: e pretende-se educar uma criança pela razão”. Neste sentido, a criação de um modelo familiar padrão, incorporado pela evolução econômica incorrida com o surgimento da burguesia, deu novas abrangências à infância, à criança e ao seu desenvolvimento. Conforme explicam Rangel e Sendra (2017, p. 20), “a preocupação com a formação ideológica do ser humano gerou a necessidade de manipulação da educação. Com a Revolução Industrial, ‘a arte de pensar’ tornou-se ainda mais vigiada pelos líderes econômicos”. Como dito, educar é perpetuar valores e visões de mundo, de modo que no contexto do capitalismo emergente era importante fomentar nas pessoas o desejo de produzir e de acumular riquezas, como algo possível e acessível a todos, para o desenvolvimento e fortalecimento desse sistema econômico.

Com o desdobrar destas revoluções, dando-se início a uma revolução também cultural, “a escola de então”, como afirma Ariés (1986, p. 42), “para ocupar a criança durante esta etapa

da vida e, ao mesmo tempo, querendo informá-la de um saber para momentos futuros de sua existência, converte-se no intermediário da criança e da cultura, usando como fonte, entre os dois, a leitura”. A palavra, como fonte de expressão do saber humano, coloca a criança em contato com seu passado, sua história, e permite que participe da construção do seu presente social e cultural através do discurso e da possibilidade dela mesma criar suas histórias e gravar no tempo sua marca.

Rangel e Sendra (2017, p. 21) ponderam que a escola foi “a segunda forma de desenvolvimento psicológico da criança [...], responsável, fora do ambiente familiar privado, por ratificar e desenvolver a ideologia imposta pela família burguesa”. Com isso, era importante que a escola propagasse costumes aliados à moral burguesa, divulgados através de imagens que fizessem parte do imaginário da sociedade. A literatura cumpre esse papel, imergindo a criança em um universo simbólico da qual estava acostumado fora do ambiente formal escolar, mas dotado agora de intenções moralistas específicas, usando de roupagens familiares ao imaginário cultural da época, sem que houvesse de fato uma preocupação com o desenvolvimento intelectual e crítico.

Para Scharf (2000), as lendas e tradições folclóricas de todos os povos, transmitidas oralmente, continuaram no decorrer do século XVIII, de geração em geração, e são a principal fonte inspiradora da literatura infantil. Uma literatura contemporânea, por sua vez, vai além do prazer e da emoção, e visa alertar, transformar a consciência crítica do leitor, sendo que a criança, através dela, associa e harmoniza a fantasia e a realidade, a fim de satisfazer suas exigências internas.

Gregorin Filho, Pina e Michelli (2011, p. 18-19) relatam haver “o descrédito da autoridade que se coloca no poder por meio de uma moral dogmática; a linguagem se mostra mais próxima do falar da criança e é nesse relativismo de valores que a criança terá de se situar como cidadão”. Deste modo, a literatura, desde que surgiu, tem como funcionalidade influenciar a maneira de pensar das pessoas, de sentir, de se apaixonar e de desejar, despertando sentimentos diversos. Ao ler, o ser humano tem a possibilidade de estender, trocar e engrandecer as experiências de vida, sendo que “as qualidades poéticas presentes nos textos dos contos de fadas aproximam a criança de um estado de sensibilização artística e de compreensão de seu mundo interior” (VICENTE, 2014, p. 50). A experiência literária possibilita o diálogo com o outro, seja ele presente ou imaginado, fomentando a empatia, o colocar para fora de si mesmo e vendo o mundo de múltiplas perspectivas.

O passado, o presente e o futuro, em sua temporalidade, trazem, além da noção do tempo, a capacidade do homem de se projetar em seus horizontes. É por meio da linguagem que o homem vive seu mundo e de outrem, sendo que as histórias e concepções nos permitem viver em sociedade, de tal modo que “o poder moralizante [das] fábulas continua tão forte quanto fora a princípio e desta forma vem perpassando as épocas sem deixar de se afirmar como literatura”, em especial de La Fontaine através dos recursos tradicionais de Esopo (SILVA, 2013, p. 204).

No atual contexto não se pode negar que os impactos morais, tanto de Perrault como de La Fontaine, perdem muitos sentidos, seja por falta de incentivos e/ou por existir vasta literatura que contém novos modelos éticos e cenários modernos, no intuito de vivenciar e correlacionar o cotidiano. Porém, da mesma forma não é possível desconsiderar a riqueza das narrativas em simbologias e apontamentos não somente moralizantes, mas que relatam padrões psíquicos do comportamento humano, que podem ser percebidos como na fala a seguir: “Assim sempre acontece nos conselhos e reuniões! Se precisar discutir e deliberar, os conselheiros aparecem aos montes, assim como planos e projetos. Porém, se algo precisar ser feito, aí não dá para se contar com ninguém!” (LA FONTAINE, 2012, p. 6). La Fontaine critica um comportamento muito comum em qualquer comunidade humana, de que poucas pessoas se empenham em fazer aquilo que aconselham, sendo muito fácil falar, mas difícil de partir para a ação e a prática.

A literatura representa os momentos de evolução da própria humanidade, que permitem conhecê-la e analisá-la em cada período, admitindo conhecer os valores impostos pela sociedade naquele momento e, para Scharf (2000, p. 96) “é desta forma que entenderemos como a criança era encarada nessas diferentes épocas, tanto pelo adulto quanto pela escola, para termos uma visão mais clara quanto à relação criança e literatura”. Cunha (1999) complementa que a literatura é uma maneira de manifestação artística e era produzida em diferentes regiões com temas diversificados, possibilitando, assim, que as pessoas pudessem manifestar seus sentimentos e pensamentos e que somente no final do século XIX as histórias passaram a ser criadas pensando no público infantil.

Segundo Coelho (1991) *apud* Vicente (2014, p. 14), buscar um significado para a Literatura Infantil “implica em conceber uma abertura no pensamento do século XVIII para a formação de uma nova mentalidade. Indo além, esta se coloca como um instrumento de emoções, diversão ou prazer, e que se materializa através das histórias, dos contos, lendas, mitos, poemas, etc.”, desenvolvidos pelo pensamento poético, no intuito de nivelar a mente e o desenvolvimento infantil, objetivando uma educação humanística.

Rangel e Sendra (2017, p. 32) defendem que a humanidade “precisa da cultura para que possa se desenvolver, ou seja, o ser humano é alimentado pela cultura que ele próprio alimenta. A literatura pode ser entendida como um aspecto cultural capaz de conduzir o homem ao mundo simbólico, indispensável para seu desenvolvimento”. A leitura possibilitou uma evolução tipográfica marcante nesse momento, ou seja, uma avaliação a respeito da sua verdadeira significação, tendo em vista que foi nesse momento em que se iniciou o processo de produção de livros, jornais e folhetins. A partir daqui a leitura passa a influenciar várias outras modalidades de cultura visando atingir o público infantil. Benjamin afirma que (2009, p. 89) “não são as coisas que saltam das páginas em direção à criança que as vai imaginando; a própria criança penetra nas coisas durante o contemplar, como nuvem que impregna do esplendor colorido desse mundo pictórico”, de modo que a relação que a criança estabelece com a literatura não é, de forma alguma, lógica, mas muito abstrata, pois deixa-se levar pelas imagens sem as pretensões moralistas dos adultos, e contemplando o universo simbólico que ali se evoca de maneira muito genuína e sincera.

Assim, a literatura não pode ser utilizada como instrumento de formação tecnicista, de forma que o que se visa é o estímulo a uma leitura imediata e superficial, mas, como afirma Vygotsky *apud* Freitas (2005), deve ir além do universo da bibliografia utilizada como trabalho em sala de aula. Deve-se ir à prática construindo a compreensão pedagógica, ou seja, investigando como ela se dá historicamente como forma de expressão e que lugar ocupa no mundo de hoje e no dia a dia dos alunos e das comunidades.

Scharf explica que no passado houve a preocupação de que a leitura poderia alienar as crianças e que era preferível um texto instrutivo e objetivo do que leituras fantásticas:

A literatura, com sua popularidade, amplia seu leque de ação, e passa a atingir um grande público, gerando a chamada “leituromania”, surgindo uma grande preocupação dos pedagogos da época, que alertavam o público para os perigos da leitura em excesso. Também neste período se divulgava uma leitura mais pragmática e objetiva, que se dirigisse às obras úteis, de caráter informativo ou evangélico, que direcionasse à meditação ou à aprendizagem, impedindo a imaginação e a fantasia (SCHARF, 2000, p. 21).

Isso decorre de uma visão rasa e superficial que se tinha da literatura, como se houvesse uma literatura boa e formativa e outra ruim e distrativa, que fosse influenciar de forma negativa o leitor.

Tal fato é consequência de que, como explica Rangel e Sendra (2017, p. 21), “a literatura infantil é, na maioria das vezes, escrita do adulto para a criança e, por esta razão, acaba trazendo a ideologia do adulto, [...] a questão da adjetivação da literatura escrita para as crianças tem

sido questionada por vários pesquisadores da área”. É difícil que um autor se abstraia da sua obra sem que imprima nela seus valores e visões de mundo; no entanto, o que não é honesto é definir quais são as interpretações possíveis e corretas a serem feitas acerca de uma obra, sem que seja possível que a criança leitora tire suas próprias conclusões e imprima sua visão daquilo que leu.

Ao descrever uma literatura adequada para as crianças e jovens, Scharf (2000) defende a existência de duas vertentes: os clássicos já existentes e as adaptações de lendas folclóricas que deram origem aos contos de fada que, até o momento, não eram voltados ao público infantil. Desde que se originou, a literatura infantil muitas vezes teve um caráter de divertimento e ensinamento para as crianças, e a linguagem deveria ser de fácil compreensão e adequada ao seu público-alvo. Não obstante, para Vicente (2014, p. 13), “a literatura infantil, ou seja, a literatura que é apresentada à criança desde a mais tenra idade, é arte, ficção. Permeada de metáforas, ela possibilita variadas interpretações que instigam o imaginário infantil”. A literatura infantil só é divertida justamente porque a criança aprende brincando, nos jogos e interações que realiza com os outros e com o meio em que está inserida. Ler e ouvir histórias é um jogo do qual a criança imagina, fiel e confiante no cenário que se desenha no desenrolar da história.

Inicialmente, de acordo com Khéde (1986a, p. 24), os personagens implementados por Perrault, “embora diversos entre si, são tipos que confrontam os leitores com a morte, o abandono, o mundo adulto, o mal, a salvação”, o que representa, muitas vezes, contextos ainda incompreensíveis para as crianças. Em contrapartida, Rousseau (1995, p. 16) elucida que os acidentes, bem como imprevistos da vida, expõem o homem; logo, “por maiores precauções que tomeis para que não morra, terá, contudo, que morrer”, remetendo à ideia de que a proteção, principalmente exagerada, não beneficia e nem prepara a criança para a vida adulta.

Neste cenário, surge a Literatura Infantil “como uma invenção para atender ao lúdico presente em cada criança, proporcionando-lhe o sonho, o contato com as primeiras peripécias dos homens, com as antigas aventuras, os medos iguais aos seus, os conflitos que se assemelham aos seus, e os sonhos, a exemplo dos seus” (VICENTE, 2014, p. 16); enfim, a literatura introduz a criança na experiência humana, dando-lhe, de forma segura, a dimensão do que é o viver.

O ser humano é essencialmente social, se faz na interação com seus pares, construindo valores e moldando a realidade de acordo com suas experiências. As angústias e dúvidas de um indivíduo muitas vezes são semelhantes às dos seus companheiros, justamente porque compartilham o mesmo universo de desejos e possibilidades, de modo que quando alguém

comunica sua percepção acerca de si e do mundo encontra reflexos nos outros, sendo possível que aquele que ouve imagine o sentimento de seu parceiro, mesmo que seja um ponto particular da experiência do indivíduo. Neste sentido, Coelho explica que:

Esse é o caráter fundamental da Literatura (ou da arte em geral): traduzir verdades individuais, de tal maneira integradas na verdade geral e abrangente, que a forma representativa escolhida, mesmo perdendo, com o tempo, o motivo particular que a gerou, continua “falando” aos homens por outros motivos também verdadeiros, no momento em que surgem (COELHO, 1997, p. 39).

Essa compreensão da literatura de um modo mais amplo leva à reflexão sobre o uso da leitura na educação infantil e de se considerar a importância do sonhar, do imaginar e do criar para o mundo próprio da criança. Esta incorpora e inter-relaciona a realidade e a imaginação, propiciando a criação de mundo imaginário e mágico, alterando, muitas vezes, a realidade. Rangel e Sendra (2017, p. 12) enfatizam que “a arte, por exemplo, é linguagem, é declaração, mas também é reinvenção do mundo”, e daí tem-se que “cada gesto humano é um signo e, por esta razão, contém significado”. A literatura é a tentativa e a realização do ser humano de traduzir um mundo estranho e desconhecido para uma realidade mais acolhedora.

Scharf (2000, p. 28) acrescenta que a abrangência da literatura e as suas múltiplas formas de representação do homem, do mundo e da vida “é uma das produções e recepções humanas mais importantes para a formação do indivíduo: de um lado, expressa a experiência do autor; de outro, provoca uma experiência no leitor. Ela enriquece a imaginação e a fantasia da criança, cultiva a liberdade de espírito”. O ser humano, na experiência da linguagem, se liberta e se torna criador de seu próprio mundo, transcendendo as limitações da realidade objetiva e alcançando um mundo no qual pode imaginar a resolução de seus conflitos, retornando ao mundo imanente transformado.

Mendes (2000) aponta que o início do século XIX foi o grande precursor da literatura infantil no Reino Unido, França e Alemanha, pois se defendia que a criança precisava ser respeitada quanto ao seu desenvolvimento e crescimento espontâneo, e necessitava de um ambiente propício para esse crescimento. Porém, muitos educadores naquele momento o interpretaram de maneira errada, porque encheram a literatura infantil de conteúdos escolares e de princípios morais. Contrariamente, enfatizava-se, de acordo com Rousseau (1995, p. 48), que “somente a razão nos ensina a conhecer o bem e o mal”; e, se no passado a literatura iniciou-se fundamentada em discernir o bem e o mal, mesmo sabendo que na atualidade tal dualidade permanece como parte da própria essência humana, a criança inserida no mundo necessita muito além de ponderações moralizantes, mas também de exemplos do real e do irreal para se

espelhar. Além disso, a distinção entre o bem e o mal, entre o certo e o errado, permite que a criança denuncie fatos não aceitáveis, como abusos e violência doméstica.

Por outro lado, “por acreditar que só o que se pode comprovar é real, a literatura é, por muitos, desdenhada. Apesar de não ter compromisso em relatar a realidade, o texto literário é escrito por homens imersos no mesmo mundo estudado pelos cientistas”; logo, refletem as múltiplas realidades e diferentes visões do homem, do mundo e de seu contexto, conforme explicam Rangel e Sendra (2017, p. 30). Aliás, foram e são estas possibilidades que fazem com que como gêneros as fábulas e os contos de fadas estejam tão presentes na literatura infantil, e na literatura em geral, que aproveita as oportunidades para aumentar seu público e suas formas de atuação como arte.

A exemplificação surge em “O Pequeno Polegar”, quando há uma resignificação do sentido da família, da necessidade do convívio em grupo, da ordem de comando, como apontam Gregorin Filho, Pina e Michelli (2011): “outro aspecto a ser observado refere-se à capacidade de liderança do Pequeno Polegar. No conto de Perrault, o pequeno herói desempenha o papel de líder dos seus irmãos na floresta, tomando as decisões necessárias para retornarem à casa de seus pais”, apresentando traços e simbolismos do século passado, além da prevalência do masculino. Vale evidenciar, segundo Campos (1990, p. 41), que a “caracterização de ‘correto’ pode não se aplicar ao senso comum, a categorias produzidas socialmente, mas obedece sobretudo a mecanismos instintivos ou afetivos que nos levam a ter a sensação de que a ação do herói é a correta naquela situação específica da história”. O senso de justiça experimentado por determinados grupos sociais pode ser conflitante com o de outros grupos, ou seja, aquilo que para alguém pode configurar uma injustiça dado os meios utilizados para se alcançar tal resultado pode, para outrem, representar justiça visto o fim alcançado, indo além da noção superficial de bom e mau como dualidades plenamente estabelecidas, percebendo uma realidade múltipla de alternativas e significados que têm relação com quem pratica tal ato e em quais circunstâncias eles foram realizados.

Outro caso, bem específico, é em “A Pomba e A Formiga”, de La Fontaine, fábula que, segundo Lima e Pinheiro-Mariz (2012, p. 87):

Mostra que uma pessoa pode fazer muito mais do que os outros supõem que ela pode ser, e que são aqueles considerados os menores (e aqui não se fala em tamanho, mas em posição social) que mais podem surpreender a todos. Ou seja, o autor mostra aqui que o povo, a massa popular de sua época, poderia, sim, inquietar os grandes senhores de seu tempo e lutar por melhores condições sociais.

Por meio da literatura abre-se um espaço de reflexão simbólica ao nível inconsciente, onde o leitor, de forma mediada pelo texto, passa a resignificar e reinterpretar a estrutura do

real por meio da analogia de imagens que representam de forma parecida elementos da sua realidade. O sujeito pode não perceber de forma instantânea as contradições que a literatura expõe e critica, mas paulatinamente começa a se questionar sobre a ordem instituída dos elementos incongruentes da vida.

Apesar das iniciativas em um processo de mudança do perfil familiar, existia uma divergência referente à socialização da criança. Percebe-se isso quando se vê que as crianças burguesas eram tratadas de maneira mais afetiva, enquanto as crianças operárias eram abandonadas, obrigadas a trabalhar, e muitas vezes violentadas e negligenciadas (SCHARF, 2000). Por isso, em sua trajetória, as discussões sobre a literatura infantil estão conectadas a “um determinado tipo de texto com as práticas pedagógicas que foram se impondo na educação, [sendo que] na maioria dos livros que buscam teorizar o assunto, há o questionamento: a literatura infantil é instrumento pedagógico ou é arte?” (GREGORIN FILHO, PINA, MICHELLI, 2011, p. 12). Independentemente da definição, é tanto tarefa da arte como da pedagogia inquietar o indivíduo, tirá-lo da sua zona de conforto e confrontá-lo com realidades e experiências diferentes. Sendo assim, tanto a boa arte como a boa educação cumprem o papel de ampliar a percepção do ser humano, colocando-o para fora de si mesmo e fazendo-o questionar a realidade que vive.

Usando um pouco a imaginação, pode-se comparar literatura infantil a um enorme baú de tesouros, uma vez que a leitura traz grandes benefícios ao leitor e, quanto mais cedo uma criança é inserida nesse universo, seja como leitor propriamente dito, seja como ouvinte, seus benefícios tornam-se crescentes. Enquanto isso, as primeiras histórias já vão se constituindo em influências para o enfrentamento de problemas do cotidiano infantil e encontrar significado para as experiências e sentimentos vivenciados. Não se pode deixar de enfatizar os seus benefícios, pois “a leitura, sem sombra de dúvidas, é um dos atos mais criativos da humanidade, seja para aquele que redige o texto, seja para aquele que mergulha na riqueza dos textos elaborados por outrem” (VICENTE, 2014, p. 13). A literatura, independente da perspectiva analisada, seja obra de arte, seja instrumento pedagógico, estimula as potencialidades do humano, colocando-o em comunicação com culturas distantes, geográfica, histórica e socialmente, que ampliam seus limites sobre seu agir prático.

Rousseau (1995, p. 63) afirma que “o mundo real tem seus limites; o mundo imaginário é infinito. Não podendo alargar um, restringamos o outro”; ou seja, para o filósofo francês era importante que a literatura oferecida para as crianças fosse instrumento para a formação social, que incidisse na transformação das condições concretas do indivíduo. O foco de Rousseau no

ensino infantil era o desenvolvimento da racionalidade, estimulando na criança o uso das suas faculdades mentais para que pudesse analisar e compreender a realidade de forma ampla e crítica. Não que Rousseau estivesse errado sobre a relação entre a imaginação e a produção de sentido pela criança, mas ele se situa em uma época anterior aos estudos que dão ênfase e destaque à capacidade da imaginação de poder ler e compreender a realidade através dos símbolos.

A literatura infantil, apesar de dominada por adultos que quase sempre tinham uma intenção moral e social de manter o status quo da estrutura cultural através de discursos que reforçavam determinados conhecimentos, possibilitou a percepção das crianças de uma realidade que não era evidente na vivência cotidiana, vendo-se agora de fora e como os adultos as veem, passam a ter uma outra representação de si mesmas e dos outros. Khéde explica que:

Assim se deu com os contos de fadas – Perrault, Grimm e Andersen –, com as adaptações – como as Robinson Crusoe e as Viagens de Gulliver e com as narrativas de cunho moralizante – como as de Madame Leprince Beaumont e Mme. Genlis. Na segunda metade do século XIX, os meninos passam a ser heróis e com isso a ação aproxima-se do leitor mirim tanto pela ótica que deve focalizar a problemática da infância, como pelo fato de as narrativas serem historicamente mais identificáveis. Saímos do “Era uma vez...” das narrativas primordiais, para a representação de crianças existentes numa determinada sociedade, num tempo x e num espaço y. A criança, ao se ver simbolizada no mundo ficcional, pode estabelecer o confronto entre a sua vivência (a partir do herói) e a vivência dos adultos, situação que revoluciona a concepção do gênero (KHÉDE, 1986b, p. 40).

A ênfase pedagógica dada à literatura infantil aconteceu na década de 1880, época em que foram apresentados temas antes não abordados como momentos vividos pelas crianças que despertam sentimento de tristeza, angústia, perdas de pessoas queridas pela morte, a separação dos pais, dentre outras vivências (CORSO; CORSO, 2011). Aliás, a partir deste momento, a literatura infantil passa a ser valorizada em sua diversidade, com o resgate de obras originais e com o alto exaltamento da imaginação e da criação. Neste sentido, “em razão de sua complexidade, a literatura pode ser objeto de diversos estudos interdisciplinares, em virtude de sua amplitude de aplicação, o que permite abordagens psicanalistas, sociológicas, filosóficas, antropológicas, entre outras” (ALMEIDA, 2017, p. 43). A partir da percepção de como o ser humano se expressa e de como ele interpreta a realidade através do texto literário é possível fazer reflexões acerca dos problemas sociais, políticos, culturais e econômicos que afligem a sociedade.

Apesar disso, Michelli (2020, p. 17) evidencia que “a Literatura potencialmente destinada a crianças e jovens ainda busca um espaço de reconhecimento no meio acadêmico, apesar das pesquisas na área e dos eventos”. A literatura infantil passou a se preocupar com a

linguagem e o fazer artístico, sendo que o aumento da produção de literatura infantil desperta também uma preocupação com a qualidade das produções e, por conseguinte, com a aprovação pelos novos leitores. As tendências da literatura infantil são diversificadas, e dentre as reflexões tem-se a preocupação com o seu pertencimento, tanto para arte literária quanto para a área da pedagogia. Desta forma, a literatura envolve “uma tal entrega à ciência e à juventude, entrega cheia de perigos, e já deve viver no estudante como capacidade de amar e ser a raiz de sua produção” (BENJAMIN, 2009, p. 40). É preciso que a literatura não esteja à mercê de interesses econômicos e produtivos, mas que cumpra um papel cultural e artístico, sendo produto da imaginação humana e não da lógica burguesa.

Michelli afirma que:

Se contemporaneamente afirma-se a ligação da literatura com a moral ou mesmo com valores ideológicos que se apresentam nos textos uma vez que o escritor liga-se – histórica e culturalmente à sua época, o que longe está de significar uma arte panfletária ou reduzida à ideologia da época de produção do texto –, esta mesma relação por vezes atribui um valor literariamente menor às obras que hoje fazem parte da Literatura Infantojuvenil e outrora circulavam livremente pela oralidade, estigmatizando-as. Claro que algumas questões se interpõem (MICHELLI, 2020, p. 47).

Essas controvérsias que vêm de longe, pondo-se em questão a finalidade da literatura destinada às crianças, dividiam as opiniões, sendo que uns a viam como a literatura instrucional ou para o divertimento; e, de fato, “a literatura infantil e juvenil instrumentaliza os leitores para que possam entrar no jogo da ‘literatura adulta’, conjugando o estético e o pedagógico” (GREGORIN FILHO, PINA, MICHELLI, 2011, p. 27). Neste sentido, Rangel e Sendra (2017, p. 26) ressaltam que a literatura infantil “se torna mais rica quando permite hermenêuticas, oferecendo à criança o papel de coautor, [estabelecendo] entre o autor e o leitor um jogo, um discurso lúdico que permite que a criança preencha as lacunas do texto e faça leituras segundo seu próprio momento”, de tal forma que possa respeitar suas fases de desenvolvimento.

É nesta lógica que Coelho (1998) *apud* Almeida (2017, p. 42) declara que a literatura caracteriza o homem temporal, sendo esta “uma das expressões mais significativas dessa ânsia permanente de saber e de domínio sobre a vida”, dando origem às ditas literaturas modernas. E, por vários motivos, um texto pode e deve ser interpretado para se esperar um comportamento produtivo, não sendo passível comparar superiormente às diversas interpretações, mas considerando sua diversidade e riqueza, através da pluralidade e da estética de recepção. “Embora presentes na cultura da humanidade desde os remotos tempos, os contos de fadas constituem-se, na atualidade, como narrativas que adentram a intimidade do leitor, interagindo com ele através da busca de poder, romance, vitórias, riquezas e privilégios” (TATAR, 2004

apud VICENTE, 2014, p. 21), buscando, nos solos perigosos e insólitos dos contos, oportunidades para transpor as dificuldades e os traumas, com a garantia de voltar para casa em segurança.

Os contos de Perrault não constituíram narrativas com particularidades literárias educativas, e muito menos estavam direcionados, em especial, às crianças, sendo compostos muitas vezes por elementos de violência e de crueldade, e até mesmo certas regras comportamentais destinadas ao público adulto, não restringindo sua criação para determinada faixa etária. Evidenciam, também, traços e simbolismos, embora haja inúmeras versões e adaptações não incompatíveis com a contemporânea literatura infantil. Apesar disso, “é este símbolo ‘indizível’ que se manifesta através da linguagem que o circunda e é portador de vários significados, que nos impele a buscar relações, que nos ajuda a construir o universo humano, de forma mais abrangente”, como explica Campos (1990, p. 44).

As fábulas de La Fontaine tornaram o autor um grande entendedor da natureza humana, sendo que através delas “se consagrou entre os escritores que produziram literaturas universais. O poder moralizante de suas fábulas continua tão forte quanto fora a princípio e desta forma vem perpassando as épocas sem deixar de se afirmar como literatura” (SILVA, 2013, p. 204). Porém, críticas são apontadas com relação às obras relacionadas ao animismo, à explicitação de uma moral como ferramenta coativa e diretiva, à estruturação fonética dos versos e estrofes, dentre outras, que desconstruem as narrativas do autor. É importante ressaltar que autor nenhum está livre de críticas, mas é necessário que se entenda as condições históricas e culturais nas quais se desenrolou a sua obra, para que não se incorra em anacronismo.

Para Vicente (2014, p. 18), a literatura infantil tornou-se um instrumento para a estruturação de conceitos e através deste pode-se observar determinados padrões de comportamentos, evidenciando situações e conflitos: “um livro é clássico quando possui algum diferencial, quando inova, acrescenta conhecimentos, perdura no tempo, ensina e permite refletir sobre as questões centrais ou os conflitos humanos, sem encerrar aquilo que tinha para dizer”. Notadamente a literatura, tanto para crianças como para jovens, se tornou uma das áreas editoriais em expansão nas últimas décadas, vivenciando um período de ascensão na produção de obras e também em estudos acadêmicos, diante da ampla preocupação de pais e educadores em torno da importância e influências da leitura. Destaca-se que “até há bem pouco tempo, a literatura infantil era encarada pela crítica como um gênero secundário, era nivelado ao brinquedo ou a mecanismos para manter a criança entretida e quieta”, como explica Sharf (2000, p. 28); no entanto, hoje os estudiosos percebem a importância do texto da literatura

infantil como um mapa, tanto para se entender a mente infantil, como para perceber como o homem, em suas mais diversas épocas, percebia e percebe a criança na sociedade.

1.3 Literatura Fantástica: Gênero, Objeto de Estudo e Metodologia

Casares, Borges e Ocampo (2019, p. 11) defendem que “antigas como o medo, as ficções fantásticas são anteriores às letras. As assombrações povoam todas as literaturas e estão no *Avesta*, na *Bíblia*, em Homero, no *Livro das Mil e Uma Noites*. Talvez os primeiros especialistas no gênero tenham sido os chineses”. Neste contexto, o sobrenatural da Idade Média recebe o nome de maravilhoso ou *mirabilia*, sendo que esse conceito compreende os milagres divinos, ações diabólicas, aparições de fantasmas, mortos-vivos, etc.; a *mirabilia*, como explica Eliade (2006), consiste em suscitar o espanto, sentir-se maravilhado ao presenciar algo raro e extraordinário, de forma que isso se fundamenta pela suspensão das leis da natureza.

Além disso, “há estudiosos que acreditam que no começo toda forma de fazer literatura era fantástica” (PEDRA, 2012, p. 1), ou seja, tudo partia da imaginação e da formulação de explicações supramundanas, sendo que tudo era fruto da criação da mente maravilhada humana, que buscava compreender os mistérios que envolviam os fenômenos da natureza. Já de acordo com Silva e Lourenço (2010, p. 2), o modo “fantástico teve suas origens em romances que exploravam o medo, o susto; porém, ao longo dos séculos, foi se transformando até chegar ao século XX como uma narrativa mais sutil”. Misturando-se ao longo do processo de intercâmbio cultural entre os continentes, elementos fantásticos foram trazidos e incorporados nas diferentes literaturas, adotando novas interpretações e posicionamentos simbólicos.

Ramos explica que:

A narração fantástica utiliza quadros socioculturais e formas de inteligência que definem os domínios do natural e do sobrenatural, do banal e do estranho, não para fazer surgir qualquer certeza metafísica, mas para organizar o confronto dos elementos de uma civilização relativa aos fenômenos que fogem à economia do real e do surreal, cujas conexões variam conforme as várias épocas (RAMOS, 2014, p. 8).

No cenário medieval, a sociedade estava exposta ao maravilhoso a todo momento, quer fosse pela presença do diabo, dos males que habitavam lugares desconhecidos como a floresta ou a caverna, quer fosse também pelos lugares que estavam impregnados de maldição ou protegidos por alguma criatura. “A narrativa com temática do fantástico é, talvez, uma das modalidades mais antigas de relato, visto que tem suas raízes no universo primitivo do mito, da magia”, afirmam Zinani e Jeanine (2016, p. 65), sendo que o imaginário medieval é repleto de elementos tanto quanto a antiguidade. Porém, é possível separar o que é sagrado do profano,

mesmo sendo por vezes difícil determinar quando é uma manifestação do bem ou do mal. Ainda assim, como explica Melo (2021, p. 10), “o fantástico faz uma proposição para provocar uma reavaliação dos pressupostos de realidade. Isso é feito através da apresentação de um mundo semelhante ao seu, mas em que acontecem fenômenos insólitos”. A fantasia busca preencher os espaços vazios sobre a origem dos fenômenos naturais com uma lógica própria, obedecendo a normas internas que são coerentes com a percepção que determinado povo construiu acerca de si mesmo e do mundo que o rodeia. O bem e o mal, a princípio, eram conceitos relacionados à preservação e ao risco à vida, respectivamente.

O dualismo exacerbado entre bem e mal, principalmente fomentado posteriormente pela Igreja, colocava à prova a fé e o compromisso do homem com o sistema moral religioso a todo momento. As ameaças constantes contra a vida humana preocupavam a população, que acreditava na existência do diabo como fonte e personificação do mal e do inimigo, mas que, ao mesmo tempo, era amparada pela proteção oferecida por Deus e seus milagres àqueles que se mantinham fiéis e comprometidos com princípios que mantinham a unidade da comunidade e preservavam sua força; entretanto, a distinção das ações era, muitas vezes, opaca. Ou seja, “o fantástico duvidoso, ambíguo, aparece ligado ao enfraquecimento da credulidade” (CAMARANI, 2014, p. 48). O modo surge como um divisor e elo, um divisor entre o bom e o mal, e um elo entre o insólito e tudo não explicado pela humanidade. Por isso, Alberti (2013, p. 17) explica que “o termo literatura fantástica foi associado, em princípio, à temática fantasmagórica e histórias de narrativa fantástica, maravilhosa, misteriosa e sobrenatural, incluídas em uma só categoria”; em suma, indicava a criação literária que não priorizava a representação da realidade.

Le Goff e Schmitt (2017, p. 121) ressaltam que na antiguidade era difícil, e quase impossível, “distinguir as maravilhas devidas à magia, maravilhas diabólicas, dos verdadeiros milagres e das maravilhas naturais criadas por Deus. [...] o mundo medieval do maravilhoso punha em questão as relações do homem com Deus, com a natureza e com o Diabo”; a humanidade misturava objetos de admiração e de veneração com objetos de perdição, transpondo a distinção entre o real e o verdadeiro, de um lado, e o ilusório e o falso, de outro.

Nota-se que o mundo medieval compartilha alguns elementos como ameaças à natureza e à intervenção divina. Afinal, acreditava-se que na origem do mundo judaico-cristão Deus criou todas as coisas, inclusive homens. O diabo, e o papel que ele ocupa no centro do drama cristão, faz com que o homem procure a salvação eterna ou se entregue à danação eterna (LUNA, 2014). A busca pela salvação moveu, e ainda move, a humanidade e o homem que,

como ser subordinado, apoia-se na supremacia divina, pela teoria da positividade, para aceitar o inexplicável, para crer no irreal, entre outros. Neste sentido, Lourenço e Moura (2009, p. 2) advertem que “apesar de se tratar de acontecimentos do cotidiano, a narrativa apresenta fatos que não podem ser explicados pelas leis de nosso mundo real e que têm a função de fazer uma crítica à sociedade”. As literaturas fantásticas e míticas não devem ser lidas à luz de uma interpretação puramente racionalista, mas como um método de explicação coerente com vivências que determinados povos tiveram na construção da sua identidade e visão de mundo, tanto para aquilo que eles consideravam superior e digno, como para aquilo que viam como indigno e inferior.

Então, tudo aquilo que é sobrenatural provoca dúvida, espanto e medo; e é nesse mesmo quadro que pode-se entender a preocupação com a morte, com o morto e com o além; prontamente, “a memória é entendida como um ato de imaginação, de criação, uma construção mobilizada sempre a partir do presente” (SILVA, 2016, p. 1), para que supere a mutabilidade do mundo material e garanta um terreno onde os entes queridos e os planos estejam resguardados, sobrevivendo à destruição.

Vax explica que “esse insólito apresenta dois polos: se a aventura fantástica é mística, a moral é otimista; com maior frequência, porém, a moral é pessimista, e a narrativa aparece plena de sentimentos negativos – medo, horror, desgosto –, e esses sentimentos, cedendo à sua inclinação” (VAX, 1965 *apud* CAMARANI, 2014, p. 52), que se intensificam e, ao fazê-lo, tornam-se intoleráveis.

Neste contexto, Lima e Teixeira (2011) *apud* Alberti (2013, p. 17) acrescentam que “o fantástico irá misturar elementos reais e maravilhosos, com temas ligados à transformação, e o binarismo da luta entre o bem e o mal”. Uma luta interna, representada pelos seus personagens e suas características, as mazelas, as duplicidades, os traços humanos ainda não explorados pela psicanálise e suas áreas, trouxeram literalmente uma análise sobre a formação do pensamento. Assim sendo, para Todorov (2008), as temáticas acerca do fantástico podem ser diferenciadas em duas categorias: os assuntos do *eu*, que se distinguem pela fronteira entre matéria e espírito; e os assuntos do *tu*, cognominados pela sexualidade.

Para Lovecraft (2007), a literatura fantástica desperta o medo, sendo que esta corresponde a uma das emoções mais antigas e fortes da humanidade, de forma que a incerteza permanece amedrontando o homem e seus pensamentos. A exploração dos sentimentos do homem admitiu trazer o oculto, e tudo aquilo que não se conhece é motivo de pavor; assim,

surge o duvidoso, mostrando que somos movidos pela busca de novos questionamentos, e não necessariamente pelas respostas. Todorov expõe que:

Procurar a sensação de medo nos personagens tampouco permite definir o gênero: em primeiro lugar, os contos de fadas podem ser histórias de terror: tal por exemplo os contos de Perrault (o inverso do que afirma Penzoldt); por outra parte, há relatos fantásticos dos quais está ausente todo sentido de temor: pensemos em textos tão diferentes como *A Princesa Brambilla* de Hoffmann e *Vera* de Villiers de L'Isle-Adam. O temor se relaciona frequentemente com o fantástico, mas não é uma de suas condições necessárias (TODOROV, 1981, p. 21).

Assim, apesar de ser o deslumbramento um dos gatilhos para que o homem crie explicações fantásticas para o mundo e para os fenômenos misteriosos da natureza, eles não necessariamente se ligam ao pavor do desconhecido, muito menos definem o sentimento do homem perante o estranho. Mesmo que muitas vezes o espanto, o susto e o medo façam parte do universo fantástico por colocar o homem frente a frente com figuras pouco agradáveis, não é uma regra universal.

Camarani analisa que “o mesmo se dá com o emprego da linguagem figurada que, de fato, produz um efeito fantástico, mas também pode levar a um efeito cômico. Daí o fato de que a narrativa fantástica deve ser considerada em sua totalidade” (2014, p. 47), de tal modo que, ao longo de muitos anos, a literatura fantástica foi tratada como um gênero devido às suas temáticas para adultos. As narrativas do fantástico nasceram da necessidade do diálogo entre os indivíduos e suas crenças, independentemente de incongruências. Em contrapartida, para Ramos (2014, p. 8), “a narração fantástica não define uma qualidade efetiva dos objetos ou dos seres existentes, e tanto menos constitui uma categoria ou um gênero literário”, que através de certas expressões mentais interagem em um jogo nas narrativas, capazes de criar “metamorfoses culturais da razão e do imaginário social”. A fantasia tem muito mais a ver com uma ação imaginativa de criar além-mundos que emulem a realidade empírica, mas dotada de uma lógica e de uma coerência que são próprias àquele universo imaginado.

Já para Todorov (1975, p. 31), “o conceito de fantástico se define, com relação aos de real e de imaginário: e estes últimos merecem mais do que uma simples menção”. É necessária a existência de duas conflitantes, ou seja, real e insólito, para que se configure como gênero fantástico. O real, parte do presente, e do passado, embutidos nas experiências e vivências, nos limites sociais; o insólito, por sua vez, do futuro, do não vivencial, das experiências incertas para a sobrevivência humana. Camarani (2014, p. 55) explica que “O fantástico aterroriza porque rompe e desconsidera uma organização imutável, inflexível e que parece ser a garantia da razão; assim, o fantástico supõe a solidez do mundo real, para melhor devastá-la”. Ou seja,

maior será o poder de admiração de um universo fantástico quando ele busca colocar em suspensão elementos da realidade que são indissociáveis para nossa compreensão do ser e do não ser.

Segundo Silva (2016, p. 1), “uma das características principais do gênero fantástico na literatura é a relativização da realidade através da ocorrência de algo insólito. As narrativas fantásticas criam um desequilíbrio na relação entre o racional e o não-racional, entre a realidade e o sobrenatural”. A hesitação também é uma característica do fantástico, uma vez que ressalta o enredo científico da obra, com o compartilhamento de elementos fantásticos que contrariam a afirmação de que a euforia científica extinguiu o insólito e/ou sobrenatural da literatura.

Gama-Khalil, Borges e Lima (2017, p. 8) explicam que “a perspectiva do fantástico como gênero define-se apenas pelas diferenças e a perspectiva o fantástico como modo é constituída pelas diferenças e pelas similitudes, e, dentre essas, a principal é a presença do elemento/evento metaempírico”. Ou seja, o sobrenatural precisa do real e/ou natural para sua interseção, estando na união destes o efeito necessário para o paradoxo fantástico; postulando como, segundo Melo, “a existência de fenômenos no mundo conhecido que não podem ser explicados racionalmente, gerando, assim, o choque entre natural e sobrenatural. Dessa forma, ele provoca a incerteza na mente do leitor que julgava compreender a realidade” (2021, p. 38). Muitas vezes, o que o indivíduo considera como dotado de um certo valor é colocado em questão dentro da narrativa fantástica, fazendo com que olhe os pressupostos e princípios que fundamentam sua vida de outra perspectiva, observando como o limiar entre certo e errado e ser e não ser frequentemente é ambíguo.

Zinani e Jeanine (2016, p. 67), no que diz respeito às literaturas não canônicas, esclarecem que as narrativas “policiais, de aventuras, de ficção científica, do insólito, entre outras, consideradas como produção de massa, tornaram-se relevantes a partir dos estudos culturais que passaram a discutir a questão do cânone, inserindo no circuito do literário essa produção marginalizada”. Logo, vá-se além dos padrões e regras, permitindo a catalogação, mas o intuito principal é a abrangência de obras genuínas e oficiais. Deste modo, conforme Almeida, o “uso da terminologia cânone, no contexto dos contos de fadas, compreende as obras de escritores como, por exemplo, Charles Perrault, Hans Christian Andersen, Lewis Carroll e os irmãos Jacob e Wilhelm Grimm, entre outros” (2017, p. 52). Isto é, os precursores e pioneiros no estabelecimento de narrativas fantásticas que geraram um determinado grau de impacto social e cultura. À vista disso, Luna aborda que:

Dessa maneira, para além do fantástico – fundado em sua mais peculiar e básica pretensão, a de assinalar as pequenas fraturas do cotidiano apesar de todas as transformações em nossa forma de conceber e de estar no mundo –, o maravilhoso, o maravilhoso cristão, o realismo mágico, a ficção científica, a narrativa policial e a literatura de terror, se erigem – sem alterar nem ameaçar sua essência – nas fronteiras dos domínios vizinhos (LUNA, 2014, p. 39).

Os principais personagens do fantástico são os vampiros, os lobisomens, os fantasmas, as bruxas e os seus elementos são aqueles de cunho psicológico como a loucura, os devaneios e as obsessões, surgindo “dessas relações com o real, a partir da técnica literária, e o envolvimento com o leitor faz despertar neste o terror, o medo, a inquietação, o suspense, a hesitação, entre outras sensações” (ALBERTI, 2013, p. 17). Nas fábulas o fantástico está na personalização dos animais como humanos, dotados de todos os sentimentos e características psicológicas dos homens.

Mesmo sabendo-se da dinâmica literária, algumas regras mais permanentes podem categorizar a prevalência do gênero fantástico como o ambiente ou atmosfera, a surpresa, argumentos em que aparecem fantasmas, viagens no tempo, argumentos com ação que se desenrolam no inferno, com personagens sonhando, ações paralelas operando em analogia, temas de imortalidade, fantasias metafísicas, vampiros, castelos, entre outros (CASARES; BORGES, OCAMPO, 2019). Por meio da literatura fantástica é possível produzir “outro mundo por meio de palavras, pensamentos e realidade, que são deste mundo. Esse novo universo elaborado na trama do relato se lê entre as linhas e os termos, no jogo das imagens e das crenças, da lógica e dos afetos, contraditórios e comumente recebidos” (BESSIÈRE, 2012, p. 304). O jogo gramatológico das narrativas, o enredo e a personalização deixaram marcas no gênero, que buscou no insueto valorizar obras que intrigassem a essência e a mente humana.

Em contrapartida, Ramos (2014, p. 3) contextualiza acerca do termo fantástico e salienta que este concerne ao “eixo lexical de fantasia, imaginação, ilusório, e criação, [...] assemelha-se à própria constituição do gênero em questão, que ganha forma no embate indissolúvel entre real e irreal, razão e imaginação, dois mundos que se mostram com fronteiras difusas, anuviadas”. De forma holística, o fantástico envolve tudo que é surreal, nas bases de um gênero que se diferencia ao aceitar o improvável, transcendendo a imaginação e a criação.

Camarani (2014, p. 36) aponta que “é nesse meio do século XIX, o conto fantástico evolui sob a influência dos progressos da psiquiatria e das pesquisas sobre o eletromagnetismo. No entanto, ao contrário de eliminar o fantástico, a ciência e as certezas positivas acabam por estimular a imaginação”. Nessa perspectiva, por mais que a ciência tentasse alçar novas conquistas isoladamente, a imaginação foi componente indispensável para esses objetivos.

De acordo com Silva e Lourenço (2010, p. 4), “alguns elementos fazem parte da normalidade para as personagens, tornando ‘reais’ situações que, diante das leis tais como conhecemos, seriam consideradas situações sobrenaturais”. Esse mesmo perfil analítico também pode ser encontrado em “O Manuscrito de Saragoça” (1805), de Jan Potocki, e na obra norte-americana “Young Goodman Brown” (1835), de Nathaniel Hawthorne.

Castro explica que:

Mesmo que a história seja ambientada em um mundo fantástico completamente diferente do nosso, com seres mitológicos e inimagináveis, as situações e os personagens que ela retrata sempre partem de algo real e já vivenciado por qualquer um de nós, sejam locais parecidos, conflitos, pessoas ou sentimentos associados à nossa vida normal (CASTRO, 2014, p. 11).

Foi, portanto, por volta do século XIX que as temáticas acerca do fantástico foram tornando-se relevantes nas suas mais variadas expressões: para além da literatura, também o cinema, a pintura, o teatro e as produções acadêmicas voltadas à compreensão do fantástico: “maravilhoso, fantástico, realismo maravilhoso, animismo são figurações de um mesmo fenômeno que pode ser designado hiperonimicamente como insólito” (ZINANI; JEANINE, 2016, p. 68). É uma dimensão que deslumbra o ser humano por colocá-lo face à sua própria ignorância, face a um mundo infinito.

Exemplos tanto de obras de fantasia, como do gótico e também da ficção científica, são destacadas por Gama-Khalil, Borges e Lima (2017, p. 9), como “Alice no País das Maravilhas” (1865), “Vinte Mil Léguas Submarinas” (1870), “Carmilla” (1872), “Pinóquio” (1883), “A Máquina do Tempo” (1895), “Drácula” (1897), “O Maravilhoso Mágico de Oz” (1900), entre outras, que se tornaram referências não somente pela quantidade de volumes e de publicações, mas pela qualidade e pelo impacto destas temáticas ao longo das sociedades.

Por isso, “a Literatura Fantástica e seus subgêneros podem ser uma rica fonte de inspiração para refletir sobre nossas relações com a memória social e o patrimônio cultural”, uma vez que coloca sobre a memória questionamentos acerca das relações em sociedade, do tempo e do espaço (SILVA, 2016, p. 1). Muitos autores tentaram fundamentar as condições necessárias para categorizar o gênero fantástico, de forma que Todorov demonstra três condições: “o leitor precisa crer em seu mundo real, porém hesitar entre uma explicação natural e uma sobrenatural; essa hesitação pode vir do leitor ou de um personagem; o leitor precisa assumir uma atitude com o texto, e ela não pode ser nem alegórica e nem poética” (1975 *apud* CASTRO, 2014, p. 12). Isto é, para que o texto fantástico seja imersivo e impactante, ele necessariamente precisa despojar o sujeito leitor de sua segurança e colocá-lo face a eventos que o arrebatem de sua posição original.

Almeida explica que “em 1865, na Inglaterra, a publicação da obra de Lewis Carroll, *Alice no País das Maravilhas* (*Alice’s Adventures in Wonderland*), representou um marco dentro da literatura fantástica, pois substituiu o maravilhoso feérico pelo chamado fantástico absurdo” (2017, p. 61). Nesta obra, a menina curiosa segue o coelho branco, sendo levada para um mundo encantado, encarando desafios e obstáculos nesta viagem, que acaba com a personagem acordando de um sonho. Os contos fantásticos são classificados também quanto à sua explicação:

- a) os que se explicam pela ação de um ser ou de um fato sobrenatural;
- b) os que têm explicação fantástica, mas não sobrenatural (“científica” não me parece o adjetivo conveniente para essas invenções rigorosas, verossímeis, à força de sintaxe);
- c) os que se explicam pela intervenção de um ser ou de um fato sobrenatural, mas insinuam, também, a possibilidade de uma explicação natural (“Sredni Vashtar”, de Saki); os que admitem uma alucinação explicativa. Essa possibilidade de explicações naturais pode ser um acerto, uma complexidade maior; geralmente é uma fraqueza, um subterfúgio do autor, que não soube propor o fantástico com verossimilhança (CASARES; BORGES; OCAMPO, 2010, p. 15).

Quanto às diferenciações entre o maravilhoso e o fantástico, “a presença do sobrenatural é um elemento comum ao maravilhoso e ao fantástico; entretanto, o maravilhoso não gera questionamentos, nele não há espaço para a proliferação de dúvidas, e inexistente hesitação tanto para personagem como para leitor” (RAMOS, 2014, p. 13). Ou seja, no maravilhoso os personagens permanecem com certa esfera da realidade, mesmo que irreal, enquanto no fantástico prevalecem as dúvidas quanto ao juízo das explicações, explicações estas que abortam a busca por novos horizontes, tanto do imaginário como real, movendo também as ciências. Logo, “partindo da afirmação que no inconsciente não há diferenciação entre realidade, reflexão e ficção; há sempre elementos do psíquico que permanecem ocultos” (ALBERTI, 2013, p. 14). Essa sensação de falta de razão acompanha o ser humano, que tateia a vida inteira à procura de um objeto adequado que preencha um vazio do qual ele não consegue entender, sendo que essa angústia reside no mais profundo inconsciente.

As obras fantásticas podem ser distinguidas a partir de dez traços (ainda que estes não sejam exclusivos do fantástico): procedimentos narrativos da obra; narração na primeira pessoa; interesse pela capacidade projetiva e criativa da linguagem; envolvimento com o leitor; passagem de limite ou passagem de fronteira; objeto mediador; elipses; teatralidade; figuratividade; e detalhe (CESERANI, 2006). Além disso, é possível diferenciar-se o fantástico do Oriente, um fantástico “colorido e deslumbrante”, do fantástico do Ocidente, um fantástico com uma “aura de terror e de mistério” (LOVECRAFT, 2007, p. 19-20). O oriente cultiva tradições diferenciadas do ocidente, envolvidas no culto a ancestrais e com simbologias

próprias destes povos, sendo que muitos dos rituais ocidentais são contrários no oriente; a exemplo, a morte é vista no oriente de forma mais positiva que no ocidente, sendo que em muitas culturas essa passagem é comemorada.

Ceserani reflete que:

Os procedimentos narrativos e retóricos frequentemente usados pelo modo fantástico são: 1) posição de relevo dos procedimentos narrativos no próprio corpo da narração; 2) a narração em primeira pessoa; 3) um forte interesse pela capacidade projetiva e criativa da linguagem; 4) envolvimento do leitor: surpresa, terror, humor; 5) passagem de limite e de fronteira; 6) o objeto mediador; 7) as elipses; 8) a teatralidade; 9) a figuratividade; 10) o detalhe. Quanto aos sistemas temáticos recorrentes na literatura fantástica, Ceserani elenca: 1) a noite, a escuridão, o mundo obscuro e as almas do outro mundo; 2) a vida dos mortos; 3) o indivíduo, sujeito forte da modernidade; 4) a loucura; 5) o duplo; 6) a aparição do estranho, do monstruoso, do irreconhecível; 7) o Eros e as frustrações do amor romântico; 8) o nada (CESERANI, 2006 *apud* GAMA-KHALIL, 2013, p. 26).

O fantástico divide-se em “dois subgêneros: o estranho (explicação do sobrenatural) e o maravilhoso (aceitação do sobrenatural). Entre esses subgêneros encontramos ainda dois subgêneros transitórios, o fantástico-estranho e o fantástico-maravilhoso”, respectivamente (TODOROV, 2012 *apud* ANDRADE, 2014, p. 13). No gênero estranho, em sua forma pura, as definições são imprecisas; em seu subgênero, o fantástico-estranho, coloca-se o sobrenatural com certa coerência e explicação racional; já no gênero maravilhoso puro, o sobrenatural faz parte do contexto de forma inseparável e no seu subgênero, conforme explica Gama-Khalil (2013), o fantástico-maravilhoso admite-se a aceitação do sobrenatural como axioma.

Em forma de esquema, Vax (1965) *apud* Camarani (2014, p. 49) descreve o fantástico: “1. Habitamos o mundo tranquilizador das certezas cotidianas; 2. Ocorre um evento misterioso, impossível e inexplicável; 3. Este fato, por sua vez, é entendido em um conhecimento maior, que engloba tudo ao mesmo tempo”; assim, se cruzam o conhecimento prévio e o fenômeno inusitado para o desenrolar do momento de conflito, gerando a preocupação e o pânico que unem o prévio e inusitado garantindo o fantástico; logo, “o fantástico é um momento de crise”.

Para Alberti (2013), assim como para Todorov (2008, p. 50), “a literatura fantástica não se situa como gênero autônomo, habitando, sim, entre outros gêneros com os quais pode se confundir. O fantástico está, pois, entre o maravilhoso e o estranho”, sendo que as revoluções científicas e progressos concebidos na era moderna impactaram o ritmo e o pensamento da sociedade, produzindo um novo *zeitgeist* literário que é verossímil e, em simultâneo, representa os anseios e enfrentamentos do homem. Apesar da prevalência de temáticas mais realistas, o insólito na literatura pode ser encontrado ao final do período iluminista e início da era pré-romântica do século XIX.

Gama-Khalil (2013, p. 21) ressalta que “os contos de fadas são um exemplo do gênero maravilhoso porque neles varas de condão, lobos que falam, botas mágicas são naturais àquele mundo ficcional”. Logo, por mais fantasioso que sejam os contos, análises e da observação, constata-se que estes permitem relacionar os fatos, acompanhando e direcionando uma “evolução psicológica coletiva”, que se difundiu por meio do ensino oficial e das várias correntes culturais (BAYARD, 2005, p. 18). A inversão dos papéis nas fábulas também traduz as narrativas em maravilhosas pois os animais falam, choram, usam roupas e frequentam lugares incomuns para animais. Benjamin (2009, p. 149), por sua vez, esclarece que nas obras dos Irmãos Grimm (1812), as capacidades modelativa e evolutiva estão presentes, acompanhando as revoluções em que a sociedade esteve, e está inserida, trazendo os impactos e obstáculos vivenciados, então temos como “provas dessa adaptação em um procedimento que substitui a roca de fiar pela máquina de costura e castelos reais por luxuosas mansões”.

Alberti (2013, p. 23) defende que “o autor no estudo do fantástico deve-se atentar a outros dois gêneros que podem, ou não, implicar a leitura e a compreensão do fantástico: os gêneros da poesia e da alegoria”. Consequentemente, já que a fábula é um apólogo, transcendendo em prosopopeia, que segue paralelamente aos contos de fadas, contém nestes a poesia e a alegoria.

Todorov exprime que:

A leitura poética constitui um obstáculo para o fantástico. Se, lendo um texto, recusamos qualquer representação e consideramos cada frase como pura combinação semântica, o fantástico não poderá aparecer; este exige, recordarmos uma reação aos acontecimentos tais quais se produzem no mundo evocado. Por esta razão, o fantástico não pode subsistir a não ser na ficção; a poesia não pode ser fantástica (ainda que haja antologias de “poesias fantásticas”...). Resumindo, o fantástico implica ficção (TODOROV, 2008, p. 68).

A alegoria é uma metáfora continuada, que objetiva propor intencionalmente, em um texto, a existência de mais do que um sentido. Os contos de Perrault, por exemplo, podem ser categorizados de tal forma, uma vez que em muitos deles não se consegue evidenciar explicitamente o intuito, conforme Melo (2021, p. 62), ainda que a moralidade seja óbvia.

Os estudos de Amorim (2001) e Candido (1972) *apud* Alberti (2013, p. 13) destacaram a função do fantástico como gênero que, como representação do real, cruza do real para o ilusório, por meio de estilização literal, como uma ligação de um componente real a um de manipulável, refletindo e atuando junto ao homem em três áreas distintas e correlacionadas: “a psicológica, a necessidade de fantasiar do ser humano; a formadora, como instrumento de educação, formação e humanização do indivíduo; e a função social, que permite ao homem

reconhecer sua realidade, podendo até mesmo causar alienação”. Neste sentido, o ser humano, através do texto literário fantástico, se expressa e se reflete de maneira múltipla, evidenciando uma infinidade de facetas que se desdobram mediante as mais variadas situações que o indivíduo experiencia durante sua vida.

Assim, através das narrativas fantásticas, o leitor compreende e reconhece a si mesmo, auto-organizando informações a partir do texto, mesmo sem intenção prévia; ou seja, “a narrativa fantástica passou a tratar de assuntos inquietantes para o homem atual: os avanços tecnológicos, as angústias existenciais, a opressão, a burocracia, a desigualdade social” (SILVA; LOURENÇO, 2010, p. 2), deixando de ter um caráter apenas de entretenimento e passando a se envolver com as problemáticas e contextos do cotidiano, uma vez que, diante do sobrenatural, a literatura fantástica dá a oportunidade para que o leitor possa também questionar o mundo real.

Alberti (2013, p. 18) frisa que durante todo o século XIX a literatura fantástica combinou os diversos gêneros literários, trazendo visões mais otimistas do mundo, sendo que “os elementos presentes no fantástico, como autorreflexão, o fundo humorístico ou fabuloso, elementos do grotesco, entre outros, passam a aparecer de forma variada, em menor ou maior grau, bem como a história da produção fantástica passa a ser mais articulada”, transformando continuamente a literatura fantástica, que passou a contemplar outras expressões não literárias como a música, a dança, o teatro, o cinema, entres outras.

Portanto, “a vitalidade de um gênero tão antigo permanece na atualidade”, existindo abundância de antologias e estando presente nas produções contemporâneas. Reconhece-se no fantástico também “uma função social, na medida em que se torna símbolo do interdito, viabilizando que comportamentos não aceitáveis pela sociedade, tais como tabus, ou ligados ao mundo da psicose ou das drogas, encontram nessa modalidade de literatura sua expressão”, refletindo seu papel e responsabilidade na sociedade (ZINANI; JEANINE, 2016, p. 65-69). Aliás, não podendo menosprezar toda relação que incorre da literatura fantástica com a sociedade, explica Melo (2021), apesar da diversidade e de assuntos alheios ao normal, estes direcionam muitas vezes anormalidades da própria sociedade.

Coalla e Volobuef explicam que:

O fantástico atravessou diferentes fases durante os séculos: no final do século XVIII e início do XIX, o gênero exigia a presença do sobrenatural, estando presentes monstros e fantasmas; no século XIX, passou a explorar o psicológico, inserindo nas narrativas a loucura, alucinações, pesadelos para mostrar a angústia no interior do sujeito; no século XX, o fantástico passou a criar incoerência entre elementos do cotidiano. Dessa forma, é possível notar que o gênero fantástico não é estanque, está

sempre evoluindo e aproximando-se de temas cada vez mais críticos. No entanto, sua característica mais importante é a aceitação dos fatos inexplicáveis pelo leitor como se fossem reais (COALLA, 1994; VOLOBUEF, 2000 *apud* SILVA, LOURENÇO, 2010, p. 2).

Na contemporaneidade, o foco desta literatura elevou o homem comum e o cotidiano, isto é, “não o homem das religiões e do espiritualismo, engajado no mundo apenas pela metade, mas o homem-dado, o homem-natureza, o homem-sociedade [...]. Esse ser é um microcosmo, é o mundo, toda a natureza” (SARTRE, 2005, p. 138). Foi a partir deste momento que a literatura fantástica se adaptou ao homem moderno, incorrendo-se em uma transição do gênero, quebrando muitos dos tabus existentes e iniciando temas voltados para a psicanálise.

Melo (2021, p. 73) dá destaque aos contos de Rubião e exemplifica “‘Bárbara’, como uma mulher que não cessa de ter desejos; ‘Aglaia’, uma mulher que não cessa de ter partos; ‘O Edifício’, um edifício que não cessa de ser construído, entre outros”. Adiciona que neles prevalecem tendências de insaciedade, presentes em todas as sociedades, e ainda na contemporânea, sendo que tais insatisfações demonstram a busca pelo infinito e pela perfeição, vida infinita, riqueza, beleza, etc., apontando situações insólitas nos contos.

A literatura fantástica debruça-se sobre as anormalidades que envolvem nossa realidade e que esta não consegue explicar, sendo “visível nesse modo narrativo, seu interesse epistemológico: o relato fantástico expõe o anelo de sondar os limites últimos dos paradigmas, no intento de descobrir suas falhas e indagar nas sombras do que não é explicável” (LUNA, 2014, p. 32). Portanto, este gênero literário perpetuou-se em seu processo de formação e existência, já que em todas as suas fases foi flexível, adaptando-se às diversas épocas, mantendo-se sempre atual. Vale destacar que Benjamin (2009, p. 57) salienta que “o conto maravilhoso e a canção – a certa distância também o livro folclórico e a fábula – representaram igualmente variadas fontes para o conteúdo textual dos livros infantis” contemporâneos.

Gama-Khalil analisa que:

Sem explicação, pelo metaempírico, a literatura fantástica se abre como uma fantasia que projeta enigmas, os quais clamam não por uma decifração, porém por decifrações, porque a ordem dessa literatura é a da abertura, da falta de limites não só de evocar o que não existe no solo em que pisamos, mas também de abrir-se como um cristal para suscitar outros tons para enxergarmos o real (GAMA-KHALIL, 2013, p. 30).

A transição do século XVIII para o XIX permite encontrar o momento de conflito entre os conceitos iluministas de um século que se findou e a ascensão do romantismo que marca a chegada do novo tempo. Nesse sentido, o legado da ciência e a razão permanecem na sociedade, mesmo com a chegada dos ideais românticos; contudo, os frutos científicos do Iluminismo rendem o início da relação de eterna dependência para o progresso das civilizações, da

satisfação, do bem-estar e das aspirações. Os caminhos investigados pela ciência levaram a várias especulações e, dentre elas, acerca do futuro, a mente humana e o que há para além da morte.

Camarani (2014, p. 34) destaca que foi em torno de 1830 que a inquietude humana buscou compreender as experiências humanas e seus fenômenos e “assim ampliam o campo da pesquisa científica estudos sobre fenômenos reputados como sobrenaturais: sonambulismo, feitiçaria, licantropia, possessão, transe e êxtases místicos, prodígios e milagres”. Especular sobre tais temas requereu dos métodos científicos a consulta de referências não embasadas em resultados e experimentos concretos, mas em uma literatura composta de crenças, mitologia e cultos.

2 LITERATURA GÓTICA E REALISMO MÁGICO

Segundo Rousseau (1979, p. 16), o homem é “um ser tão passageiro, de olhar sempre ao longe num futuro que vem tão raramente, negligenciando o presente de que tem certeza e que ainda não consegue extrair do seu passado evidências do seu presente e futuro”. O ser humano é marcado pelas relações ao longo da história, determinando e sendo determinado pelo conjunto dos valores culturais, sociais e políticos que estabelece. A análise histórica das produções humanas pode revelar o porquê de a humanidade estar onde está e o que o futuro lhe reserva. O processo histórico é dialético, se faz através do conflito entre partes antagônicas, o qual engendra sempre momentos novos que, apesar de serem transformados nas fases seguintes, conservam alguns elementos que não foram processados e superados nas fases anteriores, tomando novas dimensões e novos significados com a evolução humana.

No final do século XVIII surge na literatura “a novela gótica dos nobres perversos, das mocinhas puras, dos heróis valorosos, das luzes estranhas, de alçapões, de cortinas se mexendo e de dobradiças rangendo, que se estabelece como forma literária” (PEDRA, 2012, p. 21).

Autores como Arthur Conan Doyle, Mary Shelley, Bram Stoker, Théophile Gautier, Sheridan Le Fanu, Edgar Allan Poe e Robert Louis Stevenson, entre outros dos que estão em Góticos: Vampiros, múmias, fantasmas e outros astros da literatura de terror, escreveram alguns dos melhores romances e contos da ficção mundial. São mestres, gênios da literatura e referência para os escritores que vieram depois, até os dias de hoje. Alguns deles criaram personagens que, por sua vez, foram escolhidos pelos leitores como os mais fantásticos, os mais sensacionais de todos os tempos. E todos são parte de uma das linhagens mais populares e mais impactantes da literatura gótica, tanto pela competência de composição de suas histórias e personagens como pelo tema central sobre o qual se debruçaram: o medo, em especial nossos terrores mais íntimos, os inconfessáveis, os que – para muito além de um simples instante de susto – povoam nossos pesadelos... Ou os que imaginamos estampados na indecifrável escuridão (AGUIAR; LIBRI, 2013, p. 6).

Apesar do século das luzes lançar o homem em um período racionalista, buscando superar a superstição e o misticismo pela análise crítica e racional dos fenômenos naturais, determinados assuntos permaneciam incompreensíveis e inquietantes, assombrando a mente humana como no período medieval. Entender como, apesar de todo esclarecimento, ainda havia desigualdade e brutalidade nos homens, fez com que a literatura conservasse seu papel poderoso de fazer emergir os conflitos humanos através do discurso simbólico.

Estritamente, esta seção, “Literatura Gótica e Realismo Mágico”, contempla além da Literatura Gótica, a sua formação enraizada no frenético e no terror, buscando uma análise deste passado que assombra o presente, através da presença do monstruoso e dos vários simbolismos inseridos nestes personagens, permitindo questionar se ocorreu a naturalização do medo com o progresso do realismo mágico. Brevemente a seção contextualiza a Literatura Gótica,

correlacionando seus impactos históricos e filosóficos, e sua continuidade como arte; contudo, prevalecem traços do insólito de forma banal no cenário atual, tendo a presença do realismo mágico em demasiadas obras literárias, visando abrangências acerca deste confronto.

2.1 Literatura Gótica: o Passado que Assombra o Presente

Foi dentro do cenário medieval que o gótico surgiu como movimento literário, tratando-se propriamente da Europa, onde o tema é caracterizado por narrativas de profunda melancolia, com cenários sombrios, superstições e mistérios. O berço da “literatura gótica pertenceu a um período quando as narrativas desafiavam tudo o que era racional, em prol de fatos fantasiosos” (PEDRA, 2012, p. 14), quando a fé e a religião cristã permeavam todos os espaços da vida cotidiana e o ser humano buscava compreender o sofrimento e a raiz das suas aflições, em um mundo injusto em que a plebe lutava para sobreviver dia após dia e a nobreza desfrutava de inúmeros privilégios.

Aguiar e Libri explicam que:

Entre antigos e modernos, poderiam ser citados muitos [...] escritores que criaram literatura gótica, ou que salpicaram elementos góticos, ou linhas (*plots*, núcleos dramáticos) inteiras de drama e conflito, ou personagens, ou cenas, em suas obras, que têm o gótico como referência. Hoje em dia há os que põem em cena não vivos que se constituem em máquinas de matar indiscriminadamente, e a chacina vira espetáculo; ou então os que apresentam uma versão cômica dos monstros góticos, como os vampiros, que de fato divertem o público (AGUIAR; LIBRI, 2013, p. 194).

A era gótica ainda conserva muitos elementos simbólicos na literatura e no cinema, evocando na fantasia humana um período de sombras e medo, governado por forças sobrenaturais cruéis e impiedosas.

Segundo Pereira e Lima, no campo da História da Arte, o termo “gótico” foi usado originalmente para definir um estilo arquitetônico do século XII, considerado primitivo pelos artistas da renascença” (2018, p. 50). Apenas para citar algumas das convenções exploradas pelas narrativas góticas até as primeiras décadas do século XIX, há a exploração de reminiscências da era medieval como símbolos da barbárie, superstição e medo. Inicialmente, o gótico medieval traduz os cenários da época e sua arquitetura, as inquietações e o insólito do momento e, neste sentido, Botting (1996) ressalta que as ambientações góticas são permeadas por desolação, alienação, também ameaças, e que ainda no século XVIII os ambientes se constituíam de lugares selvagens e montanhosos.

Pedra (2012, p. 1) relata que “o gótico foi a primeira literatura que pode ser chamada de ‘terror/horror’, com o uso consciente dessas emoções, a fim de causar medo ou apreensão”, no

qual o sobrenatural pode ser encontrado, gênero literário ao qual se atribui direta ligação com a Idade Média. O termo gótico também serviria para se referir ao povo godo e depois configurou-se para tudo aquilo que se dizia respeito aos godos. “Góticos vem de ‘godos’, povo que se originou, segundo algumas fontes, junto às fronteiras do Império Romano, na altura do Mar Negro, ou do Báltico, e que, a partir dos séculos III e IV depois de Cristo, começou a atormentar os romanos com constantes invasões” (AGUIAR; LIBRI, 2013, p. 188). Cabe destacar que esses lugares portam significados que se igualam aos adjetivos destacados para descrever a arquitetura dos godos e que há sempre uma representação de negatividade, de agouro ou de superstição, o que ressalta tudo aquilo que a Idade Média legou aos renascentistas.

O charme e o diferencial destas histórias “precisavam transcorrer nos cenários góticos para que os personagens contracenassem com espaços suscetíveis de assumir os mesmos sentimentos, aflições, conflitos – e em breve terrores – de heróis, heroínas e vilões da história” (AGUIAR; LIBRI, 2013, p. 188-189). Percebe-se como o uso do cenário gótico nas histórias permite que os personagens interajam com espaços que evocam sentimentos e conflitos, enriquecendo as narrativas. Berenbaum explica que “essa arquitetura foi considerada de baixa estima durante a Renascença, e a palavra gótico então desenvolveu conotações pejorativas sugerindo rude, bárbara ou arcaica. Implica-se o vasto e o sombrio, e subsequentemente, denotava qualquer coisa medieval” (1982, p. 19). Compreende-se, no contexto do romantismo anglo-americano, leituras em que permanecem evidentes os aspectos góticos e que tais “permitem a compreensão de um certo sistema de valores presentes em textos aparentemente tão diversos como Frankenstein, Moby Dick, Wuthering Heights, ou, ainda, na relevância da ética romântica do individualismo exacerbado” (BELLEI, 2000, p. 24-25). Sendo o discurso ocidental dominado pela perspectiva cristã de mundo, a literatura europeia defendia seus valores culturais que entravam em choque com outras culturas, seja na iminente ameaça de conflito que viviam com os países muçulmanos, seja no processo de colonização e imperialismo dos outros continentes.

As igrejas, catedrais, basílicas e mosteiros são os principais exemplos de arquitetura gótica e se mantêm presentes até a atualidade; além disso, as características negativas agregadas ao termo refletem a própria literatura do período. Diante disso, os cenários medievais descritos nas obras góticas tornaram-se elementos inerentes ao enredo, como o castelo, o cemitério, as ruínas e a floresta (BOTTING, 2005). Quanto ao estilo gótico, Aguiar e Libri (2013, p. 188) salientam que este “ficou conhecido também como estilo francês. A Notre Dame de Paris, concluída em 1163, foi o cenário principal do romance de Victor Hugo que tem o nome da

catedral como título e, como personagem principal, o corcunda sineiro Quasímodo, e é uma catedral gótica”. Os elementos simbólicos de textos como o do autor Victor Hugo visavam esse contraste entre as influências do desconhecido e estrangeiro que delimitava elementos da vida civilizada. O estrangeiro é visto dentro da literatura como um ser maligno, aquele que representa ameaça aos valores da dita cultura civilizada. O herói, dentro dessa perspectiva, luta para derrotar uma ameaça que é desconhecida, que provém de além das fronteiras do mundo conhecido.

Douglas (1991, p. 31) destaca que “quanto mais compatível a nossa experiência for com o nosso passado, mais confiança teremos nas nossas suposições. Ignoramos ou deformamos os factos incômodos que se recusam a conformar ao esquema, para que não venham perturbar as nossas ideias”. Deste modo, a concepção da literatura, e também da arquitetura, destacam o que representa a época, reforçando o vazio deixado pela falta da ciência e o espaço obscuro deixado pela Igreja, uma das principais fomentadoras dos perigos, medos e superstições da sociedade medieval e “a definição clássica do presente, por exemplo, descreve-nos isso como um puro limite entre o passado e o futuro” (TODOROV, 1981, p. 24).

Todavia, o gótico na literatura abrangeu “um período quando as narrativas desafiavam tudo que era racional, em prol de fatos fantasiosos, [...] os romances góticos deveriam envolver o leitor no conto, propondo um exagero de emoções e um ambiente mais escuro, cheio de dor, perigo, provocando prazer no leitor” (PEDRA, 2012, p. 14-15). A intenção era de promover tanto o medo, que despertava o fascínio pelo diferente, mas ao mesmo tempo o asco e a repulsa de um universo aparentemente “desumanizado”.

Camarani (2012, p. 98) esclarece que “o *roman noir* ou frenético atinge um vasto público leitor no romantismo nascente, mas é firmemente combatido na França, pela crítica especializada, sobretudo pelos partidários do classicismo, que repudiam o caráter excessivo e inverossímil dessa nova tendência”. Para Carroll (1999, p. 17), o precursor, em específico, do gênero do horror, foi a obra “The Monk” (1797), de Matthew Lewis, com “a aparição do demônio e a macabra empalação do padre no final”, apontando entre as principais realizações do gênero “Frankenstein” (1818), de Mary Shelley, “The Vampyre” (1819), de John William Polidori, e “Melmoth, O Errante” (1820), de Charles Robert Maturin.

É dentro da literatura gótica que encontramos os exemplos de criaturas como o vampiro e o lobisomem, seres que acreditavam existir e renderam publicações como “Drácula” (1897), de Bram Stoker, e “Wagner, the Wehr-Wolf” (1857), de George W. M. Reynolds, que são referências por utilizarem esses monstros. Entretanto, a primeira obra a ser intitulada como o

início da literatura gótica na prosa, e ser amplamente considerada a referência inicial do gênero, é “Castelo de Otranto” (1764), do inglês Horace Walpole, que em sua segunda publicação tem como subtítulo o termo “A Gothic Story”. A obra enfatiza características que se tornaram símbolos principais do gótico como o castelo, espaço físico este que tem grande importância na história, onde os personagens andam por passagens secretas, acesso à cripta e outros cenários como a Igreja de São Nicolau e a floresta (ALEGRETTE, 2010).

Aguiar e Libri explicam que “ao mesmo tempo, as marcas de composição que vêm desde *O Castelo de Otranto* (1764), de Horace Walpole, e se reproduziriam por todo o período gótico estão presentes na caracterização da casa de Barwyke: a decrepitude, os aspectos lúgubres da construção e da paisagem em volta” (2013, p. 174). Aliás, é neste ponto que o gótico e o Romantismo partilham suas sujeições, tanto na natureza como em qualquer cenário, porque em ambos há a conexão com os anseios e as percepções entre o personagem e o ambiente.

Na literatura gótica o espaço tem importância simbólica e sustenta uma atmosfera que consegue influenciar personagens e o enredo; são imagens sombrias desoladas que, por vezes, estão cercadas de algo sobrenatural como uma maldição ou profecia. A exemplo, em “Castelo de Otranto”, o filho de Manfredo é esmagado por um elmo gigante que se desprende do alto e, por conseguinte, dá início à profecia de que Manfredo perderia o título de nobre e a posse do castelo. Os eventos sobrenaturais ao longo da obra não são claramente explicados e a profecia se cumpre, pois Manfredo é destituído de seu título e da posse do castelo; assim, o legítimo herdeiro, Theodore, assume seu lugar, cumprindo a profecia.

Cohen destaca que

[...] o que o gótico acrescenta – especialmente através do absurdo e do excesso de sua parafernália – é uma nova relação com a representação, ao reforçar a artificialidade de seus elementos sobrenaturais, [...] de que o terror não depende da crença na realidade daquilo que nos amedronta” (COHEN, 2000, p. 122).

As influências e representações góticas produzem efeitos transmitidos pelas obras literárias e salienta-se principalmente as emoções negativas, porque pode-se encontrá-las em movimentos literários futuros, propriamente inseridos no século XIX, como o Decadentismo, o Simbolismo e nas gerações do Romantismo. Agrega-se à literatura gótica sentimentos e emoções negativas sendo que, segundo Botting (2005, p. 23), as “obras góticas e sua ambivalência perturbadora podem, portanto, ser vistas como efeitos do medo e da ansiedade”, como já afirmado anteriormente, no conflito entre a dita civilidade europeia com os costumes e valores estrangeiros, a qual tentava manter sua identidade, cercada por diferentes culturas.

Nesse sentido, surge, como advertência, para Sá (2019, p. 14), tanto histórica como literária, que há “certa tendência de preterir o gótico em detrimento do Romantismo, o que é um equívoco, pois, em essência, o Romantismo promove uma especialização de determinados temas, imagens literárias, convenções narrativas e características discursivas preexistentes” na literatura gótica. Dentro desses gêneros literários é enfatizado o caráter de sentimentos negativos e/ou depressivos, tais como a tristeza, a ansiedade e a morte, em meio a espaços colaborativos para a manifestação dessas expressões, como o cemitério, à noite ou a casa abandonada, sendo que “as contradições e as antíteses também aparecem com força no gótico: paixão e razão, excesso e comedimento, real e fantástico, passado e presente, civilizado e bárbaro, sobrenatural e natural” (FRATUCCI, 2017, p. 1.840). O esforço realizado pelos filósofos da época em racionalizar a realidade contrastava com o sentimento de angústia de um mundo que paulatinamente começava a se descortinar como humano, demasiado humano. As representações e símbolos, enquanto resultado do processo histórico de humanização, começavam a ser entendidos como fruto do esforço humano em desvelar o desconhecido, tendo tal sentido de acordo com as necessidades daqueles que produziram tais valores.

Bartlett explica que:

Reconhecer, lembrar, não é resolver velhas imagens e impressões do passado. Em geral, admite-se que todas as nossas impressões são determinadas esquematicamente desde o início. Percebendo, selecionamos, de todos os estímulos que se oferecem aos nossos sentidos, aqueles que nos interessam, e os nossos interesses são governados por uma tendência para criar formas a que, por vezes, chamamos modelos (BARTLETT, 1932 *apud* DOUGLAS, 1991, p. 31).

No que diz respeito aos estudos de Mário Praz, “*Agonia Romântica*” (1956), Cohen *et al.* (2000, p. 12) acrescentam que o percurso “que parte dessa ênfase gótica antialegórica e vai dar na arbitrariedade da significação, [...] foi incorporada na obra dos Românticos, dos Simbolistas e do Movimento Decadentista, o que sugere uma outra rota para um sublime apropriadamente modernista, abstraidor”. Distingue-se, no decadentismo, o romance escrito por Oscar Wilde, “*O retrato de Dorian Gray*” (1890); a obra finissecular ambientada no século XIX é repleta de críticas negativas à sociedade e tem como protagonista o jovem Dorian Gray, apaixonado pela própria beleza e convencido das palavras de Henry. Ele deseja que o tempo não altere sua beleza e juventude, e tem seu pedido atendido, sem haver uma explicação clara para o fato, o que nos mostra a transformação de um jovem gentil e educado em exatamente o oposto, transmitindo, assim, uma ideia depreciativa do homem e da sociedade contemporânea no período em que foi escrita.

Punter afirma que:

Quando pensamos em narrativas góticas, um conjunto de características surgem imediatamente à cabeça: uma ênfase em retratar o terrível, uma insistência incomum por configurações arcaicas, proeminente uso do sobrenatural[...] ficção gótica é a ficção do castelo mal-assombrado, protagonistas vítimas de um horror indizível, do baixo vilão das trevas, fantasmas, vampiros, monstros e lobisomens (PUNTER, 1980, p. 1).

Pode-se pensar que o homem como ser racional buscava uma explicação plausível para a crueldade e sadismo que não estivesse em si mesmo, ser racional e civilizado, mas que encarnava entidades que eram antagonistas à humanidade, representadas pela bestialidade e selvageria. No fundo, todos esses elementos residiam e residem no fundo do ser humano, mas à luz da consciência não conseguiam se admitir como fonte do mal.

Segundo Silva (2012), é a partir de Walpole que o gótico ganha espaço e revela suas tradições do passado medieval. Nota-se que o insólito é pré-requisito dentro desse gênero e podemos encontrar vários tipos de ocorrências sobrenaturais que se fundamentam na superstição medieval e no sobrenatural cristão, isto é, eventos incomuns que se fundamentam nas leis cristãs, por exemplo a obra de Matthew Gregory Lewis, “O Monge” (1796). O protagonista, monge Ambrósio, casto e sábio, acredita ser imune aos sentimentos humanos e é testado pelo diabo, sob a forma de uma mulher, a personagem Matilda, que desencadeia toda a ruína de Ambrósio, fazendo-o cometer pecados graves como se deitar com a própria irmã e, em seguida, matá-la e também a própria mãe. Deste modo, segundo Barros, França e Colucci (2015, p. 16), estas obras, “ao mesmo tempo, porém, punindo tais fantasias, encerravam uma moral que atestava os limites aceitos socialmente”.

Outro exemplo a ser destacado são as influências do byronismo e do gótico na obra ultrarromântica “Uma Noite na Taverna” (1855), de Álvares de Azevedo, em cinco narrativas no formato de contos enquadrados. A obra é ambientada em uma taverna, enfatizada como espaço com clima negativo, ressaltando os valores góticos do espaço. Nela as temáticas apresentadas são sobre amor e morte em meio a referências de assassinatos, incestos, necrofilia, entre outros, não existindo ligações com o sobrenatural, mas de excessos sentimentais como a melancolia e o pessimismo. Assim, por se tratar de obras do século XIX, infere-se que o gótico e suas influências não se limitaram apenas ao período medieval. Os cenários góticos são desérticos, com aspectos alienadores e abarrotados de ameaças e, no “século XVIII, se constituía de lugares selvagens e montanhosos. Mais tarde a cidade moderna combinou os elementos naturais e arquiteturais da grandeza Gótica e selvageria, na escuridão das ruas que servem de labirinto, sugerindo violência a ameaça do castelo e floresta gótica” (BOTTING, 2005, p. 9).

Ainda que a Idade Média tenha chegado ao fim, a transição para a Idade Moderna, ou seja, para o Renascimento, não ocorreu simultaneamente. A Igreja Católica, que teve seu poder ameaçado desde a ruptura provocada por Lutero liderando a reforma protestante, e o crescimento da ciência dentro da Era Moderna que subjugava o poder de Deus e da Igreja, enfrentava também correntes de pensamento como o antropocentrismo. Por conseguinte, o insólito, o sobrenatural inexplicável, começou a perder espaço pois a sociedade moderna cultuava a ciência e a razão para retratar as temáticas voltadas ao homem.

Dentro desse quadro encontram-se os aspectos sentimentais negativos em meio a lugares novos, nos centros urbanos, mesmo ainda em seu início, distanciando-se daquele passado medieval de castelos e florestas. Portanto, o insólito ainda transitava pela literatura como elemento das tradições góticas, como em “O retrato de Dorian Gray”, apesar de ser sufocado pela ciência e razão da modernidade. Neste contexto, Barros, França e Colucci (2015, p. 29-30) acrescentam, e esclarecem, que “o romance gótico, assim como os contos do mesmo gênero, é uma manifestação essencialmente híbrida, um elo entre o romanesco - o fabuloso, a aventura - e o romance, no qual uma atmosfera de mistério, aflição e terror prevalece”.

Roberts reflete que:

Os romances góticos posteriores criaram variações de seus monstros sobrenaturais - *The Vampyre* (1819) de Polidori, ou muito mais famoso *Drácula* de Bram Stoker (1897) - e homens-fera que mudam de forma, como *Wagner, The Wehr-Wolf* (1847), de Reynolds, e *Strange Case of Dr. Jekyll e Sr. Hyde* (1886). O que todos esses monstros têm em comum é sua capacidade multiforme de se transformar, de passar de um comportamento “humano” nada excepcional para bárbaro, violento, transgressor e irrestrito. Nesse sentido, são emblematizações da força multiforme do próprio romance gótico; uma forma capaz de ser associada ao excesso sobrenatural, mas que se mostrou facilmente capaz de assumir a forma da mundana ficção doméstica vitoriana. Muitos dos romances de maior sucesso do século XIX contêm, enrolado dentro deles, um coração gótico pulsante (ROBERTS, 2012, p. 31).

Em conformidade com Pereira e Lima (2018, p. 54), “o romance gótico expõe críticas à sociedade, de uma forma refinada e irônica. Em especial, o gótico literário comporta importantes discussões e questionamentos sobre determinados padrões sociais”. O gótico e suas outras narrativas viabilizam a presença do monstro e de suas capacidades, sendo que o papel do monstro é expor, advertir as reflexões e o pensamento humano através de seu corpo físico ou de suas próprias atitudes. A capacidade de revelar e desestabilizar o enredo é na verdade uma crítica, o prenúncio de alguma problemática, ou pensamento contemporâneo, que se pode presenciar e interpretar.

Além disso, os diferentes interesses por questões sobrenaturais também desencadearam a produção de obras como “Frankenstein” (1818), de Mary Shelley, na qual o cientista Victor

Frankenstein, através de seus experimentos, dá vida a uma criatura feita de diferentes partes de corpos humanos. Assim, após conseguir seu objetivo, Frankenstein rejeita seu experimento e, então, o monstro passa a atormentá-lo e agir com violência contra seu criador, até provocar sua ruína (CARROLL, 1999). O tema escolhido por Shelley é provocativo ao lidar com a temática da vida, a criação dela e a ciência. Se compararmos aos acontecimentos e ao espírito da época contemporânea, a escritora permite-nos, hodiernamente, questionarmos sobre o que é a vida e o papel da humanidade.

Sá afirma que:

A função da ficção gótica e das suas expressões afins é demonstrar que os nossos mapas da realidade são incompletos, revelando falhas no processo de pensamento, os quais levam a equívocos. Ao oferecer um modelo de representação baseado em experiências difusas, o gótico seria então uma provocação epistemológica para a matriz racional que constitui a linguagem e o pensamento humano (SÁ, 2019, p. 20).

Como já afirmado, o romance gótico funciona como válvula de escape para o homem entender e refletir sobre sua própria humanidade em conflito com suas pulsões animais que, no processo de civilização, precisaram ser reprimidas para garantir a coesão social. Mesmo que a criação da civilização seja muito anterior ao romance gótico e à educação moral do homem, a tensão entre instinto e razão permanece latente no indivíduo, que busca se compreender e compreender seu entorno.

De acordo com Trevisoli (2019, p. 40), “para as pessoas que já ouviram os contos dos irmãos Grimm ou de Perrault, nas versões por eles publicadas, imaginar similaridades entre contos maravilhosos e o gótico não é algo ilógico”, permitindo notar traços e características da literatura gótica, principalmente nas versões originais recheadas de simbolismos e de detalhes quanto aos cenários. Neste sentido, La Fontaine, em “A Morte e o Lenhador”, traz certos traços do gótico, não representando o gênero, mas a fábula que envolve um cenário de floresta, de angústia e de labuta, existindo a ânsia pela morte em pesadas narrativas, exemplificado em: “Desde que amanhece vou para o mato, e até que anoitece meus pobres braços não largam o machado. E, com tanto trabalho, mal tenho um bocado de pão negro e duro para matar-me a fome, mal velhos andrajos, que me não resguardam do frio. De que me serve a vida? Morte, vem valer-me” (ROCHA, 2001, p. 25). Aliás, o autor referencia – e retrata – a morte em várias de suas fábulas como “O Gavião e a Sua Mãe”, “O Caçador e a Cobra” e “O Lobo e a Raposa”.

É inegável a influência dos estudos científicos na composição de “Frankenstein” e a própria autora comenta que as discussões de seu círculo social foram determinantes para a produção do enredo, como expõe Shelley (2017, p. 28): “falaram de experimentos do Dr. Darwin [...] que preservou em uma caixa de vidro um punhado de aletria até que, por algum

meio extraordinário, começou a mover-se voluntariamente. Não era, portanto, a vida que tinha de ser dada. Talvez um cadáver pudesse ser reanimado”. Continuando suas narrativas, evidencia ainda que “[...] reuni ao meu redor os instrumentos vitais que pudessem infundir uma centelha de existência na coisa sem vida que jazia aos meus pés. Era quase uma da manhã; a chuva triste tamborilava nas vidraças e minha vela já quase se apagava quando [...]”; na busca e permanência da hesitação, o autor prossegue, “por um bruxuleio de uma luz semiextinta, vi o olho amarelo e baço da criatura; ela respirou fundo”, e neste momento se dá a criação (SHELLEY, 2017, p. 75).

Como salientado, a ciência permitiu aos pesquisadores novos objetos de estudos e objetivos, ao passo que a escritores como Mary Shelley, Robert Louis Stevenson e Bram Stoker, lhes foram herdadas ideias e imaginações para suas histórias apoiadas em elementos científicos (STEVENSON, 2019). Entretanto, encontra-se nos autores supracitados a presença de elementos e ocorrências insólitas, que veremos a seguir, associadas à ciência, ou dividindo espaço com ela no enredo.

Os recursos utilizados para dar vida à criatura não são muito claros, mas percebemos que o criador, Victor Frankenstein, é um cientista e, através de seu conhecimento e várias tentativas, consegue reanimar o corpo sem vida. É nesse momento que o insólito atua ao lado da ciência e não é esclarecido ao leitor como Frankenstein consegue seu objetivo. Porém, aceitamos o fato de que em momentos depois o corpo sem vida, feito de várias peças humanas, é reanimado. Em outro momento também notamos que, após a finalização da criatura, o cientista é tomado pelo sentimento de horror e que após acordar do pesadelo, hesita ao ver sua criação: “era possível que tivesse falado, mas não pude ouvi-lo” (SHELLEY, 2017, p. 75). Tal desfecho sinaliza a própria condição humana que desvela um mundo a partir da racionalidade científica, mas que se revela frio e indiferente ao sofrimento humano. Se antes a religião fornecia explicações confortáveis para a angústia, a ciência coloca o homem em face a um universo do qual ele é apenas uma partícula insignificante.

Carroll explica que:

A rubrica gótica abrange um vasto território. Seguindo o esquema classificatório quádruplo sugerido por Montague Summers, podemos ver que ele subsume o gótico histórico, o gótico natural ou explicado, o gótico sobrenatural e o gótico equívoco. O gótico histórico representa uma história situada no passado imaginado, sem sugerir eventos sobrenaturais, ao passo que o gótico natural introduz o que parecem ser fenômenos sobrenaturais apenas para dissolvê-los por meio de explicações. Os mistérios de Udolpho (1794), de Ann Radcliffe, é um clássico dessa categoria. O gótico equívoco, como o da obra Edgar Huntly, or the Memoirs of a Sleepwalker (1799), de Charles Brockden Brown, torna ambígua a origem sobrenatural dos acontecimentos que aparecem no texto em personagens psicologicamente

perturbados. O gótico explicado e o gótico equívoco prenunciam o que hoje em dia é muitas vezes chamado de sinistro ou de fantástico pelos teóricos da literatura (CARROLL, 1999, p. 17).

Com relação à obra de Perrault, Michelli, Garcia e Batalha (2020, p. 90) evidenciam que “a descrição de uma grande mansão, de uma personagem sombria e de detalhes mórbidos faz com que alguns estudiosos classifiquem ‘Barba Azul’ como um conto gótico”. Tal obra traz inúmeras evidências do medo, do horror, e não somente do gótico em sua contextualização, impondo, ainda, condições não aceitáveis socialmente, mas presentes na sociedade. Quanto à presença gótica nos contos de Perrault, Franco (2011, p. 22) acrescenta que o autor, na busca por retratar a sociedade, abrangeu “toda a sua ‘carga existencial’: as lutas, os medos, as classes, os sonhos [...], fazendo da realidade uma obra literária, não sem deixar de (sutilmente) criticá-la”, seja de modo consciente e intencional, seja de modo inconsciente e como subterfúgio para refletir as influências do outro na constituição da sua própria realidade.

Michelli, Garcia e Batalha (2020, p. 106) apontaram que na obra de Stephen King, “Dança Macabra” (2003), há realces de três níveis de gêneros que buscam o medo: o terror; o horror; e a repulsa. O terror é o nível mais alto e nele a mente consegue ter reações físicas, a partir das narrativas; o horror “apresenta visualmente a causa ou objeto”; e a repulsa, causada pela mutilação do corpo humano, símbolo vigoroso da humanidade, mas que se desfaz e se rasga com extrema facilidade, contrastando a fragilidade física e material do ser humano com a sua condição no mundo. Sá explana que:

No tempo presente, o gótico surge para falar sobre inquietações que dizem respeito ao fim da humanidade como a conhecemos, o nosso percurso para o pós-humano ou talvez para a extinção. O que se observa na produção contemporânea são horrores que emergem na forma de distopias totalitárias, violência urbana, colapsos ambientais, epidemias globais, catástrofes climáticas, conspirações secretas e outras ansiedades que habitam o nosso cotidiano, no qual terror e horror são condições diárias frente à iminência de um apocalipse que se acerca. Nesse sentido, a representação gótica foi (e ainda é) a materialização do nosso relacionamento apreensivo com o mundo. [...] Os efeitos da globalização que levam a literatura, as artes e as mídias ao redor do mundo produzem novas formas góticas e, ao mesmo tempo, revelam a presença do gótico em itens culturais do passado, que até então não eram lidos dessa maneira (SÁ, 2019, p. 12-15).

Logo, na contemporaneidade prevalecem dúvidas se a literatura necessita de categorizações “genéricas; o que acontece é que estas distinções já não correspondem às noções legadas pelas teorias literárias do passado. Não estamos [...] obrigados a segui-las; mas [fica] evidente a necessidade de elaborar categorias abstratas suscetíveis de ser aplicadas às obras atuais” (TODOROV, 1981, p. 7). Deste modo, mesmo na arte contemporânea, elementos do romantismo gótico permanecem vivazes nas representações humanas, mostrando que os anseios exprimidos por esse gênero são atemporais.

2.2 A Presença do Monstruoso: Simbologia e Significação

Carvalho e Carvalho explicam que “a etimologia de ‘monstro’ parece estar associada ao verbo latino ‘moneo’, que significa ‘avisar’” (2018, p. 55). Mas, sabe-se que o medo sempre esteve inserido na literatura e que as narrativas comportam ambientações e personagens possuidores de características e/ou ações monstruosas, em destaque os vilões, ogros, bruxas e antagonistas, cujas aparências e atitudes fogem do padrão empregado pela sociedade. Dessa forma, é possível perceber que em várias obras existe o monstruoso.

Lins (2014, p. 11) lembra que o monstro tem grande papel na transmissão dos sentimentos humanos, uma vez que nos ajuda a compreender e assimilar a natureza destes e dos preceitos morais de cada época, de forma que “a relação entre a literatura e a sociedade de um determinado período pode ser observada pelos personagens apresentados nas obras e pelos seus contextos”. Nas tradições e culturas passadas, o monstro era considerado como uma criatura que aterrorizava a humanidade, seja pela forma física, social ou moral empregada.

De acordo com Carvalho e Carvalho (2018, p. 11), historicamente “as primeiras referências a monstros marinhos aparecem, na literatura da antiguidade, ligados ao ciclo troiano, quer através dos poemas homéricos, quer através da tradição literária que se desenvolveu à volta desse tema que se tornou popular”. O homem que buscava desbravar o horizonte lidava com a sua própria limitação física, ora não suportando os excessos de uma viagem marítima que desgastava sua mente, fazendo emergir alucinações, ora com o medo de não voltar para casa e ficar eternamente perdido em um ambiente estranho e desconhecido.

Carapuça assegura que:

Na Grécia Antiga os monstros surgiam muitas vezes referidos na mitologia. Monstros como ciclopes, centauros, criaturas híbridas que devido às suas características humanas e animais aparentavam ser verídicos e suscitavam o medo aos grandes heróis clássicos. Paul Newman refere no seu livro “*História do Terror: O medo e a angústia através dos tempos*” que da mitologia grega nasceu a expressão de “pânico” do deus-bode Pan, que atacava qualquer pessoa que interrompesse a sua sesta (CARAPUÇA, 2017, p. 10).

O monstro encarna a fragilidade da condição humana que se esfacela mediante as forças da natureza, mediante ao selvagem desconhecido. Tem uma assombrosa potência sobre o indivíduo solitário, que sem a sociedade, sem o coletivo, se encontra indefeso. Incitar o medo e dotá-lo de feições grotescas contribui para a unidade social do grupo, da cultura e das sociedades.

Para Darnton (1986, p. 59), “a crueldade pode ser encontrada nos contos populares e na História social em toda parte, da Índia à Irlanda e da África ao Alasca”, sabendo que não podemos ocultar as mensagens com símbolos, dos contadores de história do século XVIII, em especial na França, que retratam a brutalidade nua e crua. Porém, foi com o Renascimento que os monstros passaram a ser encarados com uma visão científica: “já não são somente fruto da imaginação e são também características complementares de pessoas reais, as chamadas de aberrações” (CARAPUÇA, 2017, p. 11). Assim, não somente a natureza desconhecida carrega o bestial e o vilanesco, mas a cultura humana, razão que, por vezes, comete atos cruéis.

Logo, “o corpo do monstro literalmente incorpora o medo, desejo, ansiedade, fantasia [...], dando-lhes vida e uma independência inquietante. O corpo monstruoso é pura cultura. Uma construção e uma projeção, o monstro existe apenas para ser lido” (COHEN, 1996, p. 4). Nada obstante, e em contrapartida, para Carapuça (2017, p 12), “como os pesadelos dos homens são universais, muitos dos monstros partilham características comuns: são gigantes, agressivos, comem humanos, têm corpos bizarros e deformados”, de tal modo que o monstro está sempre à margem da sociedade e se encontra em constante transformação, se adaptando a movimentos culturais e presentes em cada interpretação.

Carroll reitera que:

Os monstros são identificados como impuros e imundos. São coisas pútridas ou em desintegração, ou vêm de lugares lamacentos, ou são feitos de carne morta ou podre, ou de resíduo químico, ou estão associados com animais nocivos, doenças ou coisas rastejantes. Não só são muito perigosos como também provocam arrepios. Os personagens os veem não só com medo, mas também com nojo, com um misto de terror e repulsa (CARROLL, 1999, p. 39).

O monstro corrompe a ordem e expressa a assimetria, encarna o feio em oposição ao belo, aquilo que produz prazer. O monstro é feio porque produz o sofrimento e se caracteriza pela desumanização da natureza. “Anões, gigantes, mulheres barbadas, homens-cães, homens-leões, negros brancos, mulheres-girafas, xifópagos, monstros construídos, pessoas tatuadas ou muito gordas, esqueletos humanos, [...] homem-elefante, homem/mulher-tronco, menina com quatro pernas, tripé humano” se tornaram imagens de monstros, refletindo a monstruosidade nas anomalias (FABRIS, 2015, p. 47-48).

Em suas narrativas em “A Águia e O Môcho”, La Fontaine cita a presença do monstro e das percepções físicas deste, perceptível em “nuns velhos casarões, todos esburacados, uns monstrozinhos tais, de voz tão repelentes, tão mal feitos de corpo e tão desengraçados” (LA FONTAINE, 2005, p. 147). Como já dito, é a repulsa ao diferente, ao padrão estético de humano

da época, que acreditava serem mais perfeitos e divinos os corpos esculturais. Aqueles que se afastavam disso eram vistos como amaldiçoados.

Neste aspecto, Peixoto Júnior (2010, p. 183) adiciona que “o corpo do monstro é como uma superfície inóspita na qual dificilmente poderíamos nos espelhar ou prolongar o nosso duplo”. Infelizmente, tanto na Idade Média como na sociedade moderna existem hábitos herdados, e muitos destes são bárbaros e irracionais, como a exibição de indivíduos monstruosos, ou seja, de forma mais coerente, a apresentação de pessoas com deformidades físicas; a princípio estes eram exibidos nas cortes como uma forma de entretenimento; contudo, essa prática se prolongou, e se encontra presente, mas em menores proporções e em diversas formas de divulgações.

No conto “Barba Azul”, o personagem, também antagonista, é descrito como uma criatura horrenda, dono de uma barba azul que causava repulsa a qualquer mulher pela qual ele se interessasse. Nele o personagem matou suas esposas estranguladas e as mantinha penduradas em um quarto isolado do castelo, dando a entender que o protagonista é praticante de necrofilia, dessa forma extrapolando os limites, enfatizando que o corpo monstruoso atravessa as fronteiras. É possível caracterizá-lo como monstro, corroborando com Peixoto Júnior (2010, p. 183) que “o monstro, efetivamente contradizia a lei constituindo uma infração levada ao seu ponto máximo, daí a singularidade de seu caráter subversivo e de sua diferenciação absoluta”. O monstro é aquele que conspurca os objetos sagrados, que vilipendia a ordem e os acordos humanos, satisfazendo seus próprios desejos, encarnando um individualismo puro e egoísta.

Fabris explica que “se tais manifestações deixam claro o poder catártico da arte e sua capacidade de produzir o ‘belo feio’, a transformação dos monstros em atração pública, a partir de 1660, na Inglaterra aponta para outra direção” (FABRIS, 2015, p. 45). A monstruosidade está na humanidade e não fora dela, se misturando e pertencendo aos sentimentos e simbolismos e, acima de tudo, a monstruosidade traz fascinação e admiração. Assim, “esses monstros atuam em ambientes fechados e abertos, e transformam objetos comuns em representação do estranho” (SILVA; COLUCCI, 2020, p. 93).

Williams (1996) *apud* Bellei (2000) propôs estruturar a monstruosidade em várias categorias voltadas a análises da estruturação corpórea em hipertrofia e/ou atrofia do corpo, excrescência e/ou ausência de partes, mistura das partes humanas e partes animais, animais gerados por mulheres, deslocamento de órgãos e/ou partes do corpo, perturbações do processo de crescimento, seres compostos, novas raças monstruosas, entre outras. Todavia, tais categorias são congruentes e estabelecem várias relações, de tal modo que todas as formas de

caracterizar, tanto a monstrosidade como os monstros, são relevantes; contudo, não são unânimes. Moraes (2002) *apud* Fabris (2015, p. 39) acresce que há treze causas para explicar o nascimento de um monstro:

Algumas são de natureza metafísica e tradicional (glória ou indignação de Deus, imaginação das grávidas, “ardil de mendigos errantes”, demônios ou diabos, “uniões bestiais”); outras estão associadas a patologias e acidentes (quantidade, deterioração ou mistura do sêmen, útero estreito ou pequeno, quedas ou golpes contra o estômago, maneira de sentar incorreta, doenças hereditárias). Ao propor uma diferenciação entre monstro (ser contra a natureza) e prodígio (ser fora de toda natureza), o médico francês abre caminho para a evocação de todo tipo de criatura maravilhosa. Sua atitude é marcada pela percepção de que os mecanismos secretos da natureza são inacessíveis à compreensão humana e de que as formas monstruosas são o reflexo invertido do corpo humano, suscetível a realizar operações imperfeitas.

Silva e Colucci (2020, p. 99) esclarecem que “todas as formas de vida, humanas ou não, são conduzidas segundo a vontade de cada lugar e espaço da Terra-Média, que, como um Deus, concede e retira suas dádivas, privando-as de suas benesses”. A monstrosidade seria uma criação divina já que, em sua concepção, seu germe carrega a genética humana. Por algum tempo se pensou assim e somente com os avanços científicos, e da medicina, novos olhares e estudos foram direcionados a compreender as deformidades nos homens.

Desse modo, “o monstro nasce nessas encruzilhadas metafóricas, como a corporificação de um certo momento cultural de uma época, de um sentimento, de um lugar” (COHEN, 2000, p. 26), sendo que os monstros em suas essências nos forçam a uma autoavaliação e do mundo, criando e até escondendo valores tanto morais como insólitos, refletindo sobre “a temática do monstruoso. Assim, esta pode revelar os modos tendenciosos pelos quais insistimos em conectar os sentidos da vida com a mesquinharia de valores e de significantes que criamos para ela. De tal modo, o monstro acaba por lançar luz às nossas experiências [...]” (CARVALHO, 2013, p. 9).

Carapuça (2017, p. 15) aponta que “dos dois anos e meio aos três anos de idade começa a relação da criança com os monstros, quando aprende a substituir os objetos por imagens mentais desses mesmos objetos, o que faz com que ela consiga imaginar coisas como figuras monstruosas e objetos inanimados com vida”. Percebe-se, nas versões originais de Perrault, que as histórias da “Mamãe Ganso”, dos camponeses franceses, possuem as mesmas características de um pesadelo e que as adaptações e diferentes culturais nelas inseridas ainda carregam em elementos e simbolismos ocultos, dificultando um apanhado holístico sobre tais influências. “Nem tudo é jovialidade em Mamãe Ganso, os versos mais antigos pertencem a um universo anterior, de pobreza, desespero e morte” (DARNTON, 1986, p. 63). Embora os monstros possam envolver e trazer diversas situações para o homem, partilhar de apreciações sobre o

monstro não implica, necessariamente, que estejamos nos identificando com o personagem e/ou que compartilhamos do mesmo estado emocional; logo, ter apreço não é identificação.

Em uma tentativa de caracterização Carapuça (2017, p. 12) aponta que em *Da Natureza dos Monstros* (1998), obra do brasileiro Luiz Nazário, através de teorias da monstruosidade, pode-se agrupar os monstros em cinco classes:

Os “monstros antropomorfos” que são seres humanos alterados por natureza ou por ciência e criaturas sobrenaturais com características híbridas humanas; os “monstros zoomorfos” que englobam animais únicos, alterados por experiência ou com características sobrenaturais; os “monstros vegetais” que, tal como o nome diz, são criaturas que tomam a forma de plantas monstruosas; os “monstros polimorfos” em que as criaturas têm formas indefinidas e matérias informes e disformes; e, por fim, os “monstros microscópicos”, microorganismos como vírus, bactérias e germes.

Cohen (2000, p. 136) aponta sete teses para a compreensão cultural por trás dos monstros: (1) o corpo do monstro é um corpo cultural; (2) monstro sempre escapa; (3) o monstro é o arauto da crise de categorias; (4) o monstro mora nos portões da diferença; (5) o monstro polícia as fronteiras do possível; (6) o medo do monstro é realmente uma espécie de desejo; e (7) o monstro está situado no limiar... do tornar-se. E “a dialética da repulsão e da fascinação com o monstruoso revela como as aparentes certezas da representação são sempre corroídas pelas insistentes operações do desejo e do terror”.

Em paralelo, nas ilustrações antigas, “Barba Azul” apresenta as características físicas e vestimentas de muçulmano, vinculando-se, assim, à cultura islâmica como bárbara e vil. O desfecho do conto também evidencia que a morte do personagem se dá por dois europeus, um cavaleiro e um mosqueteiro: “[...] entraram dois cavalheiros que, de espada em punho, foram correndo enfrentá-lo. Ao reconhecer os irmãos de sua esposa, um mosqueteiro e o outro soldado da Cavalaria [...]. Vararam-lhe o corpo com as espadas e o deixaram morto” (PERRAULT, 2015, p. 15).

Remonta-se, assim, ao conflito das cruzadas entre europeus e muçulmanos, tal como afirma Delumeau (2009, p. 260), que “os missionários e a elite católica em sua maioria aderem à tese expressa pelo Padre Acosta: desde a vinda de Cristo e a expansão da verdadeira religião no Antigo Mundo, Satã refugiou-se nas Índias, da qual fez um de seus baluartes”. Nesse sentido, os povos que são minorias, e marginalizados, são apresentados, comumente, com características monstruosas. Devido à época em que o conto se passava, era natural que Barba Azul fosse considerado muçulmano, visto existir o conflito entre o oriente e o ocidente. Diante da afirmação que todo muçulmano era visto como bárbaro, isso pode significar que no contexto histórico a imagem preconceituosa possui respaldo: “Erasmus afirma que Deus envia os turcos

contra nós como outrora enviou contra os egípcios as rãs, os mosquitos e os gafanhotos [...]” (DELUMEAU, 2009, p. 276). Esse trecho nos revela que os muçulmanos deveriam ser eliminados, propagando-se, assim, a cultura do ódio pelo orientalismo, pelo desconhecido e pela religião infiel. Fica evidente, dessa forma, que “Barba Azul” e tudo o que advém da cultura oriental é ruim, considerando-o, portanto, como monstruoso. Cohen explica que:

Representar uma cultura prévia como monstruosa justifica seu deslocamento ou extermínio, fazendo com que o ato de extermínio apareça como heroico. Na França medieval as *chansons de geste* celebravam as cruzadas, ao transformar os muçulmanos em caricaturas demoníacas, cuja ameaçadora falta de humanidade podia ser lida a partir de seus bestiais atributos; ao definir culturalmente os “sarracenos” como monstra, os propagadores tornavam retoricamente admissível a anexação do Oriente pelo Ocidente (COHEN, 1996, p. 33).

Conforme Bellei (2000, p. 31), “mais uma vez torna-se problemático saber se o mais humano está dentro, na sociedade dos homens, ou fora, na percepção de valores do monstro”. Sendo assim, a afirmação permite questionar o que concerne à moral e à ética presentes nos contos com a presença da monstruosidade, além da figura do corpo monstruoso encontrado nas narrativas. De tal modo, nos elementos do monstruoso atribuídos a personagens específicos que permitem uma análise preconceituosa, e às vezes racistas, “a figura monstruosa é capaz, portanto, de encarnar as mais diversas diferenças, sejam elas de raça, de gênero, de sexualidade ou de religião. O monstro demarca os limites, os códigos culturais, de determinada sociedade, já que representa exatamente aquele que ultrapassou os limites” (BARROS; FRANÇA; COLUCCI, 2015, p. 110).

Além disso, o monstruoso pode ser igualmente encontrado no ogro através da sua aparência distante da humana, de seu tamanho, da sua pele e dos seus hábitos. Todos eles indicam sinais visíveis de sua monstruosidade. A necessidade de expor o mal e/ou a prática dele refletem nas suas atitudes e reproduzem-se nas aparências, ou seja, vilões e antagonistas possuem corpos e eles estão vinculados ao excesso. Valem considerações acerca das diferenciações ponderadas por Carroll (1999, p. 32): “nos exemplos do horror, ficaria claro que o monstro é um personagem extraordinário num mundo ordinário, ao passo que nos contos de fadas, e assemelhados, o monstro é uma criatura ordinária num mundo extraordinário”.

No conto “O Pequeno Polegar” observamos, de um lado, o pai terrível do Pequeno Polegar, homem natural, que se torna monstro por abandonar seus filhos na floresta; e, do outro lado, o ogro, também pai, que se alimenta de humanos:

O ogro tinha sete filhas crianças. Todas essas ogrinhas tinham pele muito bonita, porque, como o pai, comiam carne fresca; mas tinham também olhos pequenos, cinzentos, bem redondos, nariz de papagaio e a boca enorme, com dentes compridos,

pontiagudos e afastados uns dos outros. Se ainda não eram completamente malvadas, elas prometiam muito, pois já mordiam criancinhas para chupar o sangue delas (PERRAULT, 2015, p. 15).

Nesse caso, a representação do corpo monstruoso do ogro se dá por suas características, pois o ogro devora não por fome, ou por gula, mas para se fazer pertencer, reivindicar sua independência. Aliás, só assim se justifica a testemunha sempre ser devorada. Todo monstro constitui, dessa forma, uma narrativa dupla, duas histórias vivas: uma que descreve como o monstro pode ser e outra, de seu testemunho que detalha a que uso cultural o monstro serve (COHEN, 1996, p. 42). Por isso, nas imagens em que o ogro normalmente aparece existe comida na mesa e existem ossos que demonstram, como já dito, não só a fome que o assalta, como a necessidade de se fazer pertencer a algo, quer cultural ou quer socialmente. Afinal, o ogro nada mais é do que uma segregação do seu próprio corpo.

De acordo com Huech (2016, p. 119), “outro exemplo parecido é *A Bela e a Fera*, [...] e talvez seja a narrativa mais famosa sobre um marido monstruoso”. Podemos correlacionar que o monstruoso, ainda que este esteja representado fora da figura física humana, nasce e prevalece de uma das maiores qualidades humana, a razão, indo além da imaginação abstrata, que traz e induz a vários simbolismos. “Por isso, o monstruoso, juntamente com o terror, a barbárie e a tirania, continua a aparecer na arte do sublime do século XIX como uma tática de transgressão das ilusões compensatórias da beleza, da graça e da razão” (COHEN, 2000, p. 121), por sua vez, o desejo e a fantasia da trama estão evidentes pelo motivo da menina ser jovem e bonita e ter ficado com a fera.

Visto isto, “qualquer tipo de alteridade pode ser inscrito através (construído através) do corpo monstruoso, mas, em sua maior parte, a diferença monstruosa tende a ser cultural, política, racial, econômica, sexual” (COHEN, 1996, p. 32), e permite-nos a reflexão sobre quem é o monstro na realidade, sobre como a sociedade lida com as diferenças dentro de cada cultura e como a marginalização é efetuada e consolidada. “O monstro sá-carneiriano é, assim, uma persona desejosa pelo amor e salvação, mas que, desassossegado pelo medo, recorre a medidas cruéis que deem conta dessa crise do homem com seu tempo” (SILVA; COLUCCI, 2020, p. 44).

Nesse sentido, o ogro é segregado pelo corpo e a sua necessidade de devorar não se dá apenas pela fome insaciável, mas pela necessidade do pertencimento, ou seja, de pertencer à sociedade e a uma determinada cultura que o tenha deixado à margem. Para Cirlot (2001, p. 242) “o ogro parece ser a personificação do pai terrível. Podemos comparar o ogro de Perrault com o ciclope Polífemo, pois suas vítimas são igualmente devoradas”. Para Cohen (2000, p.

43-44), “as vítimas de Polyphemos são devoradas, engolidas, obrigadas a desaparecer do olhar público: o canibalismo como incorporação ao corpo cultural errado”, ou seja, o ogro é uma referência ao titã Cronos, que devorava seus filhos.

Por fim, “O Pequeno Polegar”, dos contos de Perrault, ressalta a questão da paternidade e suas características monstruosas, o desejo de se casar com uma mulher bonita e de pertencimento à sociedade. Em contrapartida, “Barba Azul” revela a monstruosidade pela atrocidade da narrativa e por suas características medievais. Afinal, no desenrolar do conto, evidencia-se que Barba Azul é alto, grande, e possui a barba-azul e os olhos ruins, dando indícios de ser indelicado e bravo. Hueck acresce que:

Ainda assim, as aventuras pelas quais seus protagonistas passam são parecidas. Vejamos o exemplo de O Pequeno Polegar, de Charles Perrault. Nele, o polegarzinho é abandonado pelo pai junto com seis irmãozinhos no meio da floresta. Eles caminham e chegam à casa de um ogro aterrorizante. Sem saída, decidem passar a noite nesse lugar. Depois de enganar o vilão e levá-lo a matar suas sete filhas em vez dos sete hóspedes, o Pequeno Polegar foge com as botas de sete léguas e leva todos os irmãosãos e salvos para casa. É uma jornada do herói de bolso. O mesmo acontece com o patinho feio. Depois de ser expulso da família adotiva por não se parecer nem um pouco com os irmãos, o patinho passa por uma série de dificuldades: é humilhado por outros animais e banido de um lar humano. Apenas no final, depois de uma grande metamorfose (no caso, crescer e se transformar em cisne), é que o patinho feio consegue encontrar a sua verdadeira família. A estrutura é tão universal e ressona nas mentes de tantas pessoas que até hoje em dia contadores de história se utilizam dela para criar suas obras (HUECK, 2016, p. 185).

Sentimentos como o medo, o desejo, a ansiedade e a fantasia são notórias em toda a coletânea, tal como Cohen (1996, p. 26-27) destaca: “o corpo do monstro incorpora – de modo bastante literal – medo, desejo, ansiedade e fantasia (ataráxica ou incendiária), dando-lhes uma vida e uma estranha independência. O corpo monstruoso é pura cultura”. Assim, deparamo-nos sempre com o medo e a ansiedade nos contos. No caso de “Barba Azul”, pelo fato da menina ficar aterrorizada e toda enrolada quando Barba Azul ele cobra a chave, já com a intenção de matá-la.

Todorov (2008, p. 135) ressalta que “a literatura que descreve os costumes e os dilemas dos puritanos já nos familiarizou com essas contradições entre os nobres princípios e os ignóbeis comportamentos, apesar de estes afirmarem se inspirar nos primeiros: a moral pode ser um monstro frio”. Neste sentido do monstro humano que “La Fontaine apresenta-nos um retrato tipológico do homem não como ele deveria ser – tema tão caro aos medievais e à maior parte dos renascentistas – mas como ele se apresenta de fato, com suas paixões, seus conflitos e ambições, sua fragilidade e seus desejos de poder e grandeza” (AVILA, 2018, p. 33). Por isso, “categorizar o monstro é algo difícil, pois não obedece a nenhum sistema binário de classificação e, sim, excede pelo sentido de polimorfismo. Colocá-lo dentro de um quadro

conceitual é a certeza de que qualquer conceito vai ruir e a racionalidade vai se desintegrar” (SILVA; COLUCCI, 2020, p. 92). A figura monstruosa é inerente à literatura, aos pensamentos e anseios do homem medieval. Além de ser portadora de uma mensagem em sentido etimológico, a palavra “monstro” remete para aquele que mostra e que adverte. Neste contexto, a figura do demônio é amplamente difundida, a partir de um ser composto de várias criaturas e outros animais, transmitindo imagem insólita e bestial. Portanto, “o monstruoso está em nós sempre que o pensamos. Estejamos onde estivermos, é próximo e nada exotismo. Começa por ser descrito como o desumanizado, o sub- ou super-humanizado” (CARVALHO; CARVALHO, 2018, p. 66).

Os monstros do imaginário medieval, como ogros, bruxas, etc. são representados através de seus excessos e comportamentos vis, sempre contrários aos dos homens. Em “Barba Azul” e em “O Pequeno Polegar”, podemos encontrar visões preconceituosas e racistas sobre algum grupo ou etnia. Assim, historicamente a literatura evidencia representações sociais, culturais e simbólicas de uma época, estando ligadas às estratégias de poder e de dominação de uns grupos sociais sobre outros, nos fazendo pensar sobre quem é o monstro na verdade. “Os monstros são criados por um processo de fragmentação e recombinação, no qual se extraem elementos de várias formas”, desde os grupos sociais marginalizados, montado como sendo o monstro aquele que reivindica uma “identidade independente” (GIRARD; FRECCERO, 1986, p. 33).

Santo Agostinho interroga-se precisamente sobre a natureza do monstro, sem chegar a qualquer conclusão. O autor, que viveu entre os séculos IV e V a.C., expressou três possibilidades para a compreensão do monstruoso, na sua principal obra, Cidade de Deus: a de que não existem aberrações/monstros; ou, existindo tais criaturas, o não partilharem elas conosco nenhuma humanidade; ou (terceira hipótese), partilhando as aberrações ou monstros de alguma humanidade, terem de ser entendidos, forçosamente como filhos de Adão – e, logo, como semelhantes aos humanos. Santo Agostinho revela que tal preocupação não tem solução, que permanece irresolvida. A literatura posterior, mas também as representações cartográficas, como a seguir proponho, haveriam de possibilitar uma interpretação segundo a qual monstruoso e humano são, de facto, equiparáveis, têm características comuns (CARVALHO; CARVALHO, 2018, p. 58).

Barros, França e Colucci (2015, p. 143) ressaltam que a monstruosidade é fascinante “por sua ousadia em quebrar paradigmas sociais e expor o lado obscuro da personalidade humana. É uma ameaça próxima, não evidente. O monstro humano pode ser qualquer um e estar em qualquer lugar. Pode ser um amigo buscando vingança ou um empresário sádico”. Em contrapartida, a morte tem significado de passagem, transferência para um novo processo, em contexto medieval, para a salvação eterna da alma. Interessa salientar que quando essa etapa não acontece, ou é interrompida de algum modo, o motivo mais uma vez é o maravilhoso, porém compreendido fora das graças; mas, quando o rito de passagem da morte para o além é

negado ao morto, lidamos com casos insólitos, como fantasmas e mortos caminhantes, ou seja, o retorno de uma pessoa que não deteve uma passagem garantida para o além, tendo aqui o monstro como um fantasma. Portanto, “o monstro medieval participa tanto do mundo material como do espiritual” (BELLEI, 2000, p. 15).

“São excluídos da ‘terra cristã’ os não batizados (os judeus), as crianças mortas sem batismo (terão um ‘canto’ delas, equivalente terrestre do limbo das crianças no além), e os suicidas, lançados em um fosso ou entregues à corrente de um rio” (SCHMITT, 1999, p. 204). Carvalho e Carvalho (2018, p. 59) ainda apontam que “um séquito de anjos sobe até a figura paterna de Deus; há diabos que descem para um plano inferior. Os monstros, porém, permanecem no círculo, onde convivem com figuras humanas, animais conhecidos e outros fantásticos”.

Chapeuzinho tira a roupa, entra na cama com o lobo e, sem mais nem menos, é devorada. E a história acaba assim, sem salvação, nem caçador heroico, nem final redentor. Hoje em dia, é difícil entender como um livro para crianças podia conter um fim tão desastroso, mas a coleção do francês foi um sucesso. Acabou reeditada ainda no mesmo ano e Perrault logo colheu os louros e foi reconhecido como o autor. Isso mostra que os contos de fadas não foram um escorregão na gabaritada carreira do escritor. Perrault foi muito oportunista ao capturar o espírito de seu tempo – apenas alguém muito antenado perceberia que um livro com essa temática faria o sucesso que fez (HUECK, 2016, p. 43).

No entanto, Perrault não iniciou seu trabalho de descoberta do maravilhoso popular preocupado com as crianças, o autor sentiu-se atraído pelas narrativas dos relatos maravilhosos, guardados pela memória de um povo, ignorando o alcance que teria. Cada história segue a mesma estrutura, mas as versões de diferentes traduções produzem efeitos diferentes: “embora cada história se prenda à mesma estrutura, as versões das diferentes tradições produzem efeitos inteiramente diversos – burlescos, nas versões italianas; horríficos, nas alemãs; dramáticos, nas francesas; e humorísticos, nas inglesas” (DARNTON, 1986, p. 69). Depara-se, então, com o medo da morte, pois aqui há a crença de que o morto possa retornar para assombrar e/ou punir os vivos, como destaca Delumeau (2009, p. 95) “[..], mas, geralmente tinham particular vocação para a vagueação *post mortem* todos aqueles que não se haviam beneficiado de um falecimento natural, e, portanto, tinham efetuado, em condições anormais, a passagem da vida à morte”.

Naturalmente, é possível listar várias obras que usam o monstro ou o fantasma como símbolos de algo sublime (CAMPBELL, 1990), para empregá-los como emissários da verdade secreta ou como tormenta a quem tenha praticado o mal; mesmo que delineada uma origem para a possível causa do retorno, ainda assim lidamos com uma exemplificação do insólito que certamente não se restringe apenas a um gênero literário específico, mas é integrante do

imaginário coletivo. E este imaginário ocidental é repleto de influências cristãs de domínio católico e seu teocentrismo, corroborando para a instauração de novas influências, como também a continuidade de lendas, mitos e outros.

Em meio a essa relação, Campos (1990, p. 66) ressalta que “não é banindo o ‘mal’, ou o ‘lado monstruoso’ dos contos de fadas que se impedirá que a criança tome contato com o lado negativo ou sombrio da vida, mesmo porque a criança também carrega dentro de si o seu ‘monstro’, ou suas fantasias negativas”, sendo necessário abrangê-los, de forma a estimular, conhecer e entender as piores ansiedades das personalidades humanas.

Peixoto Júnior explica que:

Nestes termos, o anômalo, ou naquilo que no *outsider* interessa aqui, o monstro – teratológico, isto é, real, ou ficcional – tem muitas funções: ele não apenas tangencia cada multiplicidade, cuja estabilidade passageira ou local ele determina com a dimensão máxima provisória, mas também constitui a condição da aliança necessária ao devir, levando cada vez mais longe na linha de fuga as passagens de multiplicidades ou transformações de devir (2010, p. 182).

O simbolismo do caráter monstruoso é didático, isto é, deve ser considerado como forma de instrução e/ou exemplificação a ser absorvida; o elemento do mal em contos de fadas e em tantas outras narrativas são um reflexo de comportamentos e atitudes vis que perpassam a cultura humana, representadas pelos vilões e antagonistas, sempre em oposição direta ao protagonista ou herói, aquele que representa o bem e a justiça pelo coletivo. Por fim, esse dualismo das forças do bem e do mal são inerentes à literatura e exercem caráter pedagógico aos seus respectivos leitores.

2.3 O Realismo Mágico na Literatura: a Naturalização do Insólito

O realismo é um movimento mágico que surge na arte. Era um modo de representar algo escondido nos objetos comuns de nossa rotina, o que se vê acontecer com itens nas histórias que detêm algum tipo de poder, como a chave mágica em “Barba Azul” que, ao se manchar de sangue, se torna irremovível e, assim, denunciando a entrada no quarto proibido do castelo, ou a presença do príncipe que magicamente desperta a princesa de seu sono em “A Bela Adormecida”, pela versão de Perrault. A vista do exposto, Zinani afirma:

Giambattista Basile, Charles Perrault, Irmãos Grimm, Alexander Afanassiev, entre outros, reelaboraram histórias orais, muitas marcadas pelo contato com o sobrenatural, com a morte, na forma de personagem e com monstros de toda espécie, relatos que despertavam e despertam medo nos ouvintes ou leitores. Essas histórias circulam há séculos e vão se modificando, na medida em que se alteram as condições de recepção, os valores, as concepções pedagógicas e sociais, bem como as descobertas científicas. A variedade de versões das histórias explica-se por essas

mudanças de pensamento e pelo conhecimento acumulado (ZINANI; KNAPP, 2020, p. 9).

No entanto, há pouco a explicar sobre esses eventos mágicos dentro dos contos, eles simplesmente acontecem e não possuem explicações, sendo esta uma característica do realismo mágico. Nas fábulas o realismo mágico modela as narrativas, sendo que os animais são os receptores dos homens, sendo esta uma característica predominante de La Fontaine, que também utiliza o mágico em seus cenários e contextos.

Silva e Sampaio (2021) explicam que o elemento mágico é uma característica marcante do gênero fantástico, sendo ele uma obra infantil ou não, justamente porque a magia é algo característico do conceito de insólito que permeia a fantasia. Dentro do realismo mágico esses eventos insólitos acontecem contrapondo a lógica da vida imanente a eventos absurdos, que fazem emergir o contraste entre uma realidade racional e um plano fantástico que coexistem sem que o ser humano tenha conhecimento, de forma que, quando se manifesta, gera um sentimento de arrebatamento no indivíduo, dado seu caráter inesperado que subverte a ordem usual dos fenômenos.

A literatura grega clássica tem como características os mitos e as alegorias nas quais pode-se analisar como insólitas as interferências e a presença dos deuses e forças sobrenaturais; de modo geral, a literatura da antiguidade pode ser observada dessa forma através de outras civilizações, não se restringindo apenas ao ocidente. Sabendo que a mitologia é inerente à cultura dos povos, a concepção do mundo e a origem da vida são explicadas por meio de narrativas, frequentemente singularizadas a alegorias. Spindler (1993) garante que primeiramente configura-se o conflito entre as visões, acerca do natural e o sobrenatural, prevalecendo a dualidade entre o racional e o irracional; em segundo lugar, a concordância do leitor com ambas as visões, através da aceitação; e por fim, em terceiro, a aposiopese, caso haja carência na veracidade dos acontecimentos e fatos.

Descarta-se que os mitos são o conceito original de hábitos, feitos e, principalmente, a interpretação das ocorrências da natureza, como sugere Marcondes (2010, p. 20), pois “por ser parte de uma tradição cultural, o mito configura assim a própria visão de mundo dos indivíduos, a sua maneira mesmo de vivenciar a realidade [...], o pensamento mítico pressupõe a adesão, a aceitação dos indivíduos, na medida em que constitui as formas de experiência do real”, sendo que tudo que os homens viviam e com que tinham contato era possível atribuir qualquer ocorrência a alguma vontade superior, ou seja, sobrenatural, e as ações divinas estavam em todos os lugares.

Percebe-se que o ser humano, historicamente, muitas vezes possui a interpretação de que há uma força metafísica que determina a ordem tanto dos eventos humanos como dos fenômenos naturais. O homem, ao postular tal percepção da realidade, tenta compreender o irreal, o incompreensível, o mágico e o insólito. Zinani e Knapp (2020, p. 303) salientam que, dentro da visão fantástica de mundo presente na literatura, a manifestação de um fato insólito que corrompe a ordem dos fenômenos da realidade e muda a forma como o ser humano compreende a natureza, relativizando o todo a esse evento particular que mudou a forma como o ser humano se relacionava com o mundo.

Covizzi explica os conceitos de insólito e sua relação com o ilógico e o absurdo que corrompe a ordem natural dos fatos:

A aludida constante, que batizamos de insólito, no sentido do não acreditável, incrível, desusado, contém manifestações congêneres que englobamos como tal:
 Ilógico - contrário à lógica; não real; absurda.
 Mágico - maravilhoso; extraordinário; encantador.
 Fantástico - que apenas existe na imaginação; simulado aparente; fictício; irreal.
 Absurdo - que é contra o senso, a razão; disparate; despropósito.
 Misterioso - o que não nos é dado conhecer completamente; enigmático.
 Sobrenatural - fora do natural ou comum; fora das leis naturais.
 Irreal - que não existe; imaginário.
 Supra-real - o que não é apreendido pelos sentidos; que só existe idealmente; irrealidade; fantasia (COVIZZI, 1978 *apud* SILVA; SAMPAIO, 2021, p. 277).

Sabe-se que os povos primitivos, no decorrer de suas literaturas, revelam a força da natureza sobre os homens e que a força sobrenatural maior, isto é, dos deuses ou entidades divinas, favoreceriam os homens, se adorados, e castigadores, se abandonados, ou desafiados, revelando essa relação entre deuses e homens, como se observa no herói Odisseu que afronta Poseidon, dificultando o retorno dele para casa.

A presença dos deuses e de criaturas sobre-humanas na mitologia e na literatura prova a manifestação do insólito na antiguidade; as entidades divinas estavam presentes na natureza e se manifestavam por ela também; os desígnios divinos revelavam-se por trovões e raios, ao se tratar de Zeus, já os mares agitados e a força da água eram atribuídos a Poseidon. Dada a devida importância aos deuses, os gregos também nomearam os astros, a partir de seus deuses, atribuindo a cada um deles o respectivo significado e ação primordial da qual ele poderia se manifestar. Em suma, a natureza que ameaçava os homens era também a que o favorecia pela vontade dos deuses, originando, também, uma espécie de dualismo entre o bem e o mal.

Assim, o insólito, como conceito essencial para caracterizar o fantástico, fundamenta-se na percepção mitológica do ser humano e, ao longo da história, transfigura-se na literatura, fazendo-se presente pelo uso simbólico de elementos que corrompem a ordem lógica do mundo e apresenta uma realidade que escapa ao controle do homem. Lacourt explica que:

Embora as definições teóricas da fenomenologia do insólito na literatura sejam conceitos controversos, em termos iguais, é possível estabelecer os traços que distanciam um gênero do outro ou ainda aquilo que os aproxima. É consenso entre os teóricos que a aproximação entre os gêneros do insólito se dá pelo rompimento da ordem natural dos fatos da narrativa. Esses gêneros são dotados de elementos que não compactuam com a realidade conhecida caracterizando-se, assim, como insólitos (LACOURT, 2014, p. 33).

É importante também ressaltar o papel dos poetas, filósofos e historiadores, na antiguidade, sobre a composição da literatura, os quais absorveram o simbolismo da mitologia e os transpuseram para o discurso literário. Aristóteles, por exemplo, em sua obra “Poética” (335 a.C. e 323 a.C.), apresenta uma visão teórica da literatura grega e o princípio da divisão e delimitação dos gêneros literários propostos pelo filósofo, sendo que, pelo entendimento aristotélico, a literatura grega é composta de três gêneros literários: lírico, épico e dramático (SOARES, 2007). As divisões propostas buscavam evidências para o próprio discernimento das manifestações literárias, nas quais cada uma delas possui características e também limites; como consequência, mais tarde essa tentativa de sistematização da literatura é comentada pelo poeta Horácio, presente no Renascimento.

Sabendo e destacando que a etimologia da palavra poeta advém de “criador”, assim, a maior referência sobre a literatura grega provém de Homero, e suas principais obras “Ilíada” e “Odisseia”, ambas produzidas no século VIII a.C. Essas obras são referências para o entendimento da mitologia e do gênero épico em que são destacados o perfil dos personagens heroicos (YEE, 2019). As obras de Homero, quando descobertas pelos romanos, ganharam tradução e também influenciaram diretamente outros poetas como Virgílio, que produziu “Eneida”, ainda no século I a. C.; e, mesmo poetas posteriores à Antiguidade, como Luís Vaz de Camões e seu poema épico “Os Lusíadas” (1572), repleto de referências gregas.

O texto épico traz como protagonista o herói grego, em “Odisseia”, Ulisses, que durante seu regresso a Ítaca, enfrentou vários desafios em seu trajeto em decorrência da ira de Poseidon, resultando no retardamento do retorno do protagonista por dezessete anos. Contudo, a piedade e favorecimento de Athena, sensibilizada ao ver o herói passar por todas as provações, permitiu o regresso dele a Ítaca. O caminho de regresso de Ulisses foi marcado por encontros e enfrentamentos insólitos, pois o personagem principal luta contra o ciclope e sirenas, além de dialogar com mortos, inclusive com o fantasma de Aquiles, havendo, também a interferência explícita dos deuses.

Dentro do texto mitológico e da visão mítica do mundo, os acontecimentos são considerados reais porque havia a aceitação racional de que a causa dos fenômenos estava dada pela existência de seres divinos, marcando uma diferença qualitativa entre o plano humano e o

plano sagrado. Eram reais porque a lógica corrente os aceitava como perfeitamente plausíveis, porque eram coerentes com a organização e explicação do mundo que se perpetuava.

Mircea Eliade explica que:

O mito é considerado uma história sagrada e, portanto, uma “história verdadeira”, porque sempre se refere a *realidades*. O mito cosmogônico é “verdadeiro” porque a existência do Mundo aí está para prová-lo; o mito da origem da morte é igualmente “verdadeiro” porque é provado pela mortalidade do homem, e assim por diante (ELIADE, 2016, p. 12).

Os mitos apresentam conceitos e podem ser colocados à prova; porém, ao homem primitivo que tudo presenciava, até mesmo os desígnios divinos manifestados na natureza, eram reais porque os seus sentidos podiam entender o mundo em sua volta e, desse modo, até se acreditou no convívio com os deuses (BAYARD, 2005). Enquanto isso, na posição de leitor, intuitivamente aceitam-se os fatos apresentados sob a justificativa de se tratar de um dos textos fundamentais que apresentam a mitologia grega, não se desconsiderando que os eventos são insólitos e que comprometem os limites do real com criaturas bestiais e deuses, ou seja, os limites entre o mito e a realidade.

De mesma forma, em “Édipo rei” (427 a.C.), escrito por Sófocles, encontra-se ocorrências insólitas quando Édipo enfrenta a Esfinge e ouve os desígnios do Oráculo. Como resultado, o texto dramático de Sófocles difere do texto épico escrito por Homero e tem-se o desenrolar com o foco na história trágica de um príncipe que, inconscientemente, se torna parricida, desposa a própria mãe e, ao final, toda a verdade é revelada, trazendo a desgraça à tona. Em “Odisseia” tem-se a história do retorno de um herói para casa sob várias provações e nota-se a diferença entre os textos ao tomar-se, como referência, não somente o enredo, mas que o gênero dramático é representativo, sustentado por uma sequência de diálogos. O contrário ocorre no épico, no qual se objetiva apresentar o enredo com os diálogos como elemento acessório.

Todavia, em ambos, “Odisseia” e “Édipo rei”, há similaridade ao se utilizar a interferência de seres mitológicos e entidades divinas, ressaltando a influência mitológica e sobrenatural nas obras. Contudo, ao mesmo tempo, nota-se a diferença entre os gêneros trágico e o poético. Por isso, resumidamente, Eliade (2006, p. 11) ressalta que os mitos fundamentaram a dimensão humana como ela é hoje: mortal, sexuada e cultural. A diferença qualitativa que marca os homens e os deuses construiu a identidade humana, pois, diferentemente dos deuses, que viviam despojados de sofrimentos e das intempéries do tempo, o ser humano é um indivíduo que precisa lidar com inúmeras variáveis para viver e tendo pouco poder sobre sua própria vida.

O poeta é criador ao produzir histórias que recontam fatos passados e envolvem a ação de homens e deuses que são ativos e interferem na vida humana; assim, há no mundo grego e por toda sua literatura a presença do insólito. No entanto, cabe entender que o mundo mítico dos gregos é, além da fabulação, fonte de grande parte dos símbolos, arquétipos e interpretações que ainda ressoam na atualidade e continuam a contribuir para diversos estudos e, principalmente, nas produções literárias, pois toda a literatura ocidental começa a partir da literatura grega (TODOROV, 2008).

Quanto aos significados e sentidos produzidos pela antiguidade, o que os gregos relatavam ver, em seu mundo antigo, eram também interpretações de como concebiam acontecimentos para os quais hoje detém-se explicações científicas. Sabe-se que os raios são criados pelas descargas elétricas, como ocorre nas tempestades, por exemplo, e não porque Zeus está se manifestando; em todo caso, na sabedoria dos gregos, à qual Vico (2005) intitula de sabedoria poética, há essa mesma compreensão do mundo e das relações humanas e só mais tarde aparece como objeto de estudos. Portanto, observa-se, em outros momentos da história, períodos de revoluções na literatura, com componentes fundamentais como o onirismo, a mitologia e o insólito.

Na contemporaneidade, novos valores foram inseridos, impondo outra moralidade baseada em uma compreensão positivista e pragmática da realidade, na qual a validade das coisas é dada através da possibilidade de se analisar e mensurar o material observado, surgindo a necessidade de inventar novas abordagens éticas pela literatura, emergindo uma nova dimensão do insólito (GARCIA, 2007).

O elemento insólito presente na literatura passou por um percurso longo até chegar à forma atual que se vê hoje. Passando pela Idade Média e pelo monoteísmo cristão que postulou uma concepção de mundo teocêntrica, houve uma mudança significativa no paradigma simbólico humano. Zinani e Knapp comentam:

Com a desestabilização do mundo real, promove-se um questionamento a respeito da segurança e imutabilidade da realidade e do próprio eu. Diferentemente, o maravilhoso atua na coexistência entre real e sobrenatural, de maneira que é proposta uma desnaturalização do real e uma naturalização do insólito. Dentro da mesma perspectiva, operam o realismo maravilhoso (ou mágico), ligado a elementos da natureza, e o maravilhoso cristão, em que a intervenção divina não provoca estranhamento (ZINANI; KNAPP, 2020, p. 27).

Foi na Idade Média que o domínio cristão se estendeu por todo o ocidente, onde, na Europa, em sua fase teocentrista, acompanhada pela propagação do cristianismo sempre ativo e com tribunais de inquisição, inicialmente como um júri interno reservado à igreja que, mais

tarde, tornou-se um tribunal público contra a heresia (VON FRANZ, 1985). Foi exatamente pelo poder da Igreja que se fundamentou um novo dualismo, bem diferente daquele da antiguidade, de forma que esse embate é entre Deus e o diabo; a partir desse conceito passou a haver, em meio à sociedade medieval, a crença de que todas as ocorrências negativas, e/ou sobrenaturais, sejam atribuídas ao diabo, enquanto todo evento insólito favorável intitula-se um milagre divino. Como salientado por Le Goff e Schmitt (2017, p. 476), o cerne do cristianismo é a luta “[...] do bem e do mal, [que] impôs-se à figura de Satã, do diabo, espécie de soberano das trevas e da ilusão, ainda que sempre submetido a Deus”. Estava o homem regulado por esse dilema, infligido pela regra do medo, tanto que Deus e o diabo eram figuras que detinham influência direta no destino humano e ambos eram punidores – ainda que houvesse a promessa de vida e salvação eterna pelo criador, era necessário que fossem cumpridas as leis divinas para evitar o castigo eterno.

A concepção da figura do demônio empregada então era de um ser híbrido, caracterizado por chifres, cascos, cauda, dentre outras características, existindo a necessidade de extrapolar com a imagem, e de comparar a animais, para propagar o medo de uma entidade capaz de provocar sofrimento aos homens e que precisa parecer real e ameaçadora. O diabo pode ser compreendido como uma das figuras mais importantes de todos os períodos, incluindo o contemporâneo.

Nesse sentido, o clero detinha total controle sobre a sociedade porque o medo se originava de vários lugares, como da morte, da inquisição, da danação eterna e do diabo, sendo este último capaz de causar diversos infortúnios por meios insólitos. A importância que se dava ao diabo, fomentada pelo clero, adquiriu espaço e forma nas pinturas e esculturas da Idade Média, e “é somente no ano 1000 que encontra uma posição digna dele, quando se desenvolve uma representação específica, enfatizando sua monstruosidade e animalidade, e manifestando seu poder hostil de modo cada vez mais insistente” (LE GOFF; SCHMITT, 2017, p. 359). Tal é sua importância, que pode-se encontrar obras literárias nas quais ele é um personagem, por vezes segue a concepção de maligno como lhe é atribuída, ou pode até mesmo desobedecer ao critério de figura animalesca, sendo, então, retratado como um anjo caído, isto é, ainda possuía uma imagem bela, como acontece no poema épico “Paraíso perdido” (1667), de John Milton. Por se tratar de um poema épico, ao analisar o protagonismo de Lúcifer, pode-se inferir que a posição dele, na verdade, é a de um herói trágico. Kothe (1987, p. 24) destacou que “o herói trágico é um herói potencialmente épico e azarado pelo destino” e isso corrobora o Lúcifer de Milton porque em sua tentativa de destronar Deus de seu respectivo lugar, e acusá-lo de tirania,

razões aparentemente justificáveis ao protagonista, ele falha e é, então, expulso do paraíso e destituído de suas funções, que também demonstram seu caráter insólito.

Outro exemplo bastante conhecido na literatura em que o diabo possui participação é o poema trágico “Fausto” (1808), escrito por Goethe, no qual Mefistófeles desempenha papel coadjuvante ao longo do poema. Nota-se que o demônio segue algumas das tradições atribuídas às habilidades do diabo, como a capacidade de se transformar em outros seres e a questão do pacto, sendo esta última de importância principal aos eventos da obra, sabendo-se que Mefistófeles e o personagem principal, Fausto, selam um pacto de sangue no qual ele servirá no inferno e Mefistófeles fará tudo aquilo que o protagonista desejar.

Sendo assim, o demônio na Idade Média é chave para boa parte de todo o insólito que ocorreu, ou que se ouviu falar, também vinculado a uma vasta lista de representações. As múltiplas formas do diabo são encontradas em alguns animais que, a partir de então, passam a carregar o símbolo de agouro e negatividade; isso se expressa, por exemplo, na imagem negativa que se faz do dragão no ocidente porque frequentemente imbuí-se essa criatura com uma conotação vil, sendo grande opositor a diversos heróis lendários, a exemplo, Siegfried e Beowulf.

Le Goff e Schmitt explicam que:

Os relatos medievais estão cheios de manifestações do Diabo em forma animal (serpente, dragão, mosca, vespa, pássaro negro, gato...). No extremo oposto, o Tentador pode usurpar uma aparência totalmente humana, em particular a de uma mulher sedutora, ou de um belo jovem, inclusive a de um santo. Nada é impossível para o Diabo, nem mesmo tomar os traços do Arcanjo Gabriel, da Virgem ou de Cristo (LE GOFF; SCHMITT, 2017, p. 361).

A vista disso, atenta-se para o fato de que em grande parte do período medieval houve a estigmatização de animais e também de etnias, que se fundiam em preconceito ou superstição; cabe destacar que todas as coisas consideradas ruins eram sempre ligadas ao diabo, o que implica um vasto imaginário de figuras e entidades sobrenaturais como bruxas, ogros, dentre outros, que utilizam, por vezes, de imagens e representações preconceituosas vinculadas a características étnicas. “Dito isso, sintetiza-se que o insólito é um tipo textual capaz de se modificar ao longo do tempo, cuja inserção da autoria feminina representa a abrangência de temáticas de cunho sobrenatural antes não usuais” (ZINANI, KNAPP, 2020, p. 195). Assumindo diferentes representações, mas mantendo a essência de ruptura da ordem e manifestação do absurdo.

Logicamente, tudo estava propenso a fazer parte do mal – animais, pessoas, costumes e lugares –, e há uma longa lista para o medo do diabo e das formas em que ele poderia se

materializar. Entretanto, a Deus está atribuída a salvação eterna para aqueles que possuem fé e seguem os desígnios dele. Então, destaca-se que os milagres e os acontecimentos favoráveis aos homens estão sempre legados ao sagrado, ao criador; ao homem cabe possuir a fé no cristianismo e em um Deus que não possui tantas formas, apenas relatos de suas graças, tornando a imagem do diabo mais presente do que a do Criador (TODOROV, 2008).

Le Goff e Schmitt (2017, p. 227) atestam que as narrativas “tinham uma série de referências textuais e que é indispensável evocar para entender seu ponto de vista. A primeira é, evidentemente, a Bíblia. Uma das afirmações centrais que nela encontramos é a de que nada é impossível para Deus, o que constitui a justificação fundamental do milagre”. Como apontado, os milagres não possuem uma explicação clara e deve-se compreender que o insólito apenas aconteceu em favor de uma causa considerada justa por Deus, na qual ele intercede. Contudo, esses relatos eram sempre apontados pelo clero e, naturalmente, eram os religiosos as testemunhas do feito e os principais divulgadores, de tal for que o Salvador atuava apenas por realizações inexplicáveis, mas não era dono de várias formas, e nem considerado responsável por todos aos inúmeros males que acometeram a sociedade. Então, temos uma infinidade de casos insólitos, ou seja, maravilhosos.

Com o fim da Idade Média, marcado pela queda do Império Bizantino, em 1453, iniciou-se o período de transição para a Idade Moderna, o Renascimento (SOARES, 2007). Na tentativa de superar os dez séculos de domínio da Igreja que restringiu a ciência e as artes, inicialmente o movimento renascentista começou com os italianos antes de se espalhar por toda Europa e há nessa transição a necessidade de desenvolver incessantemente o conhecimento e as artes, tomando como referência o período clássico. Como aponta Delumeau (2009, p. 85), “o Renascimento definiu-se a si próprio como movimento em direção ao passado, característica aparentemente oposta à do nosso mundo moderno, a caminho do progresso. O Renascimento quis voltar às fontes de pensamento e da beleza”. A concepção de resgatar o passado greco-romano resumiu-se a usar dessa fonte como referência para ampliação dos estudos filosóficos, artísticos e científicos e esse objetivo foi atingido pelo fato da era moderna possuir uma visão antropocentrista, isto é, ao usar o homem como o principal parâmetro a tudo aquilo que o cerca.

Nesse sentido, quanto à recuperação dos conhecimentos que influenciaram todo o período moderno, destacamos a estética filosófica como um dos componentes trabalhados pelo filósofo irlandês, Edmund Burke na obra “Investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e da beleza” (1993). O autor propôs que o sublime e a beleza deveriam ser considerados distintamente e segregados; o sublime era ligado a sentimentos negativos como

medo e temor, enquanto a beleza representava o prazer e serenidade, contando a análise com várias tipificações desses conceitos. Interessa ressaltar que as proposições de Burke (1993), em razão da perspectiva humanista modernista, significam os estudos do homem e de suas potencialidades, bem como sua interpretação na literatura e nos gêneros literários, uma vez que a ruptura das influências da Idade Média para a Idade Moderna não se deu abruptamente, e também por essa razão, ainda observa-se elementos insólitos em obras modernas.

Em primeiro plano, a proposta da estética do sublime e da beleza permite analisar a literatura da mesma forma com que se usa Aristóteles (1991) e o conceito de catarse nas produções literárias. Salienta-se que o sublime e a catarse são interpretações imputadas a sentimentos negativos, como a tragédia e o medo, sendo que essas emoções contrárias tendem a se manifestar frequentemente em obras por terem efeitos mais duradouros.

Burke explica que o medo

É a emoção mais forte porque acredito que as ideias de dor são muito mais poderosas do que as que são introduzidas pelo prazer. Sem qualquer dúvida, os tormentos que podemos sofrer são muito maiores em seus efeitos sobre o corpo e a mente do que quaisquer prazeres que o mais erudito sensualista possa sugerir, ou do que a imaginação mais viva e o corpo mais requintadamente sensível possam desfrutar (BURKE, 2016, p. 52).

Como resultado, as emoções negativas tendem a ser elementos marcantes nos homens e são refletidos nas artes. Nessa sequência, ainda no período clássico, essa mesma concepção pode ser encontrada na tragédia grega e o fruto desse contato pelas representações trágicas é descrito sob o nome de catarse. A vinculação entre arte e sublime tem espaço na literatura e, a exemplo, o gótico detém componentes como o medo, a ansiedade, dentre outros elementos do sublime encontrados nas obras de Walpole e Poe, em 1843 (SILVA, 2012). Os recursos empregados pela tradição gótica consistiam também do uso do sobrenatural que, por vezes, era imbuído de características do medo e do perigo para atingir o efeito desejado. Todavia, ainda que o período moderno tenha uma visão oposta à medieval, o conceito de ir rumo ao passado greco-romano é, do mesmo modo, resgatar a presença do insólito, por mais que se insista em promover produções artísticas vinculadas ao aspecto humanista.

Nesse sentido, o poeta e dramaturgo Shakespeare, contemporâneo da Idade Moderna, é sempre lembrado por escrever tragédias e, em sua peça “Macbeth” (1606), nos deparamos com itens do sublime e do insólito. Inicialmente a obra mostra que após a batalha em defesa do reinado da Escócia, Banquo e Macbeth se deparam com três bruxas, ou “Weird Sisters”, que predizem o futuro dos dois generais. As bruxas aparecem e desaparecem misteriosamente; em

seguida, o que foi revelado por elas é concretizado e mais tarde Macbeth as confronta para saber novamente da profecia e de seu próprio futuro.

Outro elemento insólito é a presença do fantasma de Banquo, visto somente por Macbeth, que reage com espanto ao encarar o espectro sentado à mesa: “Rogo-te, veja lá! Repare, olhe bem! O que diz isso? [Ao fantasma] Por que, que me importa? Se gesticulas, fala também. Se os ossuários e os jazigos têm que enviar de volta aqueles que enterramos, nossos túmulos deveriam ser o estômago dos abutres” (SHAKESPEARE, 2016, p. 127). Em meio ao insólito inexplicável, a ambição e ganância do casal Macbeth são responsáveis pelo regicídio e assassinato de inocentes e, ao final da peça, Lady Macbeth, não conseguindo lidar com seus próprios atos, enlouquece e recorre ao suicídio. Seu marido, por sua vez, sofre com a raiva, o remorso e a angústia do cumprimento da profecia e acaba morto por Macduff.

Garcia analisa que:

No insólito clássico, o elemento característico desse “gênero” é a ambiguidade. Sem ela, a obra deixa de ser insólita e passa a pertencer a outro gênero: ou à literatura estranha ou à literatura maravilhosa. O insólito clássico pertence exclusivamente à prosa de ficção e fundamenta-se essencialmente na hesitação do leitor quanto à real natureza dos fabulosos acontecimentos narrados no conto, na novela ou no romance. Outro requisito básico: para germinar, o insólito clássico só encontra terreno fértil na prosa que não foi contaminada pela poesia, ou seja, na prosa realista, cuja maior pretensão é a de fixar os dados concretos e objetivos da realidade (GARCIA, 2007, p. 85-86).

Constata-se, em Shakespeare (2016), as influências da tragédia grega e o uso do sobrenatural no enredo. O insólito materializado nas “Weird Sisters” na peça não são manifestações divinas em função da simbologia negativa representada pelas bruxas ao longo da Idade Média, assim subvertendo a tradição clássica da interferência e presença dos deuses. Além disso, elas agem como oráculo grego ao revelar o futuro aos personagens e a interferência direta na vida deles instiga Macbeth a se entregar à ambição e planejar os assassinatos para chegar ao trono.

No período da Idade Moderna, no qual destacou-se Shakespeare e sua dramaturgia, predominava também o gênero do romance e, em especial, o romance inglês do século XVIII, como salienta Gonzaga (2009, p. 23), que “afinal, o enredo e os personagens dessas obras refletiam como um espelho a vida concreta da sociedade burguesa e de outros grupos sociais da Inglaterra, em um período de transformação histórica”. Diante da afirmação, o romance refletia os interesses dos ingleses, um entretenimento voltado ao deleite da sociedade europeia que cultivava os próprios costumes.

Para Lacourt (2014, p. 70) “os elementos insólitos [...] podem ser encarados como nuances de um passado de acontecimentos históricos e de crenças que foram transformados pelo imaginário coletivo e que chegam ao presente como parte do sujeito pós-colonial”. Outra característica comum desses romances é que o enredo se apoia na verossimilhança, como na obra “Robinson Crusóé” (1719), de Daniel Defoe, e também em outras publicações deste autor, como “Moll Flanders” (1722) e “Um Diário do Ano da Peste” (1722). Nessas histórias há o distanciamento dos elementos insólitos, caráter não exclusivo de Defoe, mas sim do período, podendo ser justificado pelas revoluções históricas e tecnológicas do período, precisamente do movimento iluminista. “Essa era a transição entre o Renascentismo e o Iluminismo, um período de intensos conflitos políticos, éticos e morais, ou seja, o cenário perfeito para se perceber as mazelas da sociedade francesa e europeia, que La Fontaine não deixou passar despercebido” (SILVA, 2013, p. 204).

Ao Iluminismo se atribui os avanços científicos e os primeiros sinais de progresso da Revolução Industrial, seguido de um entusiasmo científico na sociedade. Com base nessa perspectiva, não demoraria muito para que toda a influência científica aparecesse, ainda que em um tom satírico, na literatura como no livro, “As Viagens de Gulliver” (1726), de Jonathan Swift. Na obra em questão há várias insinuações e críticas sobre a Inglaterra e a França, mencionando precisamente a política e a sociedade. Convém ressaltar o excerto em que Gulliver foi recebido na ilha suspensa de Laputa, composta por habitantes dedicados a várias práticas do conhecimento entre as quais a matemática era uma delas; porém, não conseguiam aplicá-la, na prática:

Os alfaiates dessa região exercem o seu mister de maneira diferente da dos outros países da Europa. Tirou primeiramente medida da altura do meu corpo com um quadrante e depois com régua e compasso, tendo medido a circunferência e toda a proporção dos membros superiores, fez o cálculo em um papel e, ao fim de seis dias, trouxe-me uma roupa muito malfeita; desculpou-se, dizendo-me que tivera a infelicidade de enganar-se nos cálculos (SWIFT, 2004, p. 207).

Com a referida passagem, compreende-se a crítica voltada ao conhecimento científico vigente, ou melhor, apesar do encantamento da sociedade com as novas descobertas, métodos e recursos científicos, a euforia era desmedidamente maior que os resultados obtidos, sinalizando um dos questionamentos do autor. Por outro lado, a obra de Swift distorce a verossimilhança de outros romances, como de Defoe e Henry Fielding, em “As Viagens de Gulliver” (1726), obra em que temos as ilhas misteriosas, como a de Laputa, flutuante, bem como a oscilação da estatura das personagens, ora gigante, ora pequena, assim reforçando a contraposição dos romances canônicos vigentes.

Cabe destacar outros autores e obras que prosseguiram com o *zeitgeist* do século XVIII, como o filósofo e escritor Rousseau em “A nova Heloisa” (1761), romance que expõe a troca de cartas entre dois amantes que, pela circunstância da época, não podiam manter uma relação, além de fazer reflexões filosóficas acerca da sociedade, política e moral, obra em que “o homem de bem de uma casa é um velhaco na casa vizinha. O bom, o mau, o belo, o feio, a verdade, e a virtude não têm senão uma existência local e circunscrita” (ROUSSEAU, 1995, p. 88).

Ainda que a verossimilhança do romance e os ideais iluministas tenham sido elementos característicos da literatura, os estudos de Todorov (1981), em seu livro “Introdução a Literatura fantástica”, apontam a origem do fantástico como gênero literário ainda ao final do século e, em primeiro plano, tem como principal característica o destacamento do conflito entre o insólito e o real. Em segundo plano a obra iniciante apresentada pelo autor, publicada ainda no século XVIII, é “O Diabo Enamorado” (1772), cujo enredo centraliza-se pela invocação do diabo, pelo protagonista Don Álvaro. Nesse encontro o diabo se apaixona pelo jovem e decide que sob a transformação feminina de Biondetta, seduziria Álvaro com algumas investidas. Após as tentativas, o personagem principal acorda na própria cama com conflitos consigo mesmo, perguntando-se se tudo o que havia acontecido tinha sido real ou sonho, dessa forma evidenciando o choque entre o real e o insólito, prevalecendo a hesitação (TODOROV, 2008).

Nessa continuação, “O insólito irrompe com força no desfecho da narrativa e parece decisivo para a compreensão dos fatos ficcionais. Nesse ponto do enredo, a ambiguidade instaura-se definitivamente” (LACOURT, 2014, p. 70). A atratividade começa desta ambiguidade e das ameaças que ela traz, sendo que o insólito permanece não no oculto das mentes, transformando-se em criações da arte do medo. No enredo de Stevenson (2019) depara-se com uma temática pertinente à realidade, isto é, a investigação do inconsciente, mas distancia-se dos limites do real e da verossimilhança quando o protagonista diz ter encontrado um meio de fisicamente externar o inconsciente humano e, assim, agir e atuar normalmente. É apresentado ao leitor que Jekyll conseguiu realizar a combinação química de elementos dos quais não temos muitas informações:

Fazia muito tempo que havia preparado meu composto; comprei de uma vez, de firma de atacado de químicos, grande quantidade de um sal em particular que sabia, a partir de minhas experiências, ser o último ingrediente necessário; avançado na noite infausta, compus os elementos, os observei ferverem e esfumarem juntos dentro da proveta, e quando a ebulição havia baixado, em grande arroubo de coragem, ingeri a poção (STEVENSON, 2019, p. 308).

Como referido, o autor é reticente ao explicar como o protagonista obtém sucesso ao expor o inconsciente, ou seja, metamorfosear no inconsciente, em Edward Hyde. Contudo,

entende-se que a transformação não se dá de maneira vaga, e/ou simplesmente mágica, pois Henry Jekyll é um cientista renomado cuja determinação permitiu-lhe encontrar elementos naturais disponíveis – em outros termos, não mágicos – para a conclusão de seu trabalho. Apesar de transpor o ocorrido por vias científicas, a falta de clareza da especificação dos componentes da fórmula, e de como isso afeta o personagem principal após ingerir a poção, entendemos que o duplo Edward Hyde só existe após a ingestão e permanece até o elixir dissipar do corpo. Sendo assim, do ponto de vista de leitor, aceitamos o fato; porém, é necessário que imaginemos a possibilidade de algo insólito, a transmutação física de Jekyll em Hyde, o qual possui característica física disforme e contrária. Então, tem-se aqui o caráter verossimilhante da ciência que, ao mesmo tempo divide espaço com o insólito, ou seja, a metamorfose do protagonista.

Essa dualidade, ciência e insólito, pode ser verificada também em “Drácula” (1897) de Bram Stoker – nesta obra compreende-se melhor o espírito científico que se opõe diante do insólito. O protagonista inglês, Jonathan Harker é convidado por conde Drácula a ir até seu castelo na Transilvânia e, por todo o trajeto, tece comentários críticos sobre sua viagem e até mesmo acredita em um possível atraso nas civilizações, sendo que “as figuras mais esquisitas que avistamos foram os eslovacos, mais bárbaros que os demais [...]” (STOKER, 2018, p. 33). São exatamente o ceticismo e a crítica do personagem que o fazem perceber mais tarde quem realmente é Drácula; ao longo do trajeto pela viagem de trem e também com o cocheiro, Harker se manteve firme em encontrar respostas claras para as ocorrências anormais percebidas por ele, inclusive que os locais tinham costumes estranhos.

Neste sentido, Silva e Sampaio (2021, p. 274) acrescentam que “o insólito está relacionado aos fenômenos da ficção que transitam entre aquela realidade que consideramos possível ou real e aquela que nos leva a romper as fronteiras da imaginação”; e através da irrealidade “discorrer sobre o insólito na literatura”, ou seja, este associa-se a acontecimentos inexplicáveis na realidade, contudo, plausíveis na ficção.

Em seguida, ao se aproximar cada vez mais do seu destino, Harker, antes de partir do hotel, é abordado pela senhora que o hospedara, em “[...] o senhor não sabe que hoje à noite, quando o relógio marcar meia-noite, todas as coisas maléficas deste mundo estarão à solta? Sabe para onde está indo e o que vai encontrar?” (STOKER, 2018, p. 35). Dado o excerto, destaca-se que o protagonista inglês, cuja terra é marcada pelo progresso científico, ignora os alertas e indícios sobre o seu anfitrião vampiro; ao longo da história, percebe-se também que o narrador deixa claro, em alguns momentos, que o tempo da narrativa é contemporâneo ao

período em que foi escrito: o século XIX. A exemplo são feitas menções sobre a eletricidade, a hipnose, a ciência, entre outros, sendo que convém ressaltar o ceticismo de todas as personagens envolvidas nas investidas do Dr. Van Helsing contra a vampira Lucy Westenra, também em “Drácula” (1897); assim, o doutor precisou agir sem antes contar aos envolvidos sobre, de fato, o que é o vampirismo e somente quando ele apresenta todas as evidências possíveis é que dão credibilidade a ele. A possibilidade de lidarem com vampiros, na Inglaterra moderna, lhes parecia inaceitável, fato insólito, como pode ser percebido no diálogo entre Van Helsing e seu ex-aluno e colega de profissão, Dr. Seward, no excerto: “[...] existem coisas, antigas e novas, que não são para olhos humanos, porque conhecem, ou acham conhecer, tudo que foi ensinado. O mal da ciência é querer explicar tudo e, se não consegue, diz não ter explicação” (STOKER, 2018, p. 229). A conversa entre eles reitera que a ciência não é a única forma de sabedoria e outros conhecimentos antigos, como os métodos adotados para combater vampiros, não estão nos livros ou ao alcance de todos.

O vampirismo e todo o insólito ocorrido na obra são tão misteriosos como os segredos da mente humana e o que há para além da morte; em outro momento, evidencia-se o mesmo espaço dividido entre ciência e insólito quando Harker e Van Helsing tentam rastrear o paradeiro de Drácula, no trecho: “Quero que o senhor me hipnotize! Tem de ser agora, antes de o sol nascer, pois sinto que posso falar livremente. Rápido, não temos muito tempo!” (STOKER, 2018, p. 348). Isso permite afirmar que, embora a ciência tenha lançado luz sobre os objetos da sensibilidade e a ordem do mundo, há algo na natureza humana que permanece incompreensível e, através da literatura, encontra espaço para ser refletido, projetado para fora através do simbólico. Há de se concordar que vampiros não existem, mas que os comportamentos apresentados por estes ora são vistos nos outros, ora no próprio eu.

Garcia explica que:

[No] insólito contemporâneo [...] muitos dos temas até então comuns desapareceram com a chegada da psicanálise, pois o desejo sexual não precisa mais travestir-se de vampiro, demônio ou assombração para se manifestar ficcionalmente sem correr o risco de ir parar na fogueira da Inquisição, pois no século XX o sexo é abordado com maior clareza, sem preocupações de julgamentos e sem precisar de disfarces. Os demônios e a má consciência do positivista, no século XIX precisavam ser exorcizados de alguma forma, e o insólito era essa forma. Porém, agora temas fortes e polêmicos, como a necrofilia ou o incesto, não necessitam mais se ocultar sob o manto da bruxaria e do sobrenatural, como vinha acontecendo durante séculos (GARCIA, 2007, p. 88).

Apesar de alguns temas que antes eram considerados tabus na Idade Média terem hoje uma liberdade maior para serem discutidos socialmente, muitos problemas ainda permanecem sem a devida análise, sendo, através da literatura, constantemente problematizados e refletidos,

observando como simbolicamente o homem evoluiu sua relação com o mundo, com o outro e consigo mesmo.

Zinani e Knapp (2020, p. 296-297) ressaltam a relevância do insólito para a literatura como narrativa, vinculando-se a outras áreas de conhecimento, como a psicologia e a filosofia, entre outras, impondo, além da sua importância, as transformações históricas vivenciadas nas narrativas literárias, nas quais “o texto insólito qualifica-se, portanto, enquanto elemento vital para a compreensão que temos acerca de nós mesmos e do mundo que nos cerca”. Percebe-se, basicamente, uma única diferença entre o insólito clássico e o contemporâneo, “em síntese: o que era exceção no primeiro mundo torna-se aqui uma regra. Ou seja, encarar a literatura como uma antítese entre o verbal e o transverbal, entre o real e o irreal” (GARCIA, 2007, p. 93). Na modernidade o insólito permanece, e traz todas as bagagens da antiguidade, incorporando novos semblantes, sendo tais aspectos inerentes à própria humanidade deste da antiguidade.

Por isso, em qualquer modalidade da literatura do insólito, como na literatura em geral, o intuito é a atenção do leitor, introduzindo e abrangendo inúmeros simbolismos que permitem os mais diversos sentimentos “desde os tempos antigos, quando as pessoas se reuniam para contar histórias de fantasmas e de bruxarias, acarretando medo, até a contemporaneidade, quando o intuito não é mais promover sentimentos aterrorizantes, porém suscitar no indivíduo um processo reflexivo” (ZINANI; KNAPP, 2020, p. 32). Em contrapartida, Garcia (2007) adverte que, ao ponderar-se acerca do gênero na contemporaneidade, os personagens literários percebem o fenômeno sobrenatural e questionam a sua realidade, entendendo que ele não faz parte da ordem comum do mundo. Veem-no como uma metáfora da própria condição humana contemporânea que aceita o absurdo de forma naturalizada, dada a sua impotência diante de um mundo indiferente ao seu sofrimento e guiado pela lógica da produção e do *ter* mais do que o *ser*.

3 ÉTICA E MORAL: ANÁLISE DAS FÁBULAS DE LA FONTAINE E OS CONTOS DE FADAS DE CHARLES PERRAULT

A ética e a moral no contexto filosófico possuem diferentes significados, sendo que seus conceitos e definições se aprimoraram ao longo do tempo; à vista disso, estudiosos procuraram em suas obras evidenciar seus princípios. No que diz respeito às questões éticas e morais que se relacionam mais diretamente com a educação, optou-se por destacar os pensamentos de Aristóteles, Jean-Jacques Rousseau e Walter Benjamin. A escolha desses autores deve-se por três motivos: em primeiro lugar, ao fato de Aristóteles ser dos primeiros filósofos ocidentais a considerar que a ética é “uma reflexão filosófica sobre o modo como devemos viver e, portanto, sobre questões de certo e errado, bem e mal, dever e não dever, obrigação e outros conceitos semelhantes” (MAGEE, 1999, p. 233); em segundo, porque Rousseau se debruçou sobre a relação entre a educação e a moral de um modo muito efetivo (tornando-se fundamental a partir da época moderna); e, em terceiro, porque Benjamin fez cruzar na contemporaneidade a educação, a literatura e a filosofia. Nesse sentido, as suas perspectivas sobre a ética e a moral evidenciam-se fulcrais para este estudo acerca dos contos de fadas.

Se, para Aristóteles, a ética é uma prática, a prática do bem, que no seu limite conduz à felicidade, para Rousseau a moral é igualmente uma prática, a prática do bom exemplo, que deve ser exercitada pelos educadores até ser assimilada pelos aprendizes. Quando tal não se verifica, ou seja, quando a sociedade é meramente moralizante, contribuindo para a corrupção da natureza humana, há uma difusão em todos os campos, inclusive nas fábulas, que Rousseau tanto critica no livro segundo do “Emílio”, pois podem ter o objetivo de moldar a conduta da criança. Walter Benjamin, por sua vez, discute questões de ensino moral, acreditando na ideia de conhecimento verdadeiro por meio da experimentação, isto é, afirma que o espírito de curiosidade das crianças desperta suas potencialidades e o conhecimento autônomo.

3.1 Ética e Moral a partir de Aristóteles, Jean-Jacques Rousseau e Walter Benjamin

Pensar a relação moral e pedagógica estabelecida no texto dos contos de fadas perpassa pela necessidade de se considerar determinados princípios que guiam o agir humano, passados de geração em geração por tradições orais e pela influência das figuras de autoridade presentes em cada meio e época, sejam elas os pais, os avós, os anciões, os professores ou os sacerdotes de cada cultura e sociedade, os quais detêm o conhecimento sobre a organização daquele meio em questão.

Apesar de atualmente a escola ser um direito de todas as crianças e um dever do Estado ofertá-la de modo gratuito e democrático, não o era no passado, cabendo a um meio não formal e institucionalizado a tarefa da educação. A criança, que hoje é vista como ser singular, dotada de necessidades específicas diferentes do adulto, não era vista da mesma forma antigamente, era um mero homúnculo. Assim, se no passado a percepção da infância era diversa, também eram diversas as formas como os vários núcleos tratavam as crianças.

Durante a história da humanidade, as bases morais e as regras do comportamento social foram sendo ditadas pelos mais velhos através dos seus próprios exemplos e do exemplo de outros homens, os quais, através de histórias, inspiravam os outros, sem que, contudo, houvesse uma reflexão crítica sobre o que de fato seria o certo e se deveria ser aplicado a todos. É a filosofia que convida o homem a pensar melhor a relação entre o bem e o mal, o certo e o errado, e o que de fato é justo para a sociedade. Partindo desse pressuposto, visa-se analisar de que modo a filosofia estabeleceu contrapontos importantes com a moral e os ensinamentos expostos nos contos de fada.

Os filósofos que foram escolhidos para discutir a reflexão sobre o comportamento ético e virtuoso em relação à infância permitem a observação de como o entendimento sobre a ética, tanto do ponto de vista pedagógico, como do ponto de vista estético, contribui para a formação do espírito humano. Como já antes defenderam, Aristóteles, Rousseau e Benjamin são importantes na medida em que o primeiro estabeleceu um sistema ético a partir da sua obra “Ética a Nicômaco”, o segundo implementou uma nova abordagem da educação e do papel da criança na sociedade, assim como aponta em seu livro “Emílio”, e o terceiro, por fim, analisa como a obra de arte, principalmente a literatura e a tradição narrativa, passou por períodos de instrumentalização e como perdeu seu caráter pedagógico e reflexivo depois do pós-guerra de 1918.

O homem se forma através de suas relações, sejam elas no núcleo familiar e privado, sejam elas no ambiente público, sendo afetado e afetando os outros ao seu redor, de modo que Sacaloski (2015, p. 9) esclarece que “a educação ética é um procedimento para toda a vida. Por isso, falar de virtudes é dar voz a quem poderá contribuir para que sejamos mais humanos e dignos” e, por serem inerentes às necessidades humanas, a ética e a moral precisam estar no cerne da sociedade, atualizadas em discussões e estudos, em novos direcionamentos e com a ampliação de seus princípios, em exemplificações sociais, entre outras, que reflitam as carências sociais ainda presentes.

Neste sentido, busca-se dar ênfase às dimensões éticas e morais apontadas por estes filósofos, quer como embasamentos iniciais quer como discussões, uma vez que as relações e os diferenciais ponderados por estes são as bases histórico-filosóficas deste estudo, são as bases da relação com a ética e a moral contidas nas fábulas e nos contos de fadas.

3.1.1 A ética aristotélica

Para Aristóteles (1991, p. 137), “a obra de um homem só é perfeita quando está de acordo com a sabedoria prática e com a virtude moral; esta faz com que seja reto o nosso propósito; aquela, com que escolhamos os devidos meios”.

Devido a este olhar com foco no bem-estar social, Aristóteles é, por muitos, considerado o fundador da ética, sendo que suas análises versam sobre o modo de pensar e agir do homem. “Aristóteles assegura que o ser humano apenas se torna perfeito e virtuoso na medida em que age e vale-se do exercício das capacidades naturais a ele dadas. Por isso ele deve atualizá-las constantemente de modo bom e excelente” (RODRIGUES, 2009, p. 64).

Seguindo os pensamentos de Sócrates e Platão, Aristóteles explana um conjunto de virtudes éticas que visa a convivência em sociedade e a necessidade da procura da moral (honra), como as bases para uma plena vida que partem da educação e dos hábitos, ou seja, entre as teorias e as práticas. Em específico, Aristóteles desenvolveu quatro grandes obras dedicadas à ética, que são: “Magna Moralia”; “Ética a Eudemo”; “Ética a Nicômaco”; e “Sobre o Céu”. Assim, representando um tratado das grandes virtudes, Aristóteles introduziu as virtudes éticas capazes de serem adquiridas pela prática, podendo ser destacadas, quanto à relevância para a ética, virtudes como coragem, temperança, liberdade, magnificência, justo orgulho, calma, veracidade, espíritosidade, modéstia, justa indignação e justiça (SILVA, 2008).

No entanto, há coisas que a natureza não supre ao ser humano, a exemplo da vida ética que lhe confere um bom caráter. Este é produto forjado ao longo do tempo, deve ser conquistado pelo exercício habitual de bons comportamentos a favor da comunidade. Por essa via, o ser humano adquire algo que não estava contido em sua natureza primária, tornando-se virtuoso e um ser moral, e, por conseguinte, um ser feliz e perfeito (RODRIGUES, 2009, p. 65-66).

Para Aristóteles, o hábito proporciona as virtudes morais e, através de tais virtudes, chega-se à ética. Logo, diante das dimensões trazidas por Aristóteles, embasadas na necessidade da vida em sociedade, “este princípio se refere à educação, ou seja, na formação do homem ensinando-o a querer a melhor coisa da vida que possa ser útil para todas as pessoas”

(SACALOSKI, 2015, p. 9). Desta forma, para Aristóteles, as ações éticas são aquelas que apresentam as características virtuosas e, por consequência, a racionalidade humana.

A ética aristotélica possui como característica principal essa harmonia entre paixão e razão, e também entre virtude e felicidade, prevalecendo a doutrinação de que a “a virtude é um hábito racional. Enfim, a ética aristotélica reconhece a primazia das virtudes dianoéticas, contemplativas, sobre as virtudes éticas, ativas; a combinação do desejo e do intelecto sobre a prática e a vontade” (ROCHA, 2009, p. 11). Assim, a ética aristotélica envolve todas as abordagens da ética, no intuito de estruturar as normas para o agir moral, sendo que a moral não determina somente um conjunto de regras, mas representa os costumes de um grupo em um contexto, no qual o modo de agir demonstra os princípios morais de uma determinada sociedade, sendo exigibilidade ética para que o indivíduo lhe pertença. De acordo com Cesar (2012, p. 12), “a escolha moral se manifesta como ‘*phronesis*’, ou seja, como prudência, entendida como um discernimento que nos permite deliberar e escolher a ação a ser praticada. É este discernimento (*phronesis*) que nos permite ajustar a prática da virtude à justa medida”.

Visto que a virtude se relaciona com paixões e ações, e é às paixões e ações voluntárias que se dispensa louvor e censura, enquanto as involuntárias merecem perdão e às vezes piedade, é talvez necessário a quem estuda a natureza da virtude distinguir o voluntário do involuntário. Tal distinção terá também utilidade para o legislador no que tange à distribuição de honras e castigos (ARISTÓTELES, 1991, p. 43).

Neste sentido, Paviani (2012, p. 110) acresce que “é óbvio que Aristóteles não propõe, de modo explícito, a relação entre ética e pedagogia, mas ela, sem dúvida, está pressuposta como algo dado. Tudo indica que a própria filosofia, para Aristóteles, possui uma dimensão pedagógica”. Aliás, as práticas pedagógicas como promotoras da educação social do ser buscam, tanto na ética como na moral, pressupostos para garantir a harmonia de uma sociedade, que começa pelo próprio ambiente escolar, uma vez que há espécies de virtudes, a intelectual e a moral: “a primeira, por via de regra, gera-se, e cresce graças ao ensino – por isso requer experiência e tempo; enquanto a virtude moral é adquirida em resultado do hábito, donde ter-se formado o seu nome por uma pequena modificação da palavra (hábito)” (ARISTÓTELES, 1991, p. 27). Para a responsabilidade moral existe a escolha dos meios, não se situando entre o nível de vontade e nem de ação, mas de uma escolha racional do ser.

3.1.2 A visão de Rousseau sobre a Infância

Rousseau sofre várias críticas, tanto em seu tempo como atualmente, uma vez que a fundamentação de sua ética se apresenta para muitos como irracional e sentimental, não

ponderando a razão como base ética, evidenciando muitas subjetividades através das emoções. Afinal, a sua bibliografia não traduz ações que corroboram com sua própria ética, pois suas práticas morais pessoais são convenientes com as suas necessidades. Talvez, neste sentido, seja possível defender que, para Rousseau, os sentimentos possuem lugar na ética, interferindo no modo de agir e, por consequência, na moral.

Sentimos antes de conhecermos [...]. Os atos da consciência não são julgamentos e sim sentimentos. Embora todas as nossas ideias nos venham de fora, os sentimentos que as apreciam estão dentro de nós e é unicamente por eles que conhecemos a conveniência ou a inconveniência que existe entre nós e as coisas que devemos respeitar ou evitar (ROUSSEAU, 1969 *apud* ESPÍNDOLA, 2007, p. 353).

Entre as principais obras de Rousseau que discutem os temas da moral e da educação, destaca-se “Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens” (1755), “Júlia ou a Nova Heloísa” (1761), “Contrato Social” (1762) e “Emílio ou da Educação” (1762).

Lira (2013, p. 5) observa ideias pendulares nas obras de Rousseau, “que se movimentam ora em direção à razão objetiva ora em direção a experiências subjetivas, sendo este pêndulo responsável pelo nascimento dos principais embriões de sua obra teórico-prática, seja no âmbito da moral, seja no âmbito da política, seja no âmbito da ética e da estética”. Rousseau não criava tratados, enfatizava com argumentos no intuito de defender que o homem somente é feliz em seu estado natural, através de duas ideias concorrentes. De um lado o estado de natureza, que traz a liberdade plena, sem os padrões sociais; e do outro, o contrato social, como um pacto social, devido aos problemas de propriedade privada, que resultaram nas leis, mas que não garantem a vontade geral da sociedade, surgindo uma utopia política.

A memória projeta o sentimento de sua identidade em todos os momentos de sua existência; ela torna-se verdadeiramente uma, e a mesma, e, por conseguinte, já capaz de felicidade ou de miséria. Importa, portanto, começar a considerá-la um ser moral. [...] O homem que não conhecesse a dor não conheceria nem a ternura da humanidade, nem a doçura da comiseração; seu coração não se comoveria com nada, ele não seria sociável, seria um monstro em meio a seus semelhantes (ROUSSEAU, 1995, p. 12-20).

É neste contexto que Vicente (2018, p. 213) aponta Rousseau como “pensador genebrino que não traça nenhum caminho capaz de salvar o homem da situação na qual se encontra; sua obra, portanto, não é um grito de esperança, não é um chamado para uma luta revolucionária em prol da salvação da humanidade, mas, sim, uma imagem pessimista de uma ‘sociedade’”. Aliás, Rousseau saiu da linha de tratado e enfatizou um contrato social que orienta os cidadãos ao bem comum; em seu sentido republicano, garantiria a autonomia dos indivíduos, representando uma soberania popular.

3.1.3 A crise da experiência narrativa em Walter Benjamin

As obras mais relevantes de Walter Benjamin são “O Conceito de Crítica da Arte no Romantismo Alemão” (tese de doutorado, 1919), “Origem da Tragédia Alemã” (tese, 1924-1925), “Tomo” (ensaios e reflexões, 1928), “A Obra de Arte na Era de sua Reprodutividade Técnica” (1936) e “Tese Sobre o Conceito de História” (1940).

Como um verdadeiro pensador moderno, Benjamin incluiu em seus textos assuntos literários, artísticos e técnicas de reprodução, evidenciando uma crítica contundente à estruturação social. Em um primeiro momento, as suas obras possuem características de idealismo, passando, em um segundo momento, para um materialismo de natureza utópica e revolucionária. O que Walter Benjamin enfatizou foi o materialismo histórico, em contrapartida à ideologia de progresso, ao evolucionismo de Charles Darwin. Ou seja, para Benjamin, uma contínua evolução das espécies seria uma catástrofe histórica e a separação do princípio ético racional – “a vivência efetivamente ética reside na não compreensão da dimensão educativa da vontade ética e destaca que nos falta a alavanca para o manejo eficiente da educação ética” (BENJAMIN, 2002 *apud* JAREK, 2018, p. 221).

Muitas considerações e críticas são referenciadas ao autor, segundo Cruz:

A experiência histórica de Benjamin carrega o anseio da redenção, quer se trate do passado ou do futuro. A história continua aberta, mas cabe a cada um de nós exercermos nosso papel na construção de um mundo melhor. Sua preocupação com a experiência, contudo, permitiu manter seu compromisso com a subjetividade em um mundo onde o mercantilismo e a política da guerra predominavam (CRUZ, 2007, p. 118).

Além disso, as contribuições, em específico à educação, são evidenciadas na bibliografia de Benjamin, sendo que participou da estruturação escolar alemã, possibilitando práticas e vivências que geraram influências e reflexos em suas obras. Sua preocupação social com a educação trouxe ideias que não eram refletidas pela sociedade, de forma que “a teorização benjaminiana sobre a experiência teria essa potencialidade de distinguir uma educação baseada na transmissão de informação e outras fundamentadas na construção de saberes e valorização da sabedoria vinda da tradição” (BENJAMIN, 2015, p. 328). O pensador alemão opunha-se à formação meramente técnica que não estimulava a criatividade e o pensar reflexivo, ideologia própria do capitalismo, que visava operários alienados das suas capacidades e obedientes às ordens do sistema.

No fundo, Walter Benjamin (2009) tinha uma visão singular sobre a infância e o comportamento das crianças, vendo nas brincadeiras e jogos performados pelos pequenos uma atividade importante de intuição e abstração do mundo, sendo que, sem um objetivo concreto e formal, podia-se transitar entre a realidade e a fantasia de forma muito dinâmica, ressignificando os conteúdos simbólicos da mente infantil.

Mais do que reproduzir o comportamento adulto, a criança, para Benjamin (2009), utiliza-se da mimese para criar cenários e possibilidades, sem que estes fossem coerentes com a experiência prévia e com o que iria se suceder. Ou seja, a finalidade do brincar reside no próprio ato de brincar, sem que seja necessário existir um fim útil e pragmático para isso, como a mentalidade positivista propunha haver.

Segundo Benjamin (2009), a percepção da necessidade de moldar o caráter moral da criança remonta ao período do iluminismo, quando os ideais de racionalidade e esclarecimento permeavam as discussões filosóficas, vendo na criança um adulto em potencial, e assim a necessidade de lhe moldar o espírito, de torná-la um humano educado e ético, apto a contribuir para a evolução da humanidade.

Paralelo a isso, surgem os primeiros livros infantis, tendo como público-alvo especificamente a criança. Dotados de um teor altamente moralizante, não visavam, segundo Benjamin (2009), o divertimento ou a fruição da imaginação, mas o temor e a fé nas instituições religiosas e estatais. Estas obras desconsideravam a capacidade cognitiva e inventiva da criança de estabelecer vínculos e relações entre um universo simbólico e a sua realidade empírica, pensando-a como pequeno operário que apenas reproduz a técnica, sem dominar de fato o entendimento do processo que o levou até ali. Eram obras puramente comerciais que possuíam uma visão completamente errônea sobre a infância e a criança, limitando e orientando uma leitura que a impedia de refletir sobre o mundo e a si mesma, entregando as interpretações possíveis, sem permitir que a criança abrisse e entrasse na experiência literária.

Pode-se aqui voltar a Aristóteles e à sua concepção de ética e virtude pela prática do bem, pela disposição do *Eudaimon*, que molda o caráter sem permitir que a criança de fato questione a validade do que é ser bom ou mau, ou sobre o que considerava Rousseau a respeito da formação da criança, considerando-a como ser singular, dotada de uma percepção única sobre o mundo e suas relações e não como adulto em potencial.

Seguindo as mesmas premissas que Rousseau, Benjamin entendia que a educação, tanto quanto os livros literários, tinham um papel reflexivo, responsável por permitir à criança a comunicação com o outro, com possibilidades e vivências que lhe são estranhas, e que por isso

lhe abre a possibilidade de experimentar algo novo, de a colocar fora de si. Benjamin (1987) relembra que a essência da experiência literária e a figura do narrador remetem aos relatos de viajantes, marinheiros e mestres, que tinham como base um momento vivido, sem o qual não haveria o que contar. Assim, indispensável para a formação do caráter do indivíduo, estavam tanto a disposição de ouvir os mais velhos e experientes, estando encorajado e maravilhado com os relatos de uma vida de aventura, quanto, posteriormente, de se aventurar e viver e saber comunicar as suas próprias experiências.

Contudo, a comunicação, essencial tanto para a vida social do homem como para a formação do seu caráter, perde, como afirma Benjamin, após as experiências de horror e crueldade como as da Primeira Guerra, sua capacidade de encantamento e deslumbramento. O autor afirma que:

Com a guerra mundial tornou-se manifesto um processo que continua até hoje. No final da guerra, observou-se que os combatentes voltavam mudos do campo de batalha não mais ricos, e sim mais pobres em experiência comunicável. E o que se difundiu dez anos depois, na enxurrada de livros sobre a guerra, nada tinha em comum com uma experiência transmitida de boca a boca (BENJAMIN, 1987, p. 198).

Ou seja, a experiência bélica não tinha a possibilidade de ser expressada como algo glorioso, pois o indivíduo via sua humanidade tanto quanto a dimensão ética da experiência se exaurirem. Não havia nada de belo na aniquilação brutal do outro, morto em uma guerra a qual não compreendia e da qual não era responsável.

A criança, no meio desse processo de emudecimento da experiência humana, perde a sua capacidade de expressão, tornando-se autômato que reproduz as ideologias dominantes, ausente da sua capacidade criativa e inventiva, por ser incapaz de uma experiência autêntica e significativa.

Para Benjamin, os adultos, incrédulos nas potencialidades da vida e convictos da miséria e do absurdo inevitáveis sobre os quais todos haverão de um dia experimentar, desencorajam e tolhem os jovens a experimentar a vida, a colocarem-se no mundo e contemplarem as possibilidades infinitas que a vida permite. Benjamin afirma:

Sim, isso experimentaram eles, a falta de sentido da vida, sempre isso, jamais experimentaram outra coisa. A brutalidade. Por acaso eles nos encorajaram alguma vez a realizar algo grandioso, algo novo e futuro? Oh não, pois isso não se pode mesmo experimentar. Tudo o que tem sentido, o verdadeiro, o bem, o belo está fundamentado em si mesmo – o que a experiência tem a ver com isso tudo? [...] Pois cada uma de nossas experiências possui efetivamente conteúdo. Nós mesmos conferimos-lhe conteúdo a partir do nosso espírito. – A pessoa irrefletida acomoda-se no erro. “Nunca encontrarás a verdade”, brada ela àquele que busca e pesquisa, “eu já vivenciei isso tudo”. Para o pesquisador, contudo, o erro é apenas um novo alento para a busca da verdade (Espinosa). A experiência é carente de sentido e espírito apenas para aquele já desprovido de espírito. Talvez a experiência possa ser dolorosa

para a pessoa que aspira por ela, mas dificilmente a levará ao desespero (BENJAMIN, 2009, p. 22-23).

A verdadeira ética, nesse sentido, está não mais em ensinar o certo, mas em possibilitar o conhecimento da verdade por meio da experimentação, por meio do espírito curioso e atento das crianças, as quais anseiam conhecer o mundo e desvendar seus mistérios. A formação e a educação infantil não devem prescindir da necessidade da criança se maravilhar com o mundo e de atribuir e criar sentidos para as coisas, lhe possibilitando a liberdade como desejo e aspirações fundamentais do homem.

3.2 Análises das Fábulas de La Fontaine: “A Galinha dos Ovos de Ouro”, “A Raposa e o Busto” e “A Rã e o Rato”

Tendo por base os fundamentos filosóficos expostos acima, far-se-á agora a análise das fábulas de La Fontaine, observando-se como o autor aborda questões morais e éticas em suas histórias, utilizando animais como personagens para transmitir lições universais. Através dos pensamentos de Aristóteles, Rousseau e Walter Benjamin, será possível compreender o valor contínuo dessas fábulas na educação e formação das crianças.

Jean de La Fontaine foi um renomado escritor francês do século XVII, conhecido por suas fantásticas fábulas. Suas histórias encantam gerações com personagens antropomórficos e seus ensinamentos morais universais. Como explana Coelho:

[...] o mundo dos animais está organizado à imagem da sociedade francesa do tempo e toda sua arte consiste em parodiar a comédia humana. Uma arte que La Fontaine, alguns séculos depois, iria retomar e à qual daria forma definitiva, chamando a atenção para a natureza exemplar dessas pequenas “histórias de animais” que prefiguram os homens (COELHO, 2012, p. 48).

Dentre as inúmeras fábulas que compõem sua extensa obra, três delas foram eleitas da sua coletânea “Fábulas Seleccionadas” (2013) para análise e estudo: “A Galinha dos Ovos de Ouro”, “A Raposa e o Busto” e “A Rã e o Rato”. A seleção dessas fábulas é baseada em sua relevância atemporal e no valor educacional, proporcionando valiosas reflexões sobre a vida e o comportamento humano.

Essas fábulas foram escolhidas por conter mensagens atemporais e pela sua capacidade de estimular o pensamento crítico, a reflexão moral e o desenvolvimento de habilidades sociais e emocionais nas crianças. Ao explorar as lições contidas nessas histórias, ensina-se aos infantes o significado de suas escolhas e a importância de agir com responsabilidade, empatia e integridade, aprendendo por meio de exemplos.

Nesse sentido, analisar a moralidade e a ética presentes nas fábulas, considerando suas mensagens profundas e sua capacidade de despertar discussões significativas, as torna ferramentas valiosas para a educação. Por meio dessas histórias, as crianças podem adquirir uma base sólida de valores e princípios éticos, desenvolvendo-se como indivíduos autônomos, conscientes, éticos e socialmente responsáveis desde cedo.

3.2.1 *A Galinha dos Ovos de Ouro*

No início da narrativa anuncia-se que a fábula “A Galinha dos Ovos de Ouro” (Anexo A), tratará dos prejuízos gerados pela ganância, vício e pecado, que levam o ser humano a um caminho destrutivo, desejando excessivamente algo, querendo sempre mais e acabando por corromper a essência bondosa do homem, conforme pensa Rousseau (1996). La Fontaine inicia assim a fábula (2013, p. 43):

Tudo perde a Ganância que tudo quer.
Basta-me para a descrever
O tal cuja Galinha, o que a Fábula explica,

A ganância, tomada como ponto central da fábula, está relacionada ao apetite por dinheiro, como explica Cashdan (2000), e sempre leva a desfechos trágicos, não sendo diferente na história de La Fontaine. A tradição cristã em que o autor da fábula estava imerso pregava o pecado como corrupção da alma humana, que desviaria os sentidos das coisas divinas, sendo necessário que os indivíduos, para alcançar a salvação, abdicassem dos desejos, como o fez Jesus Cristo.

Assim, a fábula pretende ensinar pelo exemplo negativo, ou seja, pelo desfecho trágico que o ganancioso teve. A intenção do autor, pode-se dizer, é mostrar como o pecado, ou os excessos, levam a um caminho de desmedidas e ignorância. Aristóteles, a respeito da ganância, pensando no bem e na virtude como exercício e prática, afirma:

Visto que o homem injusto é ganancioso, deve ter algo que ver com bens – não todos os bens, mas aqueles a que dizem respeito a prosperidade e a adversidade, e que tomados em absoluto são sempre bons, mas nem sempre o são para uma pessoa determinada. Ora, os homens almejam tais coisas e as buscam diligentemente, e isso é o contrário do que deveria ser (ARISTÓTELES, 1991, p. 951).

A ganância é repreendida pelo seu poder de cegar a ação humana em direção a um objetivo ou objeto, fazendo o que for para alcançar um fim injusto e vicioso. Relacionada ao ter, ao invés do ser, a vontade consumista de possuir, tanto segundo Aristóteles como para Rousseau, corrompe a bondade humana, sem lhe fazer questionar sobre os motivos pelos quais

se quer algo. Rousseau explica que a ganância impede a caridade, e mais, impossibilita a “benevolência que produzem mais efeito e são realmente mais úteis do que dos dons” (ROUSSEAU, 1995, p. 82). Ou seja, a ganância tolhe a capacidade cooperativa do homem, fazendo-o agir pensando em si mesmo, em uma atitude egoísta e destrutiva.

A sociedade contemporânea é marcada por uma lógica consumista, acumuladora e extremamente competitiva, sendo importante que os saberes e práticas educativas questionem esses princípios e repensem os caminhos que a sociedade tem trilhado, propondo uma visão cooperativa e sustentável que respeite as pessoas e a natureza, compartilhando as conquistas humanas e respeitando os limites do outro e do mundo. Erich Fromm reflete acerca desse sistema que:

O capitalismo moderno necessita de homens que cooperem sem atrito e em amplo número; que queiram consumir cada vez mais; e cujos gostos sejam padronizados e possam ser facilmente influenciados e previstos/ Necessita de homens que se sintam livres e independentes, não submissos a qualquer autoridade, ou princípio, ou consciência – e contudo desejosos de ser mandados, de fazer o que se espera deles, de adequar-se em fricção à máquina social; que possam ser guiados sem força, dirigidos sem líderes, impulsionados sem alvos – exceto o de produzir bem, estar em movimento, funcionar, ir adiante (FROMM, 2000 p. 66).

A ganância capitalista move o ser humano e o impede de se conscientizar acerca dos reais problemas da sociedade, assim como na fábula de La Fontaine. O indivíduo, em uma posição egoísta e consumista, precisa sempre de mais, pois nada supre o desejo que esse sistema de consumo estimula nele.

Frente a uma educação menos fragmentada, cabe a promoção de uma aprendizagem mais afetiva e altruísta para a criança, considerando em seu desenvolvimento cognitivo a preocupação com seu próprio criar, assimilar e correlacionar. A fábula concede o observar alimentado e exagerado da ambição, permitindo o correlacionar com outras situações cotidianas e atuais (BENJAMIN, 2009).

Em “Basta-me para a descrever, o tal cuja Galinha, o que a Fábula explica”, La Fontaine (2013) mostra seu traço marcante e das fábulas em geral, com o caráter educativo, lembrando que nem sempre as fábulas estavam voltadas para a formação da criança, mas que hoje se modificam e adaptam às dimensões e processos de ensino-aprendizagem – uma vez que “a Fábula explica” e “basta-me para a descrever” reafirmam a formação de uma verdade absoluta, julgada e aceita sobre a ganância – e continua a descrever (LA FONTAINE, 2013, p. 43):

Punha por dia um ovo de ouro.
Ele achou que ela em seu corpo tinha um tesouro.
Matou-a e abriu e em tudo então a viu idêntica
Às de ovos normais que não rendiam vintém.

Notam-se no trecho muitos simbolismos, a começar pela “Galinha” referenciada no primeiro verso, no qual o autor acrescenta a função básica de tal galinha: “punha por dia um ovo de ouro”. Neste instante, ela deixa de ser uma mera galinha, passando a ser provedora de um metal valioso (LA FONTAINE, 2013, p. 43; BENJAMIN, 2009). Há várias críticas ao uso dos animais nas fábulas, Rousseau (1995) é um dos que mais as realiza; por outro lado, pode defender-se que é através das representações do comportamento e ações humanas nos animais que emergem novos cenários e possibilidades para a mente da criança se ambientar em relação às informações (BENJAMIN, 2009).

Sucintamente, “ele achou [...], matou-a e abriu” pode induzir muitas emoções, que impactam na aceitação da morte, colocando em ponderação o ato de matar, e de forma intencional abusar de outrem, demonstrando que a ganância resulta na maldade inconsequente do homem e de suas conseqüências (LA FONTAINE, 2013, p. 43). Logo, a fábula embute assuntos complexos e em formação na criança; mas “a contemplação que [...], se obstina às coisas que venha a extrair, não cortina a seriedade da infância, pela de afinidades com a tristeza do adulto” (BENJAMIN, 2009, p. 50).

Cabe às dimensões educativas a preparação para a prática do bem (ARISTÓTELES, 1991), para as experiências subjetivas (ROUSSEAU, 1995), para a evolução da humanidade (BENJAMIN, 2009); sendo que a ética envolvida por princípios morais e virtudes deveria prevalecer em todos os contextos sociais. Deste modo, não se pode desconsiderar que La Fontaine (2013) relate os atributos do momento em que tanto a criança como a sua formação não eram temáticas em evidência; para além disso, assuntos sobre a morte eram considerados corriqueiros, que desde os tempos mais remotos atraem a curiosidade humana. Afinal, “nós tememos todos os males [...], pois temer certas coisas é até justo e nobre, e vil o não se arrear delas” (ARISTÓTELES, 1991, p. 57). Desta forma, apesar das atuais preocupações com a formação e o desenvolvimento da criança, tanto a morte como a maldade são situações vivenciadas e experimentadas por todos nós.

Outro sentimento que subjaz à Fábula é o da decepção – “achou que [...], tinha um tesouro, [...] e em tudo a viu idêntica, [...] que não rendiam vintém” (LA FONTAINE, 2009, p. 43). Por isso, conforme Benjamin (2009, p. 23), “a experiência é carente de sentido e espírito apenas para aquele já desprovido do espírito”, cujo paradoxo entre empirismo e indutivismo não diminui as responsabilidades históricos-educativas acerca da ética, apenas reforça os compromissos para uma educação em uma sociedade evolucionária. Logo, se há a decepção, é porque lhe existe uma justificação (LA FONTAINE, 2013, p. 43):

Ele mesmo deu cabo do seu maior bem.
Boa lição para a avareza.

Acrescenta o autor à fábula a consequência, sovínice; que atormenta os valores morais e as virtudes advindas da ética. Assim, não se pode afirmar que se trata de abordar a ganância com fator desmoralizante, pois a fábula possibilita redirecionar o infortúnio, a morte, a maldade, a decepção, o medo, entre outros, para as extensões da criança e do seu entender, ampliando suas capacidades e percepções sobre o mundo. Visto que “a prodigalidade excede no dar e no não receber, mostrando-se deficiente no receber, enquanto a avareza se mostra deficiente no dar e excede no receber, salvo em pequenas coisas” (ARISTÓTELES, 1991, p. 73).

Na contemporaneidade, muito se procura o compartilhar e o colaborar dos princípios morais, não somente para o fortalecimento ético, mas também para garantir um futuro mais justo e igualitário frente à globalização e às constantes inovações tecnológicas. Partindo das concepções de Benjamin (2009), de despertar as potencialidades bem como o conhecimento autônomo na formação escolar da criança, para que, de fato, haja cidadãos éticos e responsáveis. La Fontaine (2013, p. 43), no desfecho da fábula, transcreve:

Ultimamente, já de quantos não falaram
Que da noite para o dia pobres se tornaram
Por querer logo mais riqueza?

O autor deixou, por fim, uma indagação acerca da reflexão de mudanças repentinas da vida e dos exemplos pessimistas da sociedade, transcendendo tanto a visão de Rousseau (1995) sobre a identidade ética projetada pela memória, pela consequência da prática ou não prática, como a de Aristóteles (1991), que exalta a justa medida como uma moral, com a prudência para o agir. Consequentemente, não se pode delimitar a fábula somente a um enfoque, mas às múltiplas perspectivas da ética e de seus valores em uma proposta didática-pedagógica, com um olhar sensibilizador sobre as narrativas de La Fontaine (2013), e em especial sobre a fábula “A Galinha dos ovos de ouro”.

3.2.2 *A Raposa e o Busto*

Talvez La Fontaine (2013), na fábula “A Raposa e o Busto” (Anexo B), não tenha intencionado os variados direcionamentos éticos, morais e afetivos que são apresentados nas dinâmicas para a formação da criança, como também as questões que impactam negativamente na evolução social. Em La Fontaine (2013, p. 71) diz-se:

Máscaras teatrais são os ilustres da pátria.

Cuja aparência induz o povo à idolatria.

Nesta fábula, o autor denota certo desprezo pelo protagonismo, cujo personagem principal é visto como um detentor de supremacia e beleza; aliás, na atualidade, o padrão do belo é constantemente evidenciado, e modifica os comportamentos sociais. Em “as máscaras teatrais” há tanta subjetividade que impossibilita afirmar as convicções do autor, porém, podem ser abordados de forma ética e moral pela tradução dos prazeres estéticos; reafirmando tal tendenciosidade nos “ilustres da pátria”, no brilhantismo original do ser, como único e diferenciado (LA FONTAINE, 2013, p. 71). Muito temos sobre os absurdos da busca pela beleza de Ulisses em “Odisseia”, de Homero; sendo o belo um instrumento de barganha que “induz [...] à idolatria” (ARISTÓTELES, 1991; LA FONTAINE, 2013, p. 71).

Este contraponto estético da forma humana é visto por Aristóteles (1991) como uma idolatria pela paixão, que não deveria predominar na razão e no agir moral, mas que nos diferentes ambientes de aprendizagem impõe às interações sociais um modo mecanizado para reconhecer as verdadeiras belezas do ser. Conseqüentemente, a idolatria impede o pensar reflexivo proposto por Benjamin (2009), pois cria mitos e divindades às quais o homem busca exemplificar e amparar sua existência, produzindo ideologias dominantes mesmo em cenários e contextos históricos adversos. Posteriormente, continua La Fontaine (2013, p. 71):

Só pelo que vê o Burro pode julgar.
Mas a Raposa, primeiro, tudo examina,
Vira e revira; caso venha a constatar
Que não tem mais que a estampa fina,

O correlacionar e o simbolizar, seja pela metáfora entre o burro e a raposa, o desprovido e o experto, sendo que um considera sem analisar e o outro verifica as situações, traduzem inúmeras virtudes aristotélicas fundamentais para a ética do cidadão e para a formação moral das crianças, tais como: temperança, calma, veracidade, justa indignação e justiça (ARISTÓTELES, 1991). Neste sentido, tais considerações podem se desviar da relação entre educação e a moral para Rousseau (1995), que não destacava a razão como fundamentação para a ética.

O burro enxerga superficialmente e a raposa investiga minuciosamente, embora ambos, subjetivamente e de forma empírica, demonstrem que para o bem-estar social são necessárias a teoria e a prática (ARISTÓTELES, 1991). Sabe-se que os padrões de beleza e estéticos se modificam, adaptando-se aos contextos históricos e as tendências; e que nem todos têm os mesmos critérios avaliativos, mas que é fundamental aceitar as diversidades tanto físicas como comportamentais do homem, trazendo a criança para um desenvolvimento não moldado, e sim

humanizado, que compreenda e aceite o diferente da sua realidade, como as novas e significativas experiências inclusivas (BENJAMIN, 2009). Narra La Fontaine (2013, p. 71):

Ela a eles aplica o que um Busto de herói
A fez dizer e calhar foi.
Era um Busto vazado, maior que em natura.

O trecho traz a luz e a superficialidade da beleza, e ainda que o belo por fora não implica em atitudes louváveis de um ser magnificente; também que a idolatria torna as próprias paixões e emoções maiores (ARISTÓTELES, 1991; ROUSSEAU, 1995). Além disso, vale considerar eticamente, segundo Rousseau (1995, p. 291), que “os princípios do gosto parecem absolutamente inexplicáveis. Mas importante observar que há moral em tudo que se liga à imitação; assim se explica belezas que se afiguram físicas e não o são”; envolvendo as individualidades dos seres e das mútuas relações, talvez estas advenham de boas virtudes como a espirtuosidade, a modéstia e o justo orgulho, que promovem uma ternura sentimental aos valores morais.

Há também o termo “vazado”, que traduz uma simbologia de vazio, como aquele que nada contém; posteriormente, “maior que em natura”, ou seja, em proporção superior ao próprio ser para supremaciá-lo de certa glória e glamour (LA FONTAINE, 2013, p. 71). Assim, a beleza deveria ser oposta ao vazio, sendo que mesmo considerando as realidades de cada pessoa, os atributos estéticos partem de imposições sociais, o que favorece induzir um molde tanto para o belo, para a própria ética, como para a formação da criança, restringindo suas capacidades criativas e tendenciando-a a correntes utópicas. Acresce, finalizando, La Fontaine (2013, p. 71) que:

A Raposa, louvando o esforço da Escultura:
“Que bela cabeça”, disse, “mas não tem cérebro”.
Quantos ilustres há que são Bustos em dobro.

Os trechos finais da fábula são bem concisos, coerentes com o enredo, sendo que em “louvando o esforço da Escultura” se deixa evidente o tipo de busto que se trata, e que *in memoriam* figura um ser divino, muito querido e/ou temido por seus seguidores, seja devido às denominações de cada período histórico ou até mesmo por essa necessidade de representatividade da atual sociedade, com deuses acima de todos, sendo que o indivíduo busca e luta por seu louvor (ARISTÓTELES, 1991). É essa a ética do exemplo, mesmo que incansável; pois, se a moral é a prática do bom exemplo, haverá a reprodução dos valores morais (ROUSSEAU, 1995). Tal exercício na formação do sujeito provoca um reflexo da criança pela

admiração, projetando o desenvolvimento de sua identidade, e não somente como virtudes, mas com a discriminação entre o certo e errado do idolatrado, o fator moralizante que deve fazer o sujeito se assemelhar a seu representante.

“Que bela cabeça [...], mas não tem cérebro”, ou seja, um corpo sem alma, desprovido do espírito, de conhecimentos, de experiências e de lembranças, talvez das próprias virtudes, exposto ao apreço de outrem, findando apenas a memória (ROUSSEAU, 1995). O próprio destaque dado por La Fontaine (2013, p. 71) engrandece a correlação entre o bonito por fora e feio por dentro; tal relação é evidenciada em textos bíblicos como nos contos de fadas, “bonitos por fora, mas por dentro estão cheios de ossos e de todo tipo de imundice” (MATEUS, 23:27-28), entre outros; nestes contextos formadores da moral ética as práticas das virtudes tornam o ser belo por dentro, e conseqüentemente, por fora (ARISTÓTELES, 1991).

Por último, acresce que muitos apresentam ser aquilo que não são, seja pela vaidade, pela prepotência, e mais, pois o espírito virtuoso não pode ser contido somente de beleza, contudo pela moralidade do agir, do conter e do compreender sentimentos, das vivências suprimidas e realizadas (ARISTÓTELES, 1991; ROUSSEAU, 1995, BENJAMIN, 2009). Vale ressaltar a perspectiva que La Fontaine (2013) defende em “A Raposa e o Busto”, com considerações que vão ao encontro dos conflitos éticos e sociais, dos contributos para a inserção não do delimitar moral, mas do contestar os valores assimilados pela criança ao longo de sua formação.

3.2.3 *A Rã e o Rato*

“A Rã e o Rato” (Anexo C) é uma das fábulas mais contextualizadas de La Fontaine (2013), que enriquece as narrativas, seja com analogias seja com simbolismos ocultos, que translucidam ao imaginário muitas diversidades, abordando desde as nuances humanas à moralidade presente para o convívio social. Em que a fábula se entabua (LA FONTAINE, 2013, p. 79):

Quem tenta enganar os outros, disse Merlim,
Às vezes cai no estratagema.
Pena é que o dito seja tão antigo: a mim
Sempre pareceu ter uma eficácia extrema.
Mas falo agora, cumprindo minha intenção,

Inicialmente, esta fábula expressa a ideia da narrativa partindo da perspectiva de um personagem, “disse Merlim”, e de suas experiências e vivências pessoais, que carece de

expertise como estrategista, demonstrando certa inocência ao narrador, que não utilizava de “estratagemas”, embora reconheça a eficácia do método (LA FONTAINE, 2013, p. 79). Além disso, nos versos há uma breve introdução aos objetivos pretendidos, “mas falo, agora, cumprindo minha intenção”, seja direcionando os enfoques morais e/ou o próprio enredo (LA FONTAINE, 2013, p. 79). Neste sentido, remete-se a Aristóteles (1991, p. 367) que decretava em sua poética que “mesmo acidentes ou acasos produzem efeito mais maravilhoso quando parecem resultar de uma intenção”; o mesmo vale para todos os sentidos da vida e segmentos da sociedade, ainda mais para a educação e seus processos de ensino-aprendizagem. Continuando, La Fontaine (2013, p. 79) escreve:

De um Rato gordo, de ótima disposição,
Que não jejuava nem se era Advento ou Quaresma.
Com ele à beira de um brejo, alegre, em distração,

Nos versos acima há a descrição sucinta e precisa do Rato, cujas características se definem por: “ótima disposição”, “não jejuava”, “alegre, em distração”. Visualiza-se um ser em plena saúde, gozando da tranquilidade e da despreocupação; nota-se também a ambiência do cenário, “à beira de um brejo”, possibilitando criar o espaço em que sucede o enredo (LA FONTAINE, 2013, p. 79). Pode-se associar ainda as imposições religiosas e o temor do não cumprimento dos dogmas impostos pela fé – “que não jejuava nem se era Advento ou Quaresma” (LA FONTAINE, 2013, p. 79). Tanto Benjamin (2009) como Rousseau (1995) apontam a presença e os impactos da religiosidade nas fábulas, direcionado a formação da moral conforme os princípios de cada corrente, o que é mais notório devido ao contexto histórico e político de La Fontaine (2013). Contudo, na atualidade, há um maior direcionamento específico das fábulas às questões bíblicas e religiosas para a formação das crianças, em certos aspectos ensinando e em outros doutrinando, surgindo além do paradoxo, as questões morais da própria ética.

Acrescenta ao enredo La Fontaine (2013, p. 79):

Uma Rã se aproxima e diz na sua língua:
“Venha me visitar que eu lhe faço um banquete”.
O Rato achou bom o convite.

A rã aparentemente é conhecedora das diversas línguas, pois “diz a sua língua”, seduz pelo convite, provocando desejos, estimulando o rato através da sua persuasão, “que venha me visitar que eu lhe faço um banquete”. As interpretações e simbologias até o momento apresentadas ilustram o rato e a rã a partir dos seus valores tanto morais como comportamentais; o aceite do rato ao convite para o “banquete” reflete o interesse deste pela refeição e pelo

exagero prometido pela rã (LA FONTAINE, 2013, p. 79). Assim, cabem reflexões sobre o interesse, a ganância e a gula, uma vez que o rato é atraído pelo prazer. É esse sentido oculto do insólito das narrativas que induz nossos significados morais ao contexto e cotidiano da criança e da sua formação, construindo e desconstruindo saberes e práticas (BENJAMIN, 2009).

Inúmeras vezes Aristóteles (1991) questionou as interferências do interesse nas relações sociais e na sociedade, buscando quase que afirmar que por detrás de toda ação há mais do que uma consequência, há uma ou várias intenções de barganha, questionando as interações íntimas da humanidade, como a amizade. Para Rousseau (1995), o próprio desenvolvimento social e dos meios produtivos promovem uma sociedade conivente, e por consequência, indivíduos mais propensos a agir somente pelo interesse pessoal, fomentando a competitividade entre as pessoas. Portanto, na atualidade, estimular comportamentos e atitudes voltadas para o interesse coletivo, na busca por soluções sociais, agregando benefícios à humanidade, é enfático para a formação da criança, sendo esta o principal sujeito atuante em um futuro breve, no qual suas ações poderão mudar as realidades e os problemas do mundo.

Quanto à gula, como pecado capital, envolve em seu contraponto a temperança, sendo tal moderação plausível para o convívio social e para o pleno desenvolvimento não somente ético, em que a gula reflete a ganância, e vice-versa. Deste modo, os exageros devem ser vistos como tediosos, sabendo que “aquele que se arroga mais do que possui sem qualquer objetivo ulterior é um indivíduo desprezível (pois do contrário não se comprazeria na falsidade), mas parece ser antes fútil do que mau” (ARISTÓTELES, 1991, p. 90). Logo, nota-se a gula pode também mover muitos interesses para saciar suas mazelas.

Prossegue La Fontaine (2013, p. 79 - 81):

Mesmo sem ser necessária mais longa arenga,
Ela louva as delícias que o banho promete,
O prazer da viagem, tão sensacional,
Cem raridades a ver pelo Pantanal:
Um dia ele contaria para os seus netos
Que os lugares são lindos; os costumes, retos;
E que havia governança da coisa pública
Aquática.
Não mais que um ponto mantinha o Belo cismado:
Nadando mal, de ajuda ele precisaria.

Os versos ressaltam o interesse do rato, e até certa ilusão deste ao iludir-se, fantasiando seu desfrutar, “delícias do banquete”, “prazer da viagem”, “sensacional”, “raridades”, como vivenciando tais momentos; e mostra uma preocupação com o futuro, com as experiências acumuladas, com o ensinar pela prática, sendo que em “um dia ele contaria para seus netos, que

os lugares são lindos; os costumes, retos” (LA FONTAINE, 2013, p. 79 - 81). Existe neste a correlação entre os costumes e os valores morais, induzindo ao entender da cultura, porém, prevalecendo o coerente, através da “governança da coisa pública”, ampliando os contextos da moral pessoal para a moral política (LA FONTAINE, 2013, p. 81).

Alguns traços governamentais são transcritos por Rousseau (1995) como tendências republicanas de seu período, em que a organização social era como um contrato de longo prazo, envolvendo a ética de forma superficial à moralização da época e do contexto, não se expandindo a ética do ser. Já em Benjamin (2009), com relação aos governos e seus regimes, uma vez que vivenciou as amarguras e desumanidades do período das Guerras Mundiais, verifica-se uma crítica fervorosa às experiências de brutalidade e violência em quem as crianças acabam sendo inseridas, ampliando a ética ao embasamento do ser como um todo, não como uma mera reprodução somente dos valores e costumes.

No acontecer dos fatos da fábula (LA FONTAINE, 2013, p. 81):

Mas uma solução a isso a Rã daria,
Pondo o Rato a seu pé pela pata amarrado
Por uma tira de taboa.
Entrados no brejo, nossa Comadre boa
Tenta puxar bem para o fundo o Convidado,

A rã, em seus conhecimentos propõe a solução, e o rato não hesita, “pondo o rato a seu pé pela pata amarrado”. Talvez emergisse um interesse mútuo entre eles, mesmo que secretamente, e nem os riscos o rato ponderou; “entrados no brejo”, porém, a rã mostra suas reais intenções, revelando seu interesse, “tenta puxar bem para o fundo o convidado” (LA FONTAINE, 2013, p. 81). Vê-se um tentando e querendo ganhar proveito, sendo que a desmoralização deste comportamento e atitude são elementares para a formação da criança, garantindo um comprometimento com o futuro deste sujeito como colaborativo e participativo na sociedade. Aristóteles (1991, p. 8) afirma que “quanto à vida consagrada ao ganho, é uma vida forçada, e a riqueza não é evidentemente o bem que procuramos: é algo de útil, nada mais, e ambicionado no interesse de outra coisa”. É plausível considerar que o interesse impulsiona novos interesses, e assim sucessivamente, conduzindo os indivíduos a agirem somente e mediante a sua vontade.

No suceder da fábula, La Fontaine (2013, p. 81) pondera que:

Contra o direito das pessoas e a promessa,
Mas já pensando em ter ali carniça à beça
(Para seu gosto, era um excelente bocado).
Já em espírito a Sedutora o mastiga.
Ele clama aos deuses; a Pérfida nem liga.
Ele resiste; ela puxa. É um choque pesado

Trata-se do trecho que evidencia os desejos mais concretos da rã, em que mesmo “contra o direito da pessoa e a promessa” executa sua estratégia, deixando claro afrontar o rato e sua vida, descumprindo o que havia prometido, pois a “carriça à beca” rendia um “excelente bocado”, cujo “espírito” queria mastigar (LA FONTAINE, 2013, p. 81). Há aqui o sentido da morte representada pelo espírito, com a monstruosidade da astúcia da rã por tentar contra o rato, que “clama os deuses” socorro, recorrendo às santidades no momento de desespero, travando uma batalha para a sua sobrevivência (LA FONTAINE, 2013, p. 81).

Na obra de La Fontaine (2013), é notória a presença da morte, bem como dos métodos avessos para sua ocorrência. Por ser um conceito abstrato na formação da criança, é preciso cautela e extrema sensibilidade nas abordagens sobre o assunto; e, além disso, nesta fábula em específico, há uma tentativa de homicídio, em que é necessário pensar-se a relação entre a moralidade e a ética, o correto e o errado, o bem e o mal (ARISTÓTELES, 1991). Logo, no ensino-aprendizagem, através da experimentação da fábula, acentua-se a verdade pelo meio, antes mesmo das consequências, indo além do resultado das ações, evidenciando-se a análise das atitudes que remetem para a crueldade da rã ao deslumbrar o rato para seu sacrifício.

Na sequência, La Fontaine (2013, p. 81) acresce ao enredo da fábula que:

E um Gavião que planava, fazendo a ronda,
Vê do alto o coitado a se debater sobre a onda.
Ele o ataca e pega; e arrasta na mesma via
A Rã e o nó que o prendia.
Tudo se foi; se diria
Que com essa presa dobrada

O gavião surge fazendo sua função, “a ronda”, sendo que ao perceber a confusão com o “debater sobre as ondas”, age também conforme seu interesse, e “ataca e pega”, simultaneamente, o rato e rã, levando pelo “nó que o prendia”; em um instante “tudo se foi”, na “presa dobrada” (LA FONTAINE, 2013, p. 81). Expõe-se a superioridade do gavião e a inferioridade do rato e da rã mediante seus interesses e suas vontades, também que cada contexto pode e deve ser observado por outrem. Ou seja, esse olhar extra social que vai além da mera interação, mas da comparação, criando vencedores e perdedores, vitoriosos e derrotados, e nem sempre correlacionando os valores éticos e os não éticos.

Na visão de Benjamin (2009), o gavião é interpretado como um agente dominador, que apresenta suas ideologias partindo da sua autoridade hierárquica, do seu poder e força; contrariamente, para Rousseau (1995), a autoridade é moralmente necessária como reguladora de uma prática; logo, o gavião é visto um autocrata, que visualiza no rato e na rã a burguesia e o proletariado. Essa conduta de aceitação, assimilação e agir moral imposta pela autoridade traz

muitas reflexões, uma vez que muitas transformações, e até evoluções sociais, em seus contextos históricos-políticos, incorreram por imposições da autoridade e de seus efeitos maléficis, advindos também da ganância, que corrompe negativamente o domínio da soberania. Sucintamente, a criança é inserida desde o nascimento à hierarquização: primeiramente no contexto familiar e no religioso; posteriormente, no educacional; no futuro, no profissional, entre outros. Mais que a submissão às autoridades impostas, é importante para a criança compreender as finalidades de tais relações e dos valores morais nos variados segmentos da sociedade e de sua vida.

Por fim, La Fontaine (2013, p. 81) transcreve que:

A Ave sai encantada,
 Porque terá no jantar
 Carne e peixe a se fartar.
 A mais secreta cilada
 Pode atingir o inventor.
 E a perfidia está voltada, Muitas vezes, contra o autor.

Com o infortúnio do rato e da rã, que muito tramou, por fim, o gavião que “terá no jantar”, “carne e peixe a se fartar”, uma vez que a rã caiu na sua própria “cilada”; e, a “perfidia” se voltou contra o “inventor” (LA FONTAINE, 2013, p. 81). Trata-se de um desfecho de grandes contextualizações éticas, com vários apontamentos morais, remetendo a concepção de La Fontaine (2013) como quem concebe o mal, sendo o mal uma consequência das ações maldosas. Contudo, vale considerar Aristóteles quando afirma:

Mas nem toda ação e paixão admite um meio-termo, pois algumas têm nomes que já de si mesmos implicam maldade, como o despeito, o despudor, a inveja, e, no campo das ações, o adultério, o furto, o assassinio. Todas essas coisas e outras semelhantes implicam, nos próprios nomes, que são más em si mesmas, e não o seu excesso ou deficiência (ARISTÓTELES, 1991, p. 35-36).

Tais implicações filosóficas contidas na fábula “A Rã e o Rato” invocam múltiplas visões, corroborando com aspectos morais de Aristóteles (1991), de Rousseau (1995) e de Benjamin (2009); contudo, cada autor reflete os contextos históricos, políticos, sociais, bem como de suas próprias vivências, em amplo sentido. No fundo, as abordagens dos conceitos éticos são traduções da moralidade não somente para a criança, mas para a preservação social, que se fortalece ao introduzir tais bases na formação da criança, conduzindo-a à plena cidadania.

3.3 Análises dos Contos de Perrault: “Chapeuzinho Vermelho”, “O Pequeno Polegar” e “Barba Azul”

Nesta subseção será feita a análise de três contos selecionados da coletânea de Perrault, observando como o autor propaga uma moral punitiva e restritiva e como, na perspectiva dos filósofos apresentados anteriormente, constitui algo negativo por não permitir à criança refletir sobre os elementos simbólicos presentes no texto.

Tal análise é de suma importância já que até os dias atuais as crianças consomem esse tipo de literatura, perpetuando símbolos que apontam para uma obediência cega. O objetivo consiste em apresentar propostas que visem discutir tais textos, para que os alunos cheguem à sua própria conclusão e não aceitem a moral preestabelecida no final da história.

Como já visto, Charles Perrault foi um famoso autor francês do século XVII, mais conhecido por sua coleção de contos de fadas publicada em 1697, intitulada “Histórias ou Contos de Outrora”. A obra combinou histórias populares, acrescentando elementos literários e claros ensinamentos morais ao final de cada história. A escrita elegante e irônica de Perrault teve um grande impacto na literatura infantil e foi um marco no gênero conto de fadas. Até hoje, suas histórias entretêm leitores de todas as idades e fornecem reflexões sobre moralidade e virtude. Três contos desse vasto acervo de Perrault, “Chapeuzinho Vermelho”, “Barba Azul” e “O Pequeno Polegar”, foram selecionados para análise. Essas histórias levantam questões morais e éticas que inspiram reflexão e debate.

É possível considerar as perspectivas filosóficas de Aristóteles, Rousseau e Walter Benjamin para repensar a abordagem crítica dos contos de Perrault no âmbito da educação e da capacidade dos educadores em adaptarem, recontarem e criarem narrativas alternativas que promovam a moralidade alinhada com valores contemporâneos como a igualdade, o respeito, a empatia e a justiça. Essas histórias são ferramentas educacionais valiosas, transmitindo mensagens positivas e apoiando o desenvolvimento importante das crianças à medida que elas compreendem as histórias. É importante equilibrar a avaliação narrativa tradicional com uma abordagem crítica e cuidadosa para garantir que a educação incuta uma moral apropriada e seja consistente com os princípios éticos contemporâneos.

A seleção dessas histórias para análise baseia-se em sua relevância histórica e no fato de abordarem questões que podem fomentar considerações éticas e morais positivas. No entanto, a linguagem e o contexto da história devem ser adaptados para que sejam compreensíveis para o público infantil de hoje. Além disso, é importante criar discussões em sala de aula nas quais os alunos possam questionar a moral estabelecida na história e tirar suas próprias conclusões sobre a mensagem que está sendo transmitida.

3.3.1 *Chapeuzinho Vermelho*

Um dos mais emblemáticos contos de Perrault é a história da “Chapeuzinho Vermelho” (Anexo D). Perpassando gerações, o conto carrega um importante fundamento moral acerca do comportamento das meninas que, ao passo que crescem, precisam lidar com a malícia dos homens, representada pelo lobo na história.

Como já explorado, Perrault não é o autor dos contos, mas compila um saber popular. No entanto, é o responsável por adicionar uma moral no fim da história para reforçar o entendimento do que seria a interpretação correta do texto. Perrault editou os contos para uma sociedade burguesa e aristocrática da época, mantendo elementos que eram comuns aos camponeses, mas que também faziam parte do imaginário burguês, como lobo, floresta e lenhadores. Esses elementos selvagens, em contraponto à civilização e às cidades burguesas, evocam uma noção de pureza e natureza intocada, tal como a menina que, conforme cresce e torna-se mulher, ainda não conhece as artimanhas da malícia masculina.

É importante analisar a partir do contexto atual como o conto da Chapeuzinho Vermelho pode representar um ponto negativo no comportamento feminino, colocando a culpa na criança e não no lobo. Segundo Cashdan (2000, p. 103), “a história, conseqüentemente, tem mais a ver com a desobediência aos pais do que com o ato de comer e suas perversões”. Nesse sentido, ao analisar a moral de Perrault registrada ao final do conto, é perceptível a imposição de uma moralidade negativa, onde enfatiza a necessidade das meninas se precaverem, perpetuando assim uma cultura machista:

MORALIDADE
 Percebemos aqui que as criancinhas,
 Principalmente as menininhas
 Lindas, boas, engraçadinhas,
 Fazem mal de escutar a todos que se acercam,
 E que de modo algum estranha alguém,
 Se um lobo mau então as coma, e bem.
 Digo lobo, lobo em geral,
 Pois há lobo que é cordial,
 Mansinho, familiar e até civilizado,
 Que, gentil, bom, bem educado,
 Persegue as donzelas mais puras,
 Até à sua casa, até à alcova escura;
 Quem não sabe, infeliz, que esses lobos melosos,
 Dos lobos todos são os bem mais perigosos?
 (PERRAULT, 2004, p. 75).

No entanto, é importante reorientar essa moralidade, direcionar para a importância dos lobos e homens respeitarem as meninas. Diante do exposto, cabe a desconstrução dessas

interpretações com os alunos para que eles se tornem conscientes dos limites do outro sobre seu corpo. Dessa maneira, pode-se desestruturar essa moralidade antes imposta.

Será iniciada a análise a partir dos quatro personagens principais do conto: a mãe, a Chapeuzinho Vermelho (criança), o lobo e a avó. A mãe e a avó, para Jung (2000), representam o mesmo arquétipo, apenas com aspectos um pouco diferentes. Jung explica que esses arquétipos podem ser tanto positivos quanto negativos, dependendo de como eles se comportam no texto. O autor afirma que:

Esta enumeração não pretende ser completa. Ela apenas indica os traços essenciais do arquétipo materno. Seus atributos são o “maternal”: simplesmente a mágica autoridade do feminino; a sabedoria e a elevação espiritual além da razão; o bondoso, o que cuida, o que sustenta, o que proporciona as condições de crescimento, fertilidade e alimento; o lugar da transformação mágica, do renascimento; o instinto e o impulso favoráveis; o secreto, o oculto, o obscuro, o abissal, o mundo dos mortos, o devorador, sedutor e venenoso, o apavorante e fatal (JUNG, 2000, p. 92).

No início do conto percebe-se que tanto a mãe de Chapeuzinho quanto a avó são cuidadoras com a menina, sendo ela o bem mais precioso para ambas. No entanto, a mãe sabe que uma hora ou outra a menina terá que “sair de casa” e explorar o mundo. Essa necessidade de sair e se expor à complexidade do mundo é marcada pela aquisição do chapeuzinho vermelho, símbolo da menstruação da menina e que marca a passagem da infância para a adolescência.

Não há na versão analisada nenhuma figura paterna; isso pode sinalizar como a educação e a proteção das meninas na época eram tarefas da mãe. Outro ponto relevante a destacar é que a mãe não adverte a menina sobre os perigos da floresta: ela apenas pede que a menina vá para a casa da avó. Sem saber do que a espera, a menina caminha inocente pela floresta selvagem.

Não demora para que o lobo apareça e, conforme o texto, só não a devora imediatamente porque nas redondezas havia um grupo de lenhadores. De todos os animais que aparecem nos contos de fada e outras formas de folclore, os lobos são os que têm o apetite mais voraz (CASHDAN, 2000, p. 101).

As narrativas de Perrault (2004) são extremamente indutivas, apresentam detalhes cheios de simbolismos que traduzem as moralidades do autor. De fato, ele transcreve o conto e embute novas e pessoais visões, mas que somente com sua autoria ganha grande repercussão, sendo que a origem deste conto é incerta. Vale ainda ressaltar que, devido às perversidades descritas e às ocultações deixadas nas narrativas, “Chapeuzinho Vermelho” é um conto com constantes adaptações e inúmeras releituras.

Desde modo, todas as versões são plausíveis de críticas, de ponderações quanto às moralidades e, principalmente, quanto às abordagens do conto e das desvirtudes que este permite na aprendizagem da criança. Segundo Rousseau (1995), as crianças nascem com seus traços naturais intactos, mas infelizmente pelos processos de socialização e educação, sejam sociais ou familiares, muitas vezes são corrompidos na direção errada. Rousseau (1995) acredita que a primeira infância é o período mais propício para se iniciar o processo educacional.

Diante do exposto, segue-se para a análise. Tudo começa com um “era uma vez” e “a mais linda” menina de uma aldeia, que tinha um chapéu vermelho feito por sua avó, “que lhe caía tão bem, que, por onde quer que ela passasse, era chamada de Chapeuzinho Vermelho”, avó e mãe eram “loucas” por ela (PERRAULT, 2004, p. 67). Como muitos trechos implicam mensagens sublinhadas, a menina, o chapéu e o vermelho, cuja beleza transparece e de todos chama a atenção, de certa forma, romantizando a passagem da fase da criança para a adolescência, sendo o chapéu um charme e o vermelho tende a presumir a menarca. Além disso, mãe e avó são loucas pela menina, revelando-se um exacerbado afeto, quase no ultrapassar do amor, a maior das virtudes (ARISTÓTELES, 1991); nota-se também a ausência da figura paterna e de demais membros familiares, não só na introdução como no decorrer no conto. Portanto, ao longo de toda narrativa existe uma ética sentimental.

Mas, logo surge o drama, quando a mãe da Chapeuzinho Vermelho pede para ela visitar a avó, levando bolo e manteiga, “pois disseram que ela está doente”; e a menina prontamente se dirige “à casa da avó, que morava numa outra aldeia” (PERRAULT, 2004, p. 67). Há um cuidado notável com a figura do ancião, fazendo com que a menina tenha interesse em ajudar a avó que, além de idosa, no momento estava enferma, carecendo ainda mais de ajuda. Neste sentido, é válido que “aos que estão no vigor da idade ela estimula à prática de nobres ações, pois na companhia de amigos – dois que andam juntos – os homens são mais capazes tanto de agir como de pensar” (ARISTÓTELES, 1991, p. 168).

Para garantir a sobrevivência humana, reconhecemos a necessidade de viver em sociedade, compartilhando vantagens e desvantagens do ambiente em que vivemos. Nesse contexto, o bom exemplo transmitido ao longo das gerações desempenha um papel fundamental, perpetuando uma moral que é assimilada e reproduzida. Um exemplo claro disso é o ensinamento dado às crianças de respeitar e auxiliar os idosos, como destacado por Rousseau (1995).

No desenrolar do conto, Perrault (2004, p. 67) introduz “o compadre lobo” que, ao ver Chapeuzinho Vermelho, “teve muita vontade de comê-la, mas não ousou, porque havia alguns

lenhadores na floresta”; porém, abordando e questionando a menina sobre o seu destino, “que não sabia que era perigoso deter-se para escutar um lobo”, a este tudo contou. Nota-se o lobo como o monstruoso, o agente da maldade, que aparece em um cenário de floresta, e que mesmo sentindo o perigo com os lenhadores, consegue ser mais perigoso, arquitetando seus planos macabros. A figura inicial atribuída ao lobo mau conota-o a um animal, que ao sentir fome tem o desejo pela comida; contudo, o termo “compadre” modifica e amplia tal visão, permitindo conduzir para um homem cruel; além do mais, Chapeuzinho Vermelho era inocente ao extremo e/ou pouco instruída sobre os cuidados e as maldades do mundo. Sobre esses sentimentos, Aristóteles afirma:

Ora, todo homem perverso ignora o que deve fazer e de que deve abster-se, e é em razão de um erro desta espécie que os homens se tornam injustos e, em geral, maus. Mas o termo “involuntário” não é geralmente usado quando o homem ignora o que lhe traz vantagem – pois não é o propósito equivocado que causa a ação involuntária (esse conduziria antes à maldade), nem a ignorância do universal (pela qual os homens são passíveis de censura), mas a ignorância dos particulares, isto é, das circunstâncias do ato e dos objetos com que ele se relaciona (ARISTÓTELES, 1991, p. 46).

Assim, a conduta dos justos requer a consideração das falsidades simbolizadas pelo lobo. Se é a conduta que move os justos, sempre haverá necessidade de inserir na aprendizagem das crianças também as desvirtudes que impedem a moral e a ética dos homens, sendo que, a princípio, o lobo representa a gula e a ira, e de certa forma, a soberba, pela força física dada ao personagem (ARISTÓTELES, 1991). A respeito dos pecados da gula, Cashdan (2000, p. 101) acrescenta,

[...] quando se pensa em lobos pulando em cima de sua presa, pensa-se quase que automaticamente em compulsões incontroláveis. O modo de agir dos lobos é sinônimo de gula – algo que encontra eco na advertência familiar que nossos pais nos fazem quando somos pequenos: “Não coma como um lobo!”.

Prosseguindo o conto, o lobo induz suas intenções à menina, que nada percebe, em “eu também vou vê-la”, “vou por este caminho e você vai pelo outro, e veremos quem chega primeiro”; entretanto, o lobo mais rápido e focado no caminho mais curto, e Chapeuzinho Vermelho distraída e “divertindo-se” pelo caminho mais longo (PERRAULT, 2004, p. 68). Neste sentido, é possível compreender a ingenuidade da criança, percebe-se que a menina, independentemente da fase, não vê malícia e muito menos maldade na abordagem do lobo, que pela moralidade em seu estado natural fala com a verdade, sem prever que tal verdade também deixa consequência, carecendo de destreza e de experiências subjetivas (ROUSSEAU, 1995).

O conto tradicional de Perrault (1687), “Chapeuzinho Vermelho”, transmite uma moralidade que enfoca a obediência da criança e o cuidado em não conversar com estranhos.

Todavia, acerca da dimensão educativa relacionada com o contexto atual, em que prevalecem as nuances humanas, o conto possibilita de forma clara e específica uma perspectiva contemporânea, que busca abordar essa narrativa sob uma ótica mais abrangente e inclusiva, destacando a importância de compreender e respeitar o limite do outro, o corpo alheio e as escolhas individuais. À medida que as crianças crescem, elas gradualmente se tornam mais conscientes de si mesmas e de seus arredores. Este processo destaca a importância de alguns cuidados por parte dos adultos para promover uma educação baseada na exploração, autonomia, descoberta e liberdade.

No entanto, é importante que a exploração e execução deste exercício sejam feitas com cuidado, sem ser excessivamente controladas ou restringidas pelo preceptor (ROUSSEAU, 1995). Os adultos desempenham um papel de apoio, garantindo que as crianças estejam ativamente envolvidas em seu próprio aprendizado, ao mesmo tempo em que fornecem orientação e apoio adequados.

Nesse sentido, a narrativa é reinterpretada para proporcionar às meninas um senso de autonomia e livre arbítrio, permitindo que elas façam escolhas conscientes e seguras, sem se submeterem a medos infundados ou estereótipos prejudiciais presentes na sociedade atual. Assim, envolve-se a criança em um repensar reflexivo sobre além do certo e do errado, de quem é bom e de quem é mau, reforçando que a moralidade se centra no agir e no ser e que faz uso do livre arbítrio, ou seja, das escolhas para praticar suas ações (ARISTÓTELES, 1991; BENJAMIN, 2009).

Segundo Perrault (2004, p. 68) no transcórre do conto, o lobo chega antes de Chapeuzinho Vermelho na casa da avó e finge ser a menina, ao enganar a avó para entrar na casa; e depois “atirou-se sobre a velhinha e a devorou num átimo, pois há mais de três dias ele não punha nada na boca”. Existe no lobo a ânsia causada pela fome, que lhe causa dor, colocando sua vida em risco, cabendo esta como única alternativa para sanar sua necessidade e/ou o personagem traduz a busca de certos contentamentos por satisfação e prazer, ou seja, as ações do personagem são por necessidades fisiológicas e/ou autorrealização.

Convém considerar, de acordo com Aristóteles, que:

O homem temperante e o intemperante, aquele que busca o excesso de coisas agradáveis – e evita o das coisas dolorosas: fome, sede, calor, frio e todos os objetos do tato e do paladar – não por escolha, mas contrariando a sua escolha e o seu julgamento, é chamado incontinente, não com a especificação “com respeito a isto ou àquilo”, como, por exemplo, à cólera, mas num sentido absoluto. Confirma-o o fato de serem os homens chamados “moles” ou “efeminados” com respeito a esses prazeres, porém não a qualquer dos outros (ARISTÓTELES, 1991, p. 148).

Desde modo, se movido pela negação dos prazeres anômalos, vistos tais comportamentos e atitudes como desvirtudes avessos da moralidade, o lobo atenta contra a vida, tornando-se agressor e assassino, motivado pelo seu deleite. Contrariamente, se movido unicamente pela fome, o lobo torna-se uma vítima social, que em sua ruptura cria disfunções nos mais variados campos, uma vez que lhe é negado o básico.

A seguir, utilizando-se da mesma estratégia, o lobo “deita-se na cama da avó, aguardando Chapeuzinho Vermelho”, fingindo ser sua avó; ao chegar, a menina estranha a voz, mas acaba por entrar na casa. Os trechos que se seguem são os mais inquietantes, visto que ao entrar na casa a avó chama Chapeuzinho Vermelho para “deitar-se” com ela, sendo que a menina “tirou a roupa, deitou-se na cama, e ficou surpresa ao ver como sua avó era quando estava só de roupa de baixo”. É, pois, estranho o pedido para se deitar na cama, pois o ato de crueldade deveria ser concebido de forma prática, notando que não há resistência e ponderações na menina, que simplesmente faz o solicitado.

É neste sentido e contexto que se colocam muitas críticas ao conto, seja pelo excesso de subjetividade que apresenta, seja pelos múltiplos simbolismos que tais subjetividades carregam, envolvendo deste um cenário de abuso de vulnerável a um possível transtorno de preferência sexual, que é a pedofilia. Logo, devido às ocultações das intenções e perante os vestígios da narrativa de Perrault (2004) em “Chapeuzinho Vermelho”, os duplos sentidos das moralidades do autor são reforçados pelo temor, que não considera tanto o universo simbólico da criança, bem como sua realidade (BENJAMIN, 2009). Vale destacar que os crimes de violência sexual infantil sempre existiram e que tanto antigamente quanto hoje prevalece a necessidade de prevenir tais abusos, assim como orientar as crianças como punir os agressores. Contudo, a temática sempre exige cautela para ser introduzida na aprendizagem e no ambiente escolar, uma vez que há casos silenciados e negligenciados.

Por fim, Perrault (2004, p.73) relata que o lobo responde a todas as indagações de Chapeuzinho Vermelho e finalmente, ao perguntar sobre os grandes dentes da avó, lhe é respondido que “são para comê-la”, “e, ao dizer tais palavras, o lobo mau se atirou sobre Chapeuzinho Vermelho e a comeu”. Com o findar do conto nota-se que não há um final feliz, pois a narrativa encerra com o fim também de Chapeuzinho Vermelho. Desse modo, o mal vence o bem, aprofundando-se as morais propostas por Perrault (2004).

Rousseau (1995) enfatiza a importância de não superproteger as crianças do sofrimento, pois acredita que é por meio dessas experiências que elas desenvolvem um senso moral. Ele defende que as crianças devem enfrentar pequenos desafios e frustrações para cultivar virtudes

como ternura, sensibilidade e compaixão. Além disso, Rousseau destaca a participação do preceptor no processo educativo e considera que todas as experiências, sejam elas com outros indivíduos, com o mundo ou com a natureza, têm potencial instrutivo.

Antes disso, já Aristóteles havia ressaltado a propósito da ética:

Para reconhecer se bem ou mal falou ou agiu uma personagem, importa que a palavra ou o ato não sejam exclusivamente considerados na sua elevação ou baixaza; é preciso também observar o indivíduo que agiu ou falou, e a quem, quando, como e para quê, se para obter maior bem ou para evitar mal maior (ARISTÓTELES, 1991, p. 280).

Deste modo, pode-se correlacionar o conto ao terror, seja pelo desfecho com o sacrifício da avó e de Chapeuzinho Vermelho, seja pela falta de justiça frente às crueldades e às monstruosidades, seja ainda por ocultar a simbologia e a própria moralidade. Enfatiza-se os próprios apontamentos dados por Perrault (2004, p.75) que “as meninas [...] fazem mal de escutar a todos que se acercam, [...] pois há lobo que é cordial, [...] e até civilizado, que [...], persegue as donzelas mais puras, até à sua casa, até à alcova escura”. A cultura da culpabilização da vítima continua a incidir nos dias atuais, aliás, ao desvalorizar-se a vítima do crime, conseqüentemente se desmoraliza a justiça. Na ética aristotélica, por outro lado, é a justiça que regula o caráter do justo: “e do mesmo modo, por injustiça se entende a disposição que as leva a agir injustamente e a desejar o que é injusto” (ARISTÓTELES, 1991, p. 94). Torna-se inaceitável, assim, presumir que, apesar dos infortúnios, e neste caso até da morte, as conseqüências sejam dirigidas às vítimas, passando estas a sofrer inclusive de preconceitos e de injustiças.

Perrault acrescenta ainda, para finalizar sua moralidade, que “quem não sabe, infeliz, que esses lobos melosos, dos lobos todos são os bem mais perigosos?” (PERRAULT, 2004, p. 75). No fundo, alude a seres e homens “melosos”, que babam sobre seus prazeres e que fazem da busca uma caçada imoral. Neste trecho algumas ocultações do autor tornam-se mais claras, simbolizando o lobo como um estuprador, que violenta sexualmente suas vítimas. Logo, o conto ganhou a visão de um alerta para meninas, moças e mulheres quanto às intenções delinquentes masculinas, que pelo uso da violência atentam contra a vida e moral alheia.

Assim, apesar dos inúmeros verbetes, “Chapeuzinho Vermelho” e suas diversas adaptações, não é demais realçar que, na aprendizagem da criança e na construção de sua moralidade, este conto amplia o trabalhar de enfoques morais e éticos, além das experimentações do contexto histórico e de seus personagens. Diante de tais contextualizações, cabe a todo processo educativo, sensibilidade para introduzir e tratar assuntos complexos, como o abuso e a violência de vulneráveis, porém, fundamentais para a criança, para seu

desenvolvimento cognitivo e, principalmente, para o exercício de seus direitos e de sua proteção.

3.3.2 *O Pequeno Polegar*

Na obra “O Pequeno Polegar” (Anexo E), Perrault (2004) evidencia uma riqueza simbólica e detalhista que provoca diferentes interpretações, revelando não apenas valores históricos, mas também complexas contradições.

A narrativa inicia-se com o “era uma vez” e com o contextualizar do cenário. Já os personagens são apresentados no decorrer do conto: o lenhador e a lenhadora, pais de sete filhos, que “eram paupérrimos” (PERRAULT, 2004, p. 149), sendo o último filho muito pequeno, nascendo menor que um polegar – o Pequeno Polegar –, o ogro, sua esposa e suas sete filhas ograzinhas.

Há várias justificativas na introdução do conto quanto ao excesso de filhos dos lenhadores, ocorrendo três gestações de gêmeos e o Pequeno Polegar, não deixando de remeter à falta de controle familiar da época. Simultaneamente, o autor caracteriza o Pequeno Polegar como possuindo algum “retardamento mental”, embora fosse o “mais inteligente e o mais sagaz de todos os irmãos” (PERRAULT, 2004, p. 149). Assim, não se pode afirmar que o Pequeno Polegar tivesse alguma necessidade especial e/ou sofresse de nanismo.

Nesse contexto, ao realizar uma análise da moralidade empregada no final do conto “O Pequeno Polegar” de Charles Perrault, é possível identificar uma interpretação que evidencia a atitude de desprezo e exclusão direcionada à criança que não apresenta condições mentais e físicas consideradas perfeitas. Essa mensagem subentendida vislumbra o preconceito e a discriminação enfrentados por indivíduos com necessidades especiais ou deformidades, inclusive por parte de seus próprios familiares. Tais representações simbólicas no conto expõem a presença de estereótipos e normas sociais que perpetuam a marginalização de pessoas com características distintas, gerando uma reflexão crítica sobre os impactos negativos desses padrões na sociedade:

MORALIDADE

Ninguém sói afligir-se imensamente
De que venham os filhos irmanados,
Se todos saem belos, caprichados
E com um exterior resplandecente;
Mas se um deles é débil
E nenhuma palavra diz, é flébil,
E também desprezado e escarnecido;
Entretanto, já tem acontecido

De a pobre criatura
 Dar à família a mais alta ventura.
 (PERRAULT, 2004, p. 179).

Essa análise contribui para um entendimento mais aprofundado das representações sociais presentes na literatura infantil, bem como a necessidade de desconstruir essa moralidade empregada, promovendo uma abordagem inclusiva e respeitosa na educação das crianças.

É sabido que cada conto de Perrault aborda uma moralidade particular, Cashdan enfatiza que “cada um dos principais contos de fada é único, no sentido em que trata de uma predisposição falha ou doentia específica do eu”. Estima-se que após o “era uma vez”, no desenrolar dos enredos, “os contos de fada falam de vaidade, gula, inveja, luxúria, hipocrisia, avareza ou preguiça”, traduzindo as nuances humanas do certo e do errado, de modo a introduzir os “sete pecados capitais da infância”, para que a aprendizagem reforce a aversão às desvirtudes (CASHDAN, 2000, p. 28).

Seguindo as narrativas do conto “O Pequeno Polegar”, os pais decidem abandonar seus filhos devido às dificuldades da vida, o que é dito e justificado: pela “escassez e fome, os pais resolveram livrar-se dos filhos” (PERRAULT, 2004, p. 149). Este duelo entre morrer de fome ou simplesmente morrer pelos riscos do abandono é dialogado pelos pais, que chegam à conclusão de abandoná-los na floresta.

Frequentemente observa-se nas histórias que abandonar um filho é uma forma de evitar problemas e reflete falta de afeto, “contudo, morrer para escapar à pobreza, ao amor ou ao que quer que seja doloroso não é próprio de um homem bravo, mas de um covarde” (ARISTÓTELES, 1991, p. 60). Neste sentido, o conto mostra que pode ser comum abandonar os filhos com o objetivo de livrar-se dos problemas. Logo, há a noção de uma sociedade ocasionalmente moralizante, que gera formas de corromper a natureza humana, seja pela própria corrupção ou pela carência de condutas (ROUSSEAU, 1995).

Dado o teor da época, no contexto em que os contos foram transcritos, na Europa no século XVII, o ato de comer e nutrir têm um profundo significado simbólico, para além da mera saciedade física. Naquela época, a fome era uma realidade cotidiana, sendo que a disponibilidade de alimentos e a insegurança alimentar foi uma experiência dolorosa e significou sofrimento e privação. Como destaca Cashdan:

Ser alimentado e ir dormir de barriga cheia equivale a sentir-se bem consigo mesmo. Não ser alimentado, ser privado de comida, significa justamente o oposto. Comer tem ramificações simbólicas que transcendem a biologia. Antes de as crianças começarem a vivenciar as primitivas manifestações da personalidade, os alicerces do eu são estabelecidos no ato de ser alimentado (CASHDAN, 2000, p. 95).

Nesse contexto, o conto continua, tratando agora do tema do abandono, acrescentando Perrault (2004, p. 150) a esse propósito que o Pequeno Polegar, ao escutar tudo que os pais propunham, ficou a pensar em uma solução. Assim, no dia seguinte, “encheu os bolsos de pequenos pedregulhos brancos”, que foram sendo lançados pelo percurso da floresta para que não perdesse o sentido de volta para casa. Ao perceber a ausência dos pais, todos desesperaram, menos o Pequeno Polegar, que tinha mapeado a volta para casa.

Cashdan (2000, p. 29) pondera que “o significado mais profundo dos chamados pecados capitais é o fato de que eles trazem à baila aquele que é talvez o medo mais terrível da infância: o abandono. [...] é uma perspectiva aterradora para as crianças muito pequenas. E pode afetar os adultos também”. É importante considerar a abordagem dos contos de fadas à luz da realidade vivencial da criança e do potencial de conflito que pode surgir devido ao simbolismo excessivo dessas histórias. Benjamin (2009) enfatiza a importância da análise crítica e criteriosa das histórias, levando em conta o contexto sociocultural e as experiências pessoais das crianças.

Descreve Perrault (2014, p. 157) que, ao retornar para casa, o lenhador recebeu pagamento de uma dívida, e com o que ganhou comprou carne, surgindo a lembrança dos filhos, juntamente com o remorso e a culpa. “Você é muito desumano”, reluta a esposa contra o marido, mas o mal maior já tinha sido feito. Deste modo, de acordo com a ética aristotélica, “em todos os casos que a ignorância seja atribuída à negligência: presumindo que dependa dos culpados o não ignorar, visto que têm o poder de informar-se diligentemente” (ARISTÓTELES, 1991, p. 54). Ao perder a paciência com a esposa, o lenhador “a ameaçou, caso ela não calasse”, sendo notório o machismo, a violência doméstica e a submissão da mulher neste contexto histórico. Mas, com o choro da lenhadora, os filhos surgem, pois já estavam a expiar. Entretanto, o mais esclarecedor é o acréscimo dado por Perrault (2004, p. 157), quando a mãe se preocupa primeiro com o filho predileto, que se assemelhava mais com ela, “ruivo como ela”. A tal ética irracional, embasada nas emoções, talvez se justifique como a maior virtude, sendo o amor que nada resume e nada explica (ROUSSEAU, 1995).

Como o dinheiro acaba, “essa alegria durou” pouco, e novamente a mesma alternativa de abandonar os filhos se coloca, porém em um lugar mais distante. Apesar de o Pequeno Polegar ter ouvido a conversa, não conseguiu reunir as pedrinhas e teve que usar outra estratégia: com o pão do café da manhã foi demarcando o trajeto, com as “migalhas ao longo dos caminhos” (PERRAULT, 2004, p. 157). Porém, após a partida distraída dos pais, o Pequeno Polegar percebeu que a nova estratégia falhou: os pássaros comeram as migalhas, e todos os

sete meninos estavam completamente perdidos, e com o anoitecer “apavorados”, “não tinham coragem”, “todos sujos, não sabendo o que fazer com as mãos” (PERRAULT, 2004, p. 157).

O medo como estado natural cria ideias paralelas e concorrentes, e na aprendizagem projeta sentimentos (ROUSSEAU, 1995); além disso, “tanto o medo como a confiança, o apetite, a ira, a compaixão, em geral o prazer e a dor podem ser sentidos em excesso ou em grau insuficientes; e, num caso como no outro, isso é um mal”. Ora, é essa individualidade do ser e da sua subjetividade no agir que direciona a sua conduta moral, no qual o medo abrange os infortúnios, os ditos males da vida, “o desprezo, a pobreza, a doença, a falta de amigos, a morte” (ARISTÓTELES, 1991, p. 57).

De acordo com Perrault (2004, p. 158), o Pequeno Polegar subiu a uma árvore e “viu uma fraca luz [...], mas que estava muito longe”, e apesar de distante guiou os irmãos para ela. Quando chegaram à luz que iluminava essa casa, uma senhora os atendeu, sendo que os meninos pediam um abrigo, “por caridade”. A luz, como uma esperança, é a busca pelo futuro, pela sobrevivência (ARISTÓTELES, 1991); virtude que motiva as ações humanas e, sobretudo, ressalta benevolência e temor religioso, sendo a fé e a esperança regida ao longo da história pelas instituições religiosas (BENJAMIN, 2002).

Perrault (2004, p. 163) relata ainda que a mulher “simpática [...] pôs-se a chorar”, explicando que a casa era de um ogro, e “um ogro que come criancinhas”, temendo pela vida dos meninos. Percebe-se que o Pequeno Polegar, na conversa para convencer a senhora a lá ficarem, faz uso da tática anterior: qual será o mal maior? Morrer na floresta pelos seus riscos com os lobos, ou serem devorados por um ogro? Como havia muita comida, a mulher pensou em esconder os meninos até o dia seguinte; contudo, quando começaram a ficar aquecidos do frio, o ogro retornou para a sua casa.

Neste sentido, é notório que o canibalismo, apesar de ser assustador para a grande parte das pessoas, e ainda mais para as crianças, é comum e explícito nos contos de fadas. Ou seja, o ser canibal é narrado em diversos contos de fadas, embora em alguns de forma tendenciosa (CASHDAN, 2000, p. 67). Com relação à aprendizagem da criança, acresce e esclarece Cashdan que:

A razão fica clara à luz da intenção psicológica de um conto de fada. Comer carne humana é um ato totalmente repreensível, que identifica seu praticante como alguém completamente repugnante. Ainda que matar outra pessoa possa ser compreendido, até mesmo perdoado, se existem circunstâncias atenuantes, cortar alguém em pedaços pequenos e consumir essa carne é algo que vai além de qualquer limite (CASHDAN, 2000, p. 67).

Perrault (2004, p. 164) declara que o ogro sentiu o “cheiro de carne fresca”, não da comida, mas de vida, e ao procurar acabou por encontrar os meninos embaixo da cama. Neste momento, ameaça a esposa, “queria me enganar, maldita mulher”, “não sei o que me impede de comê-la também”, sendo que os meninos imploraram perdão. O ogro buscou seu facão, enquanto a senhora tentava convencê-lo que já havia bastante comida, muita carne, e que os meninos poderiam ficar para amanhã; concordando com a esposa, o ogro se fartou de tanto comer, e deixou os meninos para o dia seguinte.

Logo, o ogro é visto como uma figura monstruosa e cruel, que se usa da maldade para sua satisfação. A esse respeito, relembramos o que Aristóteles escreveu: “não só os vícios da alma são voluntários, senão que também os do corpo o são para alguns homens, aos quais censuramos por isso mesmo”; “[no] fim se apresenta a cada um sob uma forma correspondente ao seu caráter” (ARISTÓTELES, 1991, p. 55-56).

Além disso, “a gula está associada à negligência, ao egoísmo e à obesidade. A ligação entre o bem, o mal e a comida se estendem até mesmo à forma como as pessoas com hábitos alimentares saudáveis e não saudáveis são percebidas pelos outros” (CASHDAN, 2000, p. 95). É pelos prazeres que homens e animais se utilizam da intemperança, tornando-se brutais e inferiores.

Segundo Perrault (2004, 164 e 172), no que respeita ainda à figura do ogro e de sua aparência, ressalta-se que ele tinha sete filhas “ograzinhas”:

Tinham todas a tez muito bonita, pois comiam carne fresca como o pai. Porém, tinham os olhinhos cinzentos e redondos, o nariz adunco e uma bocarra com longos e afiadíssimos dentes muito separados uns dos outros. Não eram tão más, mas prometiam muito, pois já mordiam as criancinhas para lhes chupar o sangue.

Neste trecho, não se pode definir se cabe somente o explicar dos semblantes das ograzinhas ou a predisposição genética para seguir os passos do pai, de futuras canibais de criancinhas inocentes, estimando a futura maldade que estas praticariam. Contudo, acrescenta-se a seguir que as ograzinhas dormiam todas juntas e que os meninos foram colocados no mesmo quarto, em uma cama, do mesmo modo que as ograzinhas. Ao observar as ograzinhas, o Pequeno Polegar notou que elas “tinham uma coroa de ouro na cabeça”. Com o pensamento ligeiro e a “passos de veludo”, realizou a troca, colocando nas ograzinhas os “gorros dos irmãos e o seu”, e nos irmãos e na sua cabeça as coroas. Assim, “a coisa deu certo como ele havia pensado”, ou seja, o ogro acordou no meio da noite e resolveu fazer seu “belo trabalho”; a princípio ficou um pouco confuso, mas após perceber as coroas, degolou aqueles que estavam

de gorros (as suas filhas). Sem saber o que tinha realmente acontecido, voltou a dormir, e os meninos fugiram (PERRAULT, 2004, p. 172).

Dado o exposto, o ato de fugir remete às escolhas e ao livre arbítrio para assumir as ações e suas consequências, ou simplesmente, negar e evitar as responsabilidades, sendo que moralmente a escolha é inegável ao homem.

No dia seguinte, relata Perrault (2004, p. 172-177) que a senhora, ao perceber que as filhas estavam mortas, começou a passar mal e que o ogro se interrogou do que havia acontecido (“o que eu fiz”, “eles me pagarão, aqueles malvados”). Pegou suas “botas de sete-léguas” e iniciou a captura dos meninos que, embora estivessem perto da casa, avistaram o ogro e se esconderam em um rochedo. O ogro decidiu descansar e acabou por dormir. No instante em que o Pequeno Polegar percebeu que o ogro roncava, “disse aos irmãos que corressem depressa para casa”. Após os irmãos saírem em direção da casa dos pais, o Pequeno Polegar aproximou-se do ogro e retirou-lhe cuidadosamente as suas botas (PERRAULT, 2004, p. 177):

As botas eram muito grandes e largas, mas como eram mágicas tinham o dom de aumentar ou diminuir, de acordo com a perna daquele que as calçasse, de modo que ficaram tão ajustadas nos seus pés, como se tivessem sido feitas para ele.

Destaca-se, então, nesta passagem, o objeto mágico do conto: as botas permitiam superpoderes a quem as utilizava, tornando-os rápidos e velozes. No fundo, trata-se dessa magia que permite o impossível, que não limita o imaginar da criança, ampliando e despertando sua criatividade perante o maravilhoso (CASHDAN, 2000). Destaca-se que a fantasia, mesmo demasiada, é defendida também por Rousseau (1995), entendida como uma construção da liberdade moral na formação da criança.

Com as botas mágicas calçadas, o Pequeno Polegar retorna à casa do ogro, “onde encontrou a mulher dele aos prantos, junto com as filhas degoladas”. Disse-lhe que o ogro corria “grande perigo, porque foi pego por um bando de ladrões” (PERRAULT, 2004, p. 177) que queriam ouro e prata para não matá-lo. Acrescenta ainda que o ogro lhe emprestou as suas botas para que, “carinhosamente”, o pudesse ajudar. A senhora acreditou imediatamente no Pequeno Polegar que, como um “boa mulher” e já “muito assustada”, lhe deu tudo o que possuíam de riqueza para que o ogro fosse libertado. Assim, o Pequeno Polegar voltou para a sua casa com tudo o que pertencia ao ogro.

Ao longo da narrativa, percebemos o quão inocente é a esposa do ogro, que sempre tentou ajudar os meninos e acabou não só por ser enganada como até por perder as suas próprias filhas, sem ser levada em consideração em momento algum. No fundo, “quando um homem tira proveito de sua ação, esta não é atribuída a nenhuma outra forma de maldade que não a

injustiça”, e a injustiça como desvirtude deve ser embasada durante à aprendizagem da criança, de modo desmoralizante, sendo o injusto um ser mau e a justiça uma base social (ARISTÓTELES, 1991). Contrariamente, Rousseau (1995) desconsidera os tratados éticos, vendo a injustiça como parte de um contrato social e pessoal, inerente do próprio sistema e da sua corrosão, sendo que a criança nasce e cresce inserida neste complexo.

Por fim, transcreve Perrault (2004, p. 178) que:

Há quem não concorde com essa última circunstância, e que pretenda que o Pequeno Polegar nunca roubou o ogro; que na verdade ele nunca teve remorsos por lhe tomar as botas sete léguas, pois o ogro as usava só para correr atrás das criancinhas.

Posteriormente a este desfecho, o Pequeno Polegar, fazendo uso das botas mágicas, “foi para a Corte” ser mensageiro do exército do rei, “tornando-se conhecido” e servindo desde amantes até esposas, com as mensagens que vinham da guerra; sempre era bem remunerado, sendo que “esse foi seu maior ganho”. Através do “ofício de mensageiro” acabou “acumulando dinheiro”, regressando depois à casa dos pais, onde “deixou a família em boa situação” (PERRAULT, 2004, p. 178).

Existem vários contextos indefinidos quanto às intenções do Pequeno Polegar, com inúmeras justificativas subjetivas das suas ações e decisões, deixando incertos muitos direcionamentos; todavia, Aristóteles (1991, p. 8) ainda assinala que “quanto à vida consagrada ao ganho, é uma vida forçada, e a riqueza não é evidentemente o bem que procuramos: é algo de útil, nada mais, e ambicionado no interesse de outra coisa”. Concordando, Benjamin (2009) considera que a ambição traz para a criança um pensar reflexivo sobre o querer, o poder e o ter, que é a luxúria, o que na contemporaneidade pode contrariar a necessidade de uma (re)estruturação social compartilhada e solidária. Perrault (2004), na sua própria moralidade, tem tendência a atribuir um cunho heroico ao personagem principal. No fundo, a moral do conto “O Pequeno Polegar” aponta para o fato de que “não constitui aflição ter uma família grande, quando todos são bonitos, fortes e inteligentes. Mas se um deles for fraco e pequeno, será desprezado, gozado e todos rirão dele. No entanto, com frequência o menor da ninhada é quem acaba fazendo a fortuna da família” (CASHDAN, 2000, p. 100).

Os múltiplos direcionamentos e as variadas adaptações do conto permitem, sem dúvida, trabalhar e ampliar os valores éticos e morais das crianças, como a repulsa à moralidade invertida, possibilitando a autonomia do criar e desenvolver cognitivo e tornando a aprendizagem mais significativa. Nesse sentido, já Rousseau havia estipulado: “A falta do hábito de pensar na infância tira a faculdade de fazê-lo durante o resto da vida” (ROUSSEAU, 1995, p. 111).

Por isso, atualmente, as diversas versões de “O Pequeno Polegar” não são consistentes quanto à moral do conto; as que mais se assemelham evidenciam a visão de que as aparências não determinam o valor de uma pessoa, enfatizando os grandes feitos do Pequeno Polegar, mesmo frente às adversidades pelo fato de ser muito pequeno; ou enfocam na gula, como o pecado que provocou os infortúnios do ogro, fazendo-o perder a sua família e as suas riquezas, por não saber conter a insaciabilidade dos seus desejos.

É importante ressaltar que essas interpretações negativas podem ser contextualizadas com as visões e valores da época em que o conto foi escrito. No entanto, é importante também analisar essas narrativas à luz dos valores contemporâneos e estimular a discussão crítica sobre questões de inclusão, igualdade e respeito às diferenças.

3.3.3 *Barba Azul*

O conto “Barba Azul” (Anexo F) de Perrault (2004) começa com a apresentação de um personagem rico e poderoso, cujas atitudes e pensamentos são compostos de atribuições negativas, como a impetuosidade, a crueldade e a imoralidade, que contribuem para o enredo e a lição no desfecho da história. O personagem, apesar de possuir uma característica horrenda, a barba-azul, que causava repulsa e medo nas pessoas – “que o tornava tão feio e horripilante, que toda mulher ou moça fugia ao vê-lo” –, era bem-sucedido e tinha conseguido casar-se com diversas mulheres. Contudo, todas elas haviam desaparecido misteriosamente, “ninguém sabia o que tinha acontecido com elas” (PERRAULT, 2004, p. 79). Acerca das aparências do Barba Azul, Cashdan (2000, p. 217-218) esclarece que:

Esse detalhe singular – uma barba de cor estranha – apresenta um dos mais sinistros e perturbadores contos de fada de todos os tempos, em alguns aspectos até mais horripilante do que *A Árvore do Junípero*. A história de um assassino serial, Barba Azul narra a trajetória de um homem que se casa com as mulheres e as mata após tomá-las como esposas.

Essa história, como muitos contos de fadas, contém mensagens e lições sobre o comportamento humano, a moral e a ética, além de refletir sobre o período histórico-social em que foi escrita. Se Aristóteles já havia sentenciado que “um homem teria a tempera do maior dos assassinos se convertesse os seus amigos em inimigos a fim de provocar batalhas e matanças” (1991, p. 232), Rousseau (1995), por sua vez, defendera que o fator moralizante que nos leva ao exercício do convívio social assenta na dignidade de não atentarmos nem contra a nossa vida nem contra a dos outros, por mais pessimista que sejam a sociedade e todo o seu contexto.

Nota-se que no início e ao longo das narrativas, Perrault demonstra que o personagem Barba Azul, além de ser marcado por sua peculiar barba de tonalidade azulada, era um homem abastado, colecionador de riquezas, o que lhe permitia fazer propostas de casamento a jovens de famílias nobres. O conto inicia-se da seguinte forma: “Era uma vez um homem que possuía belas casas na cidade e no campo, baixelas de ouro e de prata, móveis forrados com bordados e carruagens douradas” (PERRAULT, 2004, p. 80). Este tinha como vizinha uma viúva com belas filhas, que logo se tornaram alvo de sua próxima investida matrimonial. O Barba Azul, apesar de sua repugnante aparência e reputação sinistra por ter várias esposas de destino desconhecido, provocava um misto de medo e curiosidade entre as jovens damas.

Por conseguinte, a história serve como uma advertência moral contra o tratamento de pessoas como objetos, o que é inerentemente antiético; a esse propósito, Cashdan afirma que:

A forma final que a avareza assume nos contos de fada é uma compulsão por colecionar coisas. O impulso de entesourar, de acumular – não apenas dinheiro, mas tudo, desde objetos de arte até antiguidades – é uma tendência problemática nas pessoas, particularmente quando os objetos colecionados são seres humanos (CASHDAN, 2000, p. 217).

Neste ponto, tanto a prodigalidade quanto a avareza são, de um ponto de vista da ética aristotélica, um excesso e uma deficiência: “Sempre imputamos a avareza aos que amam a riqueza mais do que devem, mas também usamos o termo ‘prodigalidade’ num sentido complexo, chamando pródigos aos homens incontinentes que malbaratam dinheiro com os seus prazeres” (ARISTÓTELES, 1991, p. 70). Embora Barba Azul fosse famoso por sua reputação temível e seus atos monstruosos, é notável que use de sua vasta riqueza e de seus modos corteses para impressionar e persuadir as jovens, seja através de presentes extravagantes, festas esplêndidas e de uma atitude gentil, seja procurando mascarar sua verdadeira natureza para atrair as jovens. Isso sugere que as aparências podem ser enganosas e que a verdadeira natureza de uma pessoa pode estar oculta sob uma fachada de riqueza e gentileza.

No decorrer da narrativa, Perrault afirma que:

O Barba Azul, para decidi-las, levou-as, junto com a mãe e três ou quatro das melhores amigas delas, e alguns jovens das vizinhanças, à sua casa de campo, onde ficaram oito dias ao todo. Só havia passeios, caçadas e pescarias, danças e banquetes, comilanças. Ninguém dormia, e todos passavam a noite a fazer malícias uns para os outros. Enfim, tudo ia tão bem, que a caçula começou a achar que o dono da casa não tinha a barba tão azul, e que era um homem muito distinguido. Assim que voltaram à cidade, foi realizado o casamento (PERRAULT, 2004, p. 79-80).

Pela lente da moralidade, a atitude de Barba Azul é um exemplo extremo de egoísmo e avareza, virtudes opostas à generosidade e ao altruísmo (ARISTÓTELES, 1991). Visto isso, é possível perceber que Barba Azul não se importa com o bem-estar ou a felicidade de suas

esposas, apenas com a satisfação de sua própria necessidade de possuir e controlar. Mas a mensagem subliminar do conto assenta na defesa de que os seres humanos são tratados como objetos, sugerindo uma reflexão sobre a dignidade e o valor da pessoa humana. Nesse sentido, a história se torna uma crítica à desumanização e à objetificação, quer na relação entre marido e esposa, quer em qualquer outra relação interpessoal, levando a criança a refletir sobre as relações tóxicas e suas consequências.

O conto mostra ainda que, após casados, ao se ausentar por um período, Barba Azul confia diversas chaves à esposa, impondo a ela uma ameaça e uma única restrição: “Esta pequenina é a chave do gabinete que fica no fim da grande galeria do andar térreo: abra tudo, ande por toda parte, mas não nesse gabinete. Eu a proíbo de nele entrar, e de maneira tal que, se o abrir, será o objeto da minha cólera” (PERRAULT, 2004, p. 80). Contudo, a proibição absoluta de abrir a porta daquele cômodo desperta a curiosidade da jovem esposa, já que sinaliza um segredo sombrio e oculto do terrível Barba Azul.

Apesar de completamente comprometida, a jovem esposa assegurou que cumpriria fielmente todas as ordens; no entanto, movida pela curiosidade, desobedece e acaba descobrindo o terrível segredo ao entrar no gabinete: “Começou a ver que o assoalho estava todo coberto de sangue coalhado, e que nesse sangue se refletiam os corpos de várias mulheres mortas e pregadas ao longo das paredes (eram todas as mulheres que o Barba Azul desposara e estrangulara, uma após a outra)” (PERRAULT, 2004, p. 85).

O personagem representa o abuso de poder e a manipulação, uma vez que ele impõe uma restrição à sua esposa e espera obediência completa. Esta visão levanta questões éticas sobre liberdade individual, autoridade e abuso de poder, ponderadas pela visão da ética aristotélica (ARISTÓTELES, 1991). A decisão de Barba Azul de matar suas esposas quando elas desobedecem é um exemplo extremo de punição desproporcional, que mostra não só a falta de respeito pelos direitos e pela vida dos outros, como vai contra todos os tratados éticos, em especial o de Aristóteles (1991), quanto o estado natural e o contrato social de Rousseau (1995).

No trecho mencionado, é importante destacar a coragem e o empoderamento que a personagem revela ao descer pela escadinha oculta, movida pela sua curiosidade. Essa atitude demonstra coragem, pois ela enfrenta o medo de possíveis consequências negativas por sua desobediência e reconhece o risco de uma desgraça iminente, mas ainda assim, decide arriscar para satisfazer sua curiosidade. Visto isso, a mulher exerce sua autonomia tomando as rédeas de sua própria vida, mesmo que isso signifique desobedecer às regras estabelecidas, quebrando paradigmas e trazendo novos significados para o contexto histórico e social (BENJAMIN,

2005). Essa atitude pode e deve ser inspiradora para as crianças, uma vez que ressalta a importância de seguirem seus instintos, enfrentarem desafios e procurarem o conhecimento, mesmo diante de possíveis consequências adversas. Ao explorar essa narrativa, os educadores podem incentivar as crianças a refletirem sobre a importância de se correr riscos calculados, de se confiar em suas próprias habilidades e de se tomar decisões embasadas em sua curiosidade e intuição.

Perrault (2004, p. 85) relata ainda que a esposa, assustada e com muito medo, deixa a chave cair no chão, mesmo que depois tente se recompor:

Tendo notado que a chave do gabinete estava manchada de sangue, limpou-a duas ou três vezes, mas o sangue não saía. Por mais que a lavasse, e até mesmo a esfregasse com areia fina e com argila arenosa, o sangue continuava lá, pois a chave era mágica e não havia meio algum de limpá-la: quando se tirava o sangue de um lado, ele aparecia do outro.

Surge neste trecho a presença do fantástico, o objeto mágico representado pela chave; além de ser uma prova das descobertas, já que possui o sangue como prova dos crimes, é também símbolo da desobediência. E é pela desobediência que se revela precisamente um segredo terrível: os corpos das ex-esposas de Barba Azul, ou melhor, os assassinatos por ele cometidos. Os motivos pelos quais o personagem mantém os corpos femininos ocultos em um local secreto surgem, na narrativa, como um enigma, sendo que essa incógnita possibilita ao leitor interpretar o personagem como alguém que possui tendências psicopáticas, necrófilas e sádicas. Ao narrar a chegada antecipada de Barba Azul, Perrault relata-nos a aflição da esposa, visto que não só lhe é solicitada a devolução das chaves, como lhe é erigida uma ameaça: “A senhora vai entrar e ficar ao lado das outras que viu”. Neste momento, a esposa suplica por perdão e demonstra arrependimento, que “comoveria uma rocha, bela e aflita como estava, mas o Barba Azul tinha o coração mais duro do que um rochedo”, sendo que este acaba por declarar “chegou a hora de morrer” (PERRAULT, 2004, p. 86).

A escolha de Barba Azul por eliminar suas esposas quando elas já não lhe são úteis ou quando desobedecem às suas regras mostra total falta de respeito pelos direitos e pela autonomia das mulheres. Em termos éticos e morais, a história apresenta uma clara condenação do comportamento violento e tirânico de Barba Azul, representado por sua ação de matar suas esposas, sendo tal crueldade e ato condenados. Por isso, há que introduzir, desde sua concepção, os limites do agir humano na formação da criança, de modo que essa possa distinguir o certo e o errado (ARISTÓTELES, 1991).

Posteriormente, com seu desfecho decretado, a esposa tenta ganhar tempo e solicita ao marido que a deixe rezar e que lhe traga a sua irmã. A esta implora que aviste e apresse a

chegada dos irmãos. Barba Azul, contudo, não estava disposto a esperar e começou a gritar à esposa para que descesse para o gabinete do morticínio: “Pegando-a com uma das mãos pelos cabelos, e erguendo o facão com a outra, ia decapitá-la. A pobre mulher se virou para ele, e olhando-o com olhos agonizantes, suplicou que lhe desse um momentinho mais para se recolher”. Nesse instante, o homem arma o golpe e sugere, ironicamente, que a esposa “recomende-se bem a Deus” (PERRAULT, 2004, p. 88).

Nota-se que parece comum para Barba Azul o ato de matar, que não hesita, tendo a expertise de quem já possui a prática do mau hábito, tornando este um prazer, zombando até das forças divinas. Consequentemente, muitos trechos do conto trazem impactos que tendem a refletir no comportamento das crianças frente às suas vivências e experiências, sendo que há a se considerar os possíveis gatilhos, bem como os obstáculos quanto às diversas moralidades a serem introduzidas na aprendizagem através do conto “Barba Azul” de Perrault (2004). Nesse sentido, concordamos com Benjamin (2009) quando afirma que não se pode mais desconsiderar o universo simbólico que o conto encerra e induz e as correlações com as realidades sociais de cada criança que promove, interferindo na sua aprendizagem na forma como esta prevê o mundo.

No final, no último suspiro de vida, chegam bruscamente os irmãos da esposa, “um dragão e o outro mosqueteiro”, sendo que Barba Azul tentou fugir, “mas os dois irmãos o perseguiram de tão perto, que o agarraram antes que ele chegasse ao patamar da escadaria. Traspassaram-no com as espadas, e o deixaram morrer” (PERRAULT, 2004, p. 88). Neste conto, prevalece um “feliz para sempre”, não só com a morte do assassino, impossibilitando-o de fazer novas vítimas, bem como com os benefícios que as riquezas deixadas por Barba Azul trarão à viúva, sua única herdeira, e aos seus irmãos e ainda com o casamento com um novo homem, tão diferenciado do anterior.

Nesse trecho, verifica-se também um novo enfoque do maravilhoso: o irmão dragão, misturando o drama insólito com o mágico, com um ser surreal e medieval. A trama envolve, assim, a criança no surrealismo, no momento fantástico em que o irmão dragão juntamente com o irmão mosqueteiro salvam a irmã. Não obstante, a sobrevivência da esposa de Barba Azul também poderia ser interpretada como uma lição moral sobre a importância de desafiar a autoridade quando ela é exercida de maneira injusta e desrespeitosa. Com este olhar, a curiosidade da esposa e sua coragem em desafiar Barba Azul a salvam, enquanto suas antecessoras, presumivelmente mais obedientes, encontraram um fim terrível. Por isso, o conto

é questionável em sua moral, sugerindo que uma condenação da submissão cega à autoridade é uma celebração da resistência e da busca pela verdade (ARISTÓTELES, 1991).

Cashdan (2000, p. 219), que questiona sobre a moralidade que o próprio Perrault (2004) implicitamente promove no conto “Barba Azul”, defende que alguns autores sugerem que este “representa um aviso contra a curiosidade excessiva, uma advertência aos leitores, principalmente jovens mulheres, no sentido de que saber demais pode ser perigoso”. Acrescenta ainda que:

Marina Warner, autora de *From the Beast to the Blonde*, nota que, em algumas edições das obras de Perrault, a história tem o subtítulo “Os efeitos da curiosidade feminina”. Ela sustenta que a história contém a mensagem de que a curiosidade tem implicações desastrosas para as mulheres que não são obedientes. Mensagem semelhante tem Eros e Psyche, onde a heroína quase perde a vida ao abrir o proibido “jarro da beleza”.

Há na moral apresentada a intencionalidade de defender que as mulheres são mais curiosas e que, ao serem movidas pela curiosidade, estariam mais predispostas aos riscos e à desobediência, tendo, conseqüentemente, que arcar com danosos males. Demonstra-se, assim, a prevalência da subordinação das mulheres no contexto histórico e ainda atual, no qual esta é vista como posse, à qual se lhe atribuem ou retiram funções, encargos e critérios, muitas vezes com o uso da violência doméstica, gerando constantes feminicídios. Portanto, não se pode limitar, principalmente na atualidade, à tal moralidade, muito menos à segunda moral transcrita por Perrault (2004), que induz que tais maldades seriam ocasiões de um passado distante, dando indícios de que não existem mais relações tóxicas e agressivas. Na realidade, apesar das mulheres terem conquistado novos espaços e mais respeito em termos sociais, continua a ser alarmante o número de mortes e de violências contra elas.

Sobre as morais impostas por Perrault (2004), no final do conto, verificamos que este vai além de uma história de horror, que demonstra as piores intenções humanas. Para além disso, apresenta uma crítica significativa à avareza, particularmente na forma de colecionador, seja de objetos, e neste caso, de pessoas, que também acabam por ser conhecidos como acumuladores. O Barba Azul não deixa de ser visto como um acumulador de cadáveres; logo, é um personagem que simboliza o desejo desenfreado de ter e possuir, mas que vai além do material, chegando a ter o domínio sobre outras pessoas. Vemos também refletidos no Barba Azul os indivíduos que buscam o ápice da maldade humana para sua própria satisfação, com mentes e personalidades doentes, cujo grau e nível de crueldade são incalculáveis. Mesmo assim, “e, ainda que a história seja claramente sobre assassinato, sua mensagem subliminar está centrada no significado de tratar seres humanos como objetos, como coisas a serem

colecionadas como se colecionam objetos de arte, joias e outras coisas de valor” (CASHDAN, 2000, p. 218).

Apesar disso, não nos podemos esquecer de que, na contemporaneidade, os conceitos de psicopatia e sociopatia são muito debatidos e têm que ver com o material do conto de Perrault. Devido à frequência dos crimes, o que se percebe ao longo das narrativas de Perrault (2004), e também ao modo operante de Barba Azul – sempre vítimas mulheres, sempre a mesma forma de atrair as futuras esposas pelas posses e pelo poder, sempre o mesmo local do crime, sempre o mesmo modo de dispor os corpos (todos pendurados), que o personagem induz ao pior dos comportamentos humanos, próprios de um assassino frio, cruel e que planeja suas formas de agir, que não se conteria em parar –, é que o Barba Azul seria, no fundo, um *serial killer*.

Mas, embora histórias como essas possam ensinar alguma coisa sobre a curiosidade, Barba Azul trata mais de sede de possuir do que de sede de saber. O pecado de Barba Azul é sua compulsão por acumular mulheres inocentes. Suas vastas coleções de prataria, móveis trabalhados e joias só encontram paralelo em sua coleção de esposas. Embora ele as mate, conserva seus corpos num quartinho, tratando-as como posses – mais ou menos como alguém trataria joias ou peles (CASHDAN, 2000, p. 219).

Dessa forma, à luz dos valores e conceitos contemporâneos, é possível reinterpretar nas entrelinhas do conto e transmitir uma moralidade diferente daquela que é posta nos contos originários. Sabendo-se que hoje é de suma importância promover valores como igualdade de gênero, consentimento, respeito mútuo e empatia (BENJAMIN, 2009), ao utilizar o conto “Barba Azul” como exemplo, é possível enfatizar a importância do respeito aos direitos e autonomia das mulheres, destacando que ninguém deve ser controlado ou submetido a situações de opressão. Além disso, pode ser explorada a ideia de que a curiosidade é natural, inerente ao homem, que foi através dela que ocorreram muitas descobertas científicas, e que é importante respeitarmos os limites e a privacidade das outras pessoas. Dessa maneira, pode-se incentivar as crianças a refletirem sobre a importância de tomar decisões éticas, respeitando o bem-estar e os direitos dos outros.

Através das diversas abordagens, pode-se utilizar os contos tradicionais como meios de transmitir valores e ensinamentos relevantes para a sociedade atual, e as reinterpretações das entrelinhas do conto “Barba Azul” permitem promover uma moralidade atualizada, que se reflete nos valores de igualdade, respeito e compreensão mútua, que tanto procura-se incentivar nas crianças para um futuro melhor da sociedade.

CONCLUSÃO

O trabalho apresentado teve como objetivo principal analisar três fábulas de La Fontaine, “A Galinha dos Ovos de Ouro”, “A Raposa e o Busto” e a “Rã e o Rato”, em “Fábulas Escolhidas” (1668), e três contos de Perrault, “Chapeuzinho Vermelho”, “Barba Azul” e o “O Pequeno Polegar”, da coletânea “Histórias ou Contos do tempo passado, com suas moralidades: Contos da Mamãe Gansa” (1697), no que concerne aos valores morais e éticos, dialogando com algumas reflexões sobre literatura infantil.

Quanto aos objetivos específicos, foi possível relatar o percurso histórico da literatura infantil e a pertinência do conteúdo para o público infantil, de modo a articular e clarificar as manifestações do gênero gótico, do realismo mágico e de outros elementos fantásticos, visando os aspectos pedagógicos e históricos que estabeleceram diálogos com a literatura e a filosofia. Nesse contexto, procedeu-se à identificação de uma ética e de uma moral nas fábulas e nos contos e a influência na educação e na infância.

Esta pesquisa dissertativa visou ainda responder aos seguintes questionamentos: há questões éticas e morais nas entrelinhas das fábulas e dos contos? As fábulas e os contos de fadas são adequados para a educação infantil? Pelo exposto, entende-se que sim, há questões éticas e morais nas entrelinhas das fábulas e dos contos, portanto, suas adaptações são importantes ferramentas pedagógicas na educação infantil contemporânea.

Considerando isso, a literatura do século XVII refletia as concepções da época, em que as crianças eram consideradas “adultos em miniatura” e tratadas como tal. Nesse período, o conceito de infância ainda não estava definido, sendo que as narrativas eram compartilhadas e apreciadas por adultos e crianças: “os conhecidos contos clássicos infantis têm suas origens em tempos bem mais recuados, e nascem para falar aos adultos” (COELHO, 1987, p. 17). As obras visavam educar e socializar de acordo com as normas e valores sociais vigentes. Os contos e fábulas ofereciam exemplos de comportamento adequado e reforçavam a importância dos princípios morais.

Na primeira seção, ficou estabelecido o importante papel desempenhado pelas fábulas e contos de fadas na literatura infantil. Essas formas literárias expressam elementos mágicos e inusitados embutidos nas narrativas, de forma que fazem parte da literatura fantástica que estimulam a imaginação e o pensamento crítico, proporcionando uma experiência profundamente envolvente. Nesse sentido, estimulam o crescimento emocional e incentivam a liberdade de expressão das crianças.

As fábulas, com sua estrutura breve e moralizante, apresentam animais antropomórficos como personagens principais e transmitem ensinamentos e lições morais por meio de suas histórias. Essas fábulas, muitas vezes atribuídas a autores como Esopo e La Fontaine, usam personificação e alegoria para inculcar valores e comportamentos desejáveis às crianças: “O mundo dos animais está organizado à imagem da sociedade francesa do tempo e toda sua arte consiste em parodiar a comédia humana” (COELHO, 2012, p. 48). Já os contos de fadas, como os compilados por Charles Perrault, são narrativas mais longas e ricas em elementos fantásticos, como bruxas, fadas, princesas e transformações mágicas. Essas histórias capturam a imaginação das crianças ao transportá-las para mundos encantados, repletos de aventuras, desafios e resoluções mágicas.

Na literatura infantil, especialmente na literatura fantástica, os elementos insólitos e fantásticos são apresentados de forma naturalizada, ou seja, são aceitos dentro do contexto da história, sem questionamentos. Essa naturalização permite que as crianças mergulhem em um universo imaginário, onde o extraordinário se torna comum e o impossível se torna possível. Nesse sentido, as narrativas maravilhosas ensinam às crianças a importância de estar preparadas para enfrentar os conflitos da vida real. Como complementa Bettelheim (2007), as fantasias são irreais, mas os bons sentimentos que elas nos dão sobre nós mesmos e nosso futuro são reais, e esses sentimentos realmente bons são o que precisamos para nos sustentar.

Os contos de fadas oferecem sugestões de coragem e otimismo, sendo elementos necessários para que as crianças superem as crises encontradas em seu processo de crescimento. Essas histórias proporcionam às crianças exemplos de como enfrentar desafios, encorajando-as a perseverar e a buscar soluções para os obstáculos que encontrarem ao longo do caminho. Ao transmitir essas lições, os contos de fadas têm um papel significativo no desenvolvimento emocional e no fortalecimento da resiliência das crianças. As fábulas e os contos de fadas se tornaram elementos importantes na literatura infantil, oferecendo às crianças uma experiência lúdica e educativa ao mesmo tempo. Eles estimulam a imaginação, despertam a curiosidade e transmitem valores universais, ensinando lições sobre coragem, honestidade, resiliência e bondade.

Na segunda seção, foram apresentados definições e conceitos de literatura gótica e realismo mágico e mostrado como elementos desses gêneros se relacionam com fábulas e contos de fadas. Ou seja, enfatizou-se as múltiplas significações contidas nos símbolos e arquétipos das tradições literárias desses gêneros. Este capítulo enfoca o uso do monstruoso na literatura e uma análise de suas múltiplas interpretações. Foi possível contextualizar a literatura

gótica e relacionar seu significado histórico e filosófico à sua continuidade como arte. Mas no cenário atual, com muitas obras literárias de realismo mágico destinadas a ocultar esse conflito, as marcas anômalas predominam trivialmente.

A literatura gótica é caracterizada pelo uso de atmosferas sombrias, elementos sobrenaturais e cenários misteriosos, sendo um gênero que explora o desconhecido e o mistério, provocando medo e emoção. Analisar os contos de fadas à luz da literatura gótica permite identificar elementos góticos presentes nas histórias, como castelos sombrios, personagens macabros e situações perigosas e cheias de suspense. Ao analisar o Realismo Mágico, verificou-se a presença de situações e eventos surreais, seres fantásticos e a coexistência do extraordinário com o cotidiano. Essa abordagem permitiu explorar as fronteiras entre a realidade e a imaginação, ampliando as perspectivas e possibilitando novas formas de compreender o mundo narrativo.

Nesse contexto, a seção aludiu ao tema do monstruoso na literatura e suas diversas interpretações. O monstruoso pode ser entendido de várias maneiras, não apenas como algo assustador ou repugnante, mas também como uma representação simbólica do medo, dos desejos reprimidos, da dualidade dos seres humanos e da natureza complexa da existência humana. Apresentou-se como esse monstro é usado em contos de fadas e fábulas, permitindo decifrar camadas de significado e entender as diferentes interpretações que essas histórias podem oferecer.

Dessa forma, evidenciar a Literatura Gótica e o Realismo Mágico proporcionou uma exploração enriquecedora da magnitude simbólica e plurissignificação presente nos símbolos, arquétipos e elementos das tradições literárias desses gêneros. Por meio dessas análises, alcançou-se uma compreensão mais profunda dos contos de fadas e fábulas, revelando sua capacidade de transcender limites de gêneros literários específicos e abordar aspectos universais da experiência humana.

Na terceira e última seção, realizou-se a análise literária das fábulas e contos selecionados, considerando os aspectos educacionais, literários e filosóficos. Contou-se com a contribuição dos teóricos Aristóteles, Jean Jacques Rousseau e Walter Benjamin, que forneceram fundamentos sólidos para o desenvolvimento do estudo e estabeleceram diálogos significativos com a educação. Desse modo, com base nos princípios filosóficos, foi realizada uma minuciosa análise de três fábulas selecionadas de La Fontaine e três dos contos de Perrault, de forma que observou-se como os autores propagaram a moral punitiva e restritiva. Essa

moralidade, do ponto de vista dos filósofos citados, é considerada nociva, por impedir que as crianças pensem sobre os elementos simbólicos presentes no texto.

Essa análise assume grande importância, uma vez que, até os dias atuais, as crianças estão expostas a esse tipo de literatura e ela retém os símbolos que incentivam a obediência cega. Por esse motivo, propõe-se conduzir discussões em sala de aula com o objetivo de permitir que os alunos tirem suas próprias conclusões, ao invés de aceitar passivamente a moral pré-estabelecida no final da história.

Posto isto, compreendeu-se que a análise dessas fábulas e contos em relação à moral e ética, considerando suas mensagens profundas e sua capacidade de despertar discussões significativas, é uma ferramenta valiosa para a educação. Por meio dessas histórias, as crianças podem adquirir uma base sólida de valores e princípios éticos, desenvolvendo-se como indivíduos conscientes, éticos e socialmente responsáveis desde cedo. Dessa maneira, é pertinente promover o desenvolvimento do pensamento crítico e incentivar a reflexão sobre os valores transmitidos nas narrativas, proporcionando às crianças uma compreensão mais ampla e independente das histórias que consomem.

À vista disso, os contos não devem se limitar apenas à leitura; eles devem ser explicados e as vozes das crianças devem ser ouvidas. Além disso, é importante trazer os contos para a realidade atual e a partir disso (re)-interpretá-los. Os contos podem servir como exemplos do que se deve ou não seguir, sendo uma valiosa ferramenta pedagógica. Os contos originais têm relevância na contemporaneidade e podem ser lidos, além de serem explorados para compreender o que é moral e o que não é moral no contexto atual.

Pelo exposto, entendeu-se que os contos originais possuem relevância e podem ser abordados em sala de aula, mesmo para as crianças contemporâneas. Apesar de apresentarem uma linguagem mais complexa, essas histórias oferecem uma oportunidade única para que as crianças reflitam e desenvolvam pensamentos independentes. Essas histórias desafiam as crianças a interpretar e analisarem as situações apresentadas, permitindo-lhes explorar diferentes perspectivas e desenvolver habilidades de pensamento abstrato. Além disso, os contos originais têm um valor cultural e histórico importante, refletindo as tradições e os valores de seu tempo. Eles oferecem percepções sobre diferentes contextos culturais e podem ser usados como ponto de partida para discussões sobre diversidade, inclusão e o impacto das normas sociais.

Por outro lado, é válido reconhecer que algumas adaptações de contos podem perder nuances e complexidades presentes nas versões originais. Essas adaptações podem ser

superficiais e deixar de explorar as entrelinhas e camadas de significado que existem nas histórias originais. Portanto, ao trabalhar com contos originais, os educadores devem estar preparados para auxiliar as crianças a compreenderem a linguagem e a complexidade dessas histórias. Por meio de discussões, questionamentos e atividades reflexivas, é possível ajudar as crianças a extraírem significados mais profundos dessas narrativas e a aplicá-los em suas próprias vidas.

Em suma, conclui-se que os contos originais desempenham um papel valioso na sala de aula, proporcionando às crianças a oportunidade de refletir, pensar criticamente e explorar questões complexas. As adaptações também podem ser utilizadas, mas é necessário estar ciente das possíveis limitações que algumas delas possam apresentar. O importante é utilizar os contos de forma adequada, adaptando as abordagens de acordo com as necessidades e objetivos pedagógicos, sempre incentivando a reflexão e o desenvolvimento intelectual das crianças contemporâneas.

REFERÊNCIAS

- AGUIAR, L. A.; LIBRI, V. **Góticos: Contos Clássicos** – Vampiros, Múmias, Fantasmas e Outros Astros da Literatura de terror. São Paulo: Melhoramentos, 2013.
- ALBERTI, A. **O estranho fantástico: diálogos entre literatura fantástica e psicanálise**. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Psicologia). Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Campo Grande, 2013. 77p.
- ALBUQUERQUE, E. D. P.; SOUZA, S. J. Wittgenstein e Walter Benjamin: inquietações éticas e filosóficas como formas de viver e pensar. **Psic. Clin.**, v. 20, n. 1, Rio de Janeiro, 2008. p. 113-133.
<https://doi.org/10.1590/S0103-56652008000100008>
- ALEGRETTE, A. Y. **Frankenstein: uma releitura do mito de criação**. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários). Faculdade de Ciência e Letras da Universidade Estadual Paulista “Júlio Mesquita Filho”. Araraquara, 2010. 126p.
- ALMEIDA, G. W. G. **Paganismo cristão: o processo de construção da moralidade dos contos dos Irmãos Grimm**. (Mestrado em Estudos da Linguagem). Universidade Federal de Goiás, Catalão, 2017. 131p.
- ALVES, L. M. L. M. **Leitura de fábulas e escrita: percurso de subjetivação ética do aluno-professor**. Taubaté: UNITAU, 2007.
- ANDRADE, J. T. B. **Alice no país das maravilhas: entre o fantástico, o estranho e o maravilhoso**. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Letras). Universidade Estadual da Paraíba, Guarabira, 2014. 44p.
- ARIÈS, P. **História social da criança e da família**. Tradução Dora Flaksman. Rio de Janeiro: LTC – S.A., 1978.
- ARIÈS, P. **História social da criança e da família**. Tradução Dora Flaksman. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.
- ARISTÓTELES. **Ética a Nicômaco**. Tradução Leonel Vallandro e Gerd Bornheim da versão inglesa de W. D. Ross. São Paulo: Nova Cultural LTDA, 1991.
- AVILA, F. R. A flatterie nas Fábulas de La Fontaine: a corte vista por um moralista do século XVII. **Lettres Françaises**, n. 19-1, Araraquara, 2018. p. 31-53.
- BAHKTIN, M. **Estética da criação verbal**. Tradução Maria Ermantina Galvão G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- BARROS, F. M.; FRANÇA, J.; COLUCCI, L. **O medo como prazer estético: (re)leituras do gótico literário**. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2015.
- BAYARD, J. P. **História das lendas**. Tradução Jeanne Marillier. Ridendo Castigat Mores, 2005.

BELLEI, S. L. P. **Monstros, índios e canibais**: os ensaios da crítica literária e cultural. Florianópolis: Insular, 2000.

BENJAMIN, W. **Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação**. Tradução Marcus Vinicius Mazzari. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades; 34, 2009.

BERENBAUM, L. B. **The gothic imagination**: expansion in gothic literature and art. London: Associated University Press, 1982.

BESSIÈRE, I. O relato fantástico: forma mista do caso e da adivinha. Tradução de Biagio D'Angelo. **Revista Fronteira Z**, São Paulo, n. 9, Dezembro, 2012. p. 1-9.

BETTELHEIM, B. **A psicanálise dos contos de fadas**. Tradução Arlene Caetano. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

BLANCHOT, M. **O espaço literário**. Tradução Álvaro Cabral. 1. ed. Racco, 2011.

BLOISE, D. M. A importância da metodologia científica na construção da ciência. **Revista Científica Multidisciplinar Núcleo do Conhecimento**, [s. l.], a. 05, ed. 06, v. 06. junho de 2020. p. 105-122.

<https://doi.org/10.32749/nucleodoconhecimento.com.br/educacao/metodologia-cientifica>

BORGES, H. P.; RODRIGUES, R. F. A tradição dos contos de fada e a sobrevivência de matrizes culturais femininas nas narrativas cinematográficas infantis. **R. Inter. Interdisc. INTERthesis**, Florianópolis, v. 15, n. 2, Set.-Dez., 2018. p. 109-127.

<https://doi.org/10.5007/1807-1384.2018v15n3p109>

BOTTING, F. **Gothic**. New York: Routledge, 1996.

BOTTING, F. **Gothic**. London: Routledge, 2005.

<https://doi.org/10.4324/9780203993767>

BURKE, P. História cultural: passado, presente e futuro. In: BURKE, Peter. **O Mundo como Teatro**. São Paulo: Difel, 1992.

BURKE, P. **Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo**. Tradução Enid Abreu Dobránszky. Campinas: Papirus/Universidade de Campinas, 1993.

BURKE, P. **O que é história do conhecimento?** Tradução Cláudia Freire. São Paulo: UNESP, 2016.

CAMARANI, A. L. S. Sonhos e desvarios: o fantástico em Nodier e Gautier. **Olho d'água**, São José do Rio Preto, v. 4, n. 1, 2012. p. 1-163.

CAMARANI, A. L. S. **A literatura fantástica**: caminhos teóricos. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2014.

CAMPBELL, J. **O poder do mito**. Tradução Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Palas Athena, 1990.

CAMPBELL, J. **O herói de mil faces**. Tradução Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Pensamento, 2007.

CAMPOS, A. V. D. S. **Os contos de fadas: suas origens histórico-culturais e implicações psicopedagógicas para crianças em idade pré-escolar**. Dissertação (Mestrado em Educação). Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro, 1990. 121p.

CARROLL, N. **A filosofia do horror ou paradoxos do coração**. Tradução Roberto Leal Ferreira. Campinas: Papirus, 1999.

CARPENTIER, A. **A literatura do maravilhoso**. São Paulo: Vértice, 1987.

CASARES, A. B.; BORGES, J. L.; OCAMPO, S. **Antologia da literatura fantástica**. Tradução Josely Vianna Baptista. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2019. p. 1-30.

CASHDAN, S. **Os 7 pecados capitais nos contos de fadas: como os contos de fadas influenciam nossas vidas**. Tradução Maurette Brandt. Rio de Janeiro: Campus, 2000.

CASTRO, A. G. **A literatura fantástica e o incentivo à leitura para jovens e adolescentes**. Trabalho de Conclusão de Curso (Biblioteconomia e Gestão de Unidades de Informação). Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014. 36p.

CARAPUÇA, B. T. **Os monstros na ilustração para a infância: a ponte que liga o medo à sua resolução**. Dissertação (Mestrado em Educação). Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, 2017. 96p.

CARVALHO, A. F. A figura genealógica do monstruoso: corpos deformados, desmedidos e repugnantes. **REDISCO**, Vitória da Conquista, v. 2, n. 1, 2013. p. 8-16.

CARVALHO, J. C. F. A.; CARVALHO, A. A. S. **O monstruoso na literatura e outras artes**. Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Lisboa, Junho de 2018.

CESAR, R. P. A ética Aristotélica. **Revista Pandora Brasil**, [s. l.], n. 38, jan. 2012. 13p.

CESERANI, R. **O fantástico**. Tradução Nilton Cezar Tridapoli. Curitiba: UFPR; Edel, 2006.

CHAGAS, P. La Fontaine e as suas fábulas. In: LA FONTAINE, J. **Fábulas de La Fontaine: antologia**. São Paulo: Martin Claret, 2005.

CHARTIER, R. **A história cultural: entre práticas e representações**. Lisboa: Difel, 1990.

CHARTIER, R. **Os desafios da escrita**. Tradução Fulvia M. L. Moretto. São Paulo: UNESP, 2002.

CIRLOT, J. E. **A dictionary of symbols**. 2. ed. Routledge: London, 2001.

- COELHO, N. N. **O conto de fadas**. São Paulo: Ática, 1987.
- COELHO, N. N. **Literatura infantil**: teoria, análise, didática. São Paulo: Ática, 1997.
- COHEN, J. J. Monster theory. In: SAYERS, W. **The Alien and alienated as unquiet dead in the sagas of the Icelanders**. Minnesota: University of Minnesota, 1996. p. 242-263.
- COHEN, J. J. **Pedagogia dos monstros**: os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.
- CORSO, D. L.; CORSO, M. **A psicanálise na terra do nunca**: ensaios sobre a fantasia. Porto Alegre: Penso, 2011. 328 p.
- CRUZ, R. S. **Walter Benjamin**: o valor da narração e o papel do justo. Dissertação (Mestrado em Filosofia). Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2007. 132p.
- CUNHA, M. A. A. **Literatura infantil**: teoria e prática. 18 ed. São Paulo: Ática, 1999.
- DARNTON, R. **O grande massacre de gatos e outros episódios da história cultural francesa**. Tradução Sônia Coutinho. Rio de Janeiro: Graal, 1986.
- DARNTON, R. **O grande massacre de gatos e outros episódios da história cultural francesa**. 4. ed. Tradução Sônia Coutinho. Rio de Janeiro: Graal, 2018.
- DELUMEAU, J. **A história do medo no ocidente**. São Paulo: Schwarz LTDA, 2009.
- DOUGLAS, M. **Pureza e perigo**: ensaio sobre a noção de poluição e tabu. Tradução de Sônia Pereira da Silva. Rio de Janeiro: 70, 1991.
- ELIADE, M. **Mito e realidade**. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- ESPÍNDOLA, A. O lugar dos sentimentos na ética de Jean-Jacques Rousseau. **Rev. Filos.**, v. 19, n. 25, jul./dez. 2007. p. 345-360.
<https://doi.org/10.7213/rfa.v19i25.1198>
- FABRIS, A. Apontamentos sobre o corpo monstruoso. **Revista Lumen et Virtus**, v. VI, n. 14, dez. 2015. p. 24-66.
- FRAZÃO, Dilva. **Walter Benjamin**: filósofo e ensaísta alemão. 2018. Disponível em: https://www.ebiografia.com/walter_benjamin/. Acesso em: 30 ago. 2022.
- FRANCO, N. L. **Aspectos da fortuna crítica brasileira de Charles Perrault**. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários). Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Três Lagoas, 2011. 245p.
- FRATUCCI, A. S. A. Monstruosidade humana: a literatura gótica como base para a construção do fantástico. **Anais [...]** XV Congresso Internacional ABRALIC, 2017. p. 1.838-1.846.

FREITAS, L. C. **Uma pós-modernidade de libertação**: reconstruindo as esperanças. Campinas: Autores Associados, 2005.

FROMM, E. **A arte de amar**. V. 1. Tradução Milton Amado. Editora Martins Fonseca, 2000.

GAGNEBIN, J. M. **Lembrar escrever esquecer**. São Paulo: 34, 2006.

GAMA-KHALIL, M. M. A literatura fantástica: gênero ou modo? **Terra roxa e outras terras**, *Revista de Estudos Literários*, v. 26, dez. 2013. p. 18-31.

GAMA-KHALIL, M. M.; BORGES, L. A.; LIMA, M. V. L (org.). **Pesquisas e estudos em literatura fantástica e em Letras**. Vitória da Conquista: Labedisco, 2017.

GARCIA, F. **A banalização do insólito**: questões de gênero literário – mecanismos de construção narrativa. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2007.

GREGORIN FILHO, J. N.; PINA, P. K. C.; MICHELLI, R. S. (org.). **A literatura infantil e juvenil hoje**: múltiplos olhares, diversas leituras. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2011.

GRONDIN, J. **Hermenêutica**. Tradução de Marcos Marcionilo. São Paulo: Parábola, 2012.

GIL, A. C. **Como elaborar projeto de pesquisa**. 4. ed. São Paulo: Atlas, 2002.

GIL, A. C. **Métodos e técnicas de pesquisa social**. 6. ed. São Paulo: Atlas, 2008.

GIRARD, R.; FRECCERO, Y. **The scapegoat**. Baltimore: Johns Hopkins; University Press, 1986.

GONZAGA, Sergius. **Curso de literatura brasileira**. 4. ed. Porto Alegre: Leitura XXI, 2009.

HALBWACHS, M. **A memória coletiva**. Tradução Laurent Léon Schaffter. São Paulo: Revista dos Tribunais LTDA, 1990.

HEIDEGGER, M. **A caminho da linguagem**. Tradução de Marcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis, RJ: Vozes; Bragança Paulista, SP: Editora Universitária São Francisco, 2003.

HUECH, K. **O lado sombrio dos contos de fadas**: as origens sangrentas das histórias infantis. São Paulo: abr., 2016.

JAREK, M. A questão da vida nos primeiros escritos de Walter Benjamin. **Outra margem: revista de filosofia**, n. 8, Belo Horizonte, 1º sem., 2018. p. 213-232.

JUNG, C. G. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. Tradução Maria Luíza Appy, Dora Mariana R. Ferreira da Silva. Petrópolis: Vozes, 2000.

KHÉDE, S. S. **Personagens da literatura infanto-juvenil**. 2.ed. São Paulo: Ática, 1986a.

KHÉDE, S. S. **Literatura infanto-juvenil**: um gênero polêmico. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1986b.

KOTHE, Flávio R. **O Herói**. 2.ed. São Paulo: Editora Ática, 1987.

LACOURT, G. **Fronteiras de um universo insólito: as identidades híbridas em Varanda do Frangipani**. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade de Passo Fundo, Passo Fundo, 2014. 84p.

LA FONTAINE, J. **Fábulas de La Fontaine**: antologia. São Paulo: Martin Claret, 2005.

LA FONTAINE, J. **Fábulas de La Fontaine: “obra-prima da literatura universal”**. Tradução e adaptação de René Ferri. v. 02. São Paulo: Escala, 2012.

LA FONTAINE, J. **Fábulas selecionadas de La Fontaine**: Jean de La Fontaine. Tradução Leonardo Fróes. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

LAJOLO, M.; ZILBERMAN, R. **Literatura infantil brasileira: histórias e histórias**. 6. ed. São Paulo: Ática, 1999.

LE GOFF, J. **História e memória**. Campinas: UNICAMP, 1990.

LE GOFF, J.; SCHMITT, J. C. **Dicionário analítico do ocidente medieval**. v. 2. São Paulo: UNESP, 2017.

LIMA, F. S.; PINHEIRO-MARIZ, J. Personagem formiga em fábulas de La Fontaine: uma abordagem em aulas de francês como língua estrangeira. **Revista Letras Raras (UAL/UFCG)**, v. 1, n. 1, 2012. p. 79-94.
<https://doi.org/10.35572/rlr.v1i1.107>

LINS, F. C. C. **Pecados, crimes e monstruosidades em Drácula, O retrato de Dorian Gray e O médico e o monstro**: reflexos da falência da moral vitoriana. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Letras). Universidade Estadual do Paraíba. Guarabira, 2014. 34p.

LIRA, M. Ética e política em Rousseau: a natureza e os fundamentos das instituições políticas públicas. **Revista Novos Rumos**, v. 50, n. 1, 2013. 28p.
<https://doi.org/10.36311/0102-5864.2013.v50n1.3444>

LOVECRAFT, H. P. **O horror sobrenatural em literatura**. São Paulo: Iluminuras, 2007.

LOURENÇO, D. S.; MOURA, W. R. Literatura e reflexão na escola: o gênero literário fantástico na formação do aluno. **Anais [...] VI EPCC, CESUMAR - Centro Universitário de Maringá, Maringá, 2009. 4p.**

LUNA, J. R. B. **“Imaginación razonada” e invenções de mundos possíveis**: Adolfo Bioy Casares e a continuidade da literatura fantástica. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2014. 127p.

MACIEL, Willyans. **Aristóteles**. Disponível em:
<https://www.infoescola.com/filosofia/aristoteles/>. Acesso em: 30 ago. 2022a.

MACIEL, Willyans. **Jean Jacques Rousseau**. Disponível em:
<https://www.infoescola.com/filosofia/jean-jacques-rousseau/>. Acesso em: 30 ago. 2022b.

MAGEE, B. **História da Filosofia**. Singapura: Livraria Civilização, 1999.

MARCONDES, D. **Iniciação à história de filosofia: dos pré-socráticos a Wittgenstein**. 13. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010.

MARCONI, M. A.; LAKATOS, E. M. **Fundamentos de metodologia científica**. 5. ed. São Paulo: Atlas 2003.

MELO, J. S. **Do nariz de Gogol às unhas de Rubião: a crítica social na literatura fantástica dos séculos XIX e XX**. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2021. 102p.

MENDES, A. B. T. **Em busca dos contos perdidos: o significado das funções femininas nos contos de Perrault**. São Paulo: UNESP/Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2000.

MICHELLI, R. S. **Viajando pelo mundo encantado do era uma vez: configurações identitárias de gênero nos contos de fadas**. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2020.

MICHELLI, S.; GARCIA, F.; BATALHA, M. C. (org.). **Barba Azul / Barbe Blue**. Coleção Charles Perrault, 1. ed., v. 3. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2020.

NASCIMENTO, F. P. Classificação da pesquisa: natureza, método ou abordagem metodológica, objetivos e procedimentos. In: NASCIMENTO, Francisco Paulo; SOUSA, Flávio Luís Leite. **Metodologia da Pesquisa Científica: teoria e prática – como elaborar TCC**. Brasília: Thesaurus, 2016.

OLIVEIRA, M. F. **Metodologia científica: um manual para a realização de pesquisas em Administração**. Catalão: UFG, 2011.

PAVIANI, J. A função pedagógica da ética em Aristóteles. **Educação**, Porto Alegre, v. 35, n. 1, jan./abr. 2012. p. 110-115.

PEDRA, L. C. N. A construção do fantástico na literatura. **Revista Digital do Curso de Letras**, ed. 3, Alto do Araguaia, 2012. 23p.

PEIXOTO JÚNIOR, C. A. Sobre corpos e monstros: algumas reflexões contemporâneas a partir da filosofia da diferença. **Psicologia em Estudo**, Maringá, v. 15, n. 1, jan./mar. 2010. p. 179-187.

<https://doi.org/10.1590/S1413-73722010000100019>

PEREIRA, A. S.; SHITSUKA, D. M.; PARREIRA, F. J.; SHITSUKA, R. **Metodologia da pesquisa científica**. 1. ed. Santa Maria: UFSM; NTE, 2018.

PEREIRA, R. C. M.; LIMA, M. P. Considerações sobre o gótico e seus reflexos na sociedade: uma leitura de Drácula, de Bram Stoker. **Revista de Letras**, Curitiba, v. 20, n. 3, jul./dez. 2018. p. 49-70.

<https://doi.org/10.3895/rl.v20n31.3273>

PERRAULT, C. **Histórias ou contos de outrora**. Tradução: Renata Cordeiro. São Paulo: Landy, 2004.

PERRAULT, C. **Contos da mãe gansa**. Tradução Leonardo Froés. São Paulo: Cosas Naify, 2015.

PUNTER, D. **The literature of terror: a history of gothic fictions from 1765 to the present day**. New York: Longman, 1980.

RAMOS, J. Literatura fantástica enquanto entrelugar e a importância do leitor para essa configuração. **Anais [...] XIV ABRALIC**, Universidade Federal do Pará, Belém, 2014. 15p.

RANGEL, I. R. G.; SENDRA, A. P. **Chapeuzinho vermelho: de Perrault ao ciberespaço**. Rio de Janeiro: Essentia, 2017.

ROCHA, J. J. **Fábulas (imitadas de Esopo e La Fontaine)**. *Ridendo Castigat Mores*, Abril, 2001.

ROCHA, N. F. L. **O agir ético segundo Aristóteles**. Dissertação (Mestrado em Filosofia). Universidade Estadual do Ceará, Fortaleza, 2009. 98p.

RODRIGUES, C. E. Ética aristotélica: finalidade, perfeição e comunidade. **Polymatheia - Revista de Filosofia**, v. V, n. 7, Fortaleza, 2009. p. 51-67.

ROBERTS, A. Gothic and horror fiction. In: EDWARDS J.; MENDLESOHN F. **The Cambridge Companion to Fantasy Literature**. Cambridge: Cambridge University, 2012. p. 21-35.

<https://doi.org/10.1017/CCOL9780521429597.004>

ROUSSEAU, J. J. **Emílio ou da educação**. Tradução de Sérgio Milliet. 3. ed. São Paulo; Rio de Janeiro: Difel, 1979.

ROUSSEAU, J. J. **Emílio ou da educação**. Tradução de Sérgio Milliet. 3. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995.

SÁ, D. S. (org.). **O gótico em literatura, artes, mídia**. 1. ed. São Paulo: Rafael Copetti, 2019.

SACALOSKI, I. D. **Ética das virtudes e educação em Aristóteles**. Dissertação (Mestrado em Filosofia). Universidade São Judas Tadeu. São Paulo, 2015. 94p.

SARTRE, J. P. **Situações I**. Tradução Cristina Prado. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

SCHARF, R. F. **A escola e a literatura: prática pedagógica da leitura e produção textual**. Dissertação (Mestrado em Educação). Universidade do Sul de Santa Catarina, Tubarão, 2000. 205p.

SCHMITT, J. C. **Os vivos e os mortos na sociedade medieval**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

SCOTT, A. F. **Current literary terms**: a concise dictionary. London: Macmillan, 1965.
<https://doi.org/10.1007/978-1-349-15220-9>

SHAKESPEARE, W. **A tragédia de Macbeth**. Tradução Rafael Raffaelli. Florianópolis: UFSC, 2016.

SILVA, A. M.; COLUCCI, L. **Manifestações do monstruoso**: a subversão das fronteiras de gêneros literários. 1. ed. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2020.

SILVA, E. D. Hermenêutica-fenomenológica como metodologia em linguística aplicada. **Revista InterteXto**, v. 7, n. 1, 2014. 20p.
<https://doi.org/10.18554/ri.v7i1.822>

SILVA, L. C. F.; LOURENÇO, D. S. O gênero literário fantástico: considerações teóricas e leituras de obras estrangeiras e brasileiras. **Anais [...]** V EPCT - Encontro de Produção Científica e Tecnológica, 2010. 12p.

SILVA, M. A. La Fontaine: a pretensão moralizante das fábulas. **Anais [...]** CENA, v. 1, n. 1. Uberlândia: EDUFU, 2013.

SILVA, M. P. F. O gênero literário fantástico: considerações teóricas e leituras de obras estrangeiras e brasileiras. **Anais [...]** V Congresso Sergipano de História e V Encontro Estadual de História da ANPUH/SE, Aracaju, 2016. 10p.

SILVA, R. F. S. O Horror na literatura gótica e fantástica: uma breve excursão de sua gênese à sua contemporaneidade. In: MAGALHÃES, A. C. M. *et al.* (org.). **O demoníaco na literatura**. Campina Grande: EDUEPB, 2012. p. 239-254.
<https://doi.org/10.7476/9788578791889.0018>

SILVA, R. F.; SAMPAIO, S. M. G. O insólito na literatura infantojuvenil: reflexões sobre a narrativa A Bolsa Amarela, de Lygia Bojunga. **Revista Humanidades e Inovação**, v. 8, n. 56, 2021. p. 273-285.

SILVA, S. L. **A ética das virtudes de Aristóteles**. Dissertação (Mestrado em Filosofia). Universidade do Vale do Rio dos Sinos – UNISINOS, São Leopoldo, 2008. 78p.

SILVEIRA, R. F. K. **A contribuição da literatura no processo de alfabetização e letramento**: uma reflexão mediada pelo olhar da criança. Dissertação (Mestrado em Educação). Criciúma: do Autor, 2008. 117p.

SOARES, A. **Gêneros literários**. 7. ed. Série Princípios 166. São Paulo: Ática, 2007.

SOUZA, B. C. B. **Charles Perrault e os contos da mamãe gansa**. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Letras). Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Araraquara, 2014. 42p.

SPINDLER, W. O realismo mágico: uma tipologia. Tradução de Fábio Lucas Pierini do original inglês “Magic realism: a typology”, de William Spindler. **Fórum for Modern Language Studies**, Oxford, v. 39, 1993. p. 75-85.
<https://doi.org/10.1093/fmls/XXIX.1.75>

STEVENSON, R. L. **O médico e o monstro e outros experimentos**. Tradução de Paulo Raviere. Rio de Janeiro: DarkSide Books, 2019.

STOKER, B. **Drácula**. Harmondsworth: Penguin, 2018.

SWIFT, J. **Viagens de Gulliver**. Tradução de Cruz Teixeira (Digitalização do livro). Clássicos Jackson vol. XXXI 1950. eBooks Brasil, 2004.

TODOROV, T. **Introdução à literatura fantástica**. Tradução Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 1975.

TODOROV, T. **Introdução à literatura fantástica**. Tradução Maria Clara Correa Castello. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1981.

TODOROV, T. **Introdução à literatura fantástica**. Tradução Maria Clara Correa Castello. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

TODOROV, T. **Introdução à literatura fantástica**. 4. ed., 3ª reimp. São Paulo: Perspectiva, 2017a.

TODOROV, T. **Diante do extremo**. Tradução Nícia Adan Bonatti. 1. ed. São Paulo: Unesp Digital, 2017b.

TREVISOLI, M. S. **Branca como a morte: o gótico e o palimpsesto em releituras de Branca de Neve e os sete anões**. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários). Faculdade de Ciência e Letras da Universidade Estadual Paulista “Júlio Mesquita Filho”. Araraquara, 2019. 100p.

VICENTE, E. P. **O imaginário dos contos de fadas: uma análise de dois contos de Charles Perrault e dos Irmãos Grimm**. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Biblioteconomia). Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2014. 55p.

VICENTE, J. J. N. B. Rousseau: defensor da revolução? **R. Intern. Fil.**, v. 9. n. 2, 2018. p. 206-215.

<https://doi.org/10.7443/problemata.v9i2.37739>

VICO, G. **Ciência nova**. Tradução Jorge Vaz de Carvalho. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2005.

VON FRANZ, M. L. **A sombra e o mal nos contos de fada**. São Paulo: Paulus, 1985.

YEE, R. S. **Literatura ocidental I**. Indaial: UNIASSELVI, 2019.

ZINANI, A.; JEANINE, C. Por uma história da literatura fantástica: a relevância das antologias. **Nonada: Letras em Revista**, Porto Alegre, v. 2, n. 27, 2016. p. 64-78.

ZINANI, C. J. A.; KNAPP, C. L. **O insólito na literatura: olhares multidisciplinares**. Caxias do Sul: Educs, 2020.

ANEXOS

Anexo A - A galinha dos ovos de ouro

Tudo perde a Ganância que tudo quer ter.
Basta-me para a descrever
O tal cuja Galinha, o que a Fábula explica,
Punha por dia um ovo de ouro.
Ele achou que ela em seu corpo tinha um tesouro.
Matou-a e abriu e em tudo então a viu idêntica
Às de ovos normais que não rendiam vintém.
Ele mesmo deu cabo do seu maior bem.
Boa lição para a avareza.
Ultimamente, já de quantos não falaram
Que da noite para o dia pobres se tornaram
Por querer logo mais riquezas?

(LA FONTAINE, 2013, p. 43).

Anexo B - A raposa e o busto

Máscaras teatrais são os Ilustres da pátria,
Cuja aparência induz o povo à idolatria.
Só pelo que vê o Burro pode julgar.
Mas a Raposa, primeiro, tudo examina,
Vira e revira; caso venha a constatar
Que não têm mais que a estampa fina,
Ela a eles aplica o que um Busto de herói
A fez dizer e a calhar foi.
Era um Busto vazado, maior que em natura.
A Raposa, louvando o esforço da Escultura:
“Que bela cabeça”, disse, “mas não tem cérebro”.
Quantos Ilustres há que são Bustos em dobro!

(LA FONTAINE, 2013, p. 71).

Anexo C - A rã e o rato

Quem tenta enganar os outros, disse Merlim,
Às vezes cai no estratagema.
Pena é que o dito seja tão antigo: a mim
Sempre pareceu ter uma eficácia extrema.
Mas falo agora, cumprindo minha intenção,
De um Rato gordo, de ótima disposição,
Que não jejuava nem se era Advento ou Quaresma.
Com ele à beira de um brejo, alegre, em distração,
Uma Rã se aproxima e diz na sua língua:
“Venha me visitar que eu lhe faço um banquete”.
O Rato achou bom o convite.
Mesmo sem ser necessária mais longa arenga,
Ela louva as delícias que o banho promete,
O prazer da viagem, tão sensacional,
Cem raridades a ver pelo Pantanal:
Um dia ele contaria para os seus netos
Que os lugares são lindos; os costumes, retos;
E que havia governança da coisa pública
Aquática.
Não mais que um ponto mantinha o Belo cismado:
Nadando mal, de ajuda ele precisaria.
Mas uma solução a isso a Rã daria,
Pondo o Rato a seu pé pela pata amarrado
Por uma tira de taboa.
Entrados no brejo, nossa Comadre boa
Tenta puxar bem para o fundo o Convidado,
Contra o direito das pessoas e a promessa,
Mas já pensando em ter ali carniça à beça
(Para seu gosto, era um excelente bocado).
Já em espírito a Sedutora o mastiga.
Ele clama aos deuses; a Pérfida nem liga.
Ele resiste; ela puxa. É um choque pesado

E um Gavião que planava, fazendo a ronda,
Vê do alto o coitado a se debater sobre a onda.
Ele o ataca e pega; e arrasta na mesma via
A Rã e o nó que o prendia.
Tudo se foi; se diria
Que com essa presa dobrada
A Ave sai encantada,
Porque terá no jantar
Carne e peixe a se fartar.

A mais secreta cilada
Pode atingir o inventor.
E a perfídia está voltada,
Muitas vezes, contra o autor.

(LA FONTAINE, 2013, p. 79-81).

Anexo D - Chapeuzinho Vermelho

Era uma vez uma menininha aldeã, a mais linda que já se viu. A sua mãe era louca por ela, e a sua avó, mais louca ainda. A boa mulher, sua avó, lhe fizera um chapeuzinho vermelho que lhe caía tão bem, que, por onde quer que ela passasse, era chamada de Chapeuzinho Vermelho.

Certo dia, tendo feito bolos, a sua mãe lhe disse:

- Vá ver como a sua avó tem passado, pois me disseram que ela está doente, e lhe leve esse bolo e esse potinho de manteiga.

Chapeuzinho Vermelho foi logo à casa da avó, que morava numa outra aldeia.

Quando passava por um bosque, encontrou o compadre lobo, que teve muita vontade de comê-la, mas não ousou, porque havia alguns lenhadores na floresta. Perguntou-lhe aonde ia ela. A pobre criança, que não sabia que era perigoso deter-se para escutar um lobo, disse-lhe:

- Vou ver a minha avó, e levar-lhe um bolo com um potinho de manteiga que a minha mãe lhe manda.

- Ela mora muito longe? - perguntou-lhe o lobo.

- Oh, sim! - disse Chapeuzinho Vermelho. - Mora depois daquele moinho que se avista lá ao longe, bem longe, na primeira casa da aldeia.

- Então, eu também vou vê-la - disse o lobo. - Vou por este caminho e você vai pelo outro, e veremos quem chega primeiro.

O lobo começou a correr, o mais que podia, pelo caminho mais curto, e a menininha foi pelo mais longo, divertindo-se em colher nozes, em correr atrás das borboletas, e em fazer ramalhetes com as florzinhas que encontrava.

O lobo não tardou a chegar à casa da avó, e bateu à porta: toc, toc.

- Quem é?

- É a sua netinha, Chapeuzinho Vermelho - disse o lobo, disfarçando a voz - e lhe trago um bolo e um potinho de manteiga que mamãe lhe manda.

A ingênua avó, que estava de cama porque se sentia um pouco adoentada, gritou-lhe:

- Puxe a tranca e a porta se abrirá.

O lobo puxou a tranca e a porta se abriu. Atirou-se sobre a velhinha e a devorou num átimo, pois há mais de três dias ele não punha nada na boca.

Em seguida, fechou a porta, e foi deitar-se na cama da avó, aguardando Chapeuzinho Vermelho, que, algum tempo depois, veio bater à porta: toc, toc.

- Quem é?

Chapeuzinho Vermelho, num primeiro momento, teve medo ao ouvir a voz grossa do lobo, mas depois achou que era só um resfriado, e respondeu:

- É a sua netinha, Chapeuzinho Vermelho, que lhe traz um bolo e um potinho de manteiga que mamãe lhe manda.

O lobo lhe gritou, suavizando um pouco a voz:

- Puxe a tranca e a porta se abrirá.

Chapeuzinho Vermelho puxou a tranca e a porta se abriu.

O lobo, ao vê-la entrar, disse-lhe, escondendo-se na cama debaixo do cobertor:

- Ponha o bolo e o potinho de manteiga em cima do armário e venha deitar-se comigo.

Chapeuzinho Vermelho tirou a roupa, deitou-se na cama, e ficou muito surpresa ao ver como a sua avó era quando estava só com roupa de baixo. Disse-lhe:

- Que braços compridos tem, vovó!

- São para abraçá-la melhor, minha netinha.

- Que pernas compridas tem, vovó!

- São para correr melhor, minha menina.

- Que orelhas grandes tem, vovó!

- São para escutar melhor, minha menina.

- Que olhos grandes tem, vovó!

- São para vê-la melhor, minha menina.

- Que dentes grandes tem, vovó!

- São para comê-la.

E, ao dizer tais palavras, o lobo mau se atirou sobre Chapeuzinho Vermelho e a comeu.

(PERRAULT, 2004, p. 67-77).

Moralidade - Chapeuzinho Vermelho

Percebemos aqui que as criancinhas,
Principalmente as meninas
Lindas, boas, engraçadinhas,
Fazem mal de escutar a todos que se acercam,
E que de modo algum estranha alguém,
Se um lobo mau então as coma, e bem.
Digo lobo, lobo em geral,
Pois há lobo que é cordial,
Mansinho, familiar e até civilizado,
Que, gentil, bom, bem educado,
Persegue as donzelas mais puras,
Até à sua casa, até à alcova escura;
Quem não sabe, infeliz, que esses lobos melosos,
Dos lobos todos são os bem mais perigosos?

(PERRAULT, 2004, p. 75).

Anexo E - O Pequeno Polegar

Era uma vez um lenhador e uma lenhadora que tinham sete filhos, e todos meninos. O mais velho tinha só dez anos, e o caçula, sete. Pode causar surpresa que o lenhador tenha tido tantos filhos em tão pouco tempo, mas isso ocorria porque a sua esposa era apressada e costumava ter dois por vez.

Eles eram paupérrimos, e os seus sete filhos os incomodavam muito, porque nenhum deles podia ainda ganhar a vida. O que os entristecia ainda mais era o fato de o caçula ser muito delicado e de não dizer palavra: tomavam por retardamento mental o que era bondade da alma. Tinha estatura muito pequenina, e quando veio ao mundo, não era maior do que um polegar, por isso o chamaram de Pequeno Polegar. Esse pobre menino logo se tornou o saco de pancadas da casa, e punham a culpa nele por tudo. No entanto, era o mais inteligente e o mais sagaz de todos os irmãos, e se falava pouco, em compensação escutava muito.

Num ano deplorável e de grande escassez e fome, os pais resolveram livrar-se dos filhos. Certo dia, estando os meninos deitados, e o lenhador e a lenhadora ao pé do fogo, aquele disse a esta, de coração partido:

- Já deve ter percebido que não podemos mais alimentar os nossos filhos. Eu não conseguiria vê-los morrer de fome diante dos meus olhos, e, por isso, resolvi levá-los ao bosque amanhã para que se percam, o que será muito fácil, pois enquanto eles estiverem divertindo-se a empilhar galhos, só nos bastará irmos embora, sem que nos vejam.

- Ah! - exclamou a lenhadora - conseguirá mesmo deixar que os seus próprios filhos se percam?

Por mais que o marido lhe ressaltasse a sua pobreza, ela não podia permitir semelhante coisa: era pobre, mas era mãe. Entretanto, depois de pensar como seria doloroso vê-los morrer de fome, concordou, e foi deitar-se aos prantos.

O Pequeno Polegar ouviu tudo o que eles disseram, pois, tendo ouvido lá de dentro que eles falavam de um plano, levantou-se silenciosamente, esgueirou-se e foi pôr-se debaixo do tamborete em que estava o pai para escutá-los sem ser visto. Voltou a se deitar e não dormiu o resto da noite, pensando no que deveria fazer. Levantou-se cedo e foi ao bosque, à margem de um regato, onde encheu os bolsos de pequenos pedregulhos brancos, e, em seguida, voltou para casa.

Todos saíram, e o Pequeno Polegar não revelou nada do que sabia aos irmãos. Foram para uma floresta muito densa, onde a dez passos de distância um não via o outro. O lenhador

se pôs a cortar madeira e os seus filhos a colher galhinhos para fazer pilhas. O pai e a mãe, vendo-os ocupados a trabalhar, foram embora de imediato por um pequeno atalho.

Quando os meninos perceberam que estavam sozinhos começaram a gritar e a chorar o mais alto que podiam. O Peque no Polegar os deixava gritar, sabendo muito bem por onde voltaria para casa, pois enquanto andara, lançara, ao longo do caminho, os pequenos pedregulhos brancos que tinha nos bolsos. Então, disse-lhes:

- Não tenham medo, meus irmãos. Os nossos pais nos deixaram aqui, mas eu os levarei de volta para casa, basta que me sigam.

Seguiram-no, e ele os levou para casa pelo mesmo caminho que tinham ido para a floresta. No início, não ousaram entrar, mas se puseram todos à porta para escutar o que o pai e a mãe diziam.

No exato instante em que o lenhador e a lenhadora chegaram à casa, o senhor da aldeia lhes enviou dez escudos que lhes devia há muito tempo, e cujo retorno já não esperavam. Isso lhes voltou a dar vida, pois aquela pobre gente morria de fome. O lenhador mandou na hora a mulher ao açougue. Como há muito tempo não comia, ela comprou três vezes mais carne do que seria necessário para alimentar duas pessoas. Depois de empanturrados, a lenhadora disse:

- Ai, meu Deus! Onde estarão os nossos pobres filhos? Eles teriam uma boa refeição com o que restou. Mas foi você, Guilherme, quem quis que eles se perdessem. Bem que eu falei que nos arrependeríamos. O que fazem eles agora naquela floresta? Ai, meu Deus, talvez os lobos já os tenham comido! Você é mesmo muito desumano por ter feito os seus próprios filhos se perderem dessa maneira.

O lenhador acabou por perder a paciência, pois ela repetiu mais de vinte vezes que eles se arrependeriam e que ela bem que tinha dito. Ele a ameaçou, caso ela não se calasse. Talvez o lenhador estivesse até mais aborrecido do que a sua esposa, porém ela o enfadava, e ele era igual aos outros, que gostam muito das mulheres que falam bem, mas julgam muito maçantes as que bem falam.

A lenhadora se desfazia em lágrimas:

- Ai, meu Deus! Onde estão agora os meus filhos, os meus pobres filhos?

E uma vez disse isso tão alto que os meninos que estavam à porta, ao escutá-la, se puseram a gritar todos juntos:

- Estamos aqui, estamos aqui.

Ela correu depressa para abrir a porta, e disse-lhes, beijando-os:

- Como estou feliz em revê-los, meus queridos filhos! Estão muito cansados e com muita fome, e você, Pedrinho, como está enlameado, venha que eu vou limpá-lo.

O Pedrinho era o filho mais velho e também aquele a quem ela mais amava, porque era um pouco ruivo como ela.

Eles se puseram à mesa, e comeram com um apetite que dava gosto ao pai e à mãe, a quem contavam o medo que haviam tido na floresta, e falavam quase sempre juntos. Os bons pais estavam radiantes por rever os filhos com eles, mas essa alegria durou enquanto duraram os dez escudos.

No entanto, quando o dinheiro acabou, ficaram tristes de novo, e resolveram fazer com que os filhos se perdessem novamente, e para que isso desse certo, os levariam para bem mais longe do que da primeira vez. Porém, não conseguiram falar tão em segredo para não serem ouvidos pelo Pequeno Polegar, que contou resolver a coisa como já havia feito. Mas, embora se tivesse levantado cedo de manhã para juntar pequenos pedregulhos, não o conseguiu, pois encontrou a porta da casa fechada com duas voltas da chave. Ele não sabia o que fazer, quando a lenhadora, depois de dar a cada qual um pedaço de pão como café da manhã, lhe deu a ideia de se servir do pão no lugar dos pedregulhos, lançando-os em migalhas ao longo dos caminhos por onde passassem. Então, o pôs no bolso.

O pai e a mãe os levaram ao local mais denso e escuro da floresta, e assim que chegaram, pegaram um desvio, deixando-os lá. O Pequeno Polegar não ficou muito triste, porque achava que encontraria facilmente o caminho pelas migalhas de pão que havia lançado por toda parte por onde eles tinham passado. Porém, ficou muito surpreso quando não conseguiu encontrar uma só migalha, pois os pássaros haviam comido tudo. Assim, ficaram todos muito aflitos, porque quanto mais andavam, mais se perdiam e mais penetravam na floresta.

Chegou a noite, e subiu uma ventania que os deixava exageradamente apavorados. Achavam que só ouviam, de todos os lados, uivos de lobos que vinham até eles para comê-los. Quase não tinham coragem de conversar entre si, nem de virar a cabeça. Despencou uma chuva forte que os enregelou até os ossos; escorregavam a cada passo e caíam na lama, de onde se levantavam todos sujos, não sabendo o que fazer com as mãos.

O Pequeno Polegar trepou no alto de uma árvore para ver se descobria algo, e após virar a cabeça para todos os lados, viu uma fraca luz como de uma vela, mas que estava muito longe, para além da floresta. Desceu da árvore, e quando pisou no chão, não viu mais nada, o que o desanimou. No entanto, após andar algum tempo com os irmãos pelo lado em que avistava a luz, ele a reviu quando saía do bosque. Por fim, chegaram a uma casa onde estava a dita vela,

não sem temor, pois muitas vezes a perdiam de vista, o que lhes acontecia sempre que eles desciam em alguns vales. Bateram à porta, e uma simpática mulher foi abri-la. Perguntou-lhes o que desejavam. O Pequeno Polegar lhe disse que eles eram pobres meninos que se haviam perdido na floresta, e que pediam, por caridade, para dormir lá.

A mulher, ao vê-los tão bonitinhos, pôs-se a chorar, e disse-lhes:

- Ai! Meus pobres meninos, onde vieram parar! Sabem que esta é a casa de um ogro que come criancinhas?

- Ai, senhora! - respondeu-lhe o Pequeno Polegar, que tremia muito, como os irmãos -, que faremos? Com toda a certeza os lobos da floresta nos comerão esta noite, se não quiser abrigar-nos na sua casa. E, se for assim, preferimos que o senhor nos coma. Talvez ele se apiede de nós, se a senhora tiver a bondade de pedir-lhe.

A mulher do ogro, que acreditou que os poderia esconder do marido até a manhã do dia seguinte, os deixou entrar e os levou para junto da lareira a fim de que se aquecessem, pois havia um carneiro inteirinho no espeto para alimentar o ogro. Quando começaram a se aquecer, ouviram bater fortemente três ou quatro vezes na porta: era o ogro que estava de volta. Na hora, a sua mulher os escondeu debaixo da cama e foi abri-la.

O ogro perguntou, primeiro, se a ceia estava pronta, e se ela havia buscado o vinho, e em seguida, pôs-se à mesa. O carneiro ainda estava sangrando, mas ele o achou melhor ainda assim. Ele farejava à direita e à esquerda, dizendo que sentia cheiro de carne fresca.

- Deve ser - disse-lhe a mulher - o cheiro desse veado que preparei.

- Sinto cheiro de carne fresca, digo-lhe mais uma vez - retomou o ogro - olhando para a mulher de soslaio -, e há aqui algo que eu não compreendo. Dizendo essas palavras, deixou a mesa, e foi diretamente para a cama.

- Ah! - disse ele. - Então queria enganar-me, maldita mulher! Não sei o que me impede de comê-la também. Quem sabe você não se torne um animal velho. Eis a carne que me vem a calhar para receber três ogros amigos meus que virão visitar-me um dia desses.

E tirou, um por um, os meninos que estavam debaixo da cama. As pobres crianças se puseram de joelhos, pedindo-lhe perdão. Porém, eles estavam lidando com o mais cruel de todos os ogros que, muito longe de ter pena deles, já os devorava com os olhos, e dizia à mulher que eles seriam saborosos bocados quando ela preparasse um bom molho. Foi pegar um facão, e aproximando-se dos pobres meninos, começou a afiá-lo numa longa pedra que tinha na mão esquerda. Já havia agarrado um, quando a esposa disse:

- O que quer fazer a esta hora? Não terá tempo suficiente amanhã de manhã?

- Cale-se - retomou o ogro -, eles ficarão mais macios.

- Mas você ainda tem muita carne aqui - retomou a mulher. - Temos um veado, dois carneiros e metade de um porco!

- Tem razão - disse o ogro. - Alimente-os bem para que não emagreçam e os ponha para dormir.

A boa mulher ficou radiante de alegria, e lhes deu uma farta ceia, mas eles não conseguiram comer de tanto medo que sentiam. Já o ogro voltou a beber, satisfeito por ter com o que regalar muito os amigos. Bebeu uma dúzia de copos a mais do que costumava, o que lhe subiu um pouco à cabeça, e o obrigou a ir deitar-se.

O ogro tinha sete filhas, que ainda eram crianças. Essas ograzinhas tinham todas a tez muito bonita, pois comiam carne fresca como o pai. Porém, tinham os olhinhos cinzentos e redondos, o nariz adunco e uma bocarra com longos e afiadíssimos dentes muito separados uns dos outros. Não eram tão más, mas prometiam muito, pois já mordiam as criancinhas para lhes chupar o sangue.

Puseram-nas para dormir cedo, e as sete estavam numa grande cama, tendo, cada qual, uma coroa de ouro na cabeça. Havia, no mesmo quarto, uma outra cama do mesmo tamanho. Foi nesta última cama que a mulher do ogro pôs os sete meninos para dormir, depois do quê, foi deitar-se ao lado do marido.

O Pequeno Polegar, que percebera que as filhas do ogro tinham coroas de ouro na cabeça, e que temia que o ogro sentisse remorso por não os ter degolado naquela noite mesmo, levantou-se no meio da noite, e pegando os gorros dos irmãos e o seu, foi, a passos de veludo, os pôr na cabeça das sete filhas do ogro, depois de lhes tirar as suas coroas de ouro, que pôs na cabeça dos irmãos e na sua, para que o ogro os tomassem pelas suas filhas, e as suas filhas pelos meninos que ele queria degolar. A coisa deu certo como ele havia pensado, pois o ogro, tendo despertado à meia-noite, se arrependeu de ter deixado para o dia seguinte o que podia fazer na véspera. Então, saiu bruscamente da cama, e pegando o facão, disse:

- Vamos ver como se comportam os engraçadinhos. Não pensaremos duas vezes.

Em seguida, subiu, tateando, ao quarto das filhas e aproximou-se da cama em que estavam os menininhos, que dormiam todos, exceto o Pequeno Polegar, que teve muito medo quando sentiu a mão do ogro que lhe apalpava a cabeça, como já havia apalpado a de todos os seus irmãos. O ogro, ao sentir as coroas de ouro, disse:

- Realmente, eu ia fazer um belo trabalho. Acho que bebi demais ontem à noite.

Foi, depois, à cama das filhas, onde, ao sentir os gorrinhos dos meninos, disse:

- Ah, eis os nossos manhosos! Trabalhemos ousadamente!

Dizendo essas palavras, degolou, sem titubear, as sete filhas. Muito contente com essa expedição, voltou a se deitar ao lado da esposa.

Logo que o Pequeno Polegar ouviu o ronco do ogro, despertou os irmãos, e lhes disse que se vestissem imediatamente e o seguissem. Desceram a passos de veludo ao jardim, e pularam as muralhas. Correram quase a noite toda, sempre a tremer, e sem saber para onde iam.

Ao despertar, o ogro disse à esposa:

- Vá lá em cima preparar aqueles engraçadinhos de ontem à noite.

A ogra ficou muito surpresa com a bondade do marido, e não duvidando de modo algum que ele não queria que os preparasse para cozer, e achando que lhe ordenava que os vestisse, subiu, e uma vez lá em cima, ficou muito assustada ao ver as suas sete filhas degoladas a nadar no sangue.

Começou por desmaiar (pois é o primeiro expediente de que se valem as mulheres em tais situações). O ogro, achando que a esposa estava demorando muito para cumprir a tarefa de que fora incumbida, subiu para ajudá-la. Não ficou menos assustado do que a sua mulher quando viu aquele terrível espetáculo.

- Ah! O que fiz eu? - exclamava. - Eles me pagarão, aqueles malvados, e já.

Na hora, lançou água no nariz da mulher para que ela recobrasse os sentidos, e disse-lhe:

- Dê-me, agora, as minhas botas sete-léguas, para que eu vá pegá-los.

Saiu para o campo, e depois de ter corrido bem longe e por todos os lados, acabou por entrar no caminho pelo qual andavam os pobres meninos que não estavam a cem passos da casa do pai. Viram o ogro que ia de montanha em montanha, e que travessava rios tão facilmente como se tratasse do menor regato. O Pequeno Polegar, que viu um rochedo oco perto do lugar onde eles estavam, lá se escondeu com os seis irmãos, sem deixar de ver o que acontecia com o ogro.

O ogro, muito cansado devido ao longo caminho que havia percorrido inutilmente (pois as botas sete-léguas cansam muito um homem), quis repousar, e, por acaso, foi sentar-se na rocha em que os menininhos estavam escondidos. Como não suportava mais a fadiga, adormeceu depois de repousar por algum tempo, e começou a roncar tão terrivelmente que as

pobres crianças tiveram tanto medo quanto haviam tido quando ele segurava o facão para degolá-los. O Pequeno Polegar teve menos medo, e disse aos irmãos que corressem depressa para casa, enquanto o ogro dormia profundamente, e que não tivessem pena dele. Seguiram o seu conselho e logo chegaram à casa.

Depois de se aproximar do ogro, o Pequeno Polegar lhe tirou as botas bem devagar, e as calçou na hora. As botas eram muito grandes e largas, mas como eram mágicas tinham o dom de aumentar ou diminuir, de acordo com a perna daquele que as calçasse, de modo que ficaram tão ajustadas nos seus pés, como se tivessem sido feitas para ele.

Foi diretamente para a casa do ogro onde encontrou a mulher dele aos prantos, junto às filhas degoladas.

- O seu esposo - disse-lhe o Pequeno Polegar - corre grande perigo, porque foi pego por um bando de ladrões que o juraram de morte, se ele não lhes der todo o seu ouro e toda a sua prata. No momento em que estavam com o punhal na sua garganta, ele me viu e rogou que viesse pó-la a par do que ocorria, e que lhe dissesse para dar-me tudo o que tem de valioso, sem nada reter, caso contrário eles o matarão sem misericórdia. E como a coisa urge, quis que eu pegasse as suas botas de sete-léguas, que cá estão, para que viesse apressada e caridosamente, e também para que a senhora não pensasse que sou um mentiroso deslavado.

A boa mulher, muito assustada, logo lhe deu tudo o que tinha, pois aquele ogro era, apesar de tudo, um bom marido, embora comesse criancinhas. O Pequeno Polegar, uma vez de posse de todas as riquezas do ogro, voltou para a casa do seu pai, onde foi recebido com muita alegria.

Há quem não concorde com essa última circunstância, e que pretenda que o Pequeno Polegar nunca roubou o ogro; que na verdade ele nunca teve remorsos por lhe tomar as botas sete léguas, pois o ogro as usava só para correr atrás das criancinhas.

Tais pessoas garantem que o sabem de fonte segura, e até mesmo por terem bebido e comido na casa do lenhador. Garantem que o Pequeno Polegar calçou as botas do ogro, e foi para a Corte, onde sabia que estavam preocupados com um exército que estava a duzentas léguas de distância e com o resultado de uma batalha ocorrida. Ele foi, dizem, procurar o rei, e disse-lhe que se desejasse, traria notícias do exército antes do fim do dia. O rei lhe prometeu uma grande soma de dinheiro se ele conseguisse fazer isso. O Pequeno Polegar trouxe as notícias naquela tarde mesmo, e tornando-se conhecido por essa primeira façanha, ganhou tudo o que queria, pois o rei o pagava muitíssimo bem por levar as suas ordens ao exército, e uma

infinidade de damas lhe davam tudo o que ele queria para te rem notícias dos seus amantes, e foi esse o seu maior ganho.

Havia algumas mulheres que o encarregavam de levar cartas aos maridos, mas o pagavam tão mal, e isso rendia tão pouco, que ele não se dignava levar em conta o que ganhava com esse expediente.

Depois de ter exercido, durante algum tempo, o ofício de mensageiro, e de ter, mediante isso, acumulado muito dinheiro, voltou para a casa do pai, onde é impossível imaginar a alegria que todos sentiram ao revê-lo. Deixou toda a família em boa situação. Comprou cargos recém-criados para o pai e para os irmãos e, assim, estabeleceu todos, ao mesmo tempo que criou para si uma excelente posição na Corte.

(PERRAULT, 2004, p. 149-181).

Moralidade - O Pequeno Polegar

Ninguém sói afligir-se imensamente
De que venham os filhos irmanados,
Se todos saem belos, caprichados
E com um exterior resplandecente;
Mas se um deles é débil
E nenhuma palavra diz, é flébil,
E também desprezado e escarnecido;
Entretanto, já tem acontecido
De a pobre criatura
Dar à família a mais alta ventura.

(PERRAULT, 2004, p. 179).

Anexo F - Barba Azul

Era uma vez um homem que possuía belas casas na cidade e no campo, baixelas de ouro e de prata, móveis forrados com bordados e carruagens douradas. Mas, por desgraça, tal homem tinha a barba azul, o que o tornava tão feio e horripilante, que toda mulher ou moça fugia ao vê-lo.

Uma das suas vizinhas, senhora de qualidade, tinha duas filhas muitíssimo bonitas. Ele lhe pediu uma em casamento, e lhe deixou a liberdade de escolher aquela cuja mão quisesse dar-lhe. As duas não o queriam de modo algum, e resolveram conversar sobre o assunto, e, ao final, nenhuma estava disposta a casar-se com um homem que tinha a barba azul. O que as desgostava mais era o fato de que ele já havia desposado várias mulheres, e ninguém sabia o que tinha acontecido com elas.

O Barba Azul, para decidi-las, levou-as, junto com a mãe e três ou quatro das melhores amigas delas, e alguns jovens das vizinhanças, à sua casa de campo, onde ficaram oito dias ao todo. Só havia passeios, caçadas e pescarias, danças e banquetes, comilanças. Ninguém dormia, e todos passavam a noite a fazer malícias uns para os outros. Enfim, tudo ia tão bem, que a caçula começou a achar que o dono da casa não tinha a barba tão azul, e que era um homem muito distinguido. Assim que voltaram à cidade, foi realizado o casamento.

Depois de um mês, o Barba Azul disse à mulher que se via forçado a fazer uma viagem pelo interior, de pelo menos seis semanas, para tratar de um negócio importante. Pedia-lhe que se divertisse durante a sua ausência, que chamasse as boas amigas, que, se quisesse, as levasse ao campo, e que as recebesse bem, dando-lhes a melhor comida.

- Aqui estão - disse ele - as chaves de todos os aposentos. Estas são as chaves do cómodo onde estão as baixelas de ouro e de prata, que não se usam todos os dias; estas são as dos meus cofres onde está o meu ouro e a minha prata; estas, as dos cofrinhos onde estão as minhas pedras preciosas. Estas chaves permitem circular por toda a casa. Ah, esta pequenina é a chave do gabinete que fica no fim da grande galeria do andar térreo: abra tudo, ande por toda parte, mas não nesse gabinete. Eu a proíbo de nele entrar, e de maneira tal que, se o abrir, será o objeto da minha cólera.

Ela prometeu fazer exatamente tudo o que ele lhe acabara de ordenar. E ele, depois de beijá-la, sobe à carruagem, e segue caminho.

As vizinhas e as boas amigas não esperaram convites para ir à casa da recém-casada, de tão impacientes que estavam para ver todas as riquezas dela, pois não ousaram visitá-la enquanto o marido lá estava, devido à sua barba azul, que lhes metia medo. Logo se puseram a

percorrer os cômodos, os quartos de dormir, os guarda-roupas, uns mais lindos e mais ricos do que os outros. Em seguida, subiram às salas, onde não conseguiam parar de admirar tantas e tão belas tapeçarias, camas, sofás, gabinetes, mesinhas de centro, mesas, espelhos, onde se miravam dos pés à cabeça, e cujas molduras, umas de vidro, outras de prata e de cobre dourado eram as mais lindas e mais magníficas jamais vistas. Não paravam de exagerar e invejar a felicidade da amiga, que, entretanto, não se divertia nada ao ver todas aquelas riquezas, por causa da impaciência que tinha de abrir o gabinete do andar térreo.

Estava tão premida pela curiosidade que, sem pensar que era pouco cortês deixar as convidadas, para lá desceu por uma escadinha oculta, e com tanta precipitação, que, duas ou três vezes, achou que ia quebrar o pescoço. Já na porta do gabinete, ali parou por algum tempo, pensando na proibição do marido, e achando que lhe poderia acontecer uma desgraça por ser desobediente. Mas a tentação era tão forte que não conseguiu vencê-la. Então, pegou a pequenina chave e abriu, a tremer, a porta do gabinete.

Num primeiro momento, nada viu, porque as janelas estavam fechadas. Após alguns instantes, começou a ver que o assoalho estava todo coberto de sangue coagulado, e que nesse sangue se refletiam os corpos de várias mulheres mortas e pregadas ao longo das paredes (eram todas as mulheres que o Barba Azul desposara e estrangulara, uma após a outra). Achou que ia morrer de medo, e a chave do gabinete que ela acabara de tirar da fechadura lhe caiu da mão.

Depois de se acalmar um pouco, pegou a chave, fechou a porta, e subiu ao quarto para se recompor, mas não conseguia, tamanho era o seu transtorno. Tendo notado que a chave do gabinete estava manchada de sangue, limpou-a duas ou três vezes, mas o sangue não saía. Por mais que a lavasse, e até mesmo a esfregasse com areia fina e com argila arenosa, o sangue continuava lá, pois a chave era mágica e não havia meio algum de limpá-la: quando se tirava o sangue de um lado, ele aparecia do outro.

O Barba Azul voltou naquela noite mesmo, e disse que havia recebido cartas no caminho, que lhe confiavam que o negócio pelo qual ele saíra em viagem acabara de se resolver a seu favor. A sua mulher fez tudo o que pode para lhe mostrar que estava muito feliz com a sua volta.

No dia seguinte, pediu-lhe as chaves, e ela as devolveu, mas a sua mão tremia tanto que ele adivinhou o que havia acontecido.

- Por quê - disse-lhe ele - a chave do gabinete não está com as outras?

- Acho - disse-lhe ela - que a deixei lá em cima, na minha mesa.

- Vá buscá-la - disse o Barba Azul -, e imediatamente.

Depois de várias tentativas de ganhar tempo, foi preciso trazer a chave. O Barba Azul, após refletir, disse à mulher:

- Por que há sangue nesta chave?

- Eu não sei de nada - respondeu a pobre mulher, mais lívida do que a morte.

- Não sabe de nada - retomou o Barba Azul -, mas eu sei. Quis entrar no gabinete, não? Pois bem, a senhora vai entrar e ficar ao lado das outras que viu.

Ela se lançou aos pés do marido, aos prantos e a pedir-lhe perdão, com todos os sinais de verdadeiro arrependimento por não ter sido obediente. Comoveria uma rocha, bela e aflita como estava, mas o Barba Azul tinha o coração mais duro do que um rochedo.

- Chegou a hora de morrer - disse-lhe ele - e já.

- Já que chegou a hora de morrer - respondeu ela, olhando para ele com os olhos rasos d'água -, me dê algum tempo para rezar a Deus.

- Dou-lhe cinco minutos - retomou o Barba Azul - e nem um segundo mais.

Quando ficou sozinha, chamou a irmã, e lhe disse:

- Minha irmã Ana (pois era esse o seu nome), suba, eu lhe peço, no topo da Torre, para ver se os meus irmãos estão chegando, pois eles me prometeram que viriam visitar-me hoje, e se os vir, lhes acene para que se apressem.

A irmã Ana subiu no topo da Torre, e a pobre afligida lhe gritava de tempos em tempos:

- Ana, minha irmã Ana, não vê nada ainda?

E a irmã Ana respondia:

- Nada vejo além do sol que empoeira e da urze que verdeja.

Porém, o Barba Azul, empunhando um facão, gritava alto e bom som à esposa:

- Desça rápido, ou eu subirei.

- Só mais um minutinho, por favor - respondia-lhe a mulher, que em seguida gritava, quase sussurrando, à irmã:

- Ana, minha irmã Ana, não vê nada ainda?

E a irmã Ana respondia:

- Não vejo nada além do sol que empoeira e da urze que verdeja.

- Ande, desça logo - gritava o Barba Azul - ou subirei.

- Estou indo - respondia a esposa, e em seguida gritava, baixinho:

- Ana, minha irmã Ana, não vê nada ainda?

- Sim, vejo - respondeu a irmã Ana - uma grande poeira que vem deste lado.

- São os meus irmãos?
- Infelizmente, não, minha irmã. É um rebanho de carneiros.
- Não quer descer? - gritava o Barba Azul.
- Só mais um minutinho - respondia a esposa, e em seguida gritava, baixinho:
- Ana, minha irmã Ana, não vê nada ainda?
- Sim, vejo - respondeu ela - dois cavaleiros que vêm deste lado, mas estão ainda muito longe... Deus seja louvado - exclamou um momento depois - são os meus irmãos. Vou acenar-lhes para que se apressem.

O Barba Azul começou a gritar tão forte que toda a casa tremeu. A pobre mulher desceu, e foi lançar-se-lhe aos pés toda chorosa e toda desgrenhada.

- Isso de nada adianta - disse o Barba Azul -, chegou a hora de morrer.

Em seguida, pegando-a com uma das mãos pelos cabelos, e erguendo o facão com a outra, ia decapitá-la. A pobre mulher se virou para ele, e olhando-o com olhos agonizantes, suplicou que lhe desse um momentinho mais para se recolher.

- Não e não - disse ele. - Recomende-se bem a Deus.

E levantou o braço...

Nesse instante, bateram com tanta força na porta que o Barba Azul parou na hora. A porta foi aberta, e logo entraram dois cavaleiros, que, empunhando a espada, correram diretamente até o Barba Azul. Este reconheceu que eram os irmãos da sua mulher, um dragão e o outro mosqueteiro, de modo que fugiu para se salvar, mas os dois irmãos o perseguiram de tão perto, que o agarraram antes que ele chegasse ao patamar da escadaria. Traspassaram-no com as espadas, e o deixaram morrer. A pobre mulher estava quase tão morta quanto o marido, e não tinha forças para se erguer e beijar os irmãos.

Ocorreu que o Barba Azul não tinha herdeiros, e, por isso, a sua esposa se tornou dona de todos os seus bens. Usou uma parte para casar a irmã Ana com um gentil-homem que a amava havia muito tempo. Uma outra parte, para comprar os cargos de capitão para os dois irmãos. E o resto para ela própria casar-se com um homem muito distinguido, que lhe fez esquecer os tempos ruins que passara com o Barba Azul.

(PERRAULT, 2004, p. 79-93).

Moralidade - Barba Azul

É a curiosidade uma mania
Que apesar do atrativo e da apetência,
Custa muitos desgostos com frequência,
E disso há mil exemplos todo dia.
E, apesar das mulheres, é um prazer
Passageiro e muito avaro,
O qual, provando-o, já deixa de o ser,
E sempre custa muito, muito caro.

(PERRAULT, 2004, p. 91).

Outra Moralidade - Barba Azul

Por pouco razoável que alguém seja,
Mas que saiba viver atualmente,
É lógico que logo esse alguém veja
Que o que ele leu foi dito antigamente;
Que não há mais esposo tão terrível,
Nem tampouco que peça inda o impossível,
Mesmo que ciumento e desgostoso,
Que com a mulher não seja obsequioso;
E seja a barba azul ou doutra cor,
Não sabemos dos dois quem é o senhor.

(PERRAULT, 2004, p. 91).