

Mestrado em Estudos Portugueses Multidisciplinares



Helena Sandra Fernandes Quitério

A presença materna em contos da literatura tradicional: uma leitura da sua intervenção em contos tradicionais portugueses que retratam o processo de crescimento/autonomização da criança.

Orientadora: Doutora Isabel Barros Dias

Área do conhecimento: Literatura

2009/2011

Aos meus dois filhos, Guilherme e Simão, que me reintroduziram na malha do conto.

De forma especial, agradeço *com amor* ao meu marido, a quem tirei tempo e espero agora dar em amor...

Agradeço

À minha *Fada-Madrinha*, professora Doutora Isabel Barros Dias, minha orientadora, pela amizade, pelo seu incentivo em enveredar por este caminho na procura de conhecimento, pela oportunidade de aprender, pela paciência, pela generosidade em compartilhar o seu conhecimento e a sua experiência académica. Sem a sua confiança não teria sido possível desvendar um pouco desta *personagem* tão simbólica. Janeiro

Agradeço também a

Professora Doutora Carla Almeida

Professora Doutora Maria João Branco

Professora Doutora Rosa Maria Sequeira

Professora Doutora Adelaide Costa

e

Ao espaço e-learning da Universidade Aberta

Sem todos eles jamais reuniria as condições para aceder a novos e tão variados conhecimentos.

Estou ainda grata a outros *mestres* e suas ideias, que me foram ajudando na descoberta/exploração do universo do conto popular.

Resumo

Com este trabalho pretendemos analisar a intervenção de figuras femininas em contos do ciclo “A Gata Borralheira”, da obra *Contos Populares e Lendas* de José Leite Vasconcelos. Tentaremos perceber como a figura e caráter da presença materna interfere no processo de crescimento/autonomização da criança. A heroína é transportada até cenários muito próximos da sua realidade quotidiana, onde esta se vai deparando com problemas que necessitam de ser ultrapassados e, naturalmente, causadores de situações de dilema. Estes dilemas e a forma como a heroína os enfrenta irão ajudar a criança a compreender que só evoluirá psicologicamente se, tal como a heroína, for capaz de os enfrentar e que, para tal, pode sempre contar com uma presença materna espelhada na figura da mãe, madrasta, fada-madrinha, ou mesmo na figura animal. Para a autonomização da criança, será necessário que esta consiga penetrar nesta dimensão simbólica e ir extraíndo, do mundo da fantasia para o mundo real, as orientações que lhe vão sendo transmitidas.

Abstract

In this work we intend to examine the involvement of female characters in the tales of the cycle "Cinderella," from the masterpiece "Folk Tales and Legends" by José Leite Vasconcelos. We will try to understand how the character and personality of the maternal presence interferes with the growth process/automation of the child. The heroine is set in scenarios close to her everyday reality. She is, then, forced to face and overcome certain problems, which are, naturally, the cause of dilemma situations. These dilemmas and how the heroine faces them will help the child understand that the only way to psychologically evolve, as the heroine did, is by dealing with the problems and that, to do so, she/he can always rely on a maternal presence mirrored in the mother, stepmother, fairy godmother, or even the animal character. For the automation of the child it is necessary that she/he is able to get inside this symbolic dimension. Moreover, he/she has to be able to extract, from the world of fantasy into the real world, the guidelines which are being transmitted.

Palavras-chave: Literatura Tradicional, Contos Populares, Presença Materna, Mulheres na Literatura Tradicional Oral (figura da mãe, figura da madrasta, figura da madrinha, figura da heroína), papel das personagens femininas, papel da mãe na evolução dos heróis, memória cultural, valores, normas de conduta ...

Índice

Introdução.....	8
Parte 1 – Literatura Popular Tradicional	11
1.1. Valor Literário.....	11
1.2. Valor Axiológico.....	16
Parte 2 – O Maravilhoso.....	21
2.1 – Metamorfose.....	29
2.2 – Fadas e Bruxas	34
2.2.1. Fadas	34
2.2.2. Bruxas	41
Parte 3 – Os contos Populares	43
3.1. - Paradigmática Estrutural dos Contos.....	44
3.2. – Fundo Mítico e Simbólico	56
3.3. – Arquétipos e Testemunhos	64
3.4. – Agentes ao serviço do Conto Popular	70
Parte 4 - Os contos do VIII Ciclo - A Gata Borralheira	76
4.1. - Estrutura.....	77
4.2. - Espaço e Tempo	82
4.3. – Personagens e suas Funções	90
4.4. – Elementos simbólicos.....	100
4.5. – Sentimentos dominantes	119
4.5.1.- Rivalidade Fraternal	119
4.5.2.- O Amor	121
Parte 5 - Presença Materna no ciclo de “A Gata Borralheira”	122
5.1. Presença Materna na figura da Mãe.....	125
5.2. Presença Materna na figura da Madrasta.....	126
5.3. Presença Materna na Figura da Fada Madrinha	136
5.4. Presença Materna na Figura Animal	141
Reflexões Finais.....	149
Bibliografia	160

Introdução

O texto literário, apesar de nunca ser uma cópia da realidade, muitas vezes pretende aludir à vida em sociedade e aos valores da mesma. Assumindo assim um papel ativo na formação da personalidade dos seus leitores.

A presente investigação incidirá sobre os contos populares da literatura oral e tradicional, enquanto

histórias em prosa, muitas delas universais, nas quais a categoria prevalecente é o “maravilhoso”, apesar de terem como ponto de partida o aproveitamento de elementos da “representação do mundo”. No que respeita à sua representatividade, os contos são quase sempre válidos para toda a comunidade, adultos ou jovens, impondo-se pela significação simbólica, quer na dimensão psicanalítica, quer na dimensão etnoantropológica. Os contos tornam aceitáveis situações (“metamorfoses”, “inserção do sobrenatural”, etc.) e agentes (convívio de “humanos” com “fadas”, “bruxas”, “gigantes”, etc.) que, habitualmente, são considerados ilógicos pelo senso comum.¹

Estes promovem um contacto precoce com um conjunto de valores e de normas consideradas essenciais para o desenvolvimento do ser humano. Assim, os contos populares, património da Literatura Tradicional e Oral, assumem-se como os primeiros agentes de uma socialização linguística, cultural, estética e educativa.

Tendo em atenção que a literatura assume um papel importante na formação e educação das nossas crianças e jovens, pretendemos analisar a presença materna no processo de crescimento/autonomização da criança.

Conscientes da importância dos contos populares para o crescimento e amadurecimento pessoal da criança, tentaremos explorar alguns ensinamentos

¹ CORREIA, João David Pinto. 1993. “Os Géneros da Literatura Oral Tradicional: Contributos para a sua Classificação”. *Revista Internacional de Língua Portuguesa*. Associação das Universidades de Língua Portuguesa. Lisboa. N.9. Julho. 1993. P. 68.

presentes nos contos de carácter oral e tradicional. Especificamente procuraremos determinar de que forma o arquétipo da imagem materna se pode concretizar nas figuras de mãe, madrasta, fada-madrinha ou ainda na figura animal e analisar a sua intervenção no processo de crescimento/autonomização da criança de acordo com as diferentes facetas que esta pode assumir.

Os contos que servirão de base ao trabalho de análise foram coligidos por José Leite de Vasconcelos e editados apenas em 1966, na obra *Contos Populares e Lendas*, graças ao trabalho de coordenação dos seus discípulos Alda da Silva Soromenho e Paulo Caratão Soromenho e de outros colaboradores como Ana de Castro Osório, que generosamente coligiu uma quantidade considerável de contos e os ofereceu a José de Leite Vasconcelos. Esta referiu especificamente a ideia da utilidade dos contos como elemento educativo:

A ideia de aproveitar com intuito não etnográfico, por exemplo, com intuito moral, contos tradicionais ou em que há vestígios da tradição [...] Convencida do valor dos contos populares ou de aspecto popular, como instrumentos de educação infantil...²

Segundo o prefácio de Paulo Caratão Soromenho, Leite de Vasconcelos dedicou cerca de setenta anos ao estudo do património popular português, recolhendo contos e lendas “mandados dos quatro cantos da nossa terra por amáveis informadores”³.

No que se refere às características destes textos, o próprio mestre sublinha o seu aspeto intemporal e pragmático:

Aos contos [...] em princípio não têm local nem data; não se enquadram em qualquer período da História; podem não ter maravilhoso; e, quando verosímeis, não se lhes reconhece autenticidade [...]. Mas o que fundamentalmente distingue o *conto* é a existência dum objectivo: moralizador, social, político, satírico, etiológico ou distractivo.⁴

² VASCONCELOS, José Leite. 1966. *Contos Populares e Lendas*. Coimbra: Actas Universitatis Conimbrigensis. Coordenação de Alda da Silva Soromenho e Paulo Caratão Soromenho. Volume II. P. XV.

³ *Ibidem*. P. VIII.

⁴ *Ibidem*. P. XI.

Relativamente à sua classificação, os coordenadores deste projeto mencionam o facto de alguns dos contos poderem pertencer a mais de um ciclo. Porém, neste trabalho, aceitamos a divisão que foi estabelecida na obra e vamos concentrar-nos apenas no VIII Ciclo: “A Gata Borralheira”.

Concomitantemente usaremos ainda, como termo de comparação contos de Perrault, Grimm, Consiglieri Pedroso, Adolfo Coelho e Ataíde Oliveira que nos servirão como eventuais termos de comparação.

Passamos de seguida ao estudo dos papéis atribuídos à mãe/madrasta/madrinha, neste ciclo como o intuito de identificar a importância destes diferentes papéis no crescimento/autonomização da criança.

Parte 1 – Literatura Popular Tradicional

1.1. Valor Literário

Ao longo dos tempos notou-se uma certa resistência de alguns teóricos em atribuir o merecido valor à “Literatura Popular Tradicional”, remetendo-a para um estatuto de inferioridade.

Carlos Reis e Ana Macário Lopes, no seu dicionário de Narratologia, apresentam o “conto popular” como um termo antagónico de “conto consagrado”, uma vez que associa o primeiro a um “espaço rural periférico” e o segundo a uma “cultura consagrada, oficialmente reconhecida”⁵. Outro teórico, Victor Aguiar e Silva, reconhece que a “Literatura Popular”

significa aquela literatura que exprime, de modo espontâneo e natural, na sua profunda genuidade, o espírito nacional de um povo, tal como aparece modelado na peculiaridade das suas crenças, dos seus valores tradicionais e do seu viver histórico. “Literatura Popular” contrapõe-se assim a “Literatura de arte” ou “Literatura artística” [...].⁶

Definir o valor literário da “Literatura Popular Tradicional” foi o que se propôs fazer David Pinto Correia na comunicação “Para uma Teoria do Texto da Literatura Popular Tradicional” apresentada em novembro de 1987, no colóquio de Literatura Popular Portuguesa. Segundo este devemos distinguir “tradicionalidade” de “popularidade”⁷, pois existem:

- 1) os *textos populares de êxito efêmero* (canções, fados, etc.) a incluir na “literatura de massa”;

⁵ REIS, Carlos & LOPES, Ana Cristina Macário. 1987. *Dicionário de Narratologia*. Coimbra. 3ª Edição. Livraria Almedina. P. 79.

⁶ SILVA, Vítor Manuel Aguiar. 1994. *Teoria da Literatura*. Coimbra. 8ª Edição. Livraria Almedina. P. 116.

⁷ CORREIA, João David Pinto. 1992. “Para Uma Teoria do Texto da Literatura Popular Tradicional”. *Literatura Popular Portuguesa. Teoria da Literatura Oral/ Tradicional/Popular*. Lisboa. Edições Acarte. Fundação Calouste Gulbenkian. P. 101-127.

- 2) os *textos populares tradicionalistas*, que correspondem à produção moderna dos “poetas populares”;
- 3) os *textos populares tradicionais*, que se caracterizam pela sua tradicionalidade devido à sua produtransmissão;
- 4) os *textos popularizantes*, constituídos por composições que se adequam ao gosto popular.

Para o especialista, a expressão “Literatura Popular Tradicional” encerra os textos da Literatura Tradicional Oral e os textos da Literatura Tradicional Escrita. Relativamente aos textos de património oral, para além das adivinhas, fórmulas encantatórias, lendas, lengalengas, orações, romances, provérbios e pregões surgem também os contos. As adivinhas, os provérbios, os pregões, as lengalengas, as orações e os romances apresentam uma constante extensão e expressão, nomeadamente, pelo facto de se apresentarem em verso. No entanto, há formas, como o conto, que podem apresentar diferente extensão e uma grande variação, pois estão mais dependentes do seu transmissor (o contador/ o informante) e do seu contexto. De forma a preservá-los houve quem se preocupasse em fazer um registo escrito dos mesmos, não podendo nunca confundir-se estes com “textos” escritos da Literatura Popular Tradicional. O seu registo tem como finalidade permitir que estes possam vir a ser individualmente lidos ou coletivamente escutados. Estes registos escritos podem apresentar diferentes versões, no entanto, todas elas obedecem às regras estabelecidas pela tradição, podendo sofrer algumas transformações de pormenor, que em nada vão alterar o sentido a ser transmitido. Ainda segundo J. David Pinto Correia, devem apenas ser considerados “tradicionais” os contos que são publicados sem indicação de autor, uma vez que estes são património comum que se vai transmitindo ao longo das gerações, com uma parte fundamental invariante e com pormenores variados. Atualmente temos assistido a inúmeras publicações de contos adaptados em livros para os mais novos, denotando-se nos autores uma preocupação em manter a sua globalidade sintático-narrativa e as coerências temático-figurativas e isotópicas legadas pela Tradição.

Jean-Claude Bouvier⁸ apresenta os textos tradicionais populares, como textos literários, quando afirma que o conto escrito e o conto oral são duas categorias literárias, apesar de não terem, à primeira vista, as mesmas características estruturais, nem as mesmas condições de produção ou de circulação. Segundo o teórico, estes dois modos de produção são alvo de um fenómeno de convergência, ou seja, sofrem influências mútuas, que em muito os enriquecem.

Para ele, o conto escrito é evidentemente uma criação individual, podendo, no entanto, resultar de uma adaptação da tradição oral. Nomeadamente o conto escrito inspira-se nos temas, nas personagens, nas situações e essencialmente num certo número de processos retóricos ou de traços estilísticos dos contos orais. Por outro lado, o conto escrito pode também influenciar o conto oral, na medida que os circuitos de transmissão tradicionais foram interrompidos, ou seja, com a evolução dos tempos a figura do contador deixou de transmitir um repertório exclusivamente de tradição oral e passou a recorrer também ao conto escrito como fonte de inspiração. Neste processo constata-se que o contador “absorve” e mantém o conteúdo do texto, mas vai apresentando variações, seja para suprimir falhas de memória, seja pelo seu gosto pessoal de criação ou mesmo para satisfazer a curiosidade do público.

Alexandre Parafita⁹ recorreu à expressão “Literatura Popular de Tradição Oral” ou “Literatura Popular” para designar o conjunto de formas simples da arte verbal determinadas tradicionalmente pelo uso que o povo faz delas e que são testemunho da sua cultura. Esta arte verbal, executada e difundida por via oral, de geração em geração, revela-se através de um amplo conjunto de géneros, cujos textos vão apresentando variantes mais ou menos pronunciadas, conforme o espaço geográfico e a geração que deles se apoderou ou os acolheu – o que vem, aliás, confirmar o seu carácter oral. Assume o seu

⁸ BOUVIER, Jean-Claude. 1987. “Contes de L’Écrit – Contes de L’Oral : L’Opposition Est-elle Pertinente?”. *Littérature Orale Traditionnelle Populaire. Actes du Colloque*. Paris. 20-22 Novembre. 1986. Fondation Calouste Gulbenkian. Centre Culturel Portugais. Paris. P. 317-329.

⁹ PARAFITA, Alexandre. 1999. *A Comunicação e a Literatura Popular*. Lisboa. Lisboa. Plátano Edições Técnicas. Coleção Plátano Universitária.

carácter popular em função da sua aceitação social. Ou seja, sempre que possa servir para divertir, ensinar, estabelecer laços de união entre os membros do grupo, ridicularizar defeitos, suportar o trabalho, galantear, agredir, pedir dons, etc.

De acordo com este autor, para se poder qualificar um texto como “Literatura Popular” há que ter em atenção três fatores, nomeadamente o modo de transmissão, a forma de expressão e o uso feito pela comunidade.

Relativamente ao primeiro aspeto, a transmissão, esta passa sempre pela via oral, apesar de alguns textos atualmente chegarem até nós sob a forma de registo escrito. No entanto, estes, durante muitos séculos, pertenceram apenas ao domínio exclusivo da memória oral. A sua passagem para a escrita torna-se indispensável, na medida em que se isso não ocorrer corremos o risco de diminuirmos em muito o nosso repositório destes textos. Tal situação decorre do facto de a nossa forma de estar em sociedade estar a modificar-se em muito pois, ao contrário de outras gerações anteriores, as reuniões familiares ou apenas sociais deixaram de ser centradas na figura das gerações mais velhas, que aproveitavam esses momentos para partilhar o seu património. Também as mudanças ocorridas ao nível das vivências rurais levaram a que os momentos de partilha diminuíssem radicalmente. Chegámos assim a um ponto em que o património legado e devidamente catalogado nas fontes publicadas deixa muito a desejar, relativamente aquele de que outras gerações foram possuidoras.

No que diz respeito à sua forma de expressão, a “Literatura Popular de Transmissão Oral” está também dependente dos espaços geográficos em que ocorre, bem como dos contadores ou dos seus compiladores. Isto significa que a forma como o contador sentiu o texto e a situação real que vivencia vai influenciar a sua transmissão do mesmo. Alexandre Parafita defende assim que as versões que chegam até nós, após viajarem por diferentes épocas, podem servir como objeto de estudo para os etnólogos, antropólogos, linguistas e outros investigadores.

Por último temos ainda o uso que a comunidade dá aos textos, ou seja, estes estão dependentes do contexto, mas também do momento em que ocorrem. Como tal, cada ouvinte fará a sua leitura pessoal do conto.

Como se torna evidente pelo percurso de alguns críticos, que acabámos de fazer, apesar da atitude de indiferença ou mesmo de hostilidade que alguns teóricos da sociedade culta demonstraram para com a sabedoria popular, outros houve que defenderam que a literatura é arte feita com palavras, cujo suporte tanto pode ser a escrita como a memória. Afirmando que a escrita pode ser aniquilada, mas a memória a cada um pertence e, como tal, a recordação dela permanecerá sempre que haja reprodução oral.

Percebemos assim que a efemeridade e a durabilidade dos textos não resultam da circunstância destes serem escritos ou orais, ou de os seus autores serem personalidades consagradas no mundo literário ou não, mas da adesão por parte dos seus recetores. Esta adesão constitui um processo fortemente seletivo, que se baseia no conhecimento, aceitação e transmissão do repertório. O povo sente-se como proprietário dos contos populares, reconhece e identifica-se neles, o que o leva a transmiti-los ao longo das gerações. Cada contador, embora sem essa intenção imediata, deu-lhe um pouco o seu cunho pessoal e contextual, transformando-se assim num “produtransmissor” de literatura.

José Leite de Vasconcelos é um grande exemplo português na recolha e difusão deste tipo de Literatura, chegando a afirmar “ao reunir esses fragmentos soltos da alma do nosso povo, muitas vezes me chamaram doido, por suporem frívolo o que a mim me parecia ouro”¹⁰. Anos mais tarde, Maria Aliete Galhoz debate uma questão, que a nós nos parece deveras pertinente, “será o povo mais desprovido de meios culturais institucionalizados mero reproduzidor de elementos vindos desses meios institucionalizados, elementos que assimila e retém, ou é, por si e além disso, criador também? Concluindo a

¹⁰ *apud.* GALHOZ, M^a Aliete. 1991. “A Literatura Tradicional de Expressão Oral e o seu Valor Literário e Axiológico”. In *Ler Educação*. Escola Superior de Educação de Beja. N^o 5. Maio/Agosto. P. 31-33.

mesma que a cultura é feita de culturas que se difundem, que se interpenetram, que se infundem de umas às outras.”¹¹

Encerramos este capítulo verificando como os textos de tradição popular podem ser considerados como Literatura Popular Tradicional, na medida que refletem o conhecimento de técnicas e de ciência, que o Homem vai fazendo ao longo do seu “duro” percurso de vida. Já Doralice Alcoforado, em 1986, concluía que o erudito teoriza o popular, uma vez que «La mémoire populaire est le fruit de l’expérience, est elle emmagasinée dans le courant de la vie – c’est pourquoi les gens les plus âgés sont ceux qui transmettent naturellement ce savoir aux générations plus jeunes.»¹²

1.2. Valor Axiológico

Desde muito cedo que a criança vai tomando contacto com a Literatura Tradicional Popular, seja através das canções, lengalengas, adivinhas, provérbios, fábulas, lendas ou contos que os pais ou educadores lhe vão dando a conhecer. Esse primeiro contacto ocorre através da oralidade, promovendo na criança uma série de competências na modalidade do oral, quer na sua vertente de perceção, o ouvir, quer na sua vertente de produção, o falar. Este contacto irá ajudar a criança a ser capaz de se exprimir “de forma desbloqueada e autónoma, tendo em conta o tempo disponível e a situação”¹³, bem como passa a compreender enunciados orais nas suas implicações linguísticas e paralinguísticas, capturando o significado, a intencionalidade e as condições sociolinguísticas dos diferentes textos. Podemos concluir que a

¹¹ GALHOZ, Maria Aliete. 1991. “A Literatura Tradicional de Expressão Oral e o seu Valor Literário e Axiológico”. *Ler Educação*. Escola Superior de Educação de Beja. Nº 5. Maio/Agosto. P. 32.

¹²ALCOFORADO, Doralice. 1987. “L’Érudit et le Populaire : Le Jeu Intertextuel.” *Littérature Orale Traditionnelle Populaire*. Actes du Colloque. Paris. 20-22 Novembre. 1986. Fondation Calouste Gulbenkian. Centre Culturel Portugais. Paris. P. 335.

¹³ GUERRA, Joaquim. 1999. “O Património Tradicional e Oral no Contexto Escolar: Contributos para o Desenvolvimento da Competência de Falante/Ouvinte”. In *Inovação*. Nº 12. P.76.

Literatura Tradicional Popular exerce uma enorme influência quer no processo de percepção, quer no processo de produção da criança, uma vez que os seus textos acompanham o processo de aquisição da língua em toda a sua extensão. Primeiro a criança limita-se a ouvi-los, de seguida começa a brincar com a linguagem, quer através das cantilenas ou lengalengas. Mais tarde, a criança inicia a escolarização e passa para além de os ouvir, também a lê-los, tornando-se finalmente um *contador*.

Relativamente à escolarização, Maria Aliete Galhoz, no artigo “A Literatura Tradicional de Expressão Oral e o Seu Valor Literário e Axiológico” da revista *Ler Educação*, apresenta uma citação do Doutor Leite de Vasconcelos, onde este apresentava os textos de Património Oral, acima já referidos, como um “tesouro etnoliterário, e que defendia como sendo uma riquíssima parcela do acervo cultural de que nos alimentamos”¹⁴, chegando mesmo a recomendar a utilização desse património nas escolas.¹⁵

Ao assumir o papel de contador, a criança apresenta interesse e empenho em distinguir ela própria o essencial do secundário; em elaborar resumos; em explicar palavras abstratas, como os diversos recursos estilísticos; em criar diálogos, elaborando perguntas e respostas de forma correta; em saber argumentar; em definir posições morais através da linguagem e a perspetivar o homem na sociedade. Este papel de contador permite que a criança desenvolva a memória, a sua capacidade de atenção, enriqueça a sua linguagem, através da aquisição de novos vocábulos e de novas construções gramaticais, melhore a sua capacidade de organização do discurso, encadeie as suas ideias de um modo claro e significativo; desenvolva a sua capacidade de improvisação, entenda os mecanismos estéticos e criativos de fundamentação do poético e do simbólico, produzidos pela linguagem. Todos

¹⁴ *apud*. GALHOZ, Maria Aliete. 1991. “A Literatura Tradicional de Expressão Oral e o seu Valor Literário e Axiológico.” In *Ler Educação*. Escola Superior de Educação de Beja. Nº 5. Maio/Agosto. P. 32.

¹⁵ *Ibidem*. “Esperta-se a atenção e o acume intelectual com a proposta de adivinhas, promove-se o gosto literário com a recitação de cantigas, que às vezes são admiráveis de beleza; abre-se a memória e activa-se a imaginação com a aprendizagem de romances e contos; acalenta-se o senso moral com o enunciado de provérbios que constituem, como se diz vulgarmente, a “sabedoria das nações.”

estes percursos de aprendizagem irão reflectir-se numa correcta leitura e escrita e, mais tarde, no gosto pelo conteúdo dos livros e o fascínio pelas palavras.

Para além da promoção de aprendizagens da criança, a Literatura Tradicional Popular, vai também ajudá-la no seu desenvolvimento pessoal e social e na criação da sua identidade.

O nosso trabalho, ao centrar-se na análise de alguns Contos Populares, permitirá tentar compreender de que forma o conto e o seu mundo de fantasia, poderão ajudar a criança a desenvolver o seu imaginário, a sua criatividade e a lidar com a realidade circundante.

O conto surge na sequência evolutiva dos mitos, caminhando no sentido da organização de um pensamento filosófico que tenta regular as ações socioculturais de uma determinada comunidade. Este assume-se como um transmissor de ensinamentos que permitem à criança fazer uma construção cognitiva, afetiva e moral do mundo. Sempre que a criança entra em mundos imaginários e não-circundantes, toma conhecimento das realidades alternativas possíveis, o que lhe permite encontrar modelos para os seus conflitos de momento, pois a narrativa dirige-se à criança numa linguagem simbólica, atemporal e sem espaço definido, através de expressões como *“Era uma vez...”*; *“Há muitos, muitos anos...”* ou ainda *“Em tempos que já não voltam...”*. Este tipo de narrativa ensina a criança a superar problemas de crescimento e a ultrapassar dependências, adquirindo um sentido de autoaceitação e de autoestima. De cada vez que a criança ouve e se envolve na história e na efabulação vai aprender uma série de mecanismos conscientes que a impelem a revê-los, rearranjá-los e a fantasiar sobre eles, de modo a permitir-lhe encontrar respostas para os seus problemas individuais. Logo, os contos fornecem à imaginação infantil novas dimensões e diferentes problemáticas que a criança não conseguiria encontrar ou resolver por si só.

Nos Contos surgem representações do mundo (internamente, do mundo da “psyché” individual, e externamente do mundo social e do cosmos) que são transmitidas ao ouvinte, através de recursos poéticos de grande efeito, como a

metonímia ou a metáfora. Estes contos comprovam uma perspectiva espiritual do mundo de grande poder educativo: a crença na existência do maravilhoso, nas coisas extraordinárias, nunca vistas, a ideia de que o campo do sobrenatural se manifesta naturalmente na vida quotidiana do homem, induz à aceitação duma outra dimensão para a existência humana. Este elemento mágico pode ser aproveitado pedagogicamente para se proceder a uma crítica implícita ao materialismo, à negligência dos valores espirituais na sociedade moderna e para afirmar uma essência moral do Universo.

A grande temática destes contos remete-nos para a compreensão, por parte da criança, do Bem e do Mal e de quais os comportamentos corretos e quais os condenáveis. Esta visão rigidamente dualista da vida subdivide-se em variados subtemas, nomeadamente o Bem surge através de expressões como “o amor vence sempre”, “nunca devemos perder a esperança”, por outro lado o Mal encontra-se expresso em expressões como “não há mal que sempre dure” ou “a maldade só triunfa temporariamente”.

Relativamente à expressão “o amor vence sempre”, esta aparece desdobrada em diferentes representações de amor, como o amor entre homem e mulher, o amor fraternal, o amor paternal, ou mesmo o amor filial. É sobre a intervenção do amor maternal no processo de crescimento/autonomização da criança que o nosso estudo irá incidir.

Os Contos apresentam-se à criança com uma confirmação do sentido inato de Justiça dos mais pequenos, pois documentam um mundo luminoso, em que imperam códigos de Honra e noções de solidariedade e em que o Bem é recompensado e o Mal é punido com a devida severidade. Pretende-se que as crianças apreendam conceitos complexos, através da sobreposição cognitiva de variantes simples.

Todos os defeitos humanos são documentados, desde a vaidade, à mentira, à desobediência, à curiosidade, à frivolidade, à ignorância. Isto porque, de

acordo com B. Bettelheim¹⁶, devem ser mostradas às crianças todas as consequências das suas más ações.

De acordo com Armindo Mesquita quando a criança escuta um conto, a sua mente está a produzir outro. Isto vem reforçar a ideia de que, por um lado, a narrativa oral opera como veículo de emoções e, por outro lado, inicia a criança na palavra, no ritmo, nos símbolos, na memória, desperta a sensibilidade, conduzindo à imaginação através da linguagem global. Neste sentido, “a literatura apresenta-se como meio de manifestação de cultura”. O seu contacto com os contos é uma forma de edificação para os valores, levando a criança a refletir, e a acrescentar algo ao seu leque de conhecimentos.

Verificamos assim que os Contos Populares proporcionam às crianças o acesso a padrões culturais, a padrões cívicos, a padrões ético-morais, ensinando-lhes as práticas e comportamentos para com os outros; as atitudes para consigo mesmo e posicionamentos perante a Natureza e o Universo. Servem de momento de configuração da identidade do ser humano, devido a essa transmissão de valores, pois segundo Doralice Alcoforado “Les récits sont donc en même temps une source de connaissance et un divertissement.”¹⁷

¹⁶ BETTELHEIM, Bruno. 1995. *A Psicanálise dos Contos de Fadas*. Lisboa. Bertrand Editora. 4ª Edição. Tradução de Carlos Humberto da Silva. P. 9-29.

¹⁷ ALCOFORADO, Doralice. 1987. “L’Erudit et le Populaire : Le Jeu Intertextuel.” *Littérature Orale Traditionnelle Populaire. Actes du Colloque*. Paris. 20-22 Novembre 1986. Fondation Calouste Gulbenkian. Centre Culturel Portugais. Paris. P. 335.

Parte 2 – O Maravilhoso



Imagem disponível em: http://litteraeinextremis.blogspot.com/2009/03/introducao-literatura-fantastica_19.html.
[Consultado em 06.06.10]

Pareceu-nos que ao maravilhoso deveríamos atribuir um capítulo, uma vez que este, segundo Todorov¹⁸, constitui uma das vertentes da literatura fantástica, cujas características estão bem patentes no Conto Popular.

O vocábulo *maravilhoso* constitui assim um ponto de referência na literatura popular, que vem sendo bastante estudado desde a época medieval. Para apreendermos o seu significado atual teremos primeiro de viajar um pouco até à época em questão. Le Goff, com a sua obra *O Maravilhoso e o Quotidiano no*

¹⁸ Todorov, Tzvetan. 1970. *Introduction à la Littérature Fantastique*. Paris. Éditions du Seuil.

Occidente Medieval, apresenta-se como um excelente guia nessa viagem no tempo. Ele começa por nos dar a conhecer dois termos valiosos: *mirabilis* (usado em ambiente culto) e *mirabilia* (usado em ambiente menos instruído). Este último descendente de “miror” ou “mirari” alude a algo de visível. No entanto, com a evolução dos tempos e consequente evolução vocabular das línguas, constatou-se que não se pode encarar o vocábulo “maravilhoso” apenas como algo que o homem pode vir a admirar com os olhos, a um imaginário em torno de imagens e metáforas que são visíveis.

Para além do vocabulário, outro aspeto a referir é a atitude do Homem face à herança do maravilhoso. Uma vez que este pode lidar com a herança recebida de discrepantes maneiras, isto significa que pode rejeitá-la, utilizá-la ou adaptá-la de distintas formas. Todas as sociedades se inspiram no maravilhoso que chega até elas e vão adaptando-o de acordo com as suas necessidades.

O *maravilhoso*, cujas raízes são pré-cristãs, é encarado pelo sistema cristão como algo sobrenatural, na medida que este passa a convergir, tendem oralmente num só autor: Deus que o regulamenta, controla e o racionaliza.

O evoluir dos tempos fez com que os dirigentes intelectuais e espirituais do Ocidente medieval fossem adotando posturas diferentes face ao maravilhoso. Entre o século V ao XI houve uma espécie de refreamento do *maravilhoso*, até porque este seria visto como um elemento pagão muito perigoso para a religião, pois exercia sobre os espíritos uma grande sedução.

Nos séculos XII e XIII, o maravilhoso escapa-se um pouco e passa a ser valorizado pelos doutos. Tal facto dever-se-á à pequena e média nobreza, a cavalaria, pois estes tentavam opor à cultura eclesiástica uma cultura oral diferente, onde o maravilhoso passa a ser um elemento muito importante. O *maravilhoso* passa a assumir um papel protagonista nos romances da corte, como se destaca na seguinte citação:

O maravilhoso está profundamente ligado a esta procura da identidade individual e colectiva do cavaleiro idealizado [...] as provas do cavaleiro passarem por toda uma

série de maravilhas – maravilhas que ajudam (como certos objectos mágicos) ou maravilhas que é preciso combater (como os monstros).¹⁹

Nos séculos XIV e XV, e com a tomada de consciência, por parte da igreja, de que o maravilhoso poderia ser domesticado ou recuperado, este sofre uma certa valorização, apenas literária ou intelectual.

Ainda nos séculos XII e XIII o maravilhoso é encarado como algo sobrenatural, que nunca conseguirá explicar-se senão recorrendo ao miraculoso. Nesta época, o sobrenatural podia ser interpretado de acordo com três campos de ação, nomeadamente o *mirabilis*, o *magicus* e o *miraculosus*.

Relativamente ao primeiro termo, Le Goff refere-se ao maravilhoso tal como o encaramos atualmente, com as suas origens pré-cristãs. O segundo termo remetia para a magia, mas uma magia negra, ou seja, o sobrenatural maléfico ou satânico. O terceiro, e último termo, apesar de ter como raiz o termo *miraculum* (milagre) não pode ser encarado apenas na perspetiva do milagre, pois se analisarmos as suas características constatamos que este é apenas um dos seus elementos, mas um elemento bastante restrito. No que diz respeito às suas características, este é produzido por forças ou por seres sobrenaturais que são inumeráveis. No maravilhoso cristão e no milagre há apenas um autor, que é Deus e que age de forma imprevisível. Se o milagre se realizar através de intermediários como os santos, então passa a ser previsível, pois os homens da Idade Média conseguiam prever o que cada santo poderia vir a fazer. Segundo ainda o autor acima mencionado, o cristianismo teve uma certa dificuldade em aceitar o maravilhoso, pois não lhe é concedido um papel relevante no livro sagrado da Bíblia. Sendo que o Antigo Testamento concede uma parte reduzida ao maravilhoso, enquanto no Novo Testamento há mais milagres que coisas maravilhosas.

¹⁹ LE GOFF, Jacques. 1983. *O Maravilhoso e o Quotidiano no Ocidente Medieval*. Lisboa. Edições 70. P. 23.

Independentemente de lhe ser dado pouco relevo na tradição bíblica, o maravilhoso foi “produzido” e “consumido”, revelando-se como “um contrapeso à banalidade e à regularidade do quotidiano.”²⁰

Outra das funções que desempenhou foi surgir como uma forma de resistência à ideologia oficial do cristianismo.

O maravilhoso existe habitualmente associado a outros elementos. Na Idade Média ele surgia em duas grandes áreas: o maravilhoso quotidiano ou maravilhoso político. As suas manifestações, apesar de parecerem muitas vezes sem ligação com a realidade quotidiana, revelam-se dentro dela. Os chefes e políticos da Idade Média utilizaram o maravilhoso como um instrumento de coesão.

As diferentes formas de recuperação do maravilhoso, quer a recuperação cristã, a científica ou histórica, podem fazer com que este se dissolva. A primeira canalizou o maravilhoso para o milagre ou para uma recuperação simbólica e parenética. A segunda, levada a efeito por um certo número de intelectuais, de estudiosos, que possuíam o espírito científico, tentava fazer dos *mirabilia* fenómenos marginais, casos-limite, excepcionais, mas não fora da ordem da natureza e verdadeiros. Relativamente à recuperação histórica, esta ligava os *mirabilia* a acontecimentos e datas.

Podemos encontrar no maravilhoso medieval referência a elementos, como acontecimentos, lugares, objetos ou mesmo personagens (sejam elas figuras humanas, figuras metamorfoseadas em animais ou mesmos figuras sobrenaturais como fadas ou bruxas), que também vão desempenhar um papel de relevo nos contos por nós analisados. Veja-se por exemplo as referências a terras e lugares “naturais” com um grande significado simbólico como a montanha ou o monte, para onde é enviada a protagonista de um conto²¹ ou

²⁰ *Ibidem*. P.26.

²¹ Conto “A Vaquinha”. VASCONCELOS, José Leite. 1966. Coimbra. *Contos Populares e Lendas*. Coordenação de Alda da Silva Soromenho e Paulo Caratão Soromenho. Universidade de Coimbra. P. 218-220. (Daqui em diante CPL)

ainda o “*penedo de Alcântara*”²², onde as fadas aconselharam uma jovem a subir sempre que quisesse fazer o seu pedido à varinha mágica. Os contos em questão reportam-nos também a terras e lugares concebidos pela ação humana, como castelos ou palácios, também referidos como a “*corte*”²³.

Relativamente aos animais, e no caso dos contos em questão, são referidos animais “naturais” que mais frequentemente conviviam com os homens, nomeadamente animais domésticos, os de carga e transporte ligados ao meio rural e os ligados à função da alimentação humana, como a vaca, o touro, o carneiro, o cão, o gato ou o galo. Acresce ainda o facto de estes serem pequenas criaturas com a possibilidade de assumirem uma função alegórica como representantes do amor maternal.

No que diz respeito à intervenção dos objetos, salienta-se a referência ao anel (“um lindo anel de brilhantes”)²⁴ ou à varinha mágica (“Varinha de Condão, dai-me tudo o que eu precisar”)²⁵. Constatamos que na variante de “Pele de Burro”, a jovem coloca no pão um lindo anel de brilhantes, com o intuito de alertar o Príncipe para a sua verdadeira beleza física e espiritual, que se encontra camuflada por aquela pele de burro. Quando no ciclo da Gata Borracheira, a fada madrinha fornece os meios para a afilhada poder ir ao baile, ou à missa, através da varinha mágica, está a repor a justiça perdida. Estes protagonistas são recompensados, porque são bondosos no seu íntimo e merecem o prémio. O auxiliar mágico confirma que o mundo guarda princípios morais, nos seus fundamentos naturais.

Surgem ainda seres metamorfoseados, seres antropomórficos como as fadas²⁶ ou bruxas ou seres humanos, homens e mulheres que se destacam pelas suas

²² Conto “A Vaquinha”. CPL. P. 218.

²³ Conto “A Enteada”. CPL P. 209-215.

²⁴ Conto “Pele de Burro”. CPL. P. 203-205.

²⁵ Conto “A Vaquinha”. CPL. P. 218-221.

²⁶ Contos “As Fadas”, “As Treze Fadas”, “A Estrela de Ouro”, “A Enjeitada”, “A Maçã de Ouro”, “A Vaquinha” e “A Enteada”. CPL. P. 203-252.

particularidades físicas, designadamente de grande beleza: “ia-se fazendo mais linda [...] não deixava de l`àmentar mais a beleza²⁷; nunca se vira uma beleza como aquela²⁸; linda como os amores²⁹; ou fealdade extrema: “a cara mais horrenda³⁰; ou com membros que se destacam pelo seu tamanho excessivo, como os pés: “Correu todo o reino para ver a quem servia o sapato. A ninguém servia.”³¹; ou, pelo contrário, de tamanho delicado: “mostrar esse delicado pé”³².

A nossa abordagem ao tema do maravilhoso ficaria deveras incompleta se não fosse feita referência à obra *Introduction à La Littérature Fantastique*, de Tzevetan Todorov³³, um teórico anterior a Le Goff. Com a leitura desta obra, constatámos que para este teórico o maravilhoso surge como um dos elementos que caracteriza o fantástico ou a literatura fantástica.

Segundo este teórico,

Le fantastique [...] ne dure que le temps d`une hésitation; hésitation commune au lecteur et au personnage, qui doivent décider si ce qu`ils perçoivent relève ou non de la «réalité», telle q`elle existe pour l`opinion commune. A la fin de l`histoire, le lecteur, sinon le personnage, prend toutefois une décision, il opte pour l`une ou l`autre solution, et par là même sort du fantastique. S`il décide que les lois de la réalité demeurent intactes et permettent d`expliquer les phénomènes décrits, nous disons que l`œuvre relève d`une autre genre : l`étrange. Si, au contraire, il décide qu`on doit admettre de nouvelles lois de la nature, par lesquelles le phénomène peut être expliqué, nous entrons dans le genre du merveilleux.³⁴

²⁷ Conto “A Enteadada”. CPL. P. 209-215.

²⁸ Conto “A Estrela de Ouro”. CPL. P. 223-228.

²⁹ Conto “As Treze Fadas”. CPL. P. 250-252.

³⁰ Conto “A Estrela de Ouro”. CPL. P. 223-228.

³¹ Conto “A Gata Borracheira”. PEDROSO, Consiglieri. 2007. *Contos Populares Portugueses*. Lisboa. Nova Vega. 8ª Edição Revista e Aumentada. P. 14

³² Conto “A Gata Borracheira”. CPL. P. 221-222.

³³ Todorov, Tzvetan. 1970. *Introduction à la Littérature Fantastique*. Paris. Éditions du Seuil.

³⁴ *Ibidem*. P. 46.

O fantástico, para Todorov, é a dúvida do leitor em relação a um acontecimento estranho, sem admitir que aquilo é sobrenatural ou possui uma explicação racional. Se há um desfecho sobrenatural há o maravilhoso, se a explicação é racional há o estranho. Quando a história encerra com a ambiguidade, estar-se-á diante do fantástico. São ainda apresentadas as seguintes subdivisões entre esses três gêneros: estranho puro, fantástico estranho, fantástico maravilhoso e maravilhoso puro. O primeiro refere-se a acontecimentos insólitos que podem ser explicados racionalmente, o segundo trata de feitos sobrenaturais que no fim recebem uma explicação racional. O terceiro caracteriza a aceitação do sobrenatural ao término da história, pois há diferentes tipos de narrativas onde este recebe uma certa justificação, como o maravilhoso hiperbólico, no qual os fenômenos não são sobrenaturais a não ser pelas suas dimensões superiores às que nos são familiares; o maravilhoso exótico narra acontecimentos sobrenaturais sem os apresentar como tais; o maravilhoso instrumental surge com os aperfeiçoamentos técnicos da narrativa e no maravilhoso científico o sobrenatural é explicado de uma maneira racional, mas a partir de leis que a ciência contemporânea não reconhece. Estas categorias diferem do maravilhoso puro, pois neste estamos perante a naturalização do insólito, ou seja, não se explica de nenhuma maneira, uma vez que a ocorrência de situações ou a presença de seres *sobrenaturais* não provoca qualquer reação nas personagens ou no narrador (que não deve ser necessariamente auto ou homodiegético) e, conseqüentemente, nem no leitor, pois os elementos *insólitos* estariam inseridos num universo em que “tudo” é possível. Existe assim um maravilhoso puro, bem como um estranho, embora ambos não tenham limites claros. No primeiro não é a atitude para com os acontecimentos narrados que o caracteriza, mas a própria natureza desses acontecimentos. Poderemos concluir que o efeito fantástico se situa assim entre os limites do Maravilhoso e do Estranho e classifica-se de acordo com subgêneros transitórios entre eles.

Podemos assim associar o gênero maravilhoso ao conto de fadas e conseqüentemente ao conto popular, pois o conto surge como uma variante do maravilhoso, na medida em que acontecimentos sobrenaturais como a

personificação dos animais, o sono de cem anos ou os dons mágicos das fadas não provocam nenhuma surpresa, quer às personagens, ao narrador ou mesmo ao leitor/ouvinte. Estes são transportados para fora do espaço e do tempo reais e essa indeterminação espaço-temporal situa a narrativa em dimensões diferentes do mundo real, o que vai favorecer a introdução de elementos sobrenaturais que nada nos surpreendem. Isso está bem patente logo nas fórmulas iniciais dos contos como “Era uma vez...”, “Há muitos, muitos anos...”, “No tempo em que animais falavam...”. Estas expressões têm como finalidade provocar um distanciamento da realidade. O que distingue o conto de outro tipo de texto é o tipo de escrita e não o estatuto do sobrenatural.

Para Todorov, o texto fantástico assumia a função de transgressor das leis, uma vez que era através da literatura fantástica que se fugia à censura social e se podiam abordar temas tabus, como o incesto, a homossexualidade, a sensualidade excessiva, a metamorfose, entre outros. Ele chega mesmo a fazer uma dupla distinção dos temas, nomeadamente os temas do *eu* e os temas do *tu*. Relativamente aos primeiros, estes ilustram o posicionamento passivo do sujeito diante do mundo, através da visão. Também denominados pelo autor como temas do olhar, são exemplos a metamorfose e o pandeterminismo. Quando o sujeito adota uma postura ativa, ou seja, quando o homem se relaciona com o outro através do desejo, nas suas formas excessivas ou mesmo pervertidas, estamos perante os temas do *tu*.

No início do século XX surge a psicanálise e o texto fantástico que além da função social passa também a assumir uma função literária. Nesta, a presença do sobrenatural permite a mutação de um estado de equilíbrio ou desequilíbrio constantes, dinamizando assim a narrativa. A principal função literária do fantástico seria provocar a hesitação no leitor que acompanha o personagem-narrador da história (ou seja, a dúvida entre o real e o sobrenatural). Ao longo dos tempos, a narrativa fantástica vai sofrendo alguns desvios, tal como pode ser comprovado em *A Metamorfose* de Franz Kafka. Nesta obra não nos deparamos com a presença da hesitação típica fantástica ou maravilhosa, mas com uma adaptação desta, ou seja, é permitido ao leitor uma hesitação inicial que dá lugar a uma explicação irracional apesar de se acreditar como sendo

inadmissível. No capítulo que se segue vamos precisamente partir desta obra, como um texto famoso e universalmente conhecido que se centra do tema da metamorfose, para apresentarmos algumas considerações sobre este tema específico.

2.1 – *Metamorfose*



Imagem disponível em: http://www.google.pt/images?hl=pt-pt&rlz=1T4SUNC_pt-PTPT370PT370&q=metamorfose%20imagens%20contos%20populares&um=1&ie=UTF-8&source=og&sa=N&tab=wi&biw=1259&bih=537. [Consultado em 27.11.2010]

A noção de Metamorfose não pode ser vista como uma simples dissolução da identidade segura, ela remete-nos para o desejo da construção de um corpo transcendente que é simultaneamente instrumento de transformação da identidade. Estamos perante uma relação direta entre representação do corpo e a formação da identidade, testada por meio da metamorfose corporal.

A relação entre a percepção da imagem do corpo na construção de um lugar identitário. A noção de identidade coloca-o em relação com os outros, uma vez que o sujeito se situa – através do corpo justamente – numa dada posição e num dado contexto.³⁵

A obra *A Metamorfose*, de Franz Kafka, é um manifesto exemplo de uma obra famosa e universalmente conhecida que se centra na temática da metamorfose. Esta obra conta a história surpreendente de Gregor Samsa, um jovem caixeiro – viajante que sustentava a sua família e que “despertou uma

³⁵ AZEVEDO, Orlanda. 2003. *As Metamorfoses do Corpo e a Problemática da Identidade*. Lisboa. Edições Colibri. P. 18.

manhã na sua cama de sonhos inquietos, viu-se metamorfoseado num monstruoso inseto.”³⁶ Para Vladimir Nabokov, este inseto não seria um inseto do ponto de vista zoológico, uma vez que seria “um escaravelho castanho, convexo, do tamanho de um cão.”³⁷ Tal como Gregor Samba, também o amor e carinho da sua família se metamorfoseou. Este passou a ser encarado como um fardo que eles carregavam e a quem desejavam a morte.³⁸



Imagem disponível em: http://www.google.pt/images?hl=pt-pt&rlz=1T4SUNC_pt-PTPT370PT370&q=metamorphose%20imagens%20contos%20populares&um=1&ie=UTF-8&source=og&sa=N&tab=wi&biw=1259&bih=537. [Consultado em 27.11.2010]

Abordar o tema da metamorfose implica ainda que se conheça a grandiosa obra de referência, *Metamorfoses*, de Ovídio. Esta foi uma das obras da Antiguidade Clássica que maior influência exerceu na cultura europeia, nomeadamente na literatura.

Com esta obra, o seu autor, e poeta, propõe-se cantar “formas mudadas”, ou seja, o equivalente ao termo metamorfoses. Estruturalmente, a obra surge

³⁶ KAFKA, Franz. 2005. *A Metamorphose*. Lisboa. Clássicos. Relógio D'Água. P. 69. Tradução de Isabel Castro Silva.

³⁷ *Ibidem*. P. 24.

³⁸ Segundo uma análise freudiana, a obra ilustra a complexa relação do escritor com o pai e o seu sentimento de culpa. De acordo com o simbolismo mítico, o inseto caracteriza o seu sentimento de inutilidade perante o pai.

composta por uma sucessão de histórias mitológicas, tendo estas como tema unificador a “transfiguração”. Essas transformações podem ser encontradas nos mitos, onde com grande frequência pessoas ou seres míticos (deuses menores) são transmutados em animais ou plantas. O poeta pretendia apresentar uma narrativa contínua desde os primórdios do mundo até aos seus dias, tal como aparece explícito no próprio poema “Ó deuses, inspirai a minha empresa (pois vós a mudaste também), e conduzi ininterrupto o meu canto desde a origem primordial do mundo até aos nossos dias.”³⁹ A obra transporta-nos para um universo nitidamente ficcional, em que os corpos mudam de natureza e de forma, e se transformam em pedras, fontes, rios, animais e muitas outras coisas. No entanto, o poeta consegue levar o leitor a situar-se num patamar de verosimilhança. Constatamos que:

O material temático é helenístico, e todo o poema está embebido de pressupostos literários alexandrinos, evidentes desde a forma de tratamento dos temas à concatenação das histórias e a um vincado gosto pela erudição (muitas das vezes, o nome das personagens não é explicitado, criando um jogo de cumplicidade com o leitor).⁴⁰

Tal como, posteriormente, o nosso poeta Luís de Camões pediu inspiração às ninfas do Tejo, quando se propõe a “cantar os feitos dos portugueses”, também Ovídio solicitara aos Deuses que o inspirassem na consecução do seu projeto, desde a “metamorfose” da massa informe e primordial de átomos em seres e vida, até à metamorfose de César e de Roma, como capital do mundo. Os deuses terão sido os responsáveis pela “mudança de rumo” do poeta e pela sua metamorfose, cujo resultado é visível na obra acima mencionada. A essência do seu trabalho consiste em dar a conhecer não o processo, nem o motivo da metamorfose, mas sim a panóplia de “transfigurações possíveis”, como se fosse o próprio texto que se vai metamorfoseando. O próprio Ovídio assumia-se como um contador de histórias, na medida em que mais do que ensinar ou impressionar, o seu trabalho pretendia encantar ou deleitar o ouvinte. Este seu poema tornou-se num dos mais lidos e imitados, integrado na

³⁹ Ovídio. 2007. *Metamorfoses*. Livros Cotovia. Lisboa. P. 35. Tradução de Paulo Farmhouse Alberto.

⁴⁰ *Ibidem*. P. 16.

cultura geral, sendo possível encontrar vários pontos de contacto com os contos populares.

À semelhança de Ovídio, também os contos populares conseguem fazer com que o ouvinte/leitor estabeleça um jogo entre ficção e realidade. Isto significa que apesar de as personagens, fadas ou seres metamorfoseados, pertencerem a “um mundo autónomo, imaginário, de evasão, esse mundo não é “anormal”, situa-se apenas noutra dimensão, que escapa à perceção humana.”⁴¹

As metamorfoses presentes nos contos populares conduzem-nos para uma dimensão simbólica e mesmo alegórica, na medida em que não pretendem que seja atribuído simbolismo ao corpo físico, mas que seja feita uma construção simbólica da identidade. Não podemos esquecer a importância que a corporalidade assume na constituição da personagem, pois começa por ser dado destaque à imagem física, só mais tarde o leitor/ouvinte absorve a relação entre corpo e identidade. As obras de Esopo e de Fedro foram as primeiras obras a apresentar os animais, como espelho de comportamentos e sentimentos humanos. Nesses casos o homem encontra no corpo animal o instrumento adequado à concretização dos seus sonhos ou, por outro lado, uma forma de disfarce que lhe permite dar a conhecer os seus instintos.

Os mitos de metamorfoses refletem o carácter, os sentimentos e as circunstâncias da vida dos humanos nas ações dos animais. O nosso estudo vai exemplificar isso mesmo, na medida que as figuras maternas, que estudaremos, encontram no corpo animal uma das suas facetas, na qual há a possibilidade de estabelecer uma relação de proximidade com a natureza, encontrando nesta uma espécie de aliado que lhe vai possibilitando o encaminhamento da jovem na procura da sua concretização. Nos contos “A Vaquinha” e “A Enjeitada”, a presença materna surge metamorfoseada no corpo da vaca. Já na variante de “A Maçã de Ouro” é a vez do corpo físico do carneiro camuflar a presença materna, enquanto no “Filha e Enteadada” esta presença ganha mais força ou poder pelo facto de encarnar dois corpos, o de um galo e o de um gato. Nas três primeiras variantes a presença materna leva

⁴¹ *Ibidem.* P. 24.

a jovem até junto da frescura das águas do rio ou ribeiro, para assim esta poder lavar as tripas do animal em questão. A água do rio, proveniente de uma fonte originária, ao contrário das águas do oceano, remete-nos para uma origem mítica.

No caso da variante “A Gata Borralheira”, a metamorfose é assumida não pela presença materna, mas sim pela figura do príncipe que tem como objetivo testar o verdadeiro carácter da menina, ou seja, foi a própria Gata Borralheira a optar entre o casamento com aquele simples peixe e a sumptuosidade que o casamento com o rei lhe poderia trazer. Perante o gesto nobre desta, o encantamento desfez-se e o príncipe deixa o seu corpo metamorfoseado de peixe e incarna o seu verdadeiro corpo humano. O encontro entre os dois ocorre junto de um poço, ou seja, novamente é feita alusão à limpidez e imaculabilidade da água da fonte, uma vez que esta ilustra uma pureza original característica do arquétipo da mulher virginal. A água constitui um instrumento de pesquisa da imagem do eu e, concomitantemente, de interrogação da identidade. Em todas as restantes variantes recolhidas por Leite Vasconcelos, à exceção de “Filha e Enteada”, “Pele de Burro” e “A Gata Borralheira”, a transfiguração ocorre na figura de seres maravilhosos, as fadas, que iremos analisar no capítulo que se segue.

2.2 – Fadas e Bruxas

2.2.1. Fadas



Imagem disponível em http://1.bp.blogspot.com/_Thrg0XdJ1uc/SjkZjp2Dp7I/AAAAAAAAASs/9m2mx1xmL5M/s1600-h/Conto+de+fadas+10.jpg. [Consultado em 06.06.2010]

“As fadas, mulheres que habitavam a Insula Pomorum e que competiam no plano simbólico com a Igreja com relação ao domínio do sagrado, pois, segundo as narrativas, possuíam a sabedoria, o dom da cura e da imortalidade”⁴² surgem como “seres imaginários representados na forma de mulheres notáveis pela graça, espírito, bondade, beleza e dotadas de poder sobrenatural.”⁴³ São pois seres mitológicos, característicos dos mitos célticos, anglo-saxões, germânicos e nórdicos. As fadas também são conhecidas como sendo as fêmeas dos elfos. O termo incorporou-se na cultura ocidental a partir dos assim chamados "contos de fadas". Nesse tipo de história, a fada é

⁴² ZIERER, Adriana. 1999. “Significados medievais da maçã: fruto proibido, fonte do conhecimento, ilha Paradisiaca Medieval.” in *Revista Mirabilia* 1. Disponível em: <http://www.revistamirabilia.com/Numeros/Num1/maca.htm>. [Consultado em 05.12.09]

⁴³ Dicionário On-line de Português. Disponível em <http://www.dicio.com.br/fada/>. [Consultado em 04.06.10.]

representada de forma semelhante à versão clássica dos elfos de J.R.R. Tolkien, porém apresentando "asas de libélula" nas costas e utilizando-se de uma "varinha de condão" para realizar encantamentos. Dependendo da obra em que aparece, a fada pode ser retratada em estatura de uma mulher normal ou diminuta.⁴⁴

Alguns teóricos de renome como Fryda Schulz de Mantovani, Leïa, Mircea Eliade, entre outros, acreditavam que o tema das Fadas tem a sua origem na religião druida dos Celtas. Já no século I, nas novelas de cavalaria do ciclo bretão, nas gestas do Rei Artur e dos Cavaleiros da Távola Redonda se fazia referência às Fadas, como irradiantes aparições "benfazedas". A obra de Leïa enumera na religião druida seis graus ou níveis iniciáticos, sendo um referente às Fadas ou Vates, as que adivinhavam. Nos romances de cavalaria encontramos essas funções sagradas druídicas através de personagens como as fadas Morgana e Melusina ou ainda como o feiticeiro Merlin ou Arcalas. De uma forma muito genérica, estas serão as suas raízes ancestrais, que podem justificar a presenças das mesmas também nos contos populares universais.

No caso dos contos populares portugueses analisados, estas surgem na figura de fadas-madrinhas, primas fadas ou ainda metamorfoseadas no corpo de animais, como a vaca, o cão (ou a cadelinha), a cabra e o carneiro. Assumem funções pedagógicas, designadamente de justiceiras, capazes de inverter a sorte daquelas que fadam, de transformar jovens mal trajadas e mal tratadas em belas e ricamente ornamentadas princesas admiradas e veneradas por todos. Contrariamente, também podem assumir funções punitivas quando aplicam reforços negativos quer às madrastas, quer às meias-irmãs, pelo seu carácter arrogante, preguiçoso, malcriado ou demasiado ambicioso. As fadas boas ou "benfazedas", através dos dons que concedem, tanto podem recompensar as meninas injustiçadas, como castigar as prevaricadoras.

Há ainda situações em que surgem as fadas-más, as "malfazedas" nomeadamente no conto "As Treze Fadas"⁴⁵. Neste conto é devido à imperfeição humana dos reis, que se esqueceram de convidar e preparar o

⁴⁴ Disponível em <http://pt.wikipedia.org/wiki/Fadas>. [Consultado em 04.06.10.]

⁴⁵ Conto "As Treze Fadas". CPL. P. 250.

lugar da décima terceira Fada na mesa, que a princesa foi sujeita a um fado funesto e obrigada a dormir durante cem anos.

Relativamente ao sono de cem anos a que a jovem é fadada, este corresponde a uma hibernação, a um afastamento dos ciclos naturais da vida, do crescimento e dos perigos que todo este processo implica. Estamos perante uma superproteção da jovem, superproteção bastante característica da figura materna que de tudo se socorre para evitar o sofrimento do seu filho.

Estes seres são dotados de grandes poderes, que surgem sob a forma de dons que estas podem conceder. No caso das meninas injustiçadas estas são alvo de dons de vertente positiva, ou seja, são fadadas para passarem a ser a cara mais linda, a ter os cabelos com fios de ouro fino, da sua boca jorrarem pérolas ou flores sempre que falarem, dos seus cabelos deitarem pedras preciosas, ou dos olhos deitarem diamantes, como por exemplo no conto “A Enjeitada”. Em ambas as situações, os “dons concedidos afetam geralmente a boca, os olhos, a cara, os cabelos e as mãos e relacionam-se com a fortuna, a beleza e o dom da palavra.”⁴⁶

Como contraponto, as meninas prevaricadoras são fadadas a deitar porcaria pela boca, caspa do cabelo e porcaria também pelos olhos, também no mesmo conto.

A verbalização é uma das constantes deste universo, uma vez que alguns seres, como as fadas, possuem a capacidade de fazer da palavra uma bênção, enquanto outros a usam como uma maldição (neste caso reportamo-nos às bruxas).

Nos contos, a própria palavra age sobre a matéria e torna-se um poder em si ecoando, deste modo, o imaginário verbal da magia. [...] O conto ensina-nos que é através da palavra que se sai e, simultaneamente, se entra no labirinto – o fio é o da palavra e as asas ganham-se com as palavras que permitem o voo e a evasão [...] todo ele, uma vitória da memória sobre os esquecimentos; da palavra sobre o silêncio e, nos próprios

⁴⁶ MEIRELLES, M^a Teresa. 2006. *Fadas, Mouras, Bruxas e Feiticeiras: Contos & Lendas*. Lisboa. Apenas Livros. P. 10.

contos, a palavra é entendida como um bem precioso que deve ser tratado com precisão. A repetição da palavra deve ser feita, por isso, com preceito e esmero.⁴⁷

Relativamente à repetição da palavra com preceito e esmero, podemos aludir o conto “A Vaquinha”, onde a fada-madrinha oferece à jovem donzela a varinha mágica e a ensina a pronunciar as palavras exatas.⁴⁸ Para além das fadas darem “a palavra aos humanos para que estes verbalizem os seus desejos”⁴⁹, também estas verbalizam, “elas próprias, o fado de cada um”⁵⁰ em todos os contos em que a enteada é abençoada pelos seus dotes e, por oposição, a filha da madrasta é amaldiçoada.⁵¹ No conto “Linda-a-Linda” é mesmo feito alusão ao facto de as fadas, “em tempos que já não voltam”, chegarem a atribuir o poder da fala a objetos inanimados.⁵²

Outro aspeto a salientar é a vidência como um dos poderes sobrenaturais das fadas, pois os humanos na maioria dos casos não têm necessidade de verbalizar os seus desejos, uma vez que é próprio das fadas conhecerem os vários encantos e respetivos desencantamentos, nomeadamente:

-Pois eu sou uma fada e sei desse encanto. Toma lá este espelho; quando entrares na pedreira, tira-o do bolso, que hás-de ver o palácio iluminado como se fosse de dia (...) Aqui tens também este frasco com um líquido, que chegando ao pé dele há-de morrer

⁴⁷ MEIRELES, Maria Teresa. 2006. *A Palavra e os seus ecos. Contos e Lendas*. Lisboa. Editora Apenas Livros. P. 17-23.

⁴⁸ “Vá ao penedo de Alcântara e diga: “ Varinha de condão, dai-me tudo o que eu precisar”; logo o penedo se abrirá e aparecerá tudo; e ao spois, para o tornar a fichar, diga: “ Varinha de condão, fichai-me este penedo”. Conto “A Vaquinha”. CPL. P. 220.

⁴⁹ MEIRELES, Maria Teresa. 2006. *Fadas, Mouras, Bruxas e Feiticeiras. Contos e Lendas*. Lisboa. Editora Apenas Livros. P. 4.

⁵⁰ *Ibidem*.

⁵¹ Conto “A Enjeitada”. P. 216; Conto “A Estrela de Ouro”. P. 223; Conto “Linda – A - Linda”. P. 228. Conto “A Maçã de Ouro”. P. 243. Conto “O Sapateiro Viúvo”. P.245. Conto “Os Órfãos”. P. 272. CPL.

⁵² “[...] passados tempos apareceu, e um deles pôde entender-se com uma fada, a qual lhe deu um espelho que falava.” Conto “Linda-A-Linda”. CPL. P. 228.

instantaneamente. Todas estas cousas te dou, porque és digno disso, e só com elas é que te poderás salvar.⁵³

“Fadas, de Fata, do latim Fatum, que é Fado ou Destino, costumavam em tempos antigos, ser vistas e invocadas em número de três.”⁵⁴ Quanto ao número de fadas, este altera de conto para conto, designadamente tanto encontramos contos em que o número de fadas é indefinido, como em outros contos já aparece definido. Salienta-se, no entanto, que na segunda situação remete-nos para os números três, sete, doze ou treze, sendo os números três e treze certamente associados com a natureza tríplice da deusa e com a célebre figura das três Parcas do Destino, ou Moiras, filhas de Zeus e de Témis (a Justiça Divina). São elas Cloto, que fia o fio da vida, Átropos, a que corta o fio da vida com uma tesoura de ouro, e Laquésis, que atribui o quinhão de sorte a cada um. O recurso ao número três está patente no conto “A Enteada” pois a jovem foi apresentada à rainha, no palácio, como possuidora de três frutuosas habilidades. O próprio Príncipe sugeriu à mãe que deveriam testar cada uma dessas habilidades. A jovem angustiada sabia que, sozinha, jamais conseguiria ultrapassar cada uma dessas tarefas. Como resposta às suas angústias, das três vezes lhe surgiram três fadas-jãs, personagens adjuvantes, que de imediato sossegaram a jovem, dando-lhe as corretas indicações de como deveria agir. As fadas estão de tal modo associadas ao linho e ao ato de fiar, pela delicadeza deste tecido, que aparecem quase sempre como fiandeiras, estando este facto na origem da expressão «mãos de fada», aplicada a mulheres que sejam hábeis em trabalhos de agulha. De acordo com o conto algarvio acima mencionado, as «Jãs» ou «Jans» são fadas que fiam durante a noite o linho tão fino como um fio de cabelo e que são recompensadas com um bolo. Também nas localidades de Caratão, Mação e do Sardoal, a tradição oral faz alusão a «Janas», mulheres de baixa estatura, invisíveis, que fiam «um linho muito fino e sem nós» como paga de certas dádivas do povo, como pão e vinho. As Janas ou Jãs portuguesas, conhecidas como Xanas nas Astúrias, são mulheres de cabelo longo e pele muito clara que dançam e cantam nos

⁵³ Conto “O Jardineiro e os seus Três Filhos”. CLP. P. 182.

⁵⁴ Disponível em: <http://blogs.opovo.com.br/astrologia/as-fadas/> . [Consultado em 12.02.2010.]

bosques e nos prados, apenas visíveis, talvez, ao pôr do sol, quando os últimos raios do astro rei brilham por entre os céus.

Elas desempenham também diferentes funções, sejam as de justiceiras ou de profetisas. Há contos onde as jovens donzelas são encaminhadas, pela presença materna, para as suas casas de forma a serem postas à prova. Essa prova consiste em verificar o seu verdadeiro carácter e, de acordo com a sua atitude, serão recompensadas ou castigadas.⁵⁵

Tal como já foi acima referido, por vezes é atribuída às fadas a função de videntes, nomeadamente nos contos em que são convidadas, logo após o nascimento de alguma figura da realeza, a irem ao seu palácio proferir o seu oráculo⁵⁶, bem como traçar o seu destino⁵⁷.

Para o desempenho das suas funções, as fadas fazem-se acompanhar de objetos mágicos como a bola de ouro, o espelho, o sapato ou a varinha de condão. Quanto a esta última, é graças à vara de madeira mágica (a que se atribui o dom de fazer sortilégios ou encantos) que muitas das vezes se dá a metamorfose, nomeadamente da jovem donzela.⁵⁸

⁵⁵ “A enteada quando chegou lá [...] achou a casa muito mal arranjada. Ela então arranjou a casa muito bem [...] Já que tu és tão bonita e tão asseada, vamos-te dar um dote [dom]. [...] Quem foi a porca que aqui entrou e que sujou tudo e fez mal ao nosso cãozinho? [...] Eu te fado para que sejas a cara mais horrenda, que não haja nada igual!”. Conto “A Estrela de Ouro”. CPL. P. 223-224.

⁵⁶ “Era costume no país, onde residiam, logo que nascessem pessoas de tão alta hierarquia, virem ao palácio doze fadas para cada uma proferir o seu oráculo, e escusado será dizer que eram ouvidas religiosamente, principalmente pelos pais.” Conto “As Treze Fadas”. CLP. P. 250.

⁵⁷ “No dia do baptizo da prencesa convendou as fadas todas para darem um dom à menina [...]”. Conto “As Fadas”. P. 207. – “Alta noite, passam três fadas. [...] Eu te fado que sejas a cara mais linda e que os teus cabelos deitem pedras preciosas. [...]” Conto “A Menina Que Deita Pedras Preciosas dos Cabelos”. CPL. P. 279.

⁵⁸ “Depois foram dar com ela atrás da porta, e em paga deram-lhe uma varinha de condão e dixeram-lhe: -Vá ao penedo de Alcântara e diga: “Varinha de condão, dai-me tudo o que eu precisar [...]” Conto “A Vaquinha”. CLP. P. 220.

As fadas ou mulheres com dons sobrenaturais povoam as narrativas no transcorrer dos séculos, pois são inúmeras as obras ou textos que acolheram o maravilhoso feérico nas suas variadas formas de representação. Ao nível nacional não poderíamos deixar de lembrar Luís de Camões, que lhes fez menção no episódio da Ilha dos Amores, quando os navegadores foram acolhidos pelas ninfas; Gil Vicente que as transportou para o texto dramático ao escrever o “Auto das Fadas”; Almeida Garrett, Antero de Quental ou mesmo Fernando Pessoa que se inspiraram nestas figuras e deram largas à sua versificação, tal como a seguir se ilustra:

A criança que pensa em fadas e acredita nas fadas⁵⁹

*A criança que pensa em fadas e acredita nas fadas
Age como um deus doente, mas como um deus.
Porque embora afirme que existe o que não existe
Sabe como é que as coisas existem, que é existindo,
Sabe que existir existe e não se explica,
Sabe que não há razão nenhuma para nada existir,
Sabe que ser é estar em algum ponto
Só não sabe que o pensamento não é um ponto qualquer.*

Alberto Caeiro
[Fernando Pessoa]

Resta-nos acrescentar que ao centrarmos o nosso estudo em contos populares teríamos obrigatoriamente de fazer referência a uma figura que desempenha um papel tão significativo no desenrolar dos mesmos, as fadas, até porque genericamente os contos maravilhosos são também apelidados de “contos de fadas”.

⁵⁹ PESSOA, Fernando. 1994. “Poemas Inconjuntos”. *Poemas Completos de Alberto Caeiro*. Lisboa. Editora Presença. Recolha, transcrição e notas de Teresa Sobral Cunha. P. 137.

2.2.2. Bruxas



Imagem disponível em <http://gremio1903.files.wordpress.com/2008/08/7537bruxa.jpg>. [Consultado em 06.06.2010]

Quanto às bruxas, quando evocamos o seu nome, a imagem que se materializa instantaneamente é semelhante à da figura: uma mulher velha, muito feia, com um grande nariz adunco, unhas enormes, sujas e afiadas, cabelo escuro ou grisalho, todo emaranhado, ora caindo em grandes farripas pelas costas abaixo, ora clandestino entre o chapéu e o *farrapo* que lhe oculta o corpo. O rosto refugia-se à sombra do chapéu pontiagudo e de grandes abas. Vestem-se de preto e são todas, horrivelmente más, o seu objeto mágico é a vassoura e viajam nela para se juntarem, nas clareiras das florestas ou junto de água, às outras discípulas. A vassoura remete-nos para o espaço doméstico, a lida da casa, da limpeza e da ordem e associa-se ao ar pelos movimentos repetitivos de balanço e pela poeira que dela se desprende. Verificámos que o nome está ligado à magia, ao feiticeiro, ao sobrenatural mas também ao sagrado e aos deuses. Esta duplicidade de papéis acompanha a bruxa e todos os objetos e animais que fazem parte do seu *séquito*, transformam-na ora em personagem humana e profana ora em ente sobrenatural e divino. A origem do nome continua envolta em mistério e Bruno Bettelheim defende que:

O facto de, nos contos de fadas, ninguém mais ter nome torna tudo ainda mais evidente: as principais personagens não têm nomes. São referidas por «pai», «mãe», «madrasta»,

se bem que possam ser descritos como «um pobre pescador» ou «um pobre lenhador». Se forem «um rei» ou uma «rainha», são apenas disfaces para pai ou mãe, assim como «príncipe» ou «princesa» significam filho e filha. As fadas e as bruxas, os gigantes e as madrinhãs também não têm nomes, o que facilita as projecções e as identificações.⁶⁰

Esta sua afirmação vai ao encontro da nossa perspectiva de que, nos contos tradicionais em estudo, esta figura aparece camuflada na personagem da madrasta. De uma forma direta, ela vai estar presente na imaginação da criança sempre que esta estabelecer contacto com a personagem da madrasta. Para a criança só alguém como a bruxa seria capaz de exigir tarefas impossíveis de concretizar, tal como a madrasta faz à sua enteada. É-lhe inaceitável que este tipo de exigência parta da figura da mãe. Para além de cuidadora e de servir de suporte afetivo, ela terá também de ser a cuidadora e, como tal, terá de permitir que a criança enfrente inúmeras dificuldades, para assim atingir o seu desenvolvimento físico e emocional.

Devemos ainda salientar que elementos, como a figura das bruxas e os seus atos maléficos se destinam à catarsis e não só ligam os contos aos mitos originários, como apresentam simbolicamente uma iniciação ao mal ou à resistência da matéria, do mundo e dos homens, que a criança irá defrontar na idade adulta. Ainda que suavizadas, ou vencidos depois de trabalhos, provas e proezas, as personificações malignas, regra geral, estão presentes em todos os contos.

Podemos assim concluir que estas duas figuras das fadas e das bruxas são descritas ou conhecidas como seres fantásticos ou imaginários, que se apresentam sob a forma de mulher. Podem ser angelicais, difundido o bem, na figura das fadas, ou encarnando o mal, representadas pela figura das madrastas, as bruxas. Estas possuem o poder de interferir no destino do Homem e foram uma das formas encontradas para encarnar a presença maternal constante ao longo do percurso de vida de qualquer jovem. É comum referir-se que a fada e a bruxa são formas simbólicas da eterna dualidade da

⁶⁰ BETTELHEIM, Bruno. 1995. *A Psicanálise dos Contos de Fadas*. Lisboa. Bertrand Editora. 4ª Edição. Tradução de Carlos Humberto da Silva. P.55.

mulher ou da condição feminina. No caso dos contos do ciclo da Gata Borralheira estamos perante a dupla faceta da mãe. Esta figura pode surgir à criança através da imagem da madrasta, a “bruxa”, quando sente que a mãe lhe está a exigir algo que, aparentemente, lhe parece impossível e inacessível de alcançar mas, na realidade, a mãe apenas pretende preparar a criança para que esta esteja munida de todas as competências necessárias para enfrentar as adversidades da vida. A cristalização na imagem da “fada”, por seu lado, mostra a figura materna como alguém que está presente ao longo de todo o desenvolvimento físico e emocional de forma a apoiar a jovem em todas as dificuldades que se lhe vão deparando.

No entanto, qualquer personagem pode apresentar uma faceta diferente daquela que se espera, nomeadamente algumas bruxas podem ajudar heroínas e algumas fadas podem amaldiçoá-las ou condená-las a um “fado funesto”, pois podem surgir exceções, e “essas exceções contam e dizem de forças interiores ancestrais e imprevisíveis que subvertem todo o universo ordenado e linear [...]”⁶¹

Parte 3 – Os contos Populares

O universo dos contos rege-se por mandamentos próprios, leis implícitas que condicionam a forma como os enredos se desenvolvem, os motivos se conjugam e as personagens se caracterizam. Produto imaginário do colectivo, caldeado através de séculos de transmissão oral, fruto de miscigenação com textos eruditos, histórias de santos e tradições várias, este género literário transmite mensagens sublimes acerca de verdades profundas.⁶²

Para podermos proceder a uma análise estrutural dos vários contos seleccionados será de todo pertinente começar por referir os modelos que serviram de apoio ao nosso estudo.

⁶¹ MEIRELLES, M^a Teresa. 2006. *Fadas, Mouras, Bruxas e Feiticeiras: Contos & Lendas*. Lisboa. Apenas Livros. P. 53.

⁶² *Idem*. *Más Mulheres, Boas Meninas. Personagens femininas dos contos tradicionais portugueses*. Lisboa. Apenas Livros. P. 3.

3.1. - Paradigmática Estrutural dos Contos

Uma grande referência metodológica é, sem dúvida, a obra *Morfologia do Conto* de Vladimir Propp, na medida em que o seu autor introduziu o método indutivo, que consistia em partir de um *corpus* e, através do estudo das suas partes, esboçar um modelo geral de descrição e de funcionamento que permite classificar os contos segundo a sua estrutura.

Esta obra vem contestar a linha defendida por Lévi-Strauss, onde se sobrevalorizava a codificação da substância do conteúdo dos contos Populares, em detrimento da respetiva forma.

Na área das ciências humanas, Propp apresentou-se como um inovador, visto que a sua metodologia de análise defendia que o estudo de qualquer narrativa teria de passar por uma análise segmentada dos seus significantes para se chegar a uma fidedigna conclusão acerca do seu verdadeiro significado. De que forma poderia ser feita essa segmentação dos diferentes contos?

No conto maravilhoso há grandezas constantes e grandezas variáveis, uma vez que podem mudar os nomes (e com eles os atributos) das personagens, mas não mudam as ações que desempenham, ou seja, as funções. Propp introduz assim o conceito de função como “ [...] ação de uma personagem, definida do ponto de vista da sua significação no desenrolar da intriga [...]”⁶³

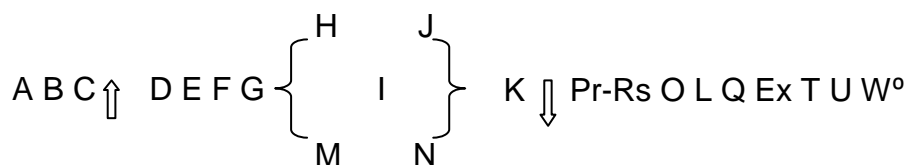
A função é designada sob a forma de um substantivo, que exprime a acção. Esta deve ser definida (o que é realizado?) num certo lugar, tempo e por alguma razão. Deve-se ter em linha de conta o significado que possui no desenrolar da acção.

Tendo um *corpus* de trabalho com cerca de cem contos maravilhosos russos, Propp conseguiu limitar o número de funções a trinta e uma, caracterizadas pela sucessividade linear segundo uma ordem inalterável. Sublinhou que todos os contos são mono típicos quanto à construção, que uma personagem pode

⁶³ PROPP, Vladimir. 1983. *Morfologia do Conto*. Lisboa: colecção. Vega Universidade: Edições Vega. P.17.

exercer diversas funções, que uma mesma função pode ser exercida por diferentes personagens e que ainda pode ocorrer uma duplicação ou triplicação de algumas das funções. Essa duplicação ou triplicação permitirá o encadeamento das sequências narrativas e salientará o aspecto retórico de determinada função. Essas funções são precedidas de uma parte introdutória, que contextualiza o enredo (enumeram-se os membros da família, os seus nomes, situação...). De forma a sistematizar o estudo dos contos maravilhosos, Propp propôs-se delimitar cada uma das funções e denominá-las (salientando a importância de ser feita uma distinção entre a função invariante e as suas variantes facultativas). A codificação das funções consistiu em atribuir uma letra à função invariante seguida de um índice numérico para cada uma das variantes⁶⁴.

De forma a poder compreender-se as relações entre as diferentes unidades narrativas e deixando de lado os elementos que se repetem, Propp apresentou o seguinte esquema de base⁶⁵:



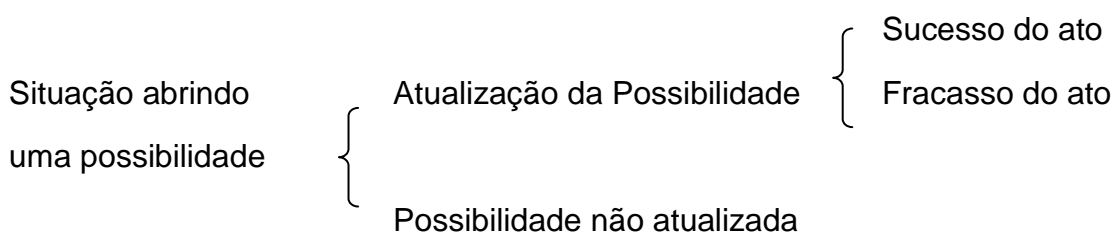
Segundo esse autor, o esquema é aplicável aos dois modelos dominantes de articulação das funções manifestadas no decurso da intriga: um deles será o modelo *H – J*, que consiste num combate contra o agressor e na respetiva vitória do herói e o outro, o modelo *M – N*, em que é ordenado ao herói o cumprimento de uma tarefa difícil.

As análises de Propp, sujeitas a algumas críticas, serviram de base de trabalho a outros autores. Claude Bremond foi precisamente um desses autores. Porém,

⁶⁴ *Ibidem*. P. 65-110.

⁶⁵ *Ibidem*. P. 162.

este recusou algumas das suas funções, incluindo a função linear do texto, ou seja, a hipótese de que todo o conto é idêntico. Com o objetivo de limitar as sequências, Bremond esboça um esquema tríade que permite organizar todas as possibilidades da intriga:



Um aspeto proeminente é que para Bremond uma narrativa não pode ser definida apenas pela sua lógica causal e sucessão cronológica dos factos, mas também pelos seus traços culturais e ideológicos, como também pela evolução psicológica das personagens. Para ele,

A narrativa é uma mensagem complexa apresentando uma série de situações, de acontecimentos e de acções ajustados na unidade de uma história. Estes elementos de fundo relacionam-se às acções e às paixões do homem: neste sentido eles não são jamais desprovidos de repercussão afectiva, nem de implicação ética.⁶⁶

Na ótica do ouvinte, certos assuntos podem ser positivos; outros negativos; outros neutros; outros ainda ao mesmo tempo positivos e negativos. São considerados como positivos os assuntos que se podem definir pela representação de uma qualidade moral ou de uma virtude; como negativos os assuntos que se podem definir pela representação de um defeito ou de um vício; como neutros aqueles que compreendem um certo número de temas considerados como sem gravidade, geralmente reservados ao tratamento cómico, tendo relação, por exemplo, com os pequenos incidentes da vida quotidiana.

⁶⁶ BREMOND, Claude, MORIN, Violette e METZ, Christian. 1973. *Cinema, Estudos de Semiótica. Selecção de Ensaios da revista "Communications"*. Petrólis. Editora Vozes, Lda. P. 48-93. Tradução de Luiz Felipe Baêta Neves.

A ética da narração está dominada por um esquema retributivo: é considerada como positiva a evolução que consagra a vitória do Bem e/ou a derrota do Mal; negativa, a evolução que leva à derrota do Bem e/ou à vitória do Mal. A evolução positiva caracteriza-se pelo conflito de dois grupos de personagens, os Bons e os Maus, e a vitória dos primeiros sobre os segundos. Mas a positividade do fim não garante a dos meios, que são às vezes, injustos e quase sempre violentos. No contexto da religião católica denota-se uma certa preferência por formas não agressivas na luta contra o mal, como a vitória do homem sobre o mal que está nele próprio, o progresso espiritual, a conversão ou a redenção. O tema é mais edificante ainda quando se junta à mediação do sofrimento e do remorso (a intervenção visível da graça), sobre os traços de um ser frágil e puro. Um herói já positivo atravessa uma crise durante a qual é tentado a trair o seu ideal. Ele trava um conflito entre o amor e o dever, saindo vitorioso e fortificado desta prova. A vitória do bem e a derrota do mal aparecem mais frequentemente como as duas faces solidárias da mesma história, em que a vitória dos bons sobre os maus é duplamente edificante, uma vez que contém ao mesmo tempo um encorajamento e uma precaução. A evolução positiva de um tema negativo realiza um reequilíbrio perfeito, uma vez que o desenvolvimento da história apaga tanto no espírito do ouvinte, como nos factos apresentados, a impressão desagradável criada pela apresentação do mal.

Claude Bremond defende que as funções narrativas podem ser agrupadas em sequências, até porque o conteúdo de um conto apresenta, na realidade, um conjunto de temas combinados, mais ou menos integrados na mensagem global da narrativa. Esta multiplicidade comporta necessariamente elementos negativos, que servem apenas para realçar os elementos positivos. É importante mostrar o mal para valorizar o bem: é uma exigência lógica, estética e moral inevitável. A ligação das sequências pode ser feita pelas pontas, por encrave ou por paralelismo:

Em lugar de figurar a estrutura da narrativa sob a forma de uma cadeia unilinear de termos sucedendo-se segundo uma ordem constante, imaginá-la-emos como a justaposição de um certo número de sequências que se sobrepõem, se anastomasam à maneira das fibras musculares ou dos cabelos numa trança. No decurso duma

sequência, a posição das funções é rigorosamente fixa. Pelo contrário, de uma sequência à que lhe está associada, as funções são em princípio independentes: tudo pode combinar-se com tudo, tudo pode seguir a tudo.⁶⁷

Bremond critica em Propp o facto de a sua metodologia limitar a imaginação criadora no conto maravilhoso e anular a intervenção preeminente do narrador, porque dirigia todo o seu trabalho apenas para uma codificação finalista das funções.

Outro aspeto também negligenciado por Propp e apontado por Bremond foram as triplicações de certas funções narrativas. Estas remetem para funções diretamente relacionadas com as tarefas difíceis a que o herói/heroína terá de se submeter de forma a conseguir atingir o seu objetivo (a que no nosso corpus de trabalho geralmente correspondem algumas cenas que antecedem o reencontro com o príncipe). Essas tarefas difíceis podem passar pelo interrogatório a que a heroína pode ser sujeita por parte da vilã, o cumprimento da tarefa difícil e a malfeitoria de que é alvo. As referidas tarefas apresentam-se com grau de dificuldade crescente, sendo a terceira a decisiva e a que poderá levar o herói à vitória.

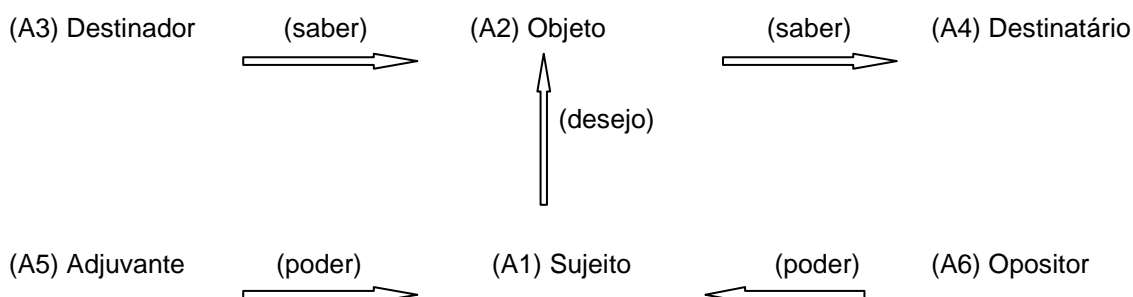
Podemos dizer que, sem minimizar a importância da “Morfologia” proppiana, Greimas procedeu a um exame crítico dos seus estudos, tendo identificado problemas de linguagem descritiva, uma vez que, na sua opinião, as funções nem sempre podem ser associadas às esferas de ação. Elas podem ser interpretadas como uma forma de resumir as diferentes sequências do conto. Para permanecer fiel à “esfera de ação” ele propõe que se represente cada “ação” por um predicado associado ao seu sujeito “atuante” ou “personagem” correspondente. O inventário das “funções” proppianas revela, quer a existência de unidades sintagmáticas de dimensão maior que os enunciados narrativos (como as provas), quer o seu carácter recorrente (seja ele através de duplicações e/ou triplicações). Estas recorrências marcam a intensidade ou a totalidade do esforço. Para além das relações paradigmáticas podemos

⁶⁷ Bremond, Claude. 1973. *Logique du Récit*. Paris. Editions du Seuil. P. 29.

também encontrar relações sintagmáticas que promovem a organização das estruturas narrativas:

definir um género apenas pelo número de actuates ou dramatis personae, como ele os chama, fazendo abstracção de todo o conteúdo, é situar a definição num nível formal excessivamente elevado; apresentar os actuates sob a forma de um simples inventário, sem se interrogar sobre as relações possíveis entre eles, é renunciar muito cedo à análise, deixando a segunda parte da definição, seus traços específicos, num nível de formalização insuficiente⁶⁸.

Greimas, depois de ter analisado o modelo de Propp para os contos e o de Souriau para o texto dramático, conclui que ambos conceberam uma interpretação actancial que, embora aplicada a diferentes tipos de narrativa, pode levar a resultados bastante compatíveis. Considerando assim os modelos de ambos, apresentou o seguinte esquema completo das modalidades funcionais e dos respectivos atuantes⁶⁹:



Este modelo apresenta-nos o sujeito como alguém que faz a ação; o objeto como alguém que sofre a ação; o destinator como alguém que empurra o herói na sua busca; o destinatário como aquilo que se pretende alcançar; o adjuvante como alguém que traz auxílio, que age no sentido do desejo ou facilitando a sua comunicação (segundo Greimas “Forças benfazedas do

⁶⁸ GREIMAS, A. J. 1966. *Semântica Estrutural. Pesquisa de Método*. S. Paulo. Editora Cultrix. Editora da Universidade de S. Paulo. 2ª Edição. P. 228. Tradução de Haquira Osakabe e Izidoro Blikstein.

⁶⁹ PROPP, Vladimir. 1983. *Morfologia do Conto*. Lisboa: colecção Vega Universidade: Edições Vega. P. 28.

mundo, encarnações do anjo da guarda”); o oponente como alguém que cria obstáculos, opondo-se quer à realização do desejo, quer à comunicação do objeto (segundo o mesmo “Forças malfazedas do mundo, encarnações do diabo do drama da Idade Média”). Mostra-nos ainda que “um mesmo actante pode pois ser manifestado ao nível da expressão, por várias personagens assim como a mesma personagem pode desempenhar funções distintas e personificar actantes diferentes (ex: sujeito que é ao mesmo tempo destinatário; destinador que é ao mesmo tempo opositor ou adjuvante do sujeito, etc.).”⁷⁰

Greimas propôs fazer uma análise funcional do seu modelo, nomeadamente tentou perceber a relação entre as funções, pois na sua opinião, pela redundância que caracteriza qualquer manifestação discursiva, estas deviam manifestar-se em número reduzido para serem apreendidas como estruturas simples e oferecerem elementos de apreciação que permitissem explicitar a existência de modelos de transformação das estruturas de significação.

De seguida procedeu ao levantamento das trinta e uma funções apresentadas por Propp e tentou reduzi-las, seguindo mesmo uma sugestão do mesmo: “acasalar as funções”. Este “acasalamento” assenta sobre uma dupla exigência: uma condensação da narrativa em unidades episódicas, tendo cada episódio um carácter binário e ser constituído por apenas duas funções, tendo como exemplo *combate vs vitória*, a vitória implica que tenha havido um combate. Embora tenha conseguido reduzir para vinte funções (uma vez que apenas algumas delas se prestam ao acasalamento) o número de funções a que chega Greimas ainda se apresenta um pouco extenso.

Se interpretarmos “A” como o estabelecimento de um contrato e se a narrativa for desencadeada pela rutura do contrato é o episódio final do casamento que restabelece, após todas as peripécias, o contrato rompido.⁷¹ Tentando

⁷⁰ *Ibidem*. P. 29.

⁷¹ O casamento surge assim como “um contrato firmado entre o destinador, que oferece o objeto da busca ao destinatário, e o destinatário-sujeito, que o aceita.” Esta função pode surgir assim “acasalada” como *contrato vs consolidação*.

simplificar o modelo interpretativo de Propp, Greimas propõe também uma tipologia de provas, que podem ser consideradas, conforme a função que assumem na economia geral da narrativa, como:

- *Qualificantes*, em que é testada a reação do herói e a receção do adjuvante (injunção vs aceitação);
- *Decisivas ou Principais*, em que perante a ordem, o herói decide se deve combater e é esse combate que lhe permite chegar à vitória e à dissolução da falta (defrontação vs êxito);
- *Glorificantes*, onde a realização da(s) tarefa(s), por parte do herói, lhe permite alcançar o êxito e o reconhecimento.⁷²

Greimas acredita ainda que o conto é uma narrativa complexa ou dupla, uma vez que apresenta a relação das provas realizadas pelo sujeito (o herói) em oposição à história do anti-sujeito (traidor). Constatase assim que o esquema narrativo é sempre constituído por dois percursos narrativos, que se desenvolvem em direções opostas e reduzem-se

[...] a uma fórmula de compensação em que a destruição da ordem social é seguida do retorno à ordem, e a alienação é reparada pelas recuperações de objectos perdidos. Tudo se passa como se a organização narrativa obedecesse a um princípio de equilíbrio que transcende e rege as acções humanas realizadas pelos sujeitos.⁷³

A circulação dos objetos pressupõe a existência prévia dos sujeitos que os manipulam, uma estrutura da comunicação no interior da qual os objectos circulariam de forma semelhante às mensagens. A confrontação pode ser resumida pela seguinte fórmula canónica simples:

⁷² De acordo com a sua perspectiva, seria mais assertivo que a interpretação das três provas não respeitasse uma linha temporal ou gráfica, mas sim uma ordem lógica de pressuposição, nomeadamente o reconhecimento do herói previa uma ação heróica da sua parte e esta subentendia uma qualificação do herói.

⁷³ COURTÉS, Joseph. 1979. *Introdução à Semiótica Narrativa e Discursiva*. Coimbra. Livraria Almedina. P. 30.

S₁ U O ∩ S₂

Relativamente ao esquema narrativo, ele reconhece duas espécies de sujeitos: *os sujeitos de estado* e *os sujeitos de fazer*. Os primeiros serão os depositários dos valores, que só podem ser reconhecidos como sujeitos na medida em que estão em relação com objetos de valor e participam em diferentes universos axiológicos. Os segundos, os sujeitos agentes são os que, operando junções, transformam os primeiros. Assim a representação canónica do sujeito só pode tomar a forma de um *enunciado de estado*, cuja função é constituída pela relação entre o sujeito e o objeto:

S ∩ O ou S U O

No que diz respeito aos *enunciados de fazer*, o sujeito de fazer opera transformações que se situam entre estados. A fórmula

S U O → S ∩ O

corresponde à representação de dois estados sucessivos de um sujeito que inicialmente se encontra disjunto do objeto, passando mais tarde a estar conjunto com ele, após a intervenção de um fazer transformador.

...o sujeito de fazer e o sujeito de estado não são actantes semióticos que participam directamente no esquema narrativo que organiza o discurso, mas actantes sintácticos, espécies de indicadores sintácticos dos *modi operandi* e *significandi*, que permitem calcular operações efectuadas por diferentes actantes e medir o seu “ser” em progressão e/ou em diminuição constante, no momento do desenvolvimento da narrativa.⁷⁴

Essa tipologia de sujeitos, sujeitos esses com competências variáveis e intencionalidades por vezes conflituosas, encaminha-nos para a possibilidade de ser concebida uma estratégia da comunicação entre sujeitos competentes que trocam quaisquer objetos de valor.

Sendo a prova decisiva o lugar privilegiado da narrativa, onde o herói, após a sua busca, pode enfim realizar a missão de que está incumbido, esta é o momento do percurso narrativo que estruturalmente parece mais próximo da

⁷⁴ *Ibidem*. P. 19-21.

definição do programa narrativo como ato performador. No entanto qualquer programa narrativo deverá ligar o *sujeito de fazer* e o *sujeito de estado* num só atuante, este sujeito deve visar o objeto investido de um valor descritivo e deve ser realizado de acordo com a existência semiótica (conjunção ou disjunção). O sujeito só pode realizar uma performance se possuir a competência necessária. Sendo a competência “o que faz ser” e pertencendo à ordem do “ser” e não do “fazer” só poderemos testar a competência do sujeito quando este se apresentar como um sujeito de estado. Para desempenhar a sua performance de forma competente, o sujeito deve estar na posse de um programa narrativo que deverá realizar, estar dotado de marcas da realização deste programa narrativo e estar em conjunção com um objeto investido de valores modais. Para além dos *sujeitos de fazer* e de *estado* surge a figura do *sujeito operador*, esta posição pode ser desempenhada por diferentes atores com a função de destinador. Compete ao destinador incitar o herói a adquirir a sua competência e a aplicá-la de forma bem sucedida, designadamente a prova qualificadora é um bom exemplo. Quando a prova referida compreende o combate simulado faz-nos crer que o sujeito se torna competente pelos seus próprios meios, deixando transparecer, sob a máscara do adversário, a figura do destinador, que é o efetivo doador da competência. O sujeito semiótico é apresentado como competente ou performante, no entanto ele só será competente quando é sucessivamente sujeito segundo o querer, poder e saber - fazer. O sujeito é o conjunto organizado dos papéis actanciais adquiridos ao longo do percurso precedente. O sujeito semiótico, enquanto *sujeito de fazer*, passa sucessivamente por três modos de existência semiótica:

Sujeito virtual → sujeito atualizado → sujeito realizado

O sujeito só realiza o seu projeto após ter produzido o ato que o fez entrar em conjunção com o objeto de valor. Este, enquanto *sujeito de estado* define-se pela sua relação com o objeto de valor, relação essa que está submetida a variações ao longo do percurso narrativo.

No que diz respeito aos objectos de valor, estes só se tornam de valor como projeção do “querer - ser” do sujeito, ou seja, dotado do estatuto modal de “ser - querido”. À semelhança do sujeito, também este evolui de objeto virtual, que

entendemos como o objecto desejado, para objeto atualizado pelo sujeito e posteriormente surge como o objeto realizado.

Relativamente à ação, esta surge por detrás do contrato entre o destinador e o destinatário-sujeito. A restante narrativa corresponderá à execução do mesmo pelas partes contratantes. No que ao sujeito diz respeito, este está dependente da contribuição do destinatário, seguido da pena ou do reconhecimento do destinador. Quanto a este último, ele pode surgir sob a figura do depositário dos valores que procura inscrever nos programas de ação, enquanto o segundo assume a figura do juiz da conformidade das ações em relação à axiologia de referência.

Segundo Propp, a relação entre o destinador e o sujeito apresenta-se sob a forma de uma hierarquia, cujos elementos estabelecem uma relação de dominação do primeiro elemento sobre o segundo. Greimas optou por considerar separadamente o segmento inicial do segmento final, sendo que na Situação Inicial “o sujeito semiótico é definido como um sujeito de fazer, pela sua capacidade de agir, de “fazer - ser” as coisas, enquanto o destinador é o “faz – fazer”⁷⁵, isto é, provoca o fazer do sujeito. Constata-se assim que o percurso narrativo é indiferente à posição económico-social dos atuantes, sejam eles destinadores ou sujeitos. Na situação final, o destinador deixa a sua posição de manipulador, para assumir a função de “guardião” dos contratos e das relações humanas. Cabe-lhe a tarefa de julgar a conformidade do fazer e do ser, acabando por estar dotado da capacidade para conseguir reconhecer os atos do sujeito como merecedores de sanção ou de reconhecimento público. Estamos perante um destinador que se encontra em busca de um saber verdadeiro.

De acordo com Greimas, o mais indicado será inicialmente fazer-se uma descrição das estruturas narrativas superficiais do conto e de seguida reescrevê-las ao nível da gramática profunda, para passar em seguida à análise do conteúdo investido que pode ser reduzido, ao nível abstrato, à

⁷⁵ *Ibidem*. P. 31-34.

correlação de duas categorias semânticas: cultura vs natureza e indivíduo vs sociedade.

Finalmente gostaríamos ainda de referir a flexibilidade e eficácia operatória do modelo francês de Paul Lariavaille. Este modelo apresenta-se sob a forma de uma sequência narrativa quinária tipo (SNT) que reflete um processo dinâmico intermediário entre dois estados, o Inicial e o Final. Segundo este modelo verifica-se que os contos seguem o esquema canónico: têm inicialmente uma *Situação de Falta, Estado Inicial* ou *Ordem Existente*. De seguida dão-se diversos acontecimentos, a *Ordem Perturbada*, em que o/a herói(na) terá de enfrentar sozinho, embora com algum suporte, as malfeitorias, que levam a uma transformação ou resolução, o *desequilíbrio*. O percurso narrativo do/a herói(na) passa de um estado de carência inicial a um estado eufórico final, através da realização de três provas distintas (uma Qualificação, uma Afirmação e uma Glorificação). A *Situação Final* é a de *Situação de Falta Reparada* ou *Ordem Restabelecida*, em que o/a herói(na) regressa ao ponto de partida com experiência adquirida.⁷⁶

A nossa posição é a de que a abordagem de qualquer conto deverá ter em linha de conta os aspetos mais significativos destes modelos acima apresentados, só assim se conseguirá alcançar uma leitura mais profunda do mesmo. Pensamos que o facto de estes três teóricos enveredarem por um trabalho de complemento e aperfeiçoamento do modelo pioneiro de Propp vem comprovar a nossa posição.

Sublinha-se que os pesquisadores de tendência “formalista” procederam a uma tipologia dos contos populares – tipologia que consideraria ao mesmo tempo variações das estruturas narrativas e de sua significação, enquanto os pesquisadores de tendência “semântica”, procuraram dar conta da significação de uma narrativa ou de uma classe de narrativas, servindo-se das estruturas gramaticais que permitem explicitá-la.

⁷⁶ LOPES, Ana Cristina Macário. 1987. *Analyse Sémiotique de Contes Traditionnels Portugais*. Coimbra: Instituto de Investigação Científica. Centro de Literatura da Universidade de Coimbra. P. 40-43.

3.2. – Fundo Mítico e Simbólico

Os mitos são narrativas que não se baseiam na experiência empírica nem científica, mas sim na intuição. E aí está a sua força, pois a intuição encerra sempre uma verdade. Porém, a verdade do mito não é evidente, é simbólica e precisa de ser interpretada. Ele transporta-nos até um mundo “fantástico”, ou mesmo “sagrado”, na medida em que para passarmos pelo “portal iniciatório”, temos que nos despir dos mais variados preconceitos e só então passaremos a ver os mitos/contos como eles realmente são, como retratam a vida quotidiana dos indivíduos. A partir desse momento nunca mais duvidaremos da sua realidade objectiva e qualquer que seja o mito, ouvido ou lido, deixará uma sensação de mistério e maravilhamento.

Já Platão reconhecia o contributo das experiências psicológicas para a Humanidade. Como tal sugeriu que a educação literária dos jovens se iniciasse com o mito. Aristóteles dizia “O amigo da sabedoria é também um amigo do mito.”⁷⁷ De acordo com a abordagem freudiana, a criação e formação dos mitos tem por base certos desejos reprimidos e alguns dos pensamentos da comunidade humana. Contudo, eles não refletem apenas os medos e as angústias infantis que dizem respeito, sobretudo à sexualidade dos pais. Funcionam, indubitavelmente, a vários níveis, um dos quais pode ser o psicológico. De facto, os mitos podem constituir a válvula de segurança por onde são canalizadas as tensões perigosas para a comunidade, ou ainda, a narrativa mítica pode constituir um campo apropriado à identificação de situações e personagens que refletem os desejos mais recônditos, que emergem através dos sonhos e fantasias.

De que forma os sonhos se ligam aos mitos? Cada sonho é constituído por dois níveis: o conteúdo *aparente* e o *latente*. O conteúdo aparente é aquele de que nos lembramos, uma breve história que pode ser absurda. O latente é o conjunto das ideias que se associam entre si e se metamorfoseiam no

⁷⁷ *Apud.* BETTELHEIM, Bruno. 1995. *A Psicanálise dos Contos de Fadas*. Lisboa. Bertrand Editora. 4ª Edição. Tradução de Carlos Humberto da Silva. P. 48

conteúdo aparente. Tal como referimos relativamente ao mito, também o material a partir do qual os sonhos são criados provém de pensamentos perigosos e de sentimentos incómodos que foram reprimidos no inconsciente por meio do processo de censura. Essa censura é atenuada momentaneamente durante o sono, mas apenas algumas vezes, já que a expressão plena destas ideias inconscientes provocaria sentimentos de agonia e de culpabilidade no sonhador. Deste modo, uma censura parcial continua a dissimular as ideias reprimidas, as quais, durante o sono, são reevocadas e introduzem-se novamente na parte consciente da mente. E assim, como nos sonhos, a censura jamais é suprimida completamente, também nos mitos as ideias inconscientes aparecem dissimuladas para escapar ao seu reconhecimento pela parte consciente da mente. As ideias que predominam nos mitos e nos sonhos são tipicamente as ideias da fase infantil e principalmente as ideias que se vinculam aos pensamentos e comportamentos proibidos e perigosos, capazes de provocar angústia e culpa, provenientes, sobretudo da esfera da vida sexual dos pais. Isso não significa que o problema mais importante das crianças é de natureza erótica, mas que esse tem maior probabilidade de estar sujeito ao processo de repressão. A diferença entre os sexos adquire uma importância cada vez maior na vida das crianças, bem como o comportamento sexual dos pais, especialmente essa atividade secreta que gera descendentes e satisfação e da qual elas próprias estão excluídas.

O primeiro contacto das crianças com os mitos estabelece-se através dos contos populares. Estes enraízam-se em religiões, cultos e mitos antiquíssimos, possuindo uma estrutura que, embora modificada pelos séculos, os filia nas mitologias céltico-druídica, grega, romana, árabe, germânica, escandinava...

Para os estruturalistas ou formalistas, estamos perante “mitemas”, ou seja, o resultado de um conjunto de versões diferentes de um mito inicial, com uma estrutura rigorosa. Para Claude Lévi-Strauss⁷⁸ estes possuem “estruturas míticas” e revelam “unidades ou combinações permanentes” que transcendem “as diversas versões particulares”. Alguns autores como Propp ou Otto Huth veem nelas os traços de ritos de iniciação totémicos ou de religiões megalíticas. Para Mircea Eliade seriam *camuflagens* de antigas iniciações religiosas, fundamentais nos ritos de passagem da infância à maturidade. Essa função iniciática corresponde a um conjunto de provas que o protagonista deve vencer e que o leitor/ouvinte acompanha simbolicamente interiorizando-as. A escola de Zurich, orientada por C. G. Jung, o fundador da psicologia analítica, defende a análise do conto segundo três planos: o profano, o sagrado e o iniciático. A sua função seria harmonizar os três estratos psicológicos fundamentais do homem: o inconsciente coletivo ou arcaico, o inconsciente individual e o consciente racional e ativo. Realça ainda que as figuras e as ocorrências dos contos evocam a necessidade humana de progredir para um estado superior de integração da personalidade – uma renovação interior que é conseguida quando as forças pessoais inconscientes se tornam acessíveis para a pessoa. Surgem ainda situações ou personagens arquetípicas como as fadas, as palavras mágicas ou os animais personificados que exprimem as relações imanente-transcendente, despertando a imaginação para o mistério de ser, de viver, de amar e de morrer. Outros investigadores se lhes seguiram, como Bruno Bettelheim, que percebeu que um dos atrativos deste tipo de texto é “a sua expressão daquilo que normalmente é impedido de ser consciencializado.”⁷⁹ Detetou ainda as dissemelhanças entre os contos e os sonhos, tais como o facto de nos sonhos a realização de um desejo ser disfarçada, enquanto nos contos é exposta abertamente; os sonhos resultam

⁷⁸ Para falar sobre estes autores que se seguem baseamo-nos no livro QUADROS, António. 1972. *O Sentido Educativo do Maravilhoso*. Lisboa. Exposição de Livros Infantis. Ciclo de Conferências sobre Literatura Infantil. Lisboa. Ministério da Educação Nacional. Direcção-Geral da Educação Permanente. P. 19-25.

⁷⁹ BETTELHEIM, Bruno. 1995. *A Psicanálise dos Contos de Fadas*. Lisboa. Bertrand Editora. 4ª Edição. Tradução de Carlos Humberto da Silva. P. 49

de tensões interiores para as quais parece não haver solução, já nos contos surgem formas de resolver todas essas tensões de forma bastante satisfatória; o tema dos sonhos parece ser incontrolável, por outro lado no conto abordam-se problemas humanos universais, fruto do consenso do povo, para os quais se apresentam as soluções desejáveis. O autor acima referido menciona na sua obra *Psicanálise dos Contos de Fadas* que quer os mitos, quer os contos

nos falam na linguagem simbólica que traduz um material inconsciente. Apela simultaneamente para o nosso espírito consciente e para o nosso inconsciente, nos seus três aspectos – o *id*, o *ego* e o *superego* – assim como para as necessidades de ideais do *ego*. É nisto que consiste a sua eficácia; no conto, materializam-se simbolicamente os fenómenos psicológicos interiores.⁸⁰

No entanto há diferenças inerentes, nomeadamente o sentimento dominante que um mito transmite é que essa história é absolutamente única, que não poderia ter acontecido a outra pessoa ou noutra ambiente. Por seu lado, no conto, os acontecimentos são apresentados como vulgares, possíveis de ocorrer a qualquer pessoa ou em qualquer lugar. O conto oferece materiais à fantasia da criança, sugerindo-lhe, de maneira simbólica, que tipo de lutas deverá travar para se realizar. Comparativamente aos heróis do mito, que sofrem uma transfiguração numa vida eterna no céu, estes desencorajam a criança nos seus esforços inexperientes para conseguir a integração da personalidade. No que se refere à parte final, enquanto nos mitos este é quase sempre trágico, pois os mitos encerram em si um certo pessimismo, os contos têm sempre um final feliz, que se deve, quer às virtudes do herói, ao acaso ou à intervenção de personagens sobrenaturais, como fadas ou bruxas. Aconteça o que acontecer de fantástico ao herói dos contos, este não assume um papel sobre-humano, como no caso do herói mítico e leva a criança a perceber que a existência feliz, mesmo que vulgar, projetada nos contos é possível de alcançar como resultado das provações e tribulações que envolvem o processo normal do crescimento, uma vez que, independentemente do conteúdo do conto, este não passa de uma elaboração e de um exagero fantasioso das tarefas que ela encontrará pela vida fora. Assim Bruno Bettelheim conclui que:

⁸⁰ *Ibidem*. P. 50

os mitos são úteis não para a formação da personalidade total, mas somente do super-ego. A criança sabe que não pode, de modo algum, atingir as virtudes do herói ou igualar os seus feitos; tudo o que se espera dela é que imite um bocadinho o herói, para que a criança não seja vencida pela discrepância entre este ideal e a sua própria pequenez.⁸¹

No que concerne o fundo simbólico, Gilbert Durand defendeu a teoria geral do imaginário simbólico como função geral de equilíbrio psicossocial. Fazendo alusão à área da biologia, Bergson, estabeleceu de forma explícita o papel da imaginação, a que ele chama “função fabuladora”. A fabulação é geralmente uma “reação da natureza contra o poder dissolvente da inteligência”⁸², mas mais precisamente este poder negativo da inteligência manifesta-se na consciência da decrepitude e da morte. A partir de então, a imaginação define-se como uma “reação defensiva da natureza contra a representação da inevitabilidade da morte, através da inteligência.” Durand acrescenta ainda que a fabulação será a “reação defensiva da natureza contra um desencorajamento.” Já na área da psicologia, Lacroze⁸³ defende que a função da imaginação é, acima de tudo, uma função de “eufemização”, mas não simplesmente ópio negativo, máscara que a consciência ergue diante da hedionda figura da morte, mas, pelo contrário, dinamismo prospetivo que através de todas as estruturas do projeto imaginário, tenta melhorar a situação do homem no mundo.

Ainda sobre a teoria geral do imaginário simbólico, podemos distinguir dois grandes patamares de derivação do simbolismo, sendo que o primeiro nível corresponderia ao nível pedagógico, o da educação da criança através do ambiente imediato, o outro, ao nível cultural. Uma vez que o nosso trabalho se debruça no estudo dos contos populares e no processo de crescimento/autonomização da criança, é de todo pertinente debruçarmo-nos um pouco sobre o primeiro nível. Este nível subdivide-se, com maior ou menor intensidade, numa fase lúdica em que a criança, com a ajuda dos seus semelhantes, avós, pais ou mesmo educadores, estabelece um primeiro

⁸¹ *Ibidem.* P. 55

⁸² *Apud. Ibidem.* P.98.

⁸³ *Apud DURAND, Gilbert.* 1964. *A Imaginação Simbólica.* Lisboa. Perspectivas do Homem. Edições 70.

contacto com os símbolos aceites pela sociedade e constitui assim uma pseudo-sociedade. Esta fase inicial da criança, também denominada de fase lúdica, está em estreita ligação com a pedagogia da fase parental, ou seja é neste nível que se formam as categorias adjetivas do “materno”, do “paterno” e do “fraterno”. Estas categorias estão diretamente relacionadas com a experiência de vida de cada criança. De acordo com esta pedagogia, todos os matizes pedagógicos são possíveis, desde a estrita proibição e a segregação sexual até ao pré-exercício sexual. Também Piaget defendia que este pré-exercício sexual ou a sua proibição liga o universo dos contos à fase parental ou ao nível dos “esquemas afetivos”.

A afetividade está subjacente a qualquer significação, pois só se conseguirá entender verdadeiramente aquilo que se conseguir sentir. Esta ideia está bem patente na tese da psicóloga Maria João Santos⁸⁴, visto que esta afirma que “as crianças são sujeitos com uma mente dinâmica, capazes de construir novos pensamentos, usando as experiências significadas pela emoção e pelo sentimento.” A audição, pelas crianças, de contos populares pode funcionar como “organizador das relações interpessoais, onde as experiências vividas, as experiências internas e as experiências do mundo se reconstruem em emoções fantasmáticas e significadas em situações de ansiedade, um tipo de elaboração mental que usava por excelência o recurso à fantasia, à fantasia viável.”⁸⁵ A criança, com a ajuda dos contos, utiliza o “faz de conta” para interpretar os afetos, conduzindo à sua compreensão, e não a uma negação ou impossibilidade de elaboração mental. Através das experiências e da capacidade de lhe atribuir um significado, a criança cria imagens mentais que lhe permitem ter uma mente dinâmica que não se centra no recurso a uma

⁸⁴ SANTOS, Maria João. 2006. *O sentir e o significar. Para uma leitura do papel das narrativas no Desenvolvimento emocional da criança*. Dissertação de Doutoramento em estudos da Criança Trabalho da Universidade do Minho. Disponível em: <http://repositorium.sdum.uminho.pt/handle/1822/7632>. [Consultado a 07-02-2009].

⁸⁵ FAGULHA. 1997. *Apud*. SANTOS, Maria João. 2006. *O sentir e o significar. Para uma leitura do papel das narrativas no Desenvolvimento emocional da criança*. Dissertação de Doutoramento em estudos da Criança Trabalho da Universidade do Minho. Disponível em: <http://repositorium.sdum.uminho.pt/handle/1822/7632>. [Consultado a 07-02-2009].

resolução somente pragmática e factual, optando, também, pelo fantástico e pelo uso de símbolos. De acordo ainda com este estudo, constatamos que as crianças que estão habituadas a “manusear intelectualmente” os contos irão apresentar maior confiança nos seus recursos para responder a situações problemáticas, dado que não optam pela fuga, tal como acontece com as crianças não sujeitas a este tipo de atividade. Apresentam, ainda, uma maior capacidade de sequenciação da ação, pelo encadeamento de imagens mentais significadas, indicador de uma melhor organização dos acontecimentos e logicamente, de uma melhor compreensão, que conduz à elaboração do pensamento e ao desenvolvimento psicológico. Tal como a heroína deste ciclo de contos enfrenta as provas com o objetivo de atingir a felicidade, também as crianças ouvintes dos mesmos perante afetos dolorosos, no caso concreto da relação entre madrasta e enteado(a), procuram através da criatividade, uma solução para os problemas e não a fuga aos mesmos. Podemos assim afirmar que os contos populares podem educar as crianças a interpretar e a lidar com as emoções.

Depois do Renascimento, certos autores empreenderam um projeto que consistia em fixar literariamente esses textos de tradição oral em textos escritos. Giambatista Basile (1575-1632) foi o primeiro a fazê-lo, mas depois dele seguiram-se muitos outros, como Charles Perrault (1628-1703), Tieck e os dois irmãos Grimm na Alemanha, Hans Christian Andersen na Dinamarca, Pushkine na Rússia, Garrett e Alexandre Herculano em Portugal. Mais tarde surge ainda o Doutor José Leite de Vasconcelos, cujas recolhas constituem o nosso *corpus* de trabalho.

As fontes orais desses textos eram na sua maioria mulheres, daí os nossos contos darem especial atenção a figuras femininas como donzelas, de humilde condição, cujas virtudes e cujas desventuras encontram finalmente uma recompensa. Recompensa essa que pode passar por uma certa valorização do seu valor por aqueles que a rodeiam, ou por “merecer honras e núpcias

principescas”⁸⁶. Leite Vasconcelos sublinha também a origem essencialmente feminina dos contos por si coligidos, ao destacar duas figuras, já anteriormente referidas, que mudaram a sua maneira de encarar a tradição do conto popular: a sua antiga criada e a Tia Miquelina, parteira e contadora de histórias de vocação.

Ambas o tornaram a ele e a todos que, direta ou indiretamente, estabeleceram contacto com a sua obra, herdeiros dum tesouro que é o Conto Popular Português. Para ele, a expressão “como diz o sengo” ilustra a competência desenvolvida pelo “contador de histórias” ao longo dos tempos, uma vez que desde sempre que essa figura carismática vai encantando os ouvintes com a sua voz mágica e em simultâneo transmitindo valores culturais. Assim desempenhava um papel duplo: entreter e instruir ou melhor divertir sempre instruindo. A partir do século XIX os pais assumiram esse papel, descobrindo assim um momento de cumplicidade com os filhos, quando estes se preparam para dormir. Por outro lado, as crianças socorrem-se destes momentos para espantar medos e sobressaltos e entregarem-se a sonhos cor-de-rosa.

Parece-nos pertinente consciencializar o leitor/ouvinte de que este conseguirá encontrar uma correta interpretação da mensagem veiculada, se tiver em atenção a origem mítica e possível interpretação simbólica de qualquer um destes contos.

⁸⁶ CALVINO, Italo. 2002. *Sobre o Conto de Fadas*. Lisboa. Edições Teorema. Tradução de José Colaço Barreiro. P. 82-83.

3.3. – Arquétipos e Testemunhos

Uma característica importante da Literatura Popular Tradicional tem que ver com a variação ou variabilidade que os textos podem apresentar. Segundo João David Pinto Correia⁸⁷, tal característica é evidente se considerarmos o conto original, aquele que pode dar origem a diferentes versões-ocorrências, como o “apotexto” e os textos que dele derivam como o ou os “fanerotextos”. Se compararmos diferentes “fanerotextos” duma mesma composição constatamos que estes podem apresentar variações, não só ao nível da manifestação textual das componentes discursivas, como das personagens, dos espaços e tempos, como também ao nível da significação a ser transmitida.

Relativamente às versões ou “fanerotextos” em relação ao respetivo “apotexto” podemos encontrar:

- 1) as VCI, ou versões completas idênticas, caracterizadas pela fidelidade ao esquema narrativo e que garantem a mesma isotopia de base;
- 2) as VFI, ou versões fragmentárias idênticas, que apesar da isotopia de base se manter, o esquema narrativo sofre uma fragmentação em relação ao “apotexto”;
- 3) as VDI, ou versões derivadas idênticas, em que apesar da isotopia de base se manter, ocorre uma contaminação da sintaxe narrativa por outro texto;
- 4) as VCR, ou versões completas reinterpretadas, em que o esquema narrativo se mantém, mas não há fidelidade à isotopia dominante no “apotexto”;
- 5) as VFR, ou versões fragmentárias reinterpretadas, em que há uma mudança de isotopia dominante, bem como uma fragmentação em relação ao esquema narrativo do “apotexto”;

⁸⁷ CORREIA, J. David Pinto. 1992. “Para uma Teoria do texto da Literatura Popular Tradicional”. *Literatura Popular Portuguesa – Teoria da Literatura Oral / Tradicional / Popular*. Edições Acarte. Fundação Calouste Gulbenkian. P. 101-128.

- 6) as VDR, ou versões derivadas reinterpretadas, com uma mudança de isotopia dominante em simultâneo com uma contaminação da sintaxe narrativa por outro texto.

Encontramos exemplos destes vários fenómenos no corpus do nosso trabalho, nomeadamente nos contos “A Enteada”, “A Enjeitada”, “Linda-A-Linda” ou “Tio Novelo”. No conto “A Enteada”, ao contrário do que é apresentado no apotexto, é o pai da jovem donzela que decidiu que havia de casar, não sendo pois o alvo a alcançar pela madrasta⁸⁸. No conto “A Enjeitada” nem sequer é feita qualquer menção à figura do pai. O conto “Linda-A-Linda” pode ser considerado uma versão derivada reinterpretada pelo facto de ser feita alusão ao conto da “Branca de Neve”, através do objeto mágico do espelho que falava⁸⁹. O conto “Tio Novelo” apresenta um esquema narrativo diferente, pois neste conto a jovem donzela não é enviada para os perigos do monte, mas antes é deixada sozinha e desprotegida dentro da sua própria casa. Também este conto é alvo de uma contaminação da sintaxe narrativa do conto do “Capuchinho Vermelho”, pois à semelhança do Capuchinho Vermelho, também a nossa heroína vai questionando o Tio Novelo sobre o facto de este possuir partes do corpo de tão grandes dimensões.⁹⁰

Segundo João David Pinto Correia, há que ter em conta que um texto de manifestação linguística extensa (e em prosa) como é o caso do conto popular, é passível de maior transformação nas suas componentes discursivas, de adaptações, atualizações, contaminações em relação ao “apotexto”, pois este, apesar de poder ou não garantir o seu esquema narrativo, receberá muito mais

⁸⁸ “Havia um lavrador muito rico, que vivia numa quinta e enviuvou, ficando com uma filha. Pensou que havia de casar e casou.” In conto “A Enteada”. CPL. P. 209.

⁸⁹ “(...) tida e havida como a menina mais formosa daquele reino e de fora dele. (...) um espelho que falava.” In conto “Linda-A-Linda”. CPL. P. 228.

⁹⁰ “Tio Novelo, para que tem as pernas tão grandes? (...) Tio Novelo, para que tem os braços tão grandes? (...) Tio Novelo, para que tem os olhos tão grandes? (...) Tio Novelo, para que tem os dentes tão grandes?” In Conto “Tio Novelo”. CPL. P. 249.

facilmente os registos de iniciativa pessoal do contador do que manifestações textuais mais reduzidas.

Outro aspeto a ter em atenção é o seu contexto, ou seja, a análise de qualquer conto deverá ter em atenção a situação envolvente em que este ocorreu. Nomeadamente no que ao conto diz respeito, há que questionar em que circunstância foi dito, se foi num serão entre adultos, num momento de lazer entre tarefas rurais, ou a pedido de uma criança. Por vezes identificamos uma tendência dos contos para se entrecruzarem uns com os outros. Parece que os contadores têm a sensação que a história original é demasiado simples e que as coisas não se podem desenrolar tão facilmente. Assim vão inspirando-se e vão acrescentando pormenores ou dados que retiraram de outros contos. Isto explica o facto de podermos encontrar uma mistura de temas de arquétipos diferentes. A forma como se combinam entre eles depende do país e das épocas em que são contados. A verdade é que todas as variantes seguem um fio definido e uma direção determinada.

Ao nível do “etnotexto” deve-se ter em atenção 3 aspetos:

- 1) a intenção do sujeito enunciador, o transmissor e o porquê das opções discursivas feitas por este;
- 2) distinguir se os enunciados se apresentam como sendo apenas de manifestação linguística ou se precisam de outros discursos (como o gestual ou o musical...);
- 3) a relação do sujeito enunciatário, o recetor, com o enunciado e a sua capacidade de retenção dos episódios.

Esta abordagem distingue-se da de Propp na medida em que devemos comparar os contos do ponto de vista da sua composição e da sua estrutura para podermos encontrar as suas semelhanças.

As personagens dos contos apesar de apresentarem uma aparência, (bem como a idade, o sexo, o género de preocupação, o estado civil e outros traços bem diferentes), todos eles vão realizar ao longo da ação os mesmos atos. Isto

vai determinar a relação das constantes com as variáveis, sendo que as funções das personagens representam constantes e tudo o resto pode variar.

Nos contos que analisaremos em seguida constatamos que quer o envio, quer a partida ligados às buscas são ações constantes. Outro aspeto a salientar é que as etapas de busca ou mesmo os obstáculos apesar de coincidirem na sua essência surgem revestidos de uma aparência diferente.

O conto pode ser encarado como um sistema ou composição constituído por inúmeras funções que seguem uma ordem de sucessão, apesar de não terem de estar todas obrigatoriamente presentes em todos os contos. O facto de o conto se apresentar sob a forma de uma composição de elementos estáveis e difundidos vai permitir que se faça um estudo comum entre vários contos. O sistema não se limita a trinta e uma funções, surgem ainda os elementos, estes podem rondar cerca de cento e cinquenta e a sua denominação deve-se ao seu papel no desenvolvimento da ação.

Há ainda que distinguir as formas fundamentais das formas derivadas, designadamente os critérios que nos permitem distinguir estas duas formas podem ser expressos por certos princípios gerais ou por regras particulares.

Para estabelecer estes princípios, deve-se ter em atenção a relação com o meio humano em que vive, a situação em que é criado, a vida prática e a religião.⁹¹ A forma fundamental está ligada à origem do conto e apesar de este ter geralmente a sua fonte na vida, acaba por refletir pouco da vida corrente, pois tudo o que vem da realidade representa uma forma secundária.

João David Pinto Correia defende ainda que as formas fundamentais estão ligadas às antigas representações religiosas, sendo que se encontrarmos a mesma forma num documento religioso e num conto, a forma religiosa é

⁹¹ “Para compreender a verdadeira origem do conto, devemos servir-nos, nas nossas comparações, de informações pormenorizadas sobre a cultura desta época.” in TODOROV, Tzvetan. 1965. *Teoria da Literatura – II. Textos dos Formalistas Russos apresentados por Tzvetan Todorov. As Transformações dos Contos Fantásticos de Vladimir Propp*. Edições 70. Coleção Signos. P. 115. Tradução de Isabel Pascoal.

primária, enquanto a forma do conto é secundária ou derivada.⁹² Podemos estabelecer várias relações entre o conto e a religião, nomeadamente pode haver uma dependência genética direta. De uma maneira geral, é da religião para o conto que evolui o texto e não o contrário, isto aplica-se essencialmente quando há uma grande distância de tempo entre o aparecimento da religião e do conto e quando a própria religião já está morta. Quando comparamos uma religião viva e um conto vivo do mesmo povo já acontece precisamente o contrário. O conto vem das antigas religiões, mas a religião contemporânea apesar de não criar os contos, tem o poder de lhes modificar os seus elementos.

O estudo das formas fundamentais leva o investigador a comparar o conto com as religiões, enquanto o estudo das formas derivadas está ligado à realidade. Muitas das transformações explicam-se pela introdução da religião no conto. O conto fantástico é relativamente pobre em elementos que pertencem à vida real e devemos ter em atenção que existe uma grande diferença entre o realismo artístico e a existência de elementos que provêm da vida real.

Não podemos, a partir dos contos, tirar conclusões imediatas sobre a vida. No entanto, a vida real, apesar de não poder destruir a estrutura geral do conto, desempenha um papel muito importante nas suas transformações.

Para se distinguir a forma fundamental de um elemento do conto da forma derivada podemos aplicar os seguintes critérios:

1. A interpretação fantástica de uma parte do conto é anterior à interpretação racionalista, sendo que este fundamento teórico assenta na ligação entre os contos e as religiões;
2. A interpretação heroica é anterior à interpretação humorística;
3. A forma aplicada logicamente é anterior à forma aplicada de uma maneira incoerente;
4. A forma internacional é anterior à forma nacional.

⁹² "Todo o elemento das religiões desaparecidas hoje é sempre preexistente à sua utilização num conto."
Ibidem.

Van Franz, no seu livro *La Femme dans les Contes de Fées* introduz ainda outra variante, o sexo do informador e/ou contador. Ou seja, segundo esta teórica

le récit aura une tonalité un peu différent suivant qu'il aura été rapporté par un conteur ou par une conteuse. [...] On peut donc supposer que les versions des contes, telles qu'elles nous sont parvenues, ont subi tantôt une influence féminine dominante, tantôt une empreinte masculine, et que certains traits en ont été soulignés et d'autres estompés, selon qu'elles ont été rapportées, en dernier lieu, par un homme ou par une femme.⁹³

Esta afirmação poderá justificar o facto de, por uma questão de rigor científico, a maioria das edições dos contos terem a preocupação de indicar o/a informador dos seus contos.

Concluimos assim que muitas são as variantes que podemos encontrar do mesmo conto, uma vez que este é um texto de tradição oral, assumindo uma atualização interativa. O ato de contar implica uma reciprocidade, pois o contador vai moldando o enunciado de acordo com os seus ouvintes e com a sua intenção. Outro aspeto a ter em conta é o fato de a literatura oral ser sujeita a reajustamentos de acordo com o contexto espacial e temporal. Esta maleabilidade, quer ao nível da perceção textual, como ao nível geracional, pretende reforçar a sua eficácia e esta depende da estrutura formal adotada. Ou seja, a transmissão é tanto mais apreensível quanto mais visíveis e firmes são as linhas estruturais.

⁹³ VON FRANZ, Marie Louise. 1993. *La Femme dans les Contes de Fées*. Paris. Collection «Espaces Libres». Traduit par de Francine Saint René Taillandier. Éditions Albin Michel. P.8.

3.4. – Agentes ao serviço do Conto Popular

O conto tradicional necessita de ser recontado, para que a sua sobrevivência esteja assegurada: só quando o conto encontra eco no seu ouvinte, e este se torna um potencial contador, ele pode sobreviver.⁹⁴

Sendo os contos um texto colectivo, o autor individual dilui-se no grupo daqueles que criam e recriam, no momento da narração através da interacção entre contador e ouvintes.⁹⁵

Esta citação de Teresa Meirelles alerta-nos para a diversidade de agentes ao serviço do conto popular, desde o autor, o narrador, o informante, o contador, o historiador, sem omitir a importância do ouvinte ou leitor.

Os contos, produto de uma oralidade (quase perdida), vão chegando até nós graças a grandes recolhas narrativas. O elo de ligação da cadeia de transmissão dos contos ao longo de gerações longínquas foi a figura feminina, uma vez que coube sobretudo às mulheres (avós, mães, amas, tias, criadas) o papel de transmissoras. Desde sempre que estas juntaram às tarefas domésticas, ao fiar e ao tecer o fio das palavras⁹⁶ e foram construindo um universo imaginário, onde as maiores crueldades são possíveis, mas também as estratégias levam a uma reparação das injustiças.

A preocupação em preservar todo este património fez com que surgissem grandes recolhas das narrativas tradicionais. Regra geral podemos encontrar nas fontes destas recolhas, de cunho masculino, uma homenagem à ação

⁹⁴ CALVINO, Italo. 2002. *Sobre o Conto de Fadas*. Tradução de José Colaço Barreiro. Edições Teorema. P. 7.

⁹⁵ MEIRELLES, M^a Teresa. 2006. *Más Mulheres, Boas Meninas. Personagens femininas dos contos tradicionais portugueses*. Apenas Livros. Lisboa. P. 3

⁹⁶ A este respeito veja-se a interessante reflexão de Eça de Queirós “Positivamente, contar histórias é uma das mais belas ocupações humanas: e a Grécia assim o compreendeu, divinizando Homero, que não era mais que um sublime contador de contos da carochinha. Todas as outras ocupações humanas tendem mais ou menos a explorar o homem: só essa de contar histórias se dedica amoravelmente a entretê-lo, o que tantas vezes equivale a consolá-lo.” QUEIRÓS, Eça de. 1895. “Carta aos Condes de Arnos e de Sabugosa”. *Correspondência*. Volume 1. Planeta DeAgostini. Lisboa. P. 184.

louvável destas contadoras, bem como ao papel de relevo desempenhado por todas as informantes de que estes teóricos se socorreram.

Cada conto é uma recriação, cada **contador** um novo molde para o conto; cada conto recontado, um eco de outros ecos e de outras palavras.⁹⁷

O contador possui qualidades e características que o distinguem de todos os outros agentes, assumindo uma missão social preciosa: difundir um saber ancestral que transmite às jovens gerações, fazendo apelo às potencialidades da sua imaginação criativa, estimulando a imaginação do público que entra também no jogo do “Fazer de conta”. Este torna o seu reconto extremamente expressivo, pois dá vida (forma e movimento) às coisas que representam as palavras, através das suas inflexões de voz, da utilização da função fáctica, das hesitações, das repetições e do ritmo das palavras, da expressão corporal, dos gestos. Para dar mais realismo, recorre ainda a inúmeros recursos expressivos como a onomatopeia, a hipérbole para chamar a atenção do ouvinte sobre algo ou sobre um acontecimento importante que importa destacar. Finalmente: contar equivale a pôr em cena. A sedução do contador depende da sua capacidade de fazer ver, através das palavras, um espetáculo que coloca o seu público sem fôlego, fazendo-o participar na aventura criada pela linguagem.

No conto, não são apenas as personagens que agem, mas também o contador que assim transforma o seu contar simultaneamente em voz e em eco. [...] Alfonso Reys e Leite de Vasconcelos afirmaram: “ os contos são “calhaus rolados” – seres que muitas das vezes nos chegam em bruto e que é preciso limar, analisar e desbastar à nossa medida.⁹⁸

[...] o conto popular tem de ser recriado todas as vezes, de modo que no centro do costume de contar histórias está a pessoa – excepcional em cada aldeia ou burgo – da narradora ou do narrador, com um estilo e um fascínio muito seus.⁹⁹

⁹⁷ MEIRELES, Maria Teresa. 2006. *A Palavra e os seus ecos*. Contos e Lendas. Lisboa. Editora Apenas Livros. P.12.

⁹⁸ *Ibidem*. P. 11.

⁹⁹ CALVINO, Italo. 2002. *Sobre o Conto de Fadas*. Tradução de José Colaço Barreiro. Edições Teorema. P. 31.

O contador torna-se a voz e o corpo, em simultâneo, do conto “Le conteur, de même que les personnages des contes de fées, se métamorphose.”¹⁰⁰

Inevitavelmente,

o contador cria laços de simpatia/antipatia com as diferentes personagens e com o público que o ouve. Alguns contadores assumem essas preferências com à-vontade, manifestando a sua opinião e tentando condicionar a opinião do ouvinte.¹⁰¹

Conto recontado é conto sobrevivente, eco de palavras que atravessaram tempos e espaços diversos e cada contador é, também ele, eco de vozes não só exteriores como interiores.¹⁰²

Outro dos agentes acima mencionado é o “informante”, designação recente dada à pessoa que leva o fio das palavras até aos investigadores.

Muitos foram os investigadores que se dedicaram a essas recolhas, nomeadamente nomes de referência como Perrault, Andersen ou Grimm. A nível nacional têm certas honras nomes como Gonçalo Fernandes de Trancoso, que em 1575, publicou *Contos e Histórias de Proveito e Exemplo*; em 1879, Adolfo Coelho publicou *Contos Portugueses*; em 1883, Teófilo Braga com *Contos Tradicionais do Povo Português*; Consiglieri Pedroso publicou *Contos Populares Portugueses* em 1910; outras edições alusivas a determinadas regiões do país foram sendo publicadas até surgir a edição monumental, que serve de base ao nosso presente trabalho, recolhida por Leite de Vasconcelos e publicada postumamente em Coimbra em 1963, com um estudo que pretendia definir os vários tipos de contos.

Um dos principais objetivos destes investigadores era procurar compreender a evolução do espírito humano, causa única e real de todas as transformações na ordem social, na ordem política, na ordem religiosa, etc. Outro dos seus

¹⁰⁰ ALCOFORADO, Doralice. 1987. “L’Erudit et le Populaire : Le Jeu Intertextuel.” *Litterature Orale Traditionnelle Populaire. Actes du Colloque*. Paris. 20-22 Novembre. 1986. Fondation Calouste Gulbenkian. Centre Culturel Portugais. Paris. P. 335.

¹⁰¹ MEIRELES, Maria Teresa. 2006. *A Palavra e os seus ecos*. Contos e Lendas. Lisboa. Editora Apenas Livros. P.7.

¹⁰² *Ibidem*. P.12.

objetivos era identificar se o conto tinha sido alvo de acréscimo natural tradicional ou um acréscimo de autor, que poderia dar origem a uma certa reelaboração do conto. Tal facto é sublinhado por Consigliere Pedroso:

[...] não permitiu a introdução de um certo número de ampliações imaginativas, puramente individuais e por isso sem valor tradicional, mas que é impossível evitar toda a vez que a pessoa que conta, pela repetição habitual dos mesmos episódios, insensivelmente os vai dispondo e modificando a seu bel-prazer, apagando-lhes cada vez mais o cunho impessoal e anónimo para lhes dar carácter individual, realizando assim o que o prolóquio português ensina “Quem conta um conto acrescenta um ponto.”¹⁰³

As narradoras dos contos, pois eram na maior parte mulheres que “conservam e transmitem mais pura e mais intacta a tradição, como pode ver-se confrontando os processos de Inquisição que se referem aos feiticeiros com os que dizem respeito às feiticeiras [...]”¹⁰⁴ Estas, não obstante a sua origem, eram de uma adorável ingenuidade e não suspeitavam que eram detentoras de um tesouro de incalculável valor para estes investigadores, pois apenas lhe encontravam como utilidade satisfazer a curiosidade infantil de qualquer criança. Podemos concluir que os contos foram colhidos, tal como o próprio Consigliere Pedroso afirmou “da boca virgem do povo, e vem ainda impregnada do suave perfume da alma popular, não tendo tido tempo de perder por alterações ou adulterações eruditas a sua fragrância original”¹⁰⁵. O carácter e a educação da pessoa que conta influem muito na fisionomia geral da narração. Os contadores de profissão introduzem uma feição mais banal e dão relevo mais plástico e por vezes quase literário.

Pelo contrário, a história, coligida aqui e acolá da boca do povo directamente, é mais severa na sua contextura, embora não menos poética pela singeleza e por vezes mais incongruente no suceder dos episódios, esquecendo não raro mencionar algum no lugar competente, como acontece a quem não está acostumado a contar ou antes a ditar para

¹⁰³ PEDROSO, Consigliere. 2007. *Contos Populares Portugueses*. Lisboa. Nova Vega. 8ª Edição Revista e Aumentada. P. 35.

¹⁰⁴ *Ibidem*.

¹⁰⁵ *Ibidem*. P. 47.

se escrever, voltando atrás a todo o momento para lembrar algum pormenor olvidado.¹⁰⁶

Numa narrativa, a responsabilidade moral do narrador, está comprometida com os julgamentos de valor que ele atribui (ou recusa atribuir) aos acontecimentos que narra. O tom marca uma espécie de desdobramento da mensagem que comunica, de um lado, uma história, de outro, um julgamento sobre esta história, [...]. Pelo tom, o narrador compromete-se com os conteúdos que mostra. O emprego de um tom definido permite uma retomada e uma reavaliação dos temas que pode, ou infirmar os conteúdos se são negativos, ultrapassá-los em direcção a um ideal que os nega, ou confirmá-los se são positivos, ultrapassá-los em direcção ao ideal que os fundamenta.¹⁰⁷

O nosso corpus de trabalho leva-nos a constatar que o narrador do conto popular pode assumir funções de narrador, de autor e de criador em simultâneo. Ele apresenta-se como um narrador de terceira pessoa, com uma focalização omnisciente, disposto a enfatizar o que sabe e sentem as personagens em cena. Este reconstitui artificialmente o tempo da experiência, sempre que nos dá a conhecer o estado de alma de alguma personagem, nomeadamente nos contos “A Maçã de Ouro” ou “A Princesa Mimada”¹⁰⁸ onde apresenta a Enteada a chorar (quer quando esta se encontra só no monte ou no bosque, quer quando a madrasta ameaça matar o carneiro) ou ainda no conto “Filha e Enteada”, quando nos dá a conhecer os sentimentos da heroína para com os dois animais que se encontravam no moinho, um galo e um gato, “de quem ela gostava muito”.

O narrador do conto popular recorre a uma certa autoridade, como a de quem conta a história. Frequentemente encontra-se “eu próprio vi com os meus

¹⁰⁶ *Ibidem.*

¹⁰⁷ BREMOND, Claude, MORIN, Violette e METZ, Christian. 1973. *Cinema, Estudos de Semiótica*. Selecção de Ensaios da revista “Communications”. Petrólis. Editora Vozes, Lda. P. 69-70. Tradução de Luiz Felipe Baêta Neves.

¹⁰⁸ “A pobre menina, mal se viu só naquela solidão, começou a chorar muito de rijo, e foi Deus servido que por ali passasse um bom rei que andava à caça e viu tão galante menina.” In Conto “A Princesa Mimada”. CLP. P. 267

olhos” ou com uma certa ironia “e eu fui lá naquele dia: deram-me um prato de ervilhas e vim pelas escadas abaixo e tudo se tornou em mentiras!”, como que esse testemunho da personagem ou do narrador conseguisse tranquilizar o leitor. Muitos dos contos terminam com um “ainda hoje lá está...”.

A descrição, que documenta momentos estáticos, pode ser utilizada pelo narrador para destacar os pormenores que ele quiser chamar à atenção da criança, nomeadamente a descrição dos atributos físicos da Gata Borralheira, como a sua cara ou mesmo a delicadeza do seu pé pretendem salientar a sua beleza.

Finalmente, para não deixar de sublinhar a importância do ouvinte ou leitor, gostaríamos de acrescentar que quer a forma como o narrador estrutura a narração, bem como a experiência de vida do ouvinte ou leitor, pode levar a diferentes interpretações/representações do mesmo conto. No que ao conto da Gata Borralheira diz respeito, destacam-se dois papéis: o de mãe/madrasta/madrinha e o de enteada. Assim, se o ouvinte ou leitor for uma criança, imediatamente se identifica com a figura da enteada e foca a sua atenção nas suas atitudes como um modelo a seguir. Este leitor ouvinte não se preocupa em conhecer o verdadeiro papel ou as intenções da figura materna, pois a sua única preocupação será a forma como pode alcançar a derrota do Mal e a vitória do Bem, consciencializando-se de que o sofrimento é um mal necessário para o seu crescimento não só físico, mas também psicológico. Por outro lado, se a experiência de vida do ouvinte ou leitor passar por funções parentais irá debruçar a sua atenção nos meios utilizados pela figura materna ao longo do percurso de crescimento da criança. O sentido essencial que retira do conto é que o seu papel exige uma postura dura e exigente, mas ao mesmo tempo sempre presente, para com o seu progenitor, não podendo valorizar o facto de o progenitor ter uma imagem positiva ou essencialmente negativa das suas ações. Estes dois tipos de ouvintes ou leitores dão especial atenção à vertente pedagógica do conto, no entanto podemos ainda referir o tipo de ouvinte ou leitor que não se identificando com nenhuma destes dois papéis se cingirá à vertente lúdica do conto.

Parte 4 - Os contos do VIII Ciclo - A Gata Borralheira

Bruno Bettelheim reforçou o facto de este ser o conto que mais tem despertado a atenção e o agrado das crianças através dos séculos, pois ajuda-a a acreditar que, à semelhança da heroína, irá ultrapassar todas as suas angústias de rivalidade fraternal e realizar os seus desejos.

O conto promove ainda valores como o reconhecimento do verdadeiro carácter, da virtude recompensada por todo o sofrimento vivido e da maldade castigada. É pois:

[...] uma história acerca das angústias e esperanças que formam o conteúdo essencial da rivalidade e acerca do triunfo da heroína amesquinhada sobre as irmãs que a maltratavam.¹⁰⁹

Relativamente aos aspetos centrais, o autor considera que à heroína foram acentuadas exageradamente as suas virtudes, aspeto característico dos contos de fadas, uma vez que o ser humano não é perfeito e que, como tal, é detentor de virtudes, mas também de defeitos. Esta inicialmente gozou de grande amor e grande estima parental, mas a perda desse amor ocorreu duma forma repentina, descendo então para uma posição de degradação; ela volta a recuperar uma posição elevada, neste caso superior ao posicionamento inicial, com o auxílio de um objeto, que poderá ser uma bola de ouro, uma varinha mágica, um chinelo, um sapato ou um anel, feitos de um material sumptuoso. À semelhança da preciosidade da sua dona, deparamo-nos com materiais luxuosos como o ouro, o cristal ou mesmo o diamante. Estes objetos são aceites como solução dos contos para o problema de se encontrar a noiva certa.

Após a análise dos contos do ciclo acima referido constatámos que estes partilham vários aspetos e seguem um esquema comum, que podem apresentar algumas variantes. Nesta primeira fase iremos proceder ao

¹⁰⁹ BETTELHEIM, Bruno. 1995. *A Psicanálise dos Contos de Fadas*. Lisboa. Bertrand Editora. 4ª Edição. Tradução de Carlos Humberto da Silva. P. 299.

levantamento de algumas constantes e particularidades que consideramos de pertinência para o estudo deste conto.

4.1. - Estrutura

O Conto popular, fruto da oralidade, tem quase sempre uma estrutura muito simples e fixa. A própria fórmula inicial mais comum “*Era uma vez...*” e a final “*...e foram felizes para sempre*” revelam isso mesmo. Segundo o modelo do teórico Greimas, anteriormente referido, essa estrutura pode ser traduzida da seguinte forma:

- Ordem existente - Situação Inicial (a criança é empurrada pela própria mãe/madrasta a sair da segurança da casa dos pais);
- Ordem perturbada - a situação de equilíbrio inicial é destruída, o que dá origem a uma série de peripécias que só se interrompem com o aparecimento de uma força retificadora (enfrenta sozinha, embora com algum suporte, as malfetorias ou dificuldades da vida);
- Ordem restabelecida (consegue superar as adversidades);
- Situação Inicial e Final (regressa ao ponto de partida com experiência adquirida).

Os contos deste Ciclo em estudo apresentam na *Situação Inicial* uma jovem indefesa que fica à mercê das vontades e caprichos da figura da madrasta.¹¹⁰ A jovem vai-se revelando como sendo a heroína do conto e desempenha a

¹¹⁰ Como exemplos temos: “Uma mulher tinha uma filha, a quem queria muito, e uma enjeitada, a quem lhe “atirava muito trabalho” Conto “A Enjeitada”. CLP. P. 216; “Havia um lavrador muito rico, que vivia numa quinta e enviuvou, ficando com uma filha. Pensou que havia de casar e casou. A filha, que era muito linda, à medida que ia crescendo, ia-se fazendo mais linda, e a madrasta tornou-se muito ruim para ela, por causa do ciúme, da enteada ser mais linda que ela.” Conto “A Enteada”. CLP. P. 209; “um pai que tinha uma filha, e essa filha andava na mestra e a mestra dizia à filha (futura enteada) que dissesse ao pai que casasse com ela que lhe havia de dar uma bolinha de ouro...” Conto “A Vaquinha”. CLP. P. 218; “Era uma vez um homem que [...] tinha uma filha muito linda do primeiro casamento e outra filha muito feia do segundo casamento. A madrasta maltratava a enteada, obrigando-a a ir dormir a um moinho, que pertencia aos ladrões, que eram diabos ” Conto “Filha e Enteada”. CPL. P. 239.

função de "Sujeito"¹¹¹. Esta personagem, de origens humildes, cujos valores são a amizade, a felicidade e o amor, é alvo de malfeitorias por parte da madrasta. Apresenta-se como uma personagem plana, denotando-se uma ausência de densidade psicológica e é ilustrativa de uma cultura marcada por "brandos costumes", reflete pois um traço idiossincrático presente na nossa literatura oral tradicional. A heroína, após ser sujeita a muitos maus tratos, é enviada para um local afastado do lar e do carinho do pai. Só nesta fase inicial do conto já encontrámos a presença materna em duas personagens de sinal oposto, são elas a mãe e a madrasta. A primeira, apenas como personagem referida, pois apenas é feita uma alusão ao estado pleno de felicidade da donzela, enquanto ainda se encontrava na companhia da mãe. Relativamente à segunda, esta surge com o segundo casamento do pai. A personagem, que aparentemente pratica a malfeitoria para proveito próprio, assume-se como a vilã e pode acumular diferentes funções actanciais (nomeadamente surge como destinador¹¹² e oponente¹¹³).

De acordo com o modelo de Vladimir Propp, a situação de equilíbrio inicial é destruída e a jovem tem de enfrentar uma série de peripécias, sejam elas tomar conta dos animais, dobar fiadas de linho num curto espaço de tempo ou mesmo enfrentar um grupo de ladrões. No entanto, estamos perante uma jovem que não teme e luta pela sua felicidade com os conselhos e auxílio de algumas personagens adjuvantes ou mesmo de alguns objetos mágicos. Esse auxílio ocorre, na maioria das vezes, sob a forma de troca¹¹⁴. No capítulo referente às personagens e suas funções iremos retomar este tema.

¹¹¹ "[...] o *sujeito* é aquele que quer, que pretende o objecto." REIS, Carlos & LOPES, Ana Cristina Macário. 1987. *Dicionário de Narratologia*. Coimbra: Almedina. P. 396.

¹¹² "O destinador é também a instância que sanciona a sua actuação (do sujeito)." *Ibidem*. P. 100.

¹¹³ "Oponente, papel actancial ocupado pelos actores que de algum modo entravam a realização do programa narrativo do sujeito." *Ibidem*. P. 23.

¹¹⁴ "A troca corresponde a uma inversão na acção, a uma mudança na direcção que o conto parecia seguir. Mais do que um sistema que visa lucros imediatos, a troca, deverá ser entendida como algo que só surtirá efeito num prazo mais alargado e que levará sempre a uma qualquer alteração nas vidas das

No que diz respeito às personagens secundárias que ajudam a heroína, como personagens adjuvantes, há que assinalar a presença materna metamorfoseada na:

- figura animal, seja sob a forma da vaquinha, do gato, do cão ou mesmo da cadelinha;

- voz que se faz ouvir em alguns dos contos, apesar de não surgir referência alguma ao seu possuidor, encaramo-la como sendo uma figura materna na personagem da mãe ou da fada madrinha, que, de uma forma invisível, comprova a sua presença constante no que diz respeito ao apoio a dar à heroína;

- presença do maravilhoso, sob a forma de fadas. Estas não têm nomes próprios, possuem apenas um papel social, sendo por isso personagens tipo.¹¹⁵

Quanto aos objetos mágicos, estes podem ser a bola de ouro, ou mesmo a tripa do animal-guia, que encaminha a jovem até junto da casa das fadas ou os objetos que permitem identificar a heroína, como o sapato ou o anel e finalmente a varinha de condão.

Como exemplo da coragem e determinação da heroína poderemos fazer referência ao conto “A Vaquinha”, onde a jovem, ao tomar conhecimento de que tinha um pretendente, quis testá-lo, pedindo ajuda à varinha de condão. Uma vez que o homem seguiu as indicações da varinha, passando toda a noite a abrir e fechar janelas, a heroína aceita o pretendente. Isto prova a determinação da jovem, pois esta teve um papel ativo na escolha do pretendente, visto que o casamento só se realizou depois de esta comprovar o interesse dele por ela.

diferentes personagens e na acção que o conto nos propõe.” MEIRELES, Maria Teresa. 2005. *A Troca – Perdas e Permutas nos Contos Tradicionais. Contos e Lendas*. Lisboa. Apenas Livros. P. 40.

¹¹⁵ “As fadas e as bruxas [...] também não têm nomes, o que facilita as projecções e as identificações.” BETTELHEIM, Bruno. 1995. *A Psicanálise dos Contos de Fadas*. Lisboa. Bertrand Editora. 4ª Edição. P. 55. Tradução de Carlos Humberto da Silva.

Estas atitudes levam-na a obter o respeito por parte da madrasta, da sua filha, do príncipe e da própria corte, que a passam a tratar muito bem. A presença materna, ao longo dos contos, tem como principal objetivo promover o desenvolvimento pessoal da heroína e fazer dela uma jovem capaz de lutar por aquilo em que acredita, o verdadeiro amor.

Segundo o modelo de Larivaille podemos concluir que a maioria dos contos têm inicialmente uma *Situação de Falta, Estado Inicial* ou Ordem existente em que a criança é empurrada pela presença da mãe, na figura da madrasta, a sair da segurança da casa dos pais. De seguida dão-se diversos acontecimentos, a Ordem perturbada, em que a jovem enfrenta sozinha, embora com algum suporte, as dificuldades da vida, as malfetorias, que levam a uma transformação ou resolução, o *desequilíbrio*. O percurso narrativo da jovem passa de um estado de carência inicial a um estado eufórico final, através da realização de três provas distintas (uma Qualificação, uma Afirmação e uma Glorificação), que em alguns dos contos correspondem às três tarefas que ela tem de realizar a mando da madrasta. A Situação Final é a de situação de *falta reparada ou* Ordem restabelecida, em que esta regressa ao ponto de partida com experiência adquirida.

À semelhança do que é defendido pelo modelo de Vladimir Propp, ao longo dos contos encontramos funções repetidas. É o caso das tarefas e/ou das malfetorias que a madrasta vai destinando à jovem. No caso das tarefas, estas remetem-nos para o recurso ao simbolismo do número três, sobre o qual mais à frente nos iremos debruçar.

Para terminar, a *reparação da falta* inicial dá-se com a valorização da jovem por parte da madrasta.

É comum associar-se a fórmula final “E viveram felizes para sempre” aos contos populares. O conto A Vaquinha, por exemplo, termina com a fórmula final “*E acabou a história.*” Depreendemos que este final pretende consciencializar a criança de que não se encontra no mundo real, mas sim no mundo da fantasia, no mundo das histórias. A fórmula “e eu fui lá naquele dia: deram-me um prato de ervilhas, e vim pelas escadas abaixo e tudo se me

tornou em mentiras!”¹¹⁶, uma espécie de saída dos ritos, pretende despertar a criança daquela atmosfera onírica do conto e estabelecer espontaneamente um movimento de ida e volta entre o universo onírico e o consciente. O ouvinte ou o leitor socorre-se da função compensadora do inconsciente, uma vez que as personagens que povoam a narrativa lhe servem de modelos de inspiração para as situações bem reais, com que se defronta no seu dia a dia. Assumindo o conto a sua função de veículo transmissor de conhecimentos de geração em geração, o conto recria o tempo mítico de forma a resgatar para a nossa época valores habitados por crenças ancestrais, que nos revelam uma maneira específica de olhar o mundo. No conto “*Filha e Enteada*” a *Situação Final* é-nos introduzida com a locução adverbial “Passado um certo tempo, ...” Estamos perante um novo marcador temporal, o tempo do regresso da felicidade para a nossa heroína, o *depois*, a “Ordem Restabelecida”, segundo o modelo de Larivaille. De acordo com este seu modelo qualquer Conto Popular reflete um processo dinâmico intermediário entre dois estados, o Inicial e o Final.

A expressão “A enteada casou muito rica e viveu sempre muito feliz [...] ainda hoje lá estão.” Leva-nos até um conto de narrativa fechada, uma vez que nos dá a conhecer o desenlace de toda a intriga, o casamento rico e feliz, bem como faz uma referência espacial ao local onde se encontra ainda hoje a heroína e o seu “príncipe”, num rico e luxuoso palácio, digno de receber qualquer heroína que dê provas do seu correto e honesto carácter.

Verificámos também que alguns dos contos deste ciclo analisado apresentam-se como uma narrativa aberta, como no conto “A Maçã”. Este termina sem que a madrasta receba a devida punição. Parece-nos que esse facto prova, uma vez mais, que os contos maravilhosos se centram, segundo Bruno Bettelheim, no ensino da criança a superar problemas de crescimento e a ultrapassar dependências, adquirindo um sentido de auto-aceitação e de autoestima. A *Situação Final* “Assim ficou a enteada muito rica, e a outra pobre.”¹¹⁷

¹¹⁶ Conto “A Enteada” e “A Estrela de Ouro”. CPL. P. 215 e 228.

¹¹⁷ Conto “A Maçã de Ouro”. CLP. P. 243.

Apresenta-nos um conto de narrativa aberta, pois compete a cada leitor/ouvinte imaginar um possível desfecho, que se adequa à sua experiência de vida.

4.2. - Espaço e Tempo

Os contos populares nunca apresentam as ações como decorrentes de um fluir do tempo dos calendários, nem possíveis de serem circunscritas, pois a sua marca passa por uma atemporalidade e uma indefinição espacial. Tal característica evita que o leitor/ouvinte as situe numa época histórica ou num espaço geográfico.

As fórmulas iniciais e finais de contos, elas próprias palavras-senha para a entrada no universo do conto e para a saída desse mesmo universo, referem uma outra harmonia, aquela que só se poderia viver no paraíso entendido como o tempo em que a palavra unia os seres - por isso se repetem fórmulas como:¹¹⁸

“Há muito, muito tempo...”, “Há muitos anos atrás...”, “Em tempos que já não voltam...”, ou ainda “Lá muito, muito longe, num país muito bonito...”, “Havia numa terra...”, “Nuns estados longínquos” remetendo para uma cronologia mítica, ou mesmo lendária, ou para mundos paralelos, cujos contornos se perdem nos confins do Universo. Estas fórmulas reforçam a indefinição e preparam a criança para uma viagem até um mundo imaginário e para a aceitação de conhecimentos que não são localizáveis em épocas ou espaços específicos, de forma a difundir a esperança e não a relatar o mundo atual. Estas ideias estão patentes na seguinte citação:

O tempo e o espaço dos contos estão fora do espaço e do tempo reais, já que o seu ritmo, por ser vivido no próprio momento, nada tem a ver com a temporalidade objectiva. Trata-se de um tempo indeterminado, isto é, o autor serve-se, desta «indeterminación espacio-temporal para situar al narratorio ante dimensiones diferentes del mundo real. Así, la utopía y la ucronía favorecen la introducción de elementos inverosímiles que no sorprenden a nadie» (Cervera 1997:206). Aliás, a expressão «Era uma vez...», que frequentemente inicia um conto, ao provocar um distanciamento temporal, é o anúncio

¹¹⁸ MEIRELES, Maria Teresa. 2006. *A Palavra e os seus ecos*. Contos e Lendas. Lisboa. Editora Apenas Livros. P. 5.

gozoso de um acontecimento feliz, abrindo todas as possibilidades ao conto, mas sem expectativas concretas.¹¹⁹

No que diz respeito ao elemento tempo, constatámos que, nos contos “A Enjeitada”, “Filha e Enteada”, “A Estrela de Ouro”, “A Menina que Deita Pedras Preciosas dos Cabelos”, “A Vaquinha” e “O Boi de Ouro”, as fórmulas mágicas de início “*Era uma vez*”, “*Uma vez era...*” ou “*Era uma ocasião...*” garantem-nos o *in illo tempore* característico do universo ficcional do conto tradicional.

As fórmulas iniciais acima referidas transportam a criança para um imaginário intemporal: “*Em certo momento do passado, passado esse que não se repete...*”, uma espécie de viagem ao pretérito, apenas como meio de aprendizagem. O conto assume a sua função de veículo transmissor de conhecimentos de geração em geração. O ouvinte/leitor encontra nas personagens que povoam as narrativas modelos de inspiração para as situações bem reais com que se defrontam no seu dia a dia. Apesar de não haver indicações precisas quanto ao tempo da ação, os contos reforçam bem o percurso temporal das personagens, nomeadamente ao longo do conto “A Vaquinha” onde encontramos inúmeras referências ilustrativas da evolução temporal, tais como “*Ao outro dia*”, “*Ao spois*”, “*Ao despois então*”, “*Ao outro dia*”, “*E ao outro dia*”, “*no oitro domingo*”, entre outras. Este percurso vai pautando o crescimento, não só físico, mas essencialmente psicológico da heroína.

Na maioria dos contos, a fórmula inicial associa-se à ideia de um passado feliz, onde uma jovem donzela vivia afortunada com os seus pais, ou apenas com o seu progenitor. Destacamos o conto “Linda-A-Linda” pelo facto de ele nos transportar a outros tempos, tempos onde tudo era possível, tal como aparece referido no próprio conto “Em tempos que já não voltam, infelizmente, tempos

¹¹⁹ MESQUITA, Armindo Teixeira. *O conto de fadas folclórico sabe falar à criança*. Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro-Portugal. Disponível em <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/12147295507835940654091/p0000001.htm>. [Consultado em 24.06.10]

em que tudo falava e em que as fadas até aos objetos inanimados permitiam que falassem (bons tempos eram esses!) ...”

A locução adverbial “*Mais tarde...*” ou “*...passados tempos...*” transporta-nos para outra etapa da vida da criança, quando o destino leva a figura da mãe, que é substituída pela figura da madrasta e o seu pai se volta a casar. Inicia-se aqui o sofrimento da heroína, uma vez que esta se vê entregue às maldades de uma madrasta, subentendendo-se a inveja desta relativamente aos dotes de beleza da enteada. Estamos assim perante dois tempos distintos o *antes*, a “*Ordem Existente*” e o *agora*, a “*Ordem Perturbada*” decorrente do casamento e, conseqüentemente, da entrada da figura da madrasta na vida da heroína. Fátima Albuquerque, na citação que se segue, verbaliza a ideia de que o conto foca essencialmente o tempo diretamente relacionado com os momentos de tristeza e de angústia da jovem donzela:

[...] a ordem temporal é ainda mais *sui generis* na narração, uma vez que o tempo narrativo e tempo vivido pela personagem se misturam indelévelmente e a selecção de acontecimentos segue a ordem da intensidade dos momentos de crise vivida pelo protagonista em cena; este tempo dos contos de fadas [...] documenta uma duração cronológica moldada em momentos que se alongam na tristeza e se apressam na alegria.¹²⁰

Em certos contos há momentos em que o tempo parece não fluir, ou seja, um determinado acontecimento permite que algumas personagens, nomeadamente a heroína, tenham o tempo necessário para o seu amadurecimento pessoal. Tal fenómeno ocorre graças a um objeto, como o fuso.

o fuso, como tinha sido vaticinado, enterrou-se-lhe na mão, e tudo ficou, pois, na posição em que estava [...] formando-se em volta do palácio um bosque muito denso que ninguém lá podia penetrar.¹²¹

¹²⁰ ALBUQUERQUE, Fátima. 2000. *A Hora do Conto: Reflexões sobre a Arte de Contar Histórias na Escola*. Lisboa. Edições Teorema.

¹²¹ Conto “As Treze Fadas”. CPL. P. 250.

Noutras situações, o fuso pode também transmitir uma noção de prolongamento, apagando as noções convencionais de temporalidade “espetará um fuso na mão direita, que a fará adormecer pelo espaço de cem anos”¹²².

Um aspeto importante a focar tem que ver com a importância da vivência emocional do leitor/ouvinte, pois a experiência individual de cada um pode levar a distintas interpretações do mesmo conto.

Quanto ao elemento espaço, em quase todos os contos se constata que o espaço é indeterminado, na medida que tem meramente um valor funcional. Temos conhecimento de que inicialmente a heroína se movimenta entre dois espaços, são eles o conforto noturno da casa “Quando fosse noite ia para casa com tudo arranjado...” e um vago espaço aberto onde esta seria votada ao abandono, como no monte “... a madrasta, de má, mandava-a com um carneiro para o monte...”¹²³, no campo “vai por ordem desta para o monte com grandes tarefas de fiar e dobar, e depois faz a dobagem nos chifres da vaca...”¹²⁴; ou mesmo no moinho “obrigando-a a ir dormir a um moinho”¹²⁵, mas em momento algum aparecem outras referências espaciais mais concretas. Relativamente à referência do lugar do moinho, no nono¹²⁶ e décimo¹²⁷ contos deste ciclo, o narrador recorre a um tom coloquial ou faz referência a este espaço recorrendo à contração do pronome com o determinante demonstrativo “àquele” ou ao advérbio de lugar “lá”, conforme os seguintes exemplos “E a madrasta mandou-a àquele moinho: que ia, ficava lá uma noite...” e “Pouca gente lá ia moer [...] àquele moinho para ficar lá [...] quando chegou lá...”. Tal recurso, bem como a não existência de descrição dos espaços tem como finalidade levar o leitor a identificar-se projectivamente e a situar os mesmos no seu mundo da

¹²² *Ibidem*.

¹²³ Conto “A Maçã de Ouro.” CPL. P. 243.

¹²⁴ Conto “Filha e Madrasta”. CPL. P. 242.

¹²⁵ Conto “Filha e Enteadá”. CPL. P. 239.

¹²⁶ Conto “Gata Borradeira”. CPL. P. 222.

¹²⁷ Conto “A Estrela de Ouro”. CPL. P. 223.

imaginação, podendo chegar a associar estes espaços às suas próprias vivências.

O envio da donzela para a montanha ou para o monte tem um valor simbólico, na medida que estes espaços documentam todos os obstáculos que esta ainda terá de transpor na sua caminhada. Quanto mais alta é a montanha descrita, maior é o número de acidentes que se irão acumular na trajetória da protagonista e uma maior coragem será requerida para vencer o desalento e o cansaço momentâneo. No caso específico do conto “A Maçã de Ouro”, a referência à ida para o monte com o carneiro prova, uma vez mais, as origens humildes da heroína, cuja ocupação, para além das lides domésticas, seria levar os animais para o pasto. Esse pasto encontrava-se em locais distantes do aglomerado habitacional “*no monte*”, pois esta era uma atividade comum a toda a população e, como tal, já bastante explorada na área circundante. Até porque os animais deveriam ser afastados das culturas cerealíferas, de forma a evitar que danificassem as formas de subsistência da população. E é esse isolamento que, aparentemente, acentua o carácter maldoso da madrasta, pois esta última pensava que aí a jovem compreenderia que estava dependente das ordens da madrasta e que as deveria cumprir se não queria ser alvo de piores mal tratos.

Relativamente ao jardim e ao bosque, estes dois espaços apresentam a dualidade civilização versus caos, pois apesar de o bosque ser um lugar escuro, onde vivem os animais e os instintos, é aqui que a heroína se refugia para revirar o seu inconsciente e se entender melhor a si mesma. É neste lugar fantástico, onde tudo pode acontecer, que ela sente hospitalidade, ao contrário do jardim. Este constitui uma realidade complexa, uma vez que guarda as características de ambiente físico natural, uma vez que é composto por flores e árvores, mas também adquire as características de ambiente físico artificial, uma vez está ligado às preferências da personagem que o organiza e constrói. O jardim é mais do que mero cenário e também mais do que simples intervenção do imaginário, funcionando como um prolongamento da alma do protagonista que, através deste, se expõe perante as outras personagens e

perante o ouvinte. Outro espaço muito relevante é o rio, pois este surge como um lugar de purificação da heroína.

Outros dois espaços referidos no conto “O Príncipe Encantado do Palácio de Ferro do Reino da Escuridão” são o deserto e a gruta. Na sua linguagem simbólica, o deserto pode evocar os acontecimentos dramáticos, as situações difíceis e a solidão que muitas das vezes marcam a vida.¹²⁸ Neste conto, a heroína “viu-se perdida no meio de um deserto, sem saber para onde se dirigir andando perdida, por muitos dias...”¹²⁹. Esta sua caminhada pode simbolizar o sofrimento necessário para alcançar um objetivo. A dada altura “encontrou uma gruta, onde se refugiou e se meteu ali, comendo raízes e frutos, já nua, por ter rasgado os vestidos.”¹³⁰ A gruta é um símbolo universal de origem, de nascimento e de iniciação através do renascimento. Na psicanálise, a caverna, como a casa, associa-se ao útero materno e ao elemento feminino.¹³¹ Só aqui a jovem heroína se sentiu protegida como se ainda estivesse no útero de sua mãe, onde a natureza se encarregava de lhe saciar a fome e onde ainda não necessitava de roupas, estava assim salvaguardada dos perigos e das maldades da espécie humana.

Para além dos espaços físicos naturais, temos também os espaços físicos artificiais, nomeadamente a casa, já acima mencionada como espaço de proteção maternal. Inicialmente surge a casa da heroína como o espaço da situação inicial, onde esta encontra um certo conforto. Quando a jovem inicia a sua viagem de desenvolvimento pessoal vai passar por diferentes espaços com a mesma função, podem ser eles a casa ou cabanas das fadas, ou benfeitoras, um símbolo do feminino. São atribuídas características do proprietário à sua casa, como a casa das fadas, que se apresenta hospitaleira, tal como as suas proprietárias. Mais tarde a heroína chega a uma nova casa, o palácio ou a

¹²⁸Disponível em: <http://padreemilsonbento.blogspot.com/2009/09/na-sua-linguagem-simbolica-opode.html>. [Consultado em 29.10.2010.]

¹²⁹ Conto “O Príncipe Encantado do Palácio de Ferro do Reino da Escuridão”. CLP. P. 265.

¹³⁰ *Ibidem*.

¹³¹ Disponível em: [http://www.infopedia.pt/\\$caverna-\(simbologia\)](http://www.infopedia.pt/$caverna-(simbologia)). [Consultado em 29-10-2010]

corde do rei. Nos contos é dado um certo destaque à casa das Fadas, pois é para lá que a heroína é encaminhada pela figura materna, na forma animal, para se poder refugiar das maldades da madrasta e ser munida dos meios necessários para poder continuar o seu percurso e, assim, conseguir superar as diferentes provas. Parece-nos que houve um sentimento imediato de pertença, da sua parte, em relação àquele espaço, tendo esta reconhecido naquele lugar o refúgio ansiado, transmitindo-lhe um sentimento de proteção à semelhança do já anteriormente sentido quando esta se encontrava ainda no útero ou no colo de sua mãe. E é dentro da casa, supervisionada por uma personagem adjuvante, a cadelinha, que a heroína atinge a sua maturidade espiritual.

Mais especificamente pode ainda surgir, em casos pontuais, referência ao quarto, um lugar delicado e de intimidade. Tal indica que é dada à heroína uma espécie de momento de pausa, de repouso, onde esta acumula energia para enfrentar os obstáculos que se lhe vão deparando.

Outro do espaço mencionado é o moinho, para onde é enviada, contra sua vontade, a heroína no conto “Filha e Enteadada”. Esta referência pode ser interpretada como um símbolo, que representa os perigos que podem surgir na vida de qualquer jovem vulnerável, quando privada da presença física do adulto. Comprova assim as origens humildes da Enteadada, pois os moinhos encontram-se em zonas rurais e isoladas. Os moinhos eram construídos em locais altos, de forma a se poder tirar o máximo partido da fonte eólica. Como tal, localizavam-se em locais bastante isolados e inóspitos, não visitados pelos habitantes da população. Para a figura da madrasta, este seria o local ideal para enviar a enteada, pois considerava que aqui ela estaria completamente desprovida de qualquer tipo de ajuda.

Finalmente o palácio, edifício sumptuoso destinado à habitação real, surge como o local de recompensa a que a heroína acede após ter superado todas as provas.

Porém encontramos alguns casos (como nos contos “A Vaquinha”, a “A Maçã de Ouro”, “Linda-A-Linda”, “O Príncipe Encantado do Palácio de Ferro do Reino

da Escuridão” e “Os Órfãos”) que podemos considerar como exceções a esta característica geral de indeterminação espacial. O conto “A vaquinha” leva-nos a pensar que o Penedo de Alcântara poderá ser o local atualmente conhecido pela mesma designação, no entanto as alterações sofridas foram imensas, pois enquanto o conto apresenta este local como um lugar ermo, rodeado de uma zona agrícola que se dedicava aos trabalhos rurais, atualmente é uma zona urbanizada da cidadina capital de Lisboa. Se efetivamente este penedo de Alcântara corresponder à atual zona de Alcântara da cidade de Lisboa, então o rio referido será o rio Tejo, que banha a capital de Lisboa. No segundo caso a heroína é associada a *três* objetos que nos permitem identificar o seu meio social e até mesmo o meio geográfico, a saber a roca, o fuso de fiar e a broa. Uma vez que o conto nos transporta até um meio rural, o linho surge como a maior fonte de rendimento para os agricultores, pois estes produziam-no para o vender a elementos de classes sociais mais elevadas, pelas suas distintas características, apesar de não ser pago pelo ser verdadeiro valor. No que se refere à broa, esta comprova a grande produção de cereais como o trigo, o milho e o centeio naquela zona, de tal forma que para além do excedente de produção, estes serviam de forma direta à alimentação dos animais e de forma direta e indireta para alimentação do agricultor/pastor, visto que a alimentação destes era à base de produtos cerealíferos, tais como o pão e a broa, amassados e cozidos em fornos a lenha pelas mulheres, que se dedicavam exclusivamente a tarefas relacionadas com tudo o que envolvia a casa. Estes cereais surgem ainda como forma indireta de alimentação do agricultor/pastor, visto que se recorria ainda, embora muito escassamente, à carne dos animais que criavam. Quanto ao conto “Linda-A-Linda”, a informante, Ana de Castro Osório, situa a ação “numa cidade da Bélgica”. No que se refere aos dois últimos contos mencionados, estes situam, total ou parte da ação, na cidade de Lisboa, fazendo também referência às expedições portuguesas no Brasil, inclusive no conto “O Príncipe Encantado do Palácio de Ferro do Reino da Escuridão” a própria protagonista se apresenta como sendo portuguesa,

nascida na cidade de Lisboa e filha de um negociante “muito rico, riquíssimo, tendo grandes transações com o Rio de Janeiro, onde ele ia muitas vezes”¹³².

Verificamos assim que em qualquer destes contos o espaço surge como o cenário onde decorre a história, tendo como função aumentar a verosimilhança do conto, inserindo-o num ambiente adequado e numa atmosfera própria. Alguns dos contos reportam-nos a espaços físicos naturais muito sugestivos, além de simbólicos.

Além dos espaços físicos, há também o espaço social ao qual não poderemos deixar de fazer referência, uma vez que nos é refletido nas diferentes personagens.

4.3. - Personagens e suas Funções

O conto popular é uma narrativa curta, cujas personagens são em número restrito e apenas as verdadeiramente necessárias ao desenrolar da ação. Neste ciclo de contos destacam-se a figura da madrasta, seguida da figura da donzela, das suas meias-irmãs, do pai e do príncipe.

Relativamente à figura da donzela, esta corresponde à heroína dos contos e “resulta da transformação do material em sujeito e representa por um lado um meio de encadeamento de motivos e por outro lado uma motivação personificada do elo entre os motivos.”¹³³ A heroína assume-se como o “fio condutor que permite orientar-nos na acumulação dos motivos, de um meio auxiliar destinado a classificar e a ordenar os motivos particulares.”¹³⁴ Segundo Todorov, podemos entender por características os motivos que definem a psique da personagem e do seu carácter. As formas elementares deste tipo de narrativa consistem por exemplo na atribuição não de um nome próprio, mas

¹³² Conto “O Príncipe Encantado do Palácio de Ferro do Reino da Escuridão”. CPL. P. 253.

¹³³ TODOROV, Tzvetan. 1965. *Teoria da Literatura – II. Textos dos Formalistas Russos apresentados por Tzvetan Todorov*. Edições 70. Coleção Signos. P. 172. Tradução de Isabel Pascoal.

¹³⁴ *Ibidem*. P.169.

de um nome comum à heroína, como Gata Borrallheira, Borrallhenta, Enteadada ou Enjeitada na maioria dos contos. Estas denominações ligam as ações necessárias ao desenvolvimento do conto.

Na maioria dos contos em estudo, apenas são dados a conhecer, logo na parte introdutória escassos traços do carácter da heroína, como a humildade¹³⁵, a ingenuidade¹³⁶, a generosidade ou a beleza¹³⁷. De acordo ainda com este teórico e a sua obra já referida, por vezes recorre-se ao “processo da máscara”, que neste caso concreto consiste em dissimular o verdadeiro carácter da heroína através da sua suja aparência, do seu vestuário velho e gasto, da sua habitação degradada, ou mesmo, do nome porque é conhecida. Ela chega mesmo a recorrer à troca de identidades, nomeadamente no conto “Pele de Burro”, em que esta se coloca numa situação com perigos vários que ela terá de ser capaz de enfrentar, de modo a conseguir reconquistar a sua verdadeira identidade. Essa troca corresponde a um engano, a um esconder do corpo e da sua beleza sob outro aspeto, outro parecer. A menina consegue diferenciar-se das outras personagens pelo facto de conseguir fixar a atenção do leitor/ouvinte e, conseqüentemente, estabelecer uma relação emocional de compaixão, simpatia, alegria ou mesmo mágoa.

A heroína deste corpus de contos é quase sempre retratada como uma pessoa oriunda de uma classe social desfavorecida, o povo. Ela é filha de camponeses e lenhadores que vivem em choupanas miseráveis e passam fome, encarando a miséria sem revolta, considerando-a como o atributo natural de uma classe social específica. Por oposição, a madrasta e a sua filha, na maioria dos contos, ilustram uma classe social que vive de forma remediada, a classe média. Esta origem distinta vai interferir no carácter e na postura das personagens, na medida em que, como elemento do povo, a heroína, assimilou

¹³⁵ “Maria, que nunca mentia, ainda mesmo contra ela era uma menina muito verdadeira (...).” Conto “O Príncipe Encantado no Palácio de Ferro no Reino da Escuridão”. CLP. P. 259

¹³⁶ “A pequena cresceu e fez-se mulher, sempre muito meiga e muito ingénua (...)”. Conto “O Príncipe Encantado no Palácio de Ferro no Reino da Escuridão”. CLP. P. 253.

¹³⁷ “[...] a princesinha aproveitou tanto que aos quinze anos estava portento de saber, de bondade e de beleza.” Conto “A Princesa Mimada”. CLP. P. 268.

de forma humilde as suas origens, não se atrevendo a ter ambições demasiado elevadas. Este aspeto mostra-nos que ela irá merecer ascender à classe social mais elevada, a classe alta, constituída por reis, príncipes ou nobres, que vivem em palácios encantados e se alimentam de deliciosos e superabundantes manjares. Ao contrário da sua madrasta ou meia(s)-irmã(s) que, por conhecerem e terem acesso a certos privilégios, ambicionam, a qualquer preço, aumentá-los.

O desejo da heroína de eliminar a mãe é completamente recalcado nas versões mais modernas e substituído por uma deslocação e uma projeção: não é a mãe que abertamente tem o papel principal na vida da rapariga, mas uma madrasta. Não é a pequena que quer menosprezar a mãe, por esta assumir um papel maior na vida do pai, mas é a madrasta que quer a rapariga substituída, nomeadamente que as suas meias-irmãs assumam o legítimo lugar da heroína. A própria donzela, no conto “A Enteada” apresenta como razão plausível e aceitável a atitude da madrasta “a minha madrasta não me consente lá em casa, porque tem um ciúme para comigo que me não pode ver.”¹³⁸

Tal como nos contos de Perrault, alguns dos contos deste ciclo apresentam, aparentemente, a heroína enjoativamente doce e insipidamente bondosa, faltando-lhe totalmente iniciativa, uma vez que a jovem se apresenta submissa quer para com o seu pai, não lhe apresentando qualquer queixa, aceitando sem queixumes as imposições da madrasta, quer ainda para com as suas meias - irmãs. Esta imagem apresenta-nos assim uma criança pré-púbere que ainda não recalcou o seu desejo de sujidade. A jovem não dá indícios aparentes da sua demanda na procura do príncipe, encontra-o como por acaso no campo, na missa ou no baile e leva-o a apaixonar-se por ela. A sua aparência irá estar bem demarcada, pois pretende mostrar que por detrás de uma aparência suja e rota, nomeadamente no conto “Pele de Burro”, se esconde uma jovem que irá desabrochar quando adornada de ricos adereços.

As conjunções espaciais e amorosas apresentam uma relação de dependência ou mesmo de subordinação, na medida em que a sedução só poderá ocorrer

¹³⁸ Conto “A Enteada”. CPL. P. 210.

quando se operar o encontro. Apesar de todas as tentativas contrárias da madrasta, acabam por ser as suas malfeitorias que possibilitam que a heroína recorra a ambas as conjunções para fomentar no príncipe o querer contrair matrimónio.

À semelhança de Grimm, também nos contos deste ciclo nos deparamos com uma heroína maltratada, mas com alguma maturidade, visto que aceita a autoridade dos mais velhos. Ela realiza inúmeras tarefas, impostas pela madrasta, ligadas à produção agrícola e à criação de gado, aparentemente impossíveis, que vão aumentando o grau de exigência à medida que esta as vai concretizando, mas para as quais obtém o auxílio de animais ou de fadas. Nestes contos deparamo-nos com uma jovem mais preparada para enfrentar os obstáculos da vida.

A dor perante a perda da mãe surge como uma transição temporária necessária para a continuação da vida sem o ente amado. Essa dor vai trazendo uma representação interior do que realmente se perdeu. A presença materna poderá surgir em forma de diferentes figuras, seja na da mãe, da fada-madrinha, na figura animal ou simplesmente oculta numa voz que se faz ouvir e que vai aconselhando a heroína.

Contrariamente ao que acontece em outros contos deste ciclo em que não é dada grande relevância à educação da jovem ou quanto muito esta era entregue a uma mestra, o conto “A Menina que Deita Pedras Preciosas dos Cabelos” é uma exceção pelo facto de nele ser feita menção à formação da jovem donzela numa instituição escolar¹³⁹. Tal aspeto leva-nos a deduzir que este conto seja um exemplo nítido de um “fanerotexto”, de acordo com a nomenclatura apresentada por João David Pinto Correia e anteriormente referida.

Madrasta/Enteadas

¹³⁹ “Uma tarde vinham os meninos do colégio (...)” Conto “A Menina que Deita Pedras Preciosas dos Cabelos”. CPL. P. 279.

Apesar da figura da madrasta ser tratada em maior detalhe adiante, aqui registamos algumas palavras sobre esta figura. A vilã, personagem que pratica a malfeitoria para proveito próprio, surge representada na figura da madrasta e na figura desta em conjunto com as meias-irmãs. A primeira acumula diferentes funções actanciais, nomeadamente surge como aparente destinador¹⁴⁰ e oponente, para mais tarde se depreender que afinal ela funciona como a adjuvante¹⁴¹ da jovem heroína. Parece um pouco contraditório o facto de ser uma personagem que se opõe à felicidade do sujeito, mas por outro lado é a sua malfeitoria que desencadeia todo o processo de amadurecimento da jovem donzela e a prepara para alcançar o seu objetivo de vida, encontrar a felicidade junto do seu príncipe.

A complexidade que envolve a figura da madrasta encontra-se refletida neste ciclo de contos. Eles apresentam-nos uma imagem negativa da madrasta, como sendo uma personagem egoísta, fria e cruel, em consequência do seu baixo amor-próprio, da sua ansiedade, hostilidade, culpa e melancolia. À mãe, geralmente, atribui-se a ideia mítica de ideal de amor e afeição, por outro lado a madrasta interioriza a ideia de não estar à altura da primeira família e de não conseguir, aos olhos do marido, assumir de forma exemplar as funções de cuidadora, educadora e de suporte afetivo da família.

Frente a esta dicotomia e consciente da impossibilidade de, emocionalmente, se assumir como a verdadeira mãe, a madrasta sente-se induzida a tentar superar, tal como referira Smith em 1995, o “mito da mãe perfeita”. Isto significará que esta em vez de tentar “substituir” a mãe biológica, na supressão das carências dos enteados/as, envereda por um caminho mais espinhoso, na medida que passa a exigir da enteada muito mais do que qualquer criança esperaria da mãe. Dá assim início a uma relação cheia de riscos, rejeições e

¹⁴⁰ “O destinador é também a instância que sanciona a sua actuação (do sujeito).” REIS, Carlos & LOPES, Ana Cristina Macário. 1987. *Dicionário de narratologia*. Coimbra: Almedina. P. 100.

¹⁴¹ “[...] adjuvante é o papel actancial ocupado por todos os actores (v. actor) que ajudam o sujeito (v.) a realizar o seu programa narrativo.” *Ibidem*. P. 19.

incertezas e transmite uma imagem de madrasta malvada, bastante presente nestes textos de Literatura Tradicional Oral.

É também comum esta personagem tentar superar a enteada recorrendo à troca, por exemplo quando a madrasta/mestra troca uma bolinha de ouro pela cumplicidade da pretendida enteada: “[...] e a mestra dizia à filha que dissesse ao pai que casasse com ela que lhe havia de dar uma bolinha de ouro, e a filha is dizer isso ao pai, e ele respondia: -Olha, dize à tua mestra que eu caso com ela em rompendo aquelas botas que ali estão penduradas.”¹⁴²; ou quando esta oculta a heroína, enviando aquela que, efetivamente, quer beneficiar: “A madrasta ouviu isto, preparou a filha e não a enteada: vestiu-a muito bem e meteu-a numa das seges.”¹⁴³

Refletindo sobre o percurso desta personagem parece-nos de todo pertinente fazer um neologismo com a grafia da palavra “má” e não “boa”: “má-drasta” e não “boa-drasta”?

No décimo quinto conto deste ciclo, intitulado “Filha e Madrasta”, o contador apresenta a personagem principal como “uma rapariga, a quem a madrasta quer mal,” seguido do adágio:

Madrasta,
O nome lhe basta.

É notória a intenção do contador em fazer o leitor/ouvinte refletir sobre estas questões:

- será que a madrasta é mesmo uma “megera”, uma “bruxa”, uma “bêbada”¹⁴⁴ cujas ações pretendem promover unicamente o sofrimento da enteada?

¹⁴² Conto “A Vaquinha”. CPL. P. 218.

¹⁴³ Conto “A Estrela de Ouro”. CPL. P. 225.

¹⁴⁴ “[...] com medo das três megeras, que eram uma fúria contra ele [...] A bêbada, logo que lhe pegou, e depois de admirar, com toda a fúria de que dispunha...”. Conto “ O Príncipe Encantado no Palácio de Ferro, no Reino da Escuridão” CPL. P. 259-260.

- ou será que, tal como diz o adágio, a madrasta tem sempre uma conotação negativa que ofusca os seus propósitos?

- quais serão então as suas verdadeiras intenções?

O nosso estudo leva-nos a concluir que esta imagem negativa da madrasta vem camuflar as ações mais duras ou mais exigentes da figura materna, tal como adiante apresentamos em maior detalhe.

Pai

Na maioria dos contos, o pai é uma personagem pouco ativa ou pouco dinâmica, mas que aduz alguma preocupação com a felicidade da filha.¹⁴⁵ Porém, no conto “A Enteada”, o pai desempenha a função de destinador a decidir e a procurar casamento, tal como podemos deduzir pela leitura da Situação Inicial

Havia um lavrador muito rico, que vivia numa quinta e enviuvou, ficando com uma filha. Pensou que havia de casar e casou. A filha, que era muito linda, à medida que ia crescendo, ia-se fazendo mais linda, e a madrasta tornou-se muito ruim para ela, por causa do ciúme, da enteada ser mais linda que ela.¹⁴⁶

Neste caso concreto, o pai procurou alcançar os seus objetivos, não manifestando qualquer tipo de desassossego para com o destino da filha, que ficara órfã de mãe. Esta sua atitude poderá prender-se com o facto de também esta personagem se destacar dos outros pais ao nível económico, pois apesar de também pertencer ao mundo rural, é alguém com uma posição económica elevada “um lavrador muito rico, que vivia numa quinta.”¹⁴⁷ Se tivermos em consideração o facto de que os significados simbólicos dos contos tradicionais estão ligados aos eternos dilemas que o homem enfrenta ao longo do seu

¹⁴⁵ “-Faltou-le a mãe, faltou-le tudo: porque ela sabe ler e escrever muito bem, mas a mãe morreu e ficou só em casa e nunca mais foi estudar; saberá Vossa Real majestade que mudei de vida e tudo fecou mudado.” Conto “A Enteada”. CLP. P. 211.

¹⁴⁶ Conto “A Enteada”. CPL. P. 209.

¹⁴⁷ *Ibidem*.

amadurecimento, poderemos subentender uma mensagem de aviso à criança, relativamente à questão monetária. Assim a criança poderá interpretar que, por vezes, o dinheiro não será um bom conselheiro do homem e que, o ser-se um bom pai (entenda-se educador), não está diretamente relacionado com o seu poder económico. Acresce ainda a ideia de que muitas pessoas se deixam impressionar pela riqueza, deixando de lado os valores mais importantes como o amor ou a amizade. Se nos fixarmos na ideia de Bruno Bettelheim de que “o herói é recompensado e o mau recebe o merecido castigo, satisfazendo assim a profunda necessidade que a criança tem de justiça”¹⁴⁸, constatamos que o castigo deste pai foi o alheamento da filha no momento da separação, pois quando os dois “Chegaram à corte, ela despediu-se do pai, o príncipe deu-lhe o braço e levou-a para o palácio, e o pai voltou para casa.”¹⁴⁹ Ela não dá indícios de sofrimento perante esta separação, possivelmente porque encontrou, na figura do príncipe, o amor e proteção que o pai não lhe soube dar.

No conto “A Vaquinha” encontramos um pai mais referido e, conseqüentemente, mais presente ao longo de todo o percurso, o que fará salientar não só a insistência da madrasta, como também o bom carácter do homem que vai resistindo às diferentes investidas. Este, para não melindrar a filha, de quem tanto gosta, faz-lhe uma promessa¹⁵⁰:

- Olha, dize à tua mestra que eu caso com ela em rompendo aquelas botas que ali estão penduradas. [...] ¹⁵¹

A sua intenção era ir prolongando a situação, levando a mestra a desistir por cansaço, uma vez que possivelmente estas botas seriam feitas de um material muito resistente e que ele próprio iria vigiando o seu estado, nem que para não

¹⁴⁸ BETTELHEIM, Bruno. 1995. *A Psicanálise dos Contos de Fadas*. Lisboa. Bertrand Editora. 4ª Edição. Tradução de Carlos Humberto da Silva. P. 184.

¹⁴⁹ Conto “A Enteada”. CPL. P. 212.

¹⁵⁰ “A promessa, pacto estabelecido entre duas ou mais partes, obriga as partes implicadas a agir: a primeira geralmente no momento da promessa aceite e a segunda num espaço de tempo mais alargado.” In MEIRELES, Maria Teresa. 2006. *A Palavra e os seus ecos*. Contos e Lendas. Lisboa. Editora Apenas Livros. P. 20

¹⁵¹ Conto “A vaquinha”. CPL. P. 218.

as danificar tivesse de trabalhar sem elas. Recordando uma das epopeias homéricas, a Odisseia, constatamos que o método a que o pai recorreu, para tentar evitar o casamento, foi um pouco semelhante ao de Penélope.¹⁵² Devido ao seu carácter, este assume-se como um homem de palavra que cumpre o que prometera, nomeadamente casar com a mestra quando a filha lhe apresenta as botas todas furadas. Nestes contos é notório, quer a inocência da jovem que se deixa corromper e engana o próprio pai, quer a inocência do pai que assume o seu compromisso e não questiona como tal facto terá decorrido:

-Agora num tenho remédio senão casar com a tua mestra.¹⁵³

Príncipe

Esta personagem apresenta-se como o intermediário na passagem da jovem donzela de uma classe social desfavorecida para a classe social mais prestigiada, a de princesa ou de rainha. Esse lugar é lhe concedido graças ao casamento com o príncipe.

Apesar do seu estrato social e conseqüente poder, o príncipe acaba por ser manipulado pela jovem donzela, pois esta consegue, através dos seus dotes, levá-lo a enamorar-se e a lutar por ela.¹⁵⁴ O encantamento de que é alvo revela-se de tal maneira forte, que o príncipe sente que deve envolver-se nesta conquista, nem que para isso tenha de ser ele próprio a atribuir o devido castigo àqueles que de forma direta, como a madrasta e as meias-irmãs, ou de

¹⁵² HOMERO. *Odisseia*. Tradução de Frederico Lourenço. Lisboa. Livros Cotovia. 2003. Nesta obra, a personagem de Penélope, não querendo contrair novo matrimónio, uma vez que o seu coração pertencia ainda a Ulisses, usou como estratégia dizer aos seus pretendentes que casaria com um deles no dia que terminasse de fiar um manto. No entanto, consciente de que carecia de mais tempo do que o que precisaria para terminar a peça, ia fiando de dia para todos serem testemunhas do seu trabalho, mas de noite desfazia parte do mesmo, de forma a não chegar ao seu término.

¹⁵³ Conto "A Vaquinha". CLP. P. 218.

¹⁵⁴ "-Farei rainha esta menina [...]." Conto "A Estrela de Ouro". CPL. P. 235.

forma indireta, como o próprio pai, menosprezaram o valor e a beleza da jovem donzela.¹⁵⁵

Relativamente à madrasta e às meias-irmãs, habitualmente o príncipe castiga-as pelos seus atos, nomeadamente no conto “O Príncipe Encantado do Palácio de Ferro do Reino da Escuridão” onde manda prender e queimar vivas a mãe-mestra e as suas filhas.¹⁵⁶

No que diz respeito ao pai, o príncipe censura a sua postura passiva, nomeadamente no conto “A Enteada”¹⁵⁷ e assume uma atitude ativa com o intuito de provar que é digno da heroína, traçando logo ali um plano.¹⁵⁸ O pai ainda se tentou desculpar com a morte da mãe da jovem, mas tendo consciência da sua negligência, resolveu permanecer calado, nem mesmo a defendendo da última maldade que a madrasta lhe lançou.

Em alguns dos contos¹⁵⁹ o príncipe organiza grandes festas com muitos convidados e é nessas reuniões que algo de grande importância para o desenrolar e/ou desfecho do conto decorre, tal como o enamoramento deste pela donzela¹⁶⁰.

¹⁵⁵ “E ela abriu a boca para dizer que foi a mãe; lançou logo uns bonicos que foram bater no peito do príncipe. E todos fugiram para trás.

E o príncipe disse:

- Quem me engana uma vez já não me engana outra. Para casa já não volta! [...]

-Deixem estar, que eu vou mostrar quem sou! Veremos quem vence!” Conto “A Estrela de Ouro”. CPL. P. 226.

¹⁵⁶ “Em seguida mandou-a prender e às três aias intrigantes, e mandou-as queimar vivas, em paga dos seus serviços.” Conto “O Príncipe Encantado do Palácio de Ferro do Reino da Escuridão”. CPL. P. 266.

¹⁵⁷ “-Isso não; porque, se o pai não quisesse que ela saísse de casa, tinha de obedecer e não saía, porque é pena uma menina destas andar na vida em que anda, não ter outra educação.” Conto “A Enteada”. CPL. P. 211.

¹⁵⁸ “eu vou-me esta noite ficar a casa de seu pai, e verá como amanhã a esta hora há-de estar em palácio.” *Ibidem*.

¹⁵⁹ Conto “Gata Borracheira”. CPL. P. 203 e 221.

¹⁶⁰ MEIRELES, Maria Teresa. 2006. *A Palavra e os seus ecos. Contos e Lendas*. Lisboa. Editora Apenas Livros. P. 18.

Gostaríamos ainda de chamar a atenção dos leitores/ouvintes para a importância destes fazerem uma correta interpretação das personagens. Mais do que tentar interpretar o sujeito, dever-se-á interpretá-lo tendo em atenção a situação psicológica que o fez agir. No caso deste conto em questão, o leitor/ouvinte não deve identificar-se de imediato com a heroína, pois corre o risco de perder uma certa objetividade científica. Pode reconhecer-se nela, viver as suas aventuras imaginárias, mas não deverá deixar de questionar-se sobre quem é verdadeiramente esta personagem e o que ela representa. Deverá ainda estar consciente de que nem a heroína, nem a vilã são verdadeiros seres humanos, pois a vida interior e subjetiva quer da jovem, quer da sua mãe/madrasta não são mencionadas. Não conhecemos os sentimentos e as angústias da figura materna perante a difícil tarefa de educar uma jovem, preparando-a para as adversidades a vida. Von Franz afirma que estas são imagens de processos arquétipos aos quais falta o contexto humano, a vida real, individual e concreta.¹⁶¹

Outra questão pertinente a este nível é identificar se os aspetos da personagem representam características coletivas ou individuais. Por exemplo, a donzela que evolui para princesa não poderá representar qualquer jovem, nem a figura da madrasta se aplicará a todas as madrastas existentes. Cada indivíduo distingue-se do outro pelas suas características pessoais. Assim, o conto, ao ser interpretado por diferentes indivíduos irá ser apropriado de acordo com a visão pessoal de cada um.

4.4. – Elementos simbólicos

No interior das frases, ali mesmo onde a significação parece ter um apoio mudo em sílabas insignificantes, há sempre uma nomeação adormecida, uma forma que guarda fechado entre suas paredes sonoras o reflexo de uma representação invisível e todavia inapagável.

¹⁶¹ VON FRANZ, Marie Louise. 1993. *La Femme dans les Contes de Fées*. Paris. Collection «Espaces Libres».. Éditions Albin Michel. P. 36. Traduit par de Francine Saint René Taillandier

A consciência humana socorre-se de duas formas de representação do mundo. A direta, em que o indivíduo como que consegue ver e sentir essa mesma representação. Na indireta, este recorre a uma imagem, no sentido muito lato do termo, que tem armazenado na sua mente. Esta imagem, ou símbolo, segundo a psicanálise jungiana,

é concebida como uma síntese equilibrante através da qual a alma individual se une à psique da espécie e apresenta soluções tranquilizadoras para os problemas que a inteligência da espécie coloca.¹⁶²

Transpondo esta ideia para a temática do nosso trabalho, podemos dizer que cada leitor/ouvinte do conto popular poderá utilizar e interpretar o enunciado de maneira diferente. A sua interpretação depende de vários fatores, entre eles do momento de enunciação, do seu contexto ou da sua experiência de vida. A essa interpretação dada podemos associar o termo “simbolismo”.

Para o filósofo e linguista búlgaro Tzvetan Todorov, o simbolismo pode ser linguístico, uma vez que o recetor, para compreender os enunciados, terá de interpretar os símbolos. Para este, o simbolismo e a interpretação são duas vertentes – produção e receção – de um mesmo fenómeno.¹⁶³ Espera-se que o texto nos indique a sua natureza simbólica, que ele possua uma série de propriedades referenciáveis e incontestáveis, pelas quais nos induza a essa leitura particular que é a “interpretação”.

A interpretação não é um ato automático, é necessário que algo no texto indique que o sentido imediato é insuficiente, que ele deve ser considerado apenas como ponto de partida de uma procura que terá como resultado um segundo sentido. A interpretação nasce na distância entre o sentido imediato das palavras e o(s) sentido(s) que ela(s) encerra(m). A confirmar o filósofo

¹⁶² DURAND, Gilbert. 1964. *A Imaginação Simbólica*. Lisboa. Perspectivas do Homem. Edições 70. P.100.

¹⁶³ “Um texto torna-se simbólico a partir do momento em que, por um trabalho de interpretação, nele descobrimos um sentido indirecto.” TODOROV, Tzvetan. 1978. *Simbolismo e Interpretação*. Edições 70. Coleção Signos. P.19. Tradução de Maria de Santa Cruz.

Levi-Strauss¹⁶⁴ acrescenta ainda que podemos encontrar duas formas de sentido indireto: aquele que o autor pretende obter e aquele que obtém inconscientemente.

Um repertório tão elevado de contos do mesmo ciclo leva-nos a questionar se cada um deles pretenderá veicular uma mensagem distinta ou se estamos sempre perante uma mensagem única com diferentes “vestes”. Efetivamente partilhamos a opinião de Todorov quando este afirma que

a mesma palavra ou a mesma frase têm sempre o mesmo sentido no interior de um texto, mas as diferentes palavras, as diferentes frases do texto têm todas elas um só e mesmo sentido.¹⁶⁵

Aparentemente contraditória, desta afirmação depreende-se que cabe ao recetor encontrar o sentido único a retirar de todos os contos. De acordo com o estudo do autor, os textos e as frases têm apenas um sentido, sendo que cada frase, cada sequência de frases tem apenas um sentido, mesmo que possamos discutir esse sentido. Pressupõe-se um certo sentido para todo e qualquer discurso. Já o teórico francês Gustave Lanson (1854-1934)¹⁶⁶ seguia a mesma linha de raciocínio ao afirmar:

Existe em todas as obras de literatura, e mesmo na poesia, um sentido permanente e comum que todos os leitores devem ser capazes de atingir, e que, em primeiro lugar, eles devem propor-se atingir.¹⁶⁷

Todorov acrescenta ainda a ideia de que o sentido das palavras também tenderá para a unicidade, assentando a sua opinião na de outros teóricos de referência, tais como o filólogo alemão Frieddrich Ast (1778-1841)¹⁶⁸, quando este defende que cada palavra tem uma significação original de onde provêm outra, ou ainda do filólogo e historiador alemão Boeckh (1775-1867)¹⁶⁹, pois

¹⁶⁴ *Apud. Ibidem.*

¹⁶⁵ *Ibidem.* P. 98.

¹⁶⁶ *Apud. Ibidem.*

¹⁶⁷ *Ibidem.*

¹⁶⁸ *Ibidem.*

¹⁶⁹ *Ibidem.*

segundo este teórico um único sentido está na base de qualquer forma linguística e é dele que se devem deduzir todas as suas diferentes significações. Este sentido único e cientificamente garantido coincide com a intenção do autor e será um sentido privilegiado, uma vez que merece especial atenção da parte do recetor. O sentido que chega até este está directamente dependente de pontos, sejam eles o conhecimento que o recetor detém sobre o assunto, o contexto em que se encontra inserido, a forma como o significante chega até ele, entre muitos outros. Ao longo dos tempos as formas de pesquisa filológica foram evoluindo e passando por teóricos como Wolf, Ast, Boeckh ou Lanson¹⁷⁰. Consideramos que o conto popular pode ser compreendido a partir de condições objetivas ou subjetivas daquilo que é comunicado. No primeiro caso poderemos fazer uma interpretação gramatical de cada conto, quando atendemos ao sentido das próprias palavras, ou ainda uma interpretação histórica, ao relacionarmos o sentido das palavras com as circunstâncias reais. Quanto à interpretação gramatical, passa pelo ouvinte ou leitor se limitar a retirar do conto a sua vertente lúdica, ou seja, diverte-se com as ações das personagens. Quando se preocupa em contextualizar a história, não só a nível de época, mas também das condições de vida das personagens já estamos perante a interpretação histórica.

No segundo caso pode ser feita uma interpretação individual pelo próprio sujeito ou ainda uma interpretação genérica quando o sujeito se relaciona com as circunstâncias subjetivas que residem na finalidade e na direcção. Tal como já atrás foi mencionado, se a experiência de vida do ouvinte ou leitor o associar a um dos papéis desempenhados no conto, vai levá-lo a procurar a sua interpretação pessoal apenas desse papel. Por oposição, quando o sujeito se relaciona com as circunstâncias que envolvem o conto, a interpretação feita compreende os diferentes papéis no conto e as possíveis mensagens veiculadas. A seguinte citação do teórico Boeckh, acima referido, apresenta a sua opinião sobre este assunto:

¹⁷⁰ *Ibidem.*

A significação daquilo que é comunicado será, primeiramente, determinada pelo sentido das palavras em si mesmas, e portanto não pode ser compreendida senão quando se compreende a totalidade das expressões comuns. Mas quem quer que fale ou escreva emprega a língua de maneira particular e especial, modifica-a segundo a sua individualidade. Por isso para compreendermos alguém devemos ter em conta a sua subjectividade. Chamamos à explicação linguística do ponto de vista objectivo e geral, *gramatical*, e à do ponto de vista da subjectividade, *individual*. Entretanto, o sentido da comunicação ainda é condicionado pelas circunstâncias reais, ao longo das quais ela se reproduziu e que se supõe serem conhecidas por aquele a quem ela se destina. [...] Chamamos a essa explicação pelo envolvimento real, interpretação *histórica*. Mas o aspecto individual da comunicação também é modificado pelas circunstâncias subjectivas, sob a influência das quais ela se produz. [...] como uma interpretação *genérica*; [...].¹⁷¹

Qualquer segmento de texto pode tornar-se objeto de interpretação. No entanto, existem segmentos que apelam mais à interpretação do que outros. A razão da escolha de um segmento e não de outro poderá estar relacionada com o sentido linguístico do segmento, nomeadamente quanto mais pobre for o sentido linguístico, mais limitada será a sua compreensão, conseqüentemente mais necessidade se sente de uma evocação simbólica. Cabe ao leitor/ouvinte a escolha do que é interpretável.¹⁷²

Nos contos tradicionais, toda a palavra ecoa outras palavras, outros imaginários e outras formas de pensar e de viver os contos. Para nós, que ouvimos esses ecos e os repetimos também, é necessário buscar a palavra oculta, aquela que se esconde por detrás de um eco aparentemente inofensivo ou de uma enigmática mudez [...].¹⁷³

Segundo a autora, os contos populares transportam-nos para outros “imaginários”, a que Gilbert Durand¹⁷⁴ designaria de imaginários simbólicos. Segundo este, a imagem simbólica é a transfiguração de uma representação concreta através de um sentido para sempre abstrato. O símbolo é “qualquer

¹⁷¹ *Apud. Ibidem.* P.139.

¹⁷² Como no léxico existem palavras com sentido particularmente limitado, serão elas as escolhidas, de preferência a outras, como matéria a interpretar. *Ibidem.* P.93.

¹⁷³ MEIRELES, Maria Teresa. 2006. *A Palavra e os seus ecos. Contos e Lendas*. Lisboa. Editora Apenas Livros. P. 33.

¹⁷⁴ DURAND, Gilbert. 1964. *A Imaginação Simbólica*. Lisboa. Perspectivas do Homem. Edições 70.

signo concreto que evoca, através de uma relação natural, algo de ausente ou impossível de perceber”¹⁷⁵, ou seja, uma representação que faz aparecer um sentido secreto. Relativamente ao termo significado, este estende-se por todo o universo concreto: mineral, vegetal, animal... é por isso que o “sagrado”, ou a “divindade”, pode ser significado por não importa o quê: uma pedra erguida, uma árvore gigante, uma águia, uma serpente, um planeta ou pelo apelo à infância que permanece em nós. No universo da imaginação simbólica, entendemos o símbolo como um portador de numerosos sentidos. Sendo que o conjunto de todos os símbolos sobre um tema ajuda a esclarecer o sentido de cada um deles, acrescentando-lhes um “poder” simbólico suplementar. Isto vem esclarecer o porquê de podermos estudar vários elementos simbólicos dentro do mesmo conto. O sentido próprio (que conduz ao conceito e ao signo adequado) é apenas um caso particular do sentido figurado, isto é, é apenas um símbolo restrito. Por outras palavras, podemos dizer que, no universo do conto, nunca nos poderemos cingir apenas ao significado imediato do termo, devendo deslindar todos os possíveis sentidos ocultos. Só assim conseguiremos fazer a correta interpretação do conto.

De forma a conseguirmos penetrar “noutros imaginários”, tendo em conta o conjunto de contos que constituem o corpus deste trabalho, vamos então “buscar” as palavras ocultas e possíveis de interpretação simbólica de alguns elementos.

Por serem os mais pobres em sentido, os nomes próprios, técnicos e os números, são um exemplo de segmentos linguísticos muito frequentemente interpretados. Quase tão pobres como os números são os nomes técnicos, estranhos ou não ao léxico comum, que podem designar por exemplo uma classe de seres. Relativamente às denominações dadas às personagens, o contador geralmente não atribui qualquer nome próprio a estas, pois se tal o fizesse poderia estar a limitar os resultados do seu projeto, levar os diferentes recetores do conto a identificarem-se com as personagens. Por outro lado, nas vezes que recorre à denominação, fá-lo apenas para a heroína, assumindo

¹⁷⁵ Apud. DURAND, Gilbert. 1964. *A Imaginação Simbólica*. Lisboa. Perspectivas do Homem. Edições 70. P.10.

como nomes próprios certos nomes comuns, tais como “Enteada”, “Enjeitada”, “Borrallheira” ou mesmo “Borralhenta”.

No que aos números diz respeito, uma das características mais frequentes nos contos é a repetição de alguns números, sobretudo, e essencialmente, o número três e a repetição tríade das ações (temos como exemplos: a ida da donzela para o monte, a ida à missa, ao baile, o pedido de socorro da jovem, a descoberta da responsável pela arrumação da casa, os dias de duração do enterro, o número de ramos de rosas pedido pela jovem a seu pai e talvez o mais importante a destacar seja o facto de quer a Enteada, quer a Filha da madrasta serem fadadas por três vezes). À imagem das Moiras, Parcas ou Normes, as fadas aparecem em conjuntos de três, sete ou treze elementos e associadas ao fio e à arte de tecer e fiar. Pertencem à longa linhagem das Senhoras dos Fios, entidades sobrenaturais que utilizam o fio como arma de transformação do mundo. Esta característica pretenderá reforçar, amplificar ou especificar um dos elementos do conto.

No que ao divino diz respeito, o número três designa a Trindade do Criador e o sete a Criatura, considerando-a a sua alma e o seu corpo. O número três endereça para os três ciclos de vida: nascimento, apogeu e morte, ou seja, o desenvolvimento ordenado e harmonioso do Universo. Os números três e treze são pois números “triangulares”, que simbolizam a manifestação perfeita de algo, por ser a condição necessária para que a consciencialização se apresente. Superadas as (três) provas/tarefas, em que as qualidades boas da menina superam as más, esta encontra a sua paz de corpo, alma e espírito.

No nosso património de provérbios populares encontramos referência à simbologia do número três, nomeadamente “Três é a conta que Deus fez” ou ainda “Três, o Diabo fez”, sendo que este número marca Deus, mas também o Diabo, como marca o olhar do homem sobre o sobrenatural e o imaginário, a religião e as histórias tradicionais.

Também as flores, os frutos e os objetos assumem uma função simbólica, nomeadamente os três ramos de rosas, referidos no conto “O Príncipe Encantado no Palácio de Ferro, no Reino da Escuridão” para além da presença

do número três, também estas flores possuem uma grande carga simbólica. O nome vem do latim rosa e do grego “rhodon”. As rosas estão entre as flores mais antigas a serem cultivadas. Existem muitos mitos, lendas e curiosidades sobre esta flor, nomeadamente a mitologia grega, conta uma história de que Afrodite deu uma rosa ao seu filho Eros, o Deus do amor, tornando-a um símbolo de amor e desejo. Eros deu a rosa à Harpócrates, o Deus do silêncio, para o induzir a não falar sobre as indiscrições amorosas da mãe, acrescentando-lhe o símbolo do silêncio e do segredo. Elas assumem significados diversos, de acordo com as cores que as suas pétalas apresentam.

Uma vez que a jovem deste conto pediu ao pai um ramo de três cores deduzimos que o ramo de rosas brancas ilustra a sua inocência, reverência, humildade, silêncio e virgindade. Caso o seu pai correspondesse ao seu pedido estaria a dizer-lhe que a consideraria digna do seu amor. Por seu lado as rosas encarnadas glorificavam a coragem, o amor, o respeito e a adoração existente entre ambos. Quanto às rosas azuis, estas aludem ao verdadeiro amor eterno, raro e forte, que nada enfraquece nem descolora, pois apesar da sua mãe de leite fazer comentários depreciativos quanto ao comportamento do seu pai ela não acredita, nem aceita esse tipo de observação, relativamente ao amor que os une.

Quanto aos objetos, temos como exemplo o caso da roca e do fuso. Na maioria dos contos deste ciclo, a madrasta exige à enteada que fie, uma vez que tradicionalmente a castidade feminina era representada pela imagem de uma jovem sentada a fiar com a roca e o fuso. Depreende-se que esta queria preservar à Enteada a imagem de uma jovem donzela pura e imaculada, tal como seria desejável para qualquer donzela que pretendesse arranjar um bom casamento. Por outro lado, como que a madrasta prepara todas as condições para que a enteada consiga obter o seu próprio sustento, sem necessitar aparentemente de estar dependente de alguém, nomeadamente de um marido.

Outro objeto recorrente é a bolinha de ouro. Esta surge em dois momentos distintos e ambos os momentos permitem uma análise metafórica. No conto “A

Vaquinha”, este objeto é utilizado pela vilã como forma de suborno da aprendiz, a heroína. A mestra ao perceber que não se apresenta como sendo facilmente atingível o casamento com o pai da menina oferece-lhe uma bolinha de ouro, caso esta a ajude a concretizar o casamento. Depreendemos já o carácter calculista da mestra, a vilã do conto, que suborna a aprendiz. Por outro lado, a bola de ouro pode ainda apresentar-se como o objeto mágico que é posto à disposição da heroína, por parte da presença materna na figura animal, em prol da sua procura de felicidade. A bolinha cai à água e assume a função de guia da jovem donzela, pois é ela que vai deslocando a heroína até ao local onde se encontra o objetivo da sua demanda, a casa das fadas, nomeadamente nos contos “A Enjeitada”, “A Vaquinha” ou “O sapateiro Viúvo”. Este objeto faz alusão à forma geométrica do círculo e ao ponto. Ambos podem ser considerados como sinais supremos de perfeição, união e plenitude. Enquanto o ponto simboliza o centro e a divindade, o círculo remete-nos para uma ideia de movimento, expansão e avanço no tempo. Todos estes elementos estão presentes no percurso de vida da heroína. O ponto e o círculo simbolizam o início do Universo, a perfeição espiritual, a união dos elementos, a energia e a plenitude do ser completo. O ponto corresponderá à felicidade inicial suprema atingida por esta, ainda no útero ou no colo de sua mãe. A necessidade da criança evoluir psicologicamente leva-a a defrontar-se com problemas e obstáculos, enveredando por uma *viagem* circum-adjacente. Essa *viagem* pelo mundo tem como objetivo alcançar a felicidade plena, só terminando quando a heroína estiver preparada para a reencontrar, ou seja, quando ela conseguir transferir o seu amor edipiano para a figura do jovem príncipe.



Se procurarmos uma cor para a associarmos a este sentimento de felicidade plena, sem dúvida que a nossa mente visualizará de imediato a cor e o brilho do ouro, ou seja, a cor amarela. Esta cor é a mais clara e a que mais se assemelha ao Sol.

Ela traz consigo a esperança e o sentimento de que tudo correrá bem e de que se pode alcançar a felicidade. Ela cria uma atmosfera de resplendor, brilho, jovialidade e alegria. É uma cor brilhante, alegre, que simboliza o ouro e luxo. No que diz respeito ao luxo, a menina só o atinge depois de ultrapassar as inúmeras peripécias e de chegar ao palácio do seu príncipe.

A varinha mágica¹⁷⁶ é outro dos objetos que chega às mãos da heroína ou como a marca que a heroína recebe depois de ter enfrentado o seu agressor, ou ainda como resultado de uma troca. Outros contos há em que os préstimos da menina, como a arrumação e a limpeza da casa das fadas, sem que isto lhe tenha sido pedido, fazem com que estas a recompensem pela prática de boas atitudes e ações, oferecendo-lhe em troca uma varinha de condão que lhe poderá dar tudo. Uma vez que os poderes deste objeto são activados pela palavra, as fadas-madrinhas praticam esta ação de dádiva e, em simultâneo, de ensinamento das palavras certas para desencadear o seu poder conforme pode ser constatado com a leitura do seguinte excerto:

-Béu, béu! Atrás da porta está quem tão bem nos fazeu.

Depois foram dar com ela atrás da porta, e em paga deram-le uma varinha de condão e dixeram-le:

¹⁷⁶ “A vara é simplesmente outra versão do cajado mágico do poder. [...] é um arquétipo, datando provavelmente da primeira vez que os povos pré-históricos usaram ferramentas. [...] A vara é a ferramenta da transformação. Assim, a vara invoca o poder atribuído primeiramente ao espírito-Mãe, a Deusa que constantemente transformou tudo no Universo em qualquer outra coisa: foi ela que foi chamada Coração das Transformações, “de onde tudo surgiu”. WALKER, Barbara. 1998. *Dicionário dos Símbolos e Objectos Sagrados da Mulher*. Lisboa. Planeta Editora. P.42-43.

- Vá ao penedo de Alcântara e diga: “Varinha de condão, dai-me tudo o que eu precisar”; logo o penedo se abrirá e aparecerá tudo; e ao spois, para o tornar a fichar, diga: “Varinha de condão, fichai-me este penedo.”¹⁷⁷

A vara, enquanto objeto fálico, de origem vegetal está ligada à fertilidade. Também a função da vara será a de preparar e encaminhar a jovem para junto do seu príncipe para que dessa união resulte o nascimento não de um, mas de vários descendentes.

Já o conto “A Maçã de Ouro” remete-nos para um fruto com uma grande carga simbólica, a maçã. Parece-nos interessante debruçar a nossa análise sobre a escolha deste fruto, até porque ele possui um significado curioso com relação à figura feminina.

De um lado representa o mal e o pecado, através da ingestão do fruto proibido por Eva, que fez com que as mulheres fossem usualmente vistas como mentirosas, tentadas ao adultério e inclinadas à luxúria e ao demónio, levando ao desprezo e desconfiança por parte do sexo masculino. Por outro lado a religião católica apresenta Maria, a virgem escolhida pelo Criador para gerar um homem perfeito, Jesus, o filho de Deus, que se sacrificou para redimir os pecados da humanidade como a salvadora dessas mulheres.¹⁷⁸

Segundo Paul Diel¹⁷⁹ a maçã, pela sua forma esférica, indicaria os desejos terrestres ou a complacência em relação a esses desejos. Desde a maçã de Adão e Eva até ao pomo da Discórdia, passando pelo pomo de ouro do jardim das Hespérides, encontramos, em todas as circunstâncias, a maçã como um meio de conhecimento. Ela está carregada de duplicidade pois, ora é o fruto da Árvore da Vida, que está no meio do Paraíso, ora é o fruto da Árvore da Ciência, do Bem e do Mal que, paradoxalmente, também lá se pode encontrar. Pode assumir-se como conhecimento unificador que confere a imortalidade ou

¹⁷⁷ Conto “A Vaquinha”. CPL. P. 220

¹⁷⁸ZIERER, Adriana. “Significados medievais da maçã: fruto proibido, fonte do conhecimento, ilha Paradisiaca.” *Revista Mirabilia*. Disponível em: <http://www.revistamirabilia.com/Numeros/Num1/maca.htm>. [Consultado em 5.12.09]

¹⁷⁹ DIEL, Paul. *O Simbolismo na Mitologia Grega*. Attar Editorial. São Paulo. 1991. P. 199. Disponível em: <http://portodoceu.terra.com.br/artesimbolismo/simbolismo-bdneve-d.asp>. [Consultado em 4.02.10]

conhecimento desagregador que induz à prática do Mal. Se examinamos o seu simbolismo, do ponto de vista da sua estrutura física, podemos constatar novamente essa duplicidade característica dos meios de conhecimento. Assim, ela assume-se como símbolo do conhecimento, pois um corte feito perpendicularmente ao eixo do pedúnculo revela-nos que, no seu íntimo, está um pentagrama. Por outro lado, o pentagrama é também um símbolo do homem-espírito e, nesse ponto de vista, ela surge como forma contrária à evolução do espírito dentro do corpo.

A primeira das fadas fadou a Enteadada a lançar maçãs de ouro da boca. Na mitologia, a maçã dourada (pomo de ouro) é um elemento recorrente em lendas e contos de fadas. Este conto poderá assim ter algumas simultaneidades com alguns mitos e lendas da mitologia grega, nomeadamente o mito de Atalanta e Hiponemes¹⁸⁰ ou de Hespérides.¹⁸¹

¹⁸⁰ Este mito enobrece a força do destino, uma vez que havia sido revelado a Atalanta que o casamento seria a sua ruína e esta, estrategicamente, afasta-se da companhia dos homens e quando estes se tornavam demasiados insistentes impunha-lhes uma regra, vencê-la numa corrida. Ela vai assim conseguindo contornar o seu destino, até que o juiz destas disputas, o jovem Hipomenes, enfeitiçado pela sua beleza não se conteve e se apresentou como possível candidato. Este dirigiu uma prece à deusa do amor, que lhe ofereceu do seu jardim três frutos, que o ajudariam a vencer Atalanta e assim conseguir a sua atenção. Foram estes frutos, três maçãs de ouro, que foram distraíndo a jovem Atalanta e fizeram com que esta acabasse por deixar que o sentimento vencesse a razão. Como castigo, perderam a sua forma humana para passarem a forma animal, ficando ela transformada em leoa e ele em leão, ambos atrelados ao carro da deusa Réia ou Cibelle. Ainda hoje podemos encontrar as suas figuras na escultura e na pintura.

¹⁸¹ Relativamente aos pomos de ouro das Hespérides. Esta lenda fala-nos de maçãs douradas da imortalidade que crescem no pomar de Hera. Pelas suas características peculiares são muito cobiçadas e, como tal, necessitavam de ser guardadas pelas belíssimas Hespérides e um feio dragão de cem cabeças, ou então uma serpente. Hércules foi incumbido de trazer a Euristeu algumas dessas maravilhosas maçãs de ouro e o herói precisou, antes de mais nada, descobrir a localização do jardim de Hera. Essa busca obrigou-o a ir a inúmeros locais e viver diferentes aventuras em cada um desses lugares. Quanto ao desfecho aparecem-nos duas versões distintas. Uma versão da lenda conta que Hércules encontrou o Jardim no extremo Ocidente e fez o dragão adormecer (ou matou a serpente) e as Hespérides deram-lhe as maçãs de ouro. Outra versão, igualmente muito contada, relata que Hércules conseguiu as maçãs com a ajuda de Atlas, conforme os conselhos que recebera de Prometeu. E enquanto Atlas estava no Jardim colhendo maçãs, Hércules teria ficado em seu lugar, sustentando o

Como muitas lendas gregas, a história da Guerra de Troia apresenta alguns aspetos comuns com alguns dos contos em estudo, nomeadamente o episódio do banquete de casamento entre Peleu e Tétis ou o julgamento de Páris. O referido banquete foi organizado por Zeus, cuja deusa da discórdia Éris ressentia-se por estar fora da lista de convidados. Nesse banquete Éris coloca uma maçã dourada na cerimónia, com uma inscrição onde se lê "Para a mais justa". Três deusas desejam a famigerada maçã: Hera, Atena e Afrodite. Zeus lembra-se de Páris, como o mais belo dos homens mortais, e sabia que ele apreciaria uma competição de touros. Ares é enviado, sob forma de touro, para participar, sendo este um deus, era perfeito em todos os aspetos e ganhou a competição. Zeus agora sabia que Páris faria bom julgamento e envia-lhe a maçã, indicando que as deusas deveriam aceitar a sua decisão sem discussão. Cada uma delas tenta aliciar Páris para obter a maçã: Hera promete-lhe que este seria um rei famoso e poderoso; Atena tenta-o com a sabedoria máxima, ou seja, tornar-se o mais sábio; por seu lado Afrodite oferece-lhe a mulher mais linda para esposa. Esta última é a escolhida por Páris e a mulher oferecida foi Helena de Troia, o que eventualmente desencadeou a Guerra de Troia. A maçã de Éris é posteriormente denominada de "Pomo da Discórdia".



Imagem disponível em:

<http://umbandaimagens.blogspot.com/search/label/SIMBOLOGIA%20M%C3%8DTICO%20RELIGIOSA>: [Consultado em 28.03.2010]

céu... Hércules finalmente regressou a Micenas, mostrou as maçãs de ouro a Euristeu e entregou-as a Atena, pois eram propriedade de Hera. Atena encarregou-se de recolocá-las no Jardim das Hespérides.

De modo semelhante ao que se verifica em alguns dos mitos antigos, as fadas entregam à Enteadada¹⁸², como recompensa por todo o seu sofrimento, a riqueza sob a forma de maçãs de ouro, lágrimas de brilhantes e fios de cabelo de ouro.

O ouro, símbolo de pureza, valor, realeza, ostentação, brilho, evoca a cor amarela, conforme foi acima mencionado. Esta cor vai dar à Enteadada a esperança e o sentimento de que a partir daquele momento tudo irá correr bem, de que esta conseguiu encontrar a felicidade, só alcançada por qualquer jovem depois de ter conseguido ultrapassar inúmeras peripécias da vida. A segunda fada recompensa esta personagem, fadando-a a deitar brilhantes quando chora, uma vez que a lágrima é a expressão sublime da humanidade e encerra em si não só a construção, como a destruição do homem. Pode exprimir um turbilhão de emoções, de sentidos opostos. Ela não é um exclusivo da dor, neste conto surge como o prazer da vitória, pois a Enteadada foi lançada à felicidade pelas fadas e qualquer lágrima que a Enteadada derramar será uma forma de expressar a sua gratidão para com tamanha felicidade que desconhecia poder existir. Ela realça a expressão da beleza humana da personagem e a sua capacidade de se emocionar com ela mesma e com os outros.

A cerimónia da troca do anel deve também ser analisada à luz da simbologia, uma vez que o anel que o noivo oferece à noiva pode ser visto como uma representação da vagina desta e ela ao estender o seu dedo leva a que se cumpra o ritual. Aceitando o anel ela passará a poder ter acesso ao pénis dele, enquanto ele passará a ter acesso à vagina dela, não havendo lugar para sentimentos de angústia e de castração.

O sapato pode ser encarado como o símbolo do direito de propriedade. Ao transpormos essa simbologia para este ciclo constatamos que o príncipe, ao encontrar a proprietária do sapato a aceita de imediato como “sua” noiva, esposa e mãe dos seus filhos. Está assim patente uma ideia de que esta é sua propriedade e que cabe a este traçar o seu destino.

¹⁸² Conto “A Enteadada”. CLP. P. 209.

Ao sapato pode ainda associar-se a ideia de viagem, visto que a heroína se lança numa viagem que vai do mundo rural, camponês, ao mundo palaciano. Com essa viagem, a donzela exprime um desejo profundo de mudança interior, uma necessidade de experiências novas. A sua insatisfação leva-a à procura de novos horizontes onde encontre a verdade, a paz e a calma espiritual.

O mundo rural está associado a muito trabalho, onde até das crianças é esperado que trabalhem para poderem sobreviver, nomeadamente apanhando lenha, guardando animais ou indo buscar água. O facto de à jovem ser exigido que execute tarefas impossíveis da noite para o dia, só passíveis de serem concretizadas com a ajuda de uma intervenção sobrenatural, exprime de um modo amplificado a realidade da vida dos camponeses. A viajante chega ao seu destino quando a heroína alcança a sua felicidade junto do seu príncipe.

Numa das primeiras versões do conto da Cinderela, Elieno, no século III, associava já a sandália desta a uma parte da própria donzela, o seu pé, belo, pequeno, frágil e precioso, capaz de despertar desejo sexual. Em qualquer dos contos, o príncipe perante a prova irrefutável de que o sapato lhe entra maravilhosamente no pé e é par do outro que a donzela possui, decide desposá-la independentemente das suas origens e do seu aspeto pobre e esfarrapado. O encaixe perfeito pode ser interpretado como a relação sexual perfeita entre os dois.

Na cultura oriental, o tamanho reduzido do pé representa a virtude, a distinção e a beleza de qualquer jovem. Paralelamente, a imagem estereotipada do homem coincide com um corpo grande e musculoso, pronto para enfrentar qualquer trabalho físico, enquanto a mulher bela era a que possuía um corpo pequeno e frágil que encaixaria bem no corpo dele. Consequentemente a este tipo de corpo teria de corresponder um pé pequeno. Uma mulher com um pé que não encaixava no sapato seria alguém com um corpo mais masculino e menos apetecível para o príncipe, tal como as meias – irmãs da heroína. Em certos contos, o príncipe mostrou-se incapaz de observar por si só quem seria a noiva certa, necessitando que o alertassem para o sangue que saía do sapato. O facto de ele não o ter notado pode ser lido como consequência da

sua angústia de castração. A Gata Borralheira apresenta-se como a noiva certa porque o liberta dessa angústia, uma vez que o seu pé entra facilmente, sem sangrar, e as suas fugas do baile provam ao príncipe que esta não é agressiva na sua sexualidade, sabendo esperar pacientemente até ser por ele escolhida, sem relutâncias. Quando ela põe o pé no chinelo, mostra a sua maturidade e a sua vontade de ter um papel ativo na relação sexual com o príncipe. Ele escolhe-a porque, em forma simbólica, ela alivia-o da sua angústia de castração, a qual interferiria com uma relação conjugal feliz. Ela corresponde-lhe porque ele a aceita tal como ela, apreciando mesmo os aspetos sexuais “sujos”. Este demonstra-lhe o seu amor e o desejo da sua feminilidade oferecendo-lhe o chinelo ou o sapato. Este objeto pode representar, simbolicamente, a vagina dela e, por sua vez, o delicado pé irá corresponder ao pénis dele, que se ajusta ao chinelo-vagina. A Gata Borralheira dá início à sua vida sexual, uma vez que

Um receptáculo minúsculo no qual determinada parte do corpo se pode introduzir e que se ajusta apertadamente pode ser visto como símbolo da vagina. Qualquer coisa de quebradiço e que não deve ser esticada, porque se partiria, lembra-nos o hímen; e alguma coisa que facilmente se perde no fim de um baile, quando o nosso herói tenta não deixar fugir a sua amada, parece imagem apropriada da virgindade.¹⁸³

Segundo Bruno Bettlheim em algumas versões deste conto, exceto na de Perrault, está presente a mutilação por parte da mãe ou mesmo a automutilação dos pés das meias-irmãs para o minúsculo chinelo lhes servir. Esta ação pode ser entendida como uma expressão simbólica de alguns aspetos do complexo feminino de castração. Elas acabam por ser descobertas, sejam elas denunciadas por animais, ou através do sangue que mancha os sapatos. Este episódio realça o mau carácter da madrasta e das meias - irmãs que de tudo são capazes para defraudar a Gata Borralheira. Por outro lado reforça o carácter humilde desta, que se quer dar a conhecer ao príncipe como verdadeiramente é.

O sangue que mancha os sapatos pode simbolizar uma característica de feminilidade, uma vez que pode também representar a menstruação. No

¹⁸³ *Ibidem*. P. 334.

entanto vem realçar que a Gata Borracheira será uma noiva virginal, uma vez que é associada mais facilmente a virgindade a uma rapariga que ainda não menstruara. Isto poderá levar a criança a pensar que ela é virgem, ao contrário das suas irmãs.

Os sapatos podem ainda ser associados à vaidade, nomeadamente num dos contos a jovem donzela, movida pela beleza atrativa dos sapatos que a mendiga lhe oferece, deixa-se enganar por esta.¹⁸⁴ Este episódio pretende despertar nas jovens a consciência de que a aparência exterior não deve ser valorizada e que nem sempre podemos confiar no que os nossos olhos veem.

No que diz respeito aos elementos da natureza, podemos interpretar simbolicamente o espaço do rio, dos ribeiros e do poço e o elemento da água presente em todos eles, referidos na grande maioria dos contos em análise.

A água¹⁸⁵ pode ser encarada como ponto de partida para o emergir da vida, daí a sua simbologia estar ligada à matrix-mãe, o útero. É um símbolo do Gênese, do nascimento, e para os vedas é chamada de mâtirimâh, o que quer dizer: "a mais materna". Nos mitos dos heróis ela está sempre associada ao seu nascimento ou renascimento: Mitra nasceu às margens de um rio, enquanto que Cristo "renasceu" no Rio Jordão. É um dos símbolos do inconsciente, sendo que o ato de entrar na água e dela sair, possui uma analogia com o acto de mergulhar no inconsciente. No caso concreto dos contos em análise, a jovem donzela é enviada pela presença materna na figura animal para o rio ou ribeiro. É nas águas de um destes que ela consegue libertar-se do domínio da madrasta, ao lavar as tripas do seu protetor, e parte em busca do seu destino.

¹⁸⁴ “[...] a feiticeira [...] levando-lhe um par de sapatos de ouro todos lavrados, e de uma beleza tal que admiraria qualquer rainha [...] os sapatos tinham o condão de quem os calçasse ficar com todas as aparências de morte.” Conto “Linda-A-Linda.” CLP. P. 234.

¹⁸⁵ CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. Verbetes extraído do Dicionário de Símbolos, de, Edições J. Olympio. Disponível em: <http://www.dicionariodesimbolos.com.br/searchController.do?hidArtigo=6261DB66595A8E631B55264BB9A997E7>. [Consultado em 20.11.2010]

As significações simbólicas da água podem reduzir-se a três temas dominantes: fonte de vida, meio de purificação, centro de regeneração.

Na Ásia, a água é a forma substancial da manifestação, a origem da vida e o elemento da regeneração corporal e espiritual, o símbolo da fertilidade, da pureza, da sabedoria, da graça e da virtude.

Na Bíblia, os poços no deserto, as fontes que se oferecem aos nómadas são outros tantos lugares de alegria e encantamento. Junto das fontes e dos poços operam-se os encontros essenciais. Nomeadamente no conto “A Gata Borracheira”, a menina, ao contrário das suas irmãs, opta por não ir ao palácio comprovar ao príncipe que o sapato lhe pertencia. Prefere dirigir-se ao poço, onde se encontrava o peixe, desconhecendo que aquele seria o espaço onde ela assistiria à metamorfose do peixe em príncipe.

Como lugares sagrados, os pontos de água têm um papel incomparável. Perto deles, criam-se as condições necessárias para o amor, ou seja, incentiva-se a jovem donzela a enveredar na busca do seu príncipe e a nada recear, pois aqui é-lhe transmitida a confiança e paz de espírito que ela necessita. A água associa-se à fertilidade, por tornar fecundas as terras por ela banhadas.

Outra das significações simbólicas que a água pode assumir prende-se com o sentimento, pois as emoções também se encontram representadas na água. Podemos dizer que a figura materna, ao enviar a jovem para junto da água, pretende transmitir-lhe que esta foi alvo de uma renovação, quer física, quer emocional e que se encontra pronta e com a sua bênção para seguir o seu próprio caminho.

Ao nível da simbologia, também as pérolas estão inegavelmente ligadas à água, à lua e à mulher. Nascidas das águas, numa concha, representam o princípio Yin, a feminilidade criativa. As pérolas perfeitas são muito raras e, por estarem ocultas no interior das conchas, tornaram-se o símbolo do conhecimento oculto e da sabedoria esotérica. São mencionadas, ao longo dos diferentes contos, uma vez que aparecem como recompensa pelo carácter correto e honesto das jovens na busca do seu “tesouro”, o jovem príncipe. A

jovem dos diferentes contos envida inúmeros esforços até ser fadada para lançar pérolas de cada vez que falar. As pérolas simbolizam a virgindade, característica de todas as jovens; um objeto afrodisíaco e fecundante oferecido às jovens; bem como simbolizam o amor e o casamento (que apresenta a estas personagens como recompensa por todos os seus esforços) aparece ainda como símbolo da imortalidade. No que diz respeito à imortalidade, de cada vez que terminamos de ler alguns dos contos essa ideia é-nos transmitida pela fórmula final utilizada, especificamente «... E viveram felizes para sempre», estando assim bem patente a ideia de que a sua felicidade não tem um limite temporal.

Podemos concluir este capítulo dizendo que o conto mostra à criança a sua própria transformação futura, apresenta-lhe uma realidade que ela ainda desconhece, procede por transposição. No entanto, a criança não compreende de imediato todos os sentidos do conto. Só a pouco e pouco é que as figuras deste vão assumindo novos sentidos e a ajudam a caminhar no desconhecido com mais segurança. Os factos da vida não são chamados pelos seus nomes, são designados através de uma história que tem uma significação patente, além da significação oculta que se decifrá mais tarde.¹⁸⁶ O conto protege a criança contra o interdito social, dando-lhe a conhecer obscuramente, graças à remissão para objetos e atos simbólicos muito completos, o que se deve evitar, nomeadamente o tabu da sexualidade.

¹⁸⁶ Louis Pauwels, um grande impulsionador do Realismo Fantástico (movimento de grande influência nas artes e na literatura, em particular, e na cultura, em geral), chegou mesmo a afirmar: “Quando uma criança escuta, a história que se lhe conta penetra nele simplesmente como história, mas existe uma orelha por detrás da orelha que conserva a significação do conto e a revela muito mais tarde.”

4.5. – Sentimentos dominantes

4.5.1.- Rivalidade Fraternal

No conto “A Gata Borralheira”, a heroína, é feita escrava pelas suas meias - irmãs sob a orientação da madrasta. É-lhe exigido que realize todas as tarefas domésticas, essencialmente as que impliquem qualquer tipo de sujidade.

Esta terá sido a forma simbólica encontrada para retratar, de forma exagerada, o sentimento de angústia da criança face à rivalidade fraternal. A criança assume como seus os sentimentos da heroína, vendo nela uma imagem viva da sua experiência de vida. À semelhança da Gata Borralheira, também a criança irá conseguir alcançar a sua libertação, superando diferentes provas e ascendendo a um nível superior ao daqueles que a maltrataram.

É importante salientarmos que o termo rivalidade fraternal nos remete não apenas para uma rivalidade entre irmãos, mas também para uma rivalidade de sentimentos dos pais para os filhos. A rivalidade entre os rapazes e as raparigas deve-se às suas diferenças físicas, não só entre irmãos do mesmo sexo, mas também entre irmãos de sexo diferente (nomeadamente no que respeita aos órgãos sexuais que o outro tem). Ambos sofrem o medo da castração, no entanto, o sofrimento é diferente, pois enquanto a rapariga imagina que todas as crianças tinham pénis e que as raparigas o perderam, talvez como uma forma de castigo, os rapazes receavam vir a perdê-lo como acontecera com as raparigas.

A criança receia perder o amor e estima dos pais para com os seus irmãos, mas acima de tudo receia que um dos progenitores lhe usurpe a atenção e carinho que a criança tanto preza. É peculiar este sentimento contraditório que o ser humano vai enfrentando ao longo do seu crescimento: Se por um lado à medida que cresce reforça os laços com os seus familiares, por outro, ainda que de forma inconsciente, vai “lutando” com este sentimento de rivalidade fraternal.

De acordo com Bruno Bettelheim, a história

oferece ao ouvinte uma compreensão mais profunda daquilo que está por detrás dos seus próprios sentimentos de rivalidade fraternal. Se o ouvinte permitir ao seu entendimento inconsciente “caminhar” ao lado do que é dito ao seu espírito consciente, ele obtém um entendimento muito mais profundo daquilo que explica as complexas emoções que os seus irmãos despertam.¹⁸⁷

A que se deve esta rivalidade? À medida que a criança cresce e se vai socializando vai sendo sujeita a várias críticas por parte dos pais que esperam que ela se comporte da maneira mais adequada. Assim, quando a sua postura não corresponde à esperada pelos pais ela sente-se angustiada. Esta angústia muitas das vezes faz com que a criança deseje intimamente, ainda que por breves instantes, que um dos progenitores seja castigado. Por outro lado, a relação da criança com o progenitor do sexo oposto faz com que esta se sinta suja e indigna, assumindo-se como a única a desejar punir o progenitor. Tudo isto leva a uma identificação com a Gata Borralheira, que é relegada para junto das cinzas.

Para que a criança consiga alcançar uma identidade pessoal e obter a auto-realização, esta deve familiarizar-se com a presença materna, que tanto pode assumir uma face agradável (conforme a personagem da mãe), bem como uma face mais hostil (conforme a personagem da madrasta). Cabe à mãe assumir adequadamente este duplo papel, tendo a consciência plena de que os fins superam todas as exigências ou rejeições que os filhos possam vir a sentir. Uma vez que ela é a fundadora dos valores e das auto-representações da criança, compete-lhe a árdua tarefa de cuidar, educar e amar, bem como deixar errar, repreender e castigar.

Durante os anos de rivalidade fraternal, a criança passa por um período de sofrimento interior. O sofrimento da personagem principal deste conto transmite-lhe que todos sem exceção terão de passar por sofrimentos, mas que só os justos conseguirão ultrapassar esta fase e chegar a bom porto, neste caso a um bom casamento. Com o final da história acaba a rivalidade fraternal, que é integrada e ultrapassada. O mesmo acontece com a rivalidade sexual. O que começou por uma completa privação, resultante do ciúme, acaba em

¹⁸⁷ BETTELHEIM, Bruno. 1995. *A Psicanálise dos Contos de Fadas*. Lisboa. Bertrand Editora. 4ª Edição. Tradução de Carlos Humberto da Silva. P. 316.

grande felicidade de um amor que compreende as origens deste ciúme, as aceita e as elimina. O príncipe sabe que a relação edipiana da jovem com o pai é algo de muito forte e soube esperar pelo momento em que ela se desvinculou desse amor e pode transferir o seu amor heterossexual de um objeto imaturo, o pai, para um objeto adulto, o seu futuro marido. Ambos recebem aquilo de que mais necessitavam e o chinelo serve para apaziguar as angústias inconscientes do homem e para satisfazer os desejos inconscientes da mulher. Ambos atingem a completa realização da sua relação sexual no casamento. A criança decifra que, tal como os heróis, ela será capaz de dominar a sua angústia e de alcançar a felicidade com um desfecho feliz. Esse desfecho deve-se não só à figura da mãe, mas sobretudo à da madrasta, pois esta proporcionou-lhe oportunidade de, através de uma vivência degradante, cheia de tarefas difíceis que esta teve de desempenhar, descortinar a sua genuína personalidade. Este desfecho seria incompleto sem o castigo dos antagonistas, no entanto, regra geral, não é nem a Gata Borralheira, nem o príncipe que infligem o castigo, mas antes outras personagens, como os auxiliares mágicos.

4.5.2.- O Amor

O elemento dominante dos contos deste ciclo será, sem dúvida, o amor ou a falta dele. Estamos perante um amor parental capaz de lutar “*contra tudo e todos*”. As personagens são vistas com uma grande animosidade quando são responsáveis por atos de crueldade ou maus tratos físicos (como a personagem da madrasta, que é apresentada como um ser angustiantemente monstruoso) ou com uma enorme simpatia se forem as vítimas desses atos, nomeadamente a jovem donzela, a heroína. Constatamos ainda que nos contos populares que estamos a abordar, apenas é atribuído um nome à heroína, sendo este geralmente não um nome próprio comum a outras personagens, mas sim um que ilustra uma característica peculiar e relevante para o conto. Esta não denominação das personagens permite que o leitor/ouvinte estabeleça um jogo de associação pessoal, ou seja, ele irá procurar no seu universo as pessoas que desempenham na vida real o papel apresentado pelas diferentes personagens, onde ele próprio também se irá

incluir. A personagem da madrasta encarna a falta de amor, pois esta apresenta-se como uma personagem muito insegura a quem nem o casamento consegue dar estabilidade. A sua insegurança acentua-se ainda mais, na medida que sente imensos ciúmes da beleza da filha do seu companheiro. À medida que os ciúmes aumentam, também aumenta a ruindade para com a enteada. O aumento de ciúmes está diretamente relacionado com a ampliação da beleza da enteada (temos como exemplo no conto “A Enteada”: “que era muito linda, à medida que ia crescendo, ia-se fazendo mais linda”). No que diz respeito à beleza da enteada, é evidente que à medida que o corpo da enteada se ia desenvolvendo, iam-se acentuando os seus dotes femininos, tornando-se uma mulher muito bonita, que não passaria despercebida a qualquer homem, inclusive ao próprio pai. Parece-nos que esses ciúmes teriam ainda mais fundamento pelo facto de que à medida que a madrasta ia convivendo com a enteada ia conhecendo a boa índole da enteada, em detrimento do seu próprio carácter, tendo esta a nítida noção de que o marido também disso estava consciente.

Parte 5 - Presença Materna no ciclo de “A Gata Borralheira”

O primeiro espelho da criatura humana é o rosto da mãe: é o seu olhar, o seu sorriso, a sua expressão facial. (Winnicott)

Apesar da centralidade da heroína, é também fundamental a figura materna nas suas diferentes facetas e a(s) relação(es) que se estabelece(m) entre elas.

De acordo com as visões psicanalíticas, a raiz da personalidade humana está nos primeiríssimos relacionamentos da infância. O bebé nasce com uma

vulnerabilidade que torna indispensáveis os cuidados prestados pelos adultos. Na nossa sociedade, maioritariamente a mãe é quem de imediato assume essa função, estabelecendo-se assim um vínculo indelével entre mãe e bebé. O envolvimento físico e emocional que é estabelecido entre ambos permite que a criança cresça equilibradamente para fazer face às necessidades e dificuldades do dia a dia. Efetivamente, a mãe, ao interpretar e ao responder satisfatoriamente às necessidades e aos estados emocionais do seu filho, não só disponibiliza prazer e satisfação no presente como influencia muitos aspectos da sua constituição psicológica. Esta relação projeta-se no futuro.

Ao nível físico, a boa qualidade da relação do bebé com a figura materna manifesta-se numa relação mais equilibrada com o próprio corpo, sem tensão e inibições excessivas, adotando este mais tarde uma maior e mais saudável proximidade com os outros.

Ao nível emocional, a confiança estabelecida com a figura materna permitirá à criança gerir com mais segurança os desafios e as interações com os outros, pois esta sentir-se-á bem consigo mesma e com os outros.

Ao nível sexual e de acordo com a definição de sexualidade da Organização Mundial de Saúde:

A sexualidade é uma energia que nos motiva a procurar amor, contacto, ternura e intimidade; que se integra no modo como nos sentimos, movemos, tocamos e somos tocados; é ser-se sensual e ao mesmo tempo sexual; ela influencia pensamentos, sentimentos, acções e interacções e, por isso, influencia também a nossa saúde física e mental.¹⁸⁸

O contacto com a pele, o prazer da fome e da sede saciados, o aconchego do corpo, os sabores, os sons, os odores, a expressividade das expressões faciais constitui elementos importantes na relação que o bebé, adolescente e adulto mais tarde estabelecerá com os outros.

¹⁸⁸ Langfeldt & Porter. 1986. P. 5. Disponível em: http://translate.google.pt/translate?hl=pt-PT&langpair=en%7Cpt&u=http://www.calgarysexualhealth.ca/relationships_intro.html. [Consultado em 10.02.2011]

No entanto todos nós também sabemos que “Qualquer criança afogada em amor materno nunca se desenvolve por completo.”¹⁸⁹ Pelo contrário, se a mãe transmitir à criança segurança e conforto, esta tenderá a explorar o meio e a afastar-se da figura materna para assim conseguir estabelecer outras relações e ganhar a sua individuação/autonomia.

Tendo em conta o que acabamos de referir, podemos apresentar uma leitura segundo a qual as figuras de mãe, de madrasta, de madrinha, que encontramos nos contos em análise, podem representar as diferentes facetas de uma só figura, a mãe.¹⁹⁰ Aos poucos, a criança vai-se consciencializando de que a figura materna desempenha estes papéis em momentos distintos do seu desenvolvimento.

De acordo com o que foi acima mencionado acerca da importância do vínculo entre criança - mãe e a sua influência na formação da personalidade da criança, esta última encontra no papel da madrasta todos os defeitos e propriedades indesejáveis que não quer atribuir à sua mãe. Assim, através do conto a criança acredita que, tal como aconteceu à heroína, a sua mãe não é realmente a sua mãe, ser de grande categoria, e que o acaso ou destino a obriga a conviver com uma madrasta. Os contos sugerem à criança que, escondida algures, a fada-madrinha olha pelo seu destino, pronta a intervir em seu favor quando for precisa, nomeadamente contra a ação das malvadas bruxas ou dos poderosos gigantes.

Esta mutação de papéis ajuda a criança a lidar com sentimentos contraditórios e a não se sentir culpabilizada pelos mesmos. Bruno Bettelheim denomina esta transposição na “Fantasia da Madrasta Malvada”. A Universalidade destas fantasias é conhecida em psicanálise de “romance familiar” da criança púbere:

¹⁸⁹ TRAÇA, M^a Emília. 1992. *O Fio da Memória - Do Conto Popular ao Conto para Crianças*. Porto. Porto Editora. Coleção Mundo de Saberes 3. 2^a Edição.

¹⁹⁰ “Um mesmo actante pode pois ser manifestado ao nível da expressão, por várias personagens [...]”. GREIMAS, A. J. 1966. *Semântica Estrutural. Pesquisa de Método*. Tradução de Haquira Osakabe e Izidoro Blikstein. S. Paulo. Editora Cultrix. Editora da Universidade de S. Paulo. 2^a Edição. P. 228.

São fantasias ou devaneios em que o jovem parcialmente reconhece como tal, mas em que também parcialmente acredita.¹⁹¹

Desde tempos imemoriais que a educação/formação de qualquer jovem donzela envereda por uma preparação da mesma para o seu casamento. Este ciclo de contos retrata precisamente a preparação de uma jovem donzela para uma possível união com um príncipe. Inicialmente esse enlace aparenta ser impossível devido à oposição sócio - económica, resultante do meio envolvente, mas é graças à presença materna, quer na figura de mãe, de madrasta ou de madrinha que essa união vai ser possível.

J. Courtés¹⁹², que segue os esquemas de Greimas, apresenta esta união através do seguinte enunciado:

$$(S_1 \cup S_2) \rightarrow (S_1 \cap S_2)$$

S₁ “príncipe” é associado a /elevação/ e a /riqueza/

S₂ “heroína” é associada a /humilhação/ e a /pobreza/

Tendo como corpus de trabalho todos os contos pertencentes ao VIII Ciclo da Gata Borralheira, da obra *Contos Populares e Lendas* de José Leite de Vasconcelos, vamos a seguir observar os modos como a figura materna é retratada nas suas diferentes facetas.

5.1. Presença Materna na figura da Mãe

Para que a criança consiga alcançar uma identidade pessoal e obter a auto-realização, esta deve familiarizar-se com a presença materna na figura da mãe, bem como com a presença materna na figura da madrasta. Cabe à mãe

¹⁹¹BETTELHEIM, Bruno. 1995. *A Psicanálise dos Contos de Fadas*. Lisboa. Bertrand Editora. 4ª Edição. Tradução de Carlos Humberto da Silva. P. 90.

¹⁹²COURTÉS, J. 1979. *Introdução à Semiótica Narrativa e Discursiva*. Coimbra. Livraria Almedina. P.141.

assumir adequadamente este duplo papel, tendo a consciência plena de que os fins superam todas as exigências ou rejeições a que os filhos vão sendo sujeitos.

Todos os contos analisados apresentam uma pequena narrativa introdutória, onde o leitor/ ouvinte fica a conhecer o percurso de vida da heroína. Essa narrativa pode ou não fazer alusão à sua fase inicial de vida, nomeadamente a fase em que esta estava ainda dependente dos cuidados maternos.¹⁹³ Esses cuidados ministrados interferem na formação da sua personalidade, possibilitando que esta, mais tarde, se torne num adulto mais ou menos confiante em si mesma e nos outros. Trata-se do “sentimento de confiança básica”, a que, segundo Erikson¹⁹⁴, toda a criança tem direito. Esta só conseguirá ser verdadeira e encarar o mundo como um lugar seguro se tiver desenvolvido a confiança básica na sua infância, ou aquela que apesar de não ter tido a hipótese de a ter alcançado no início da vida, a desenvolveu através de uma mudança na estrutura interna do seu espírito e personalidade.

Mas o momento edénico não dura sempre. As vicissitudes do percurso de vida fazem com que a figura da mãe dê muitas vezes lugar à figura da madrasta malvada, capaz das exigências mais cruéis.

5.2. Presença Materna na figura da Madrasta

¹⁹³ “Uma rapariga [...] fugiu de casa dos pais, pessoas ricas e nobres (assim dizem) [...].” Conto “Pele de Burro”. CPL. P. 205; “Havia numa terra um rei casado com a sua prencesa e deu à luz uma prencesa. Houve grandes alegrias em palácio por ter nascido aquela prencesa.” Conto “As Fadas”. CPL. P. 207; “Era uma vez um homem, que casou, e dessa mulher teve uma filha muito linda. Mais tarde enviuvado, casou novamente e teve uma filha da segunda mulher, que era muito feia.” Conto “Filha e Enteadada”. CPL. P. 239; “Nuns estados longínquos vivia um rei, casado com uma mulher extremamente formosa e pertencente à mais alta nobreza também, e por isso intitulada a rainha.” CPL. P. 250; “Houve em tempos um rei, que só tinha uma filhinha, [...] não sabiam onde haviam de inventar mais mimos para a linda princesinha. Todas as vontades lhe faziam.” Conto “A Princesa Mimada”. CPL. P. 266.

¹⁹⁴ MANNING, Sidney A. 1981. “Teoria dos Estágios Psicossociais de Erikson”. *O Desenvolvimento da criança e do Adolescente. Guia Básico para Auto-Instrução*. São Paulo. P. 67. Tradução de Heloysa de Lima Dantas Editora Cultrix.

Os contos aqui em estudo enfatizam um conflito que vem sendo t3pico na nossa sociedade desde tempos imemoriais, a rela73o entre os personagens da madrasta e da enteada.

A rela73o que se estabelece entre madrastas e enteadas foi e sempre continuar3 a ser geradora de muitos conflitos, na medida em que uma figura surge para ocupar o lugar de uma m3e ausente, por motivos v3rios. A enteada, mais do que n3o querer aceitar a madrasta, n3o consegue aceitar a substitui73o daquele ser carinhoso, doce e sens3vel sempre presente e pronto a defende-la de tudo e de todos pela figura da madrasta. Para esta 3 incompreens3vel que a m3e fosse capaz de t3o duras crueldades, como envi3-la para as profundezas da floresta ou do bosque, ou mesmo para o moinho onde se refugiam terr3veis ladr3es.

Deste modo podemos deduzir at3 onde alcan7a a fun73o cultural da chamada literatura oral. Esta regula o que os membros de uma sociedade aprendem com os desempenhos v3lidos ou pun3veis: as regras de comportamento e, no nosso caso concreto, as caracter3sticas de determinadas rela73es de parentesco. Estas mensagens n3o est3o expostas de uma forma direta, mas codificadas nos contos narrativos fict3cios, sob formas simb3licas que t3m de se desenterradas. Todos estes contos pretendem transmitir aos seus recetores, entre outras mensagens, respostas de comportamentos poss3veis que resolvam as tens3es entre m3e e filha, uma vez que a chegada de uma mulher nova altera muitos dos padr3es que supostamente existiam no lugar e vai interferir com o modo de vida deste grupo, nomeadamente com a distribui73o de tarefas dom3sticas, bem como as liga73es afetivas com o homem da casa.

Os membros de um grupo dom3stico determinam as rela73es e as regras sociais do comportamento dentro ele. Desta maneira, o papel que exerce um pai e uma filha num lar composto somente por eles, n3o 3 igual quando coexiste uma madrasta. Quando esta sente o seu lugar amea7ado pela presen7a da enteada chega a recorrer a diversos meios tais como viol3ncia verbal, viol3ncia f3sica, limita73es 3 liberdade ou 3 independ3ncia econ3mica, etc.

É através da relação madrasta/enteada que a narrativa vai enfatizar o estatuto da heroína. Esse estatuto pode ser decifrado quer através da denominação dada à jovem donzela, quer pela sua posição na estrutura familiar ou ainda pelas funções que é obrigada a desempenhar no seio doméstico.

Relativamente à sua denominação, esta pode espelhar o tipo de vestuário (temos como exemplo “Pele de Burro”), o espaço ocupado na casa (“A Gata Borrallheira”), ou o tipo de alimentação a que esta estava sujeita (“A Maçã de Ouro”). Outros termos como “A Enteada”, “A Enjeitada”, ou “A Gata Borrallhenta”, indicam-nos como jovens, desprotegidas do amor materno, podem ser repudiadas pela figura da madrasta, que, por ausência da mãe, assumiu o governo da casa e sugou o amor do pai. Estes termos chegam mesmo a figurar no respetivo título do conto, visto que o seu enredo desenvolve em torno de uma jovem, cuja beleza despoleta na madrasta um sentimento muito forte de rejeição, causado particularmente pelo ciúme, como podemos comprovar pela fórmula inicial da variante “A Estrela de Ouro”: “Uma vez era uma madrasta, que tinha uma filha e uma enteada, esta bonita e aquela feia. A madrasta tinha ciúmes.”¹⁹⁵ ou ainda na variante de “A Enteada” “...que era muito linda, à medida que ia crescendo, ia-se fazendo mais linda, e a madrasta tornou-se muito ruim para ela, por causa do ciúme, da enteada ser mais linda do que ela.”¹⁹⁶ São pois jovens carentes de afeto que procuram o apoio e amor que sempre lhes faltou num príncipe.

Se estabelecêssemos uma comparação com contos de outros países europeus constataríamos que neste conto a jovem aparece também apelidada de “*Gata Borrallheira*” ou de “*Cinderela*”

[...] este antropónimo serve para subsumir, ao longo da narrativa, um certo número de papéis actanciais e temáticos, ao mesmo tempo que ele garante a sua progressão e a sua transformação no seguimento do conto.¹⁹⁷

¹⁹⁵ Conto “A Estrela de Ouro”. CPL. P. 223.

¹⁹⁶ Conto “A Enteada”. CPL. P. 209.

¹⁹⁷ BETTELHEIM, Bruno. 1995. *A Psicanálise dos Contos de Fadas*. Lisboa. Bertrand Editora. 4ª Edição. Tradução de Carlos Humberto da Silva. P.167.

Ambos os termos nos remetem para alguém com uma apresentação suja, coberta pelas cinzas, uma vez que a madrasta lhe impõe as tarefas domésticas mais árduas e mais sujas, tais como manter os braseiros da casa acesos e proceder à limpeza dos mesmos. As cinzas estão associadas aos restos mortais e à conseqüente dor e estado de espírito de tristeza e melancolia de quem perdeu alguém que lhe era muito querido. Mas o seu significado pode ser ainda mais profundo e remeter-nos para a ideia de uma jovem cuja alma está cinzenta e se sente triste e melancólica, sentindo a falta da mãe. Ainda nesta linha, é possível interpretar o encontro com o príncipe com um certo nível de estabilidade, sucesso, fazendo-a “renascer das cinzas”. Estes termos remetem para um universo que já não pode ser qualificado como tradicional, na aceção que aqui temos vindo a considerar, pois trata-se de versões manipuladas pelos autores, que espelham mais uma mentalidade urbana/burguesa. Porém, os textos portugueses analisados, sendo de matriz tradicional, retratam uma mentalidade rural e, como tal, criaram madrastas que incumbem as jovens de realizar tarefas ligadas ao trabalho rural, como a criação de gado “pôs a enteada a guardar porcos”¹⁹⁸ ou a produção de linho “fazia-a estar a fiar até à meia-noite.”¹⁹⁹ Ou ainda as duas tarefas em simultâneo “De uma vez que ela foi guardar a vaquinha deu-lhe uma grande quantidade de meadas para ensarilhar, coisa impossível, já pela quantidade já porque não tinha onde ensarilhar.”²⁰⁰ A madrasta exige à jovem que fie, uma vez que tradicionalmente a castidade feminina era representada pela imagem de uma jovem sentada a fiar com a roca e o fuso. Ao contrário do que é esperado da figura da madrasta, parece-nos que esta, de uma forma dissimulada, prepara todas as condições para que ela consiga obter o seu próprio sustento, sem necessitar, aparentemente, de estar dependente de alguém, nomeadamente de um marido. Há aqui uma alusão à tão conhecida independência, por que atualmente todas as mulheres lutam, já presente no velho ditado popular: “A fiar e a tecer ganha a mulher de comer”. Também estas têm uma apresentação

¹⁹⁸ Conto “A Enteada”. CPL. P. 209.

¹⁹⁹ Conto “A Vaquinha”. CPL. P. 218

²⁰⁰ Conto “A Enjeitada”. CPL. P. 216.

“emporcalhada” resultante do contacto com os animais, designadamente na variante “A Enteada” “o quarto que (a madrasta) le deu para dormir foi mesmo ao pé donde os porcos dormiam.”²⁰¹ Resta-nos concluir que a denominação atribuída à heroína resulta do tipo de relação existente entre esta e a personagem da madrasta e que, independentemente de qualquer realidade, a sua condição é idêntica, ou seja, esta sente-se só, indefesa e vítima de maus tratos da madrasta.

No que à *posição* na estrutura familiar diz respeito, deparamo-nos com uma relação *dominador vs dominado*, pois em todas os contos em questão é a figura da madrasta que assume o poder de dominadora sobre a jovem, a dominada. A primeira exerce o seu poder, introduzindo assim a *repressão*, quando obriga a heroína a *realizar tarefas* como fiar, guardar os animais ou tratar das lides domésticas, a título de exemplo temos o seguinte excerto da variante “A Enteada” “Sim, tenho [pena de andar a guardar porcos], mas a minha madrasta assim o quer [...] o seu pai não repara por isso? / Ele sim! Ele não desmancha vontades.”²⁰²

Nota-se ainda a repressão ao nível do vestuário, uma vez que a heroína, ao contrário das suas irmãs, é privada de bons vestidos pela madrasta, como podemos comprovar no seguinte excerto da variante de “A Estrela de Ouro” “A rapariga [...] ia-se meter na pilheira; e a filha da madrasta ia arranjar-se [...]”²⁰³.

Relembrando o que foi abordado no capítulo referente à rivalidade entre irmãos, constatamos que ao nível da alimentação, na variante de “A Vaquinha” a jovem passava fome “A filha do homem suspirava com fome e a filha da mulher arrotava com fartura;”²⁰⁴ ou permissivamente a madrasta enviava a enteada dias inteiros para o campo com um pão ou uma broa, um queijo ou uma garrafa de vinho que deveria voltar a trazer intactos “a mãe deu-lhe um

²⁰¹ Conto “A Enteada”. CPL. P. 209.

²⁰² *Ibidem*. P. 210.

²⁰³ Conto “A Estrela de Ouro”. CPL. P. 220.

²⁰⁴ Conto “A Vaquinha”. CPL. P. 218.

pão para ela comer e trazer inteiro”²⁰⁵, “comer um queijo e torná-lo a trazer inteiro”²⁰⁶, “deu-le uma garrafa de binho para a buber e torná-la a trazer cheia”²⁰⁷. No que se refere ao pão e à broa, estes comprovam a grande produção de cereais como o trigo, o milho e o centeio nas zonas rurais do país, de tal forma que para além do excedente de produção, estes serviam de forma direta à alimentação dos animais e de forma direta e indireta para alimentação do agricultor/pastor, visto que a alimentação destes era à base de produtos cerealíferos, tais como o pão e a broa, amassados e cozidos em fornos a lenha pelas mulheres, que se dedicavam exclusivamente a tarefas relacionadas com tudo o que envolvia a casa, recorrendo, ainda que escassamente, à carne dos animais que iam criando. O pão, a broa e o queijo, alimentos produzidos pelo próprio agricultor, remetem-nos para a forma geométrica do círculo e a procura da perfeição. Quanto ao vinho, recordamos que em períodos de miséria e de fome, motivados por catástrofes naturais ou sociais, esta bebida constituiu uma importantíssima reserva energética para as populações, principalmente as rurais. O que poderá justificar o facto desta bebida ser colocada ao mesmo nível dos alimentos, como o pão ou o queijo.²⁰⁸

À medida que vamos interiorizando a mensagem veiculada pelo conto, percebemos que o casamento entre a jovem e o príncipe só poderia ocorrer quando a jovem donzela estivesse devidamente preparada para todas as mudanças que viriam a ocorrer na sua vida. Neste corpus de trabalho ficamos a conhecer todos os poderes e artimanhas de que a madrasta, como dominadora, se socorre e que resultam no fortalecimento do carácter da

²⁰⁵ *Ibidem*. P. 219.

²⁰⁶ *Ibidem*.

²⁰⁷ *Ibidem*.

²⁰⁸ O vinho tem desempenhado um papel importante em várias religiões desde tempos antigos e ainda hoje o vinho tem um papel central em cerimónias religiosas cristãs e judaicas como a Eucaristia e o *Kidush*. O povo português, com uma grande herança católica, adotou o vinho como uma bebida sagrada, a poder ser bebida em cerimónia religiosa apenas pelos que encontram a redenção após a confissão. À semelhança da heroína, o processo de produção do vinho vai seguindo o ciclo das estações, passando por vários processos e sofrendo várias transformações até conseguir alcançar o seu estado almejado.

heroína. A madrasta é pois a responsável da força e da coragem desta, que consegue inverter a situação, tornando-se ela a “dominadora” e em algumas das variantes consegue conquistar o príncipe.

Com o intuito de sublinhar a forma como a madrasta consegue fortalecer o carácter da heroína, o narrador sente necessidade de estabelecer comparações entre a relação da madrasta com esta e relação da madrasta com as suas filhas de sangue. As comparações podem ser ao nível do vestuário, da alimentação e da ocupação do tempo, como já acima foi referido, mas a questão mais proeminente prende-se com a desvalorização da enteada pela madrasta, o que irá reforçar, uma vez mais, a rivalidade entre irmãos. Aparentemente, a madrasta proporciona às filhas todas as condições para serem a pretendente que qualquer príncipe desejaria, até porque para a sociedade vigente os casamentos deveriam ocorrer entre elementos da mesma classe social. No entanto, a madrasta ganha consciência de que, ao contrário das suas filhas, a enteada conseguirá, por mérito próprio, aceder a um estádio de grande beleza e riqueza que lhe darão acesso ao casamento. Designadamente na variante de “A Enteada” o contador mostra que apesar dos sofrimentos infringidos pela madrasta “não deixava de l’amentar [aumentar] mais a beleza”²⁰⁹ e na variante de “A Enjeitada” a heroína é fadada para que ao falar lançasse “postas de ouro pela boca fora”²¹⁰. Em contraste e como consequência do seu carácter egoísta e maldoso, as filhas da madrasta ficam com uma aparência horrenda, lançando porcaria da boca de cada vez que falam, perdendo assim a possibilidade de ascender a um casamento real, como podemos verificar na variante “A Enjeitada”, onde “A rapariga veio para casa naquele arranjo: quando falava só deitava porcaria. De maneira que a mãe teve de a mandar calar, porque lhe enchia a casa de porcaria e mau cheiro...”²¹¹.

Constata-se ainda que, subtilmente, a heroína, em algumas das variantes, consegue inverter esta relação no final da narrativa, conseguindo fazer com

²⁰⁹ Conto “A Enteada”. CPL. P. 209.

²¹⁰ Conto “A Enjeitada”. CPL. P. 217.

²¹¹ *Ibidem*.

que a madrasta a passe a estimar, como na variante “A Vaquinha”: “Depois então já a madrasta e a filha a tratavam muito bem”²¹², ou “...e já então estimava a enjeitada.”²¹³ na variante de “A Enjeitada”.

Outro aspeto a assinar é o facto de a própria jovem donzela aceder a um nível superior ao reconhecer a importância do papel da madrasta no seu percurso de vida. Podemos deduzir isto ao verificarmos que no conto “Linda-A-Linda” a personagem da madrasta é referenciada através de dois termos tão antagónicos como “bruxa” ou “mãe”. No primeiro caso, essa referência prende-se com o castigo merecido desta personagem, que acaba por ser queimada publicamente.²¹⁴ No segundo caso, esta denominação é usada pela própria enteada, que, devido ao seu bom carácter e formação, perdoa não só aos ladrões, como à própria madrasta. Acresce ainda o facto do uso destes dois termos referindo-se à mesma personagem poder ser entendido como um lapso revelador da convergência identitária que temos vindo a tratar neste trabalho. Apesar dos contos analisados separarem as várias faces que a presença materna pode ter por personagens diferentes, o lapso que encontramos neste conto pode indicar, se não uma consciência concreta deste processo de multiplicação, pelo menos uma percepção subconsciente, ou mesmo inconsciente do fenómeno em apreço.²¹⁵

Depreendemos que a madrasta como que traçou um plano para que a enteada, sozinha, vá descobrindo a diferença entre o Bem e o Mal, desenvolva a sua capacidade de iniciativa e a sua auto-determinação. Ela vai assim desenvolvendo a sua personalidade de uma forma independente. Após a vivência de todo este processo, a criança irá compreender que

²¹² Conto “A Vaquinha”. CPL. P. 220.

²¹³ Conto “A Enjeitada”. CPL. P. 217.

²¹⁴ “A bruxa foi queimada publicamente.” Conto “Linda-A-Linda”. P. 238.

²¹⁵ “Soube a menina que os ladrões estavam condenados à morte, e pediu ao príncipe o seu perdão, em atenção aos benefícios que deles tinha recebido, o que o príncipe prometeu. Perdoou também à mãe todo o mal que lhe quis fazer [...]” *Ibidem*.

entrar nas profundezas mais baixas da existência não é senão um passo em direcção à nossa possibilidade de realizarmos as nossas mais altas potencialidades.²¹⁶

Nas variantes em que o príncipe está presente, este manifesta a sua vontade decisiva de tomar a heroína por esposa. Aparecendo como representante de toda a família real, sendo as referências aos restantes elementos da família escassas ou mesmo inexistentes, exceto na variante de “A Enteada”. Isto talvez aconteça pelo facto de, segundo a tradição, estes se apresentarem como personagens oponentes aos casamentos entre elementos de diferentes estratos sociais. No caso da variante exceção, o príncipe sente que a sua pretendente só será devidamente aceite pela mãe, que representa toda a corte, no fim de apresentar provas do seu carácter, nomeadamente é-lhe estipulado que ela mostre as suas habilidades “... mas que habelidade que ela tem! / - Minha mãe há-de experimentar a primeira [...] – Agora a última que fazes é a coberta, ...”²¹⁷.

Apesar de a rainha (futura sogra da jovem donzela) ser uma força opositora a este casamento, esta é suplantada pela presença materna na figura da madrasta que chega mesmo a recusar entregar a enteada ao príncipe. Tendo ainda como exemplo a variante acima referida vemos que a madrasta tenta ocultar a existência da enteada “madrasta respondeu: / - Não há mais ninguém. / - Sim, há! Vá buscar a sua enteada [...]”²¹⁸

Parece-nos pertinente tentar perceber os possíveis motivos que levariam a madrasta a querer continuar a dominar a enteada. O motivo imediato, e mais evidente, após um primeiro contacto com o conto seria esta pretender conservá-la junto de si, para ter alguém que continuasse a realizar as tarefas mais árduas; Outro dos motivos seria tentar esconder do príncipe quer as admiráveis qualidades da enteada, quer os inúmeros defeitos da filha verdadeira a fim de não correr o risco de este fazer a escolha acertada, ou seja, escolher a enteada, para esposa real. Outro aspeto importante a salientar

²¹⁶ BETTELHEIM, Bruno. 1995. *A Psicanálise dos Contos de Fadas*. Lisboa. Bertrand Editora. 4ª Edição. P. 315. Tradução de Carlos Humberto da Silva.

²¹⁷ Conto “A Enteada”. CPL. P. 213.

²¹⁸ *Ibidem*. P. 211.

neste contexto é o fato de a madrasta sentir ciúmes da enteada, não só pela sua aparência física, como também pelas características do seu carácter, o que não acontecia com a filha. A madrasta tem consciência de que o carácter da enteada é superior ao seu e ao da sua filha. Se procedermos a uma leitura psicanalítica, verificamos que poderá estar subentendida uma crítica às mães que não deixam os seus filhos fazerem opções e “crescerem” com os seus erros, sendo eles os únicos responsáveis pelo seu destino. Este é o grande dilema da figura materna, pois se por um lado quer que o seu filho/a “cresça” física e psicologicamente, por outro tenta a todo o custo evitar que sofra. Este conto pode servir como modelo de orientação para qualquer mãe, uma vez que apresenta o sofrimento como uma etapa necessária para o desenvolvimento do filho/a. No entanto alerta a mãe para o facto de que a sua presença, embora camuflada, seja imprescindível. A figura materna deve entender que a sua função não é evitar o sofrimento do filho/a, mas sim orientá-lo no sentido de ser este a encontrar o seu caminho e de que independentemente do percurso que siga pode sempre contar com o apoio materno.

A madrasta, enquanto responsável pela formação da jovem heroína, dota-a de todas as competências de sujeito *virtual* do querer. Ao nível sexual e jurídico, leva-a a assumir o seu papel de casadoira, apesar de, ao nível social e económico, ainda apresentar uma condição de pobre e humilhada. É também graças à sua madrasta que esta consegue ascender a sujeito do querer, que no plano sexual, assume o seu papel de sedutora ou mesmo de coquete e ao nível socioeconómico chega a fomentar nas suas irmãs uma certa inveja. Enquanto sujeito de poder, consegue obter o estatuto de mulher casada subindo assim para uma posição de mulher rica, de princesa, admirada e cobiçada por todas as outras mulheres, inclusive pela própria madrasta. Esta compreende que o casamento da heroína não permitiu apenas o estabelecimento do duplo laço sexual e jurídico, mas proporcionou-lhe uma ascensão social. Essa ascensão social é o motivo que leva a que ela e as suas filhas fiquem suas dependentes nas variantes onde a heroína as traz para viverem no palácio, ou mesmo para trabalharem para ela como criadas.

5.3. *Presença Materna na Figura da Fada Madrinha*

Entre a Sequencia Inicial e a Final dá-se uma mediação que, apesar de assumida pela heroína, só ocorre porque há a intervenção da presença materna, frequentemente através da figura da fada-madrinha. A heroína, para conseguir fazer-se desejar (ou *fazer-querer*) pelo príncipe, socorre-se da intervenção da fada-madrinha, uma vez que é devido à ação direta desta que se dá a passagem da heroína da humilhação à elevação e da correspondente pobreza à riqueza. Esta mediação faz destacar o encontro entre os dois. Esse encontro surge a dois níveis isotópicos:

- a) ao nível físico, que corresponderá à conjunção espacial com o deslocamento da heroína à missa, ao baile ou aos campos por onde o príncipe se move e cujo destino traz até junto da heroína. Estas deslocações só são possíveis, porque a fada-madrinha envida todos os esforços nesse sentido: seja fornecendo à heroína uma indumentária adequada, ou à celebração religiosa, ou ao baile “apresentava-se na igreja muito asseada”²¹⁹ ou “Apareceu-lhe a madrinha [...] fez com que uma abóbora se transformasse em um coche com cavalos, um rato e lagartos em cocheiros, e os vestidos velhos em ricos vestidos [...]”²²⁰; seja ajudando-a a realizar as tarefas impostas pela madrasta antes da sua saída de casa, seja encaminhando-a pelos campos, metamorfoseada na figura do animal que a acompanha na realização das suas tarefas, como a vaca “Mete as meadas nos meus pauzinhos e assim as ensarilhas”²²¹ seja ainda fazendo com que seja o príncipe a descobrir a heroína “Um dia o príncipe foi caçar e viu uma grande manada de porcos; seguiu direito adonde eles estavam e encarou com a maiorala dos porcos [...]”²²²;
- b) ao nível espiritual, a fada madrinha desempenhará um papel de destaque, pois servirá de incentivo à confiança e levará a heroína a encontrar o seu

²¹⁹ Conto “A Vaquinha”. CPL. P. 220.

²²⁰ Conto “Pele de Burro”. CPL. P. 204.

²²¹ Conto “A Enjeitada”. CPL. P. 216.

²²² Conto “A Enteada”. CPL. P. 209.

conforto espiritual. Esta consegue seduzir o príncipe com o apoio da figura da fada-madrinha, que lhe proporciona o acesso, através da varinha, a belos vestidos “Varinha do condão, dai-me tudo o que eu precisar [...] ia ao penedo pedir roupa para vestir.”²²³ As fadas ajudam-na ainda a provar as suas habilidades “Não chores minha filha, cá estamos nós para te valer nestas aflições [...]”²²⁴, bem como lhe proporcionam o acesso à beleza “eu te fado para que sejas a cara mais linda, Deus te fade para que sejas a menina mais linda do Mundo.”²²⁵ ou “E eu te fado para que tenhas uma estrela de ouro na testa.”²²⁶ São também estas que podem oferecer-lhe alguma riqueza “Eu te fado para que, quando te penteares, não deites senão oiro do teu cabelo!” ou “quando falares deites postas de ouro pela boca fora.”²²⁷

Conforme o que foi dito no capítulo sobre Fadas, estas são entidades fantásticas da tradição espiritual europeia, que se apresentam na forma de belas mulheres, etéreas, imortais, mágicas e dotadas de poderes sobrenaturais, capazes de interferir na vida dos mortais. Na tradição portuguesa, as Fadas aparecem de surpresa aos viajantes, nos caminhos, e concedem a certos predestinados o conhecimento de segredos que lhes permitirão encontrar tesouros escondidos, tais como panelas ou púcaras de moedas de ouro. Em textos eruditos, literários, é frequente apresentar-se a Fada como uma entidade que gosta de seres humanos generosos e sente especial simpatia pelos casais apaixonados, apresentando-se muitas das vezes como casamenteira, juntando pessoas pobres, órfãs, desprotegidas, a príncipes ou a princesas. Estas características poderão relacionar-se com um desejo de ascensão social por parte de alguns elementos de classe social um pouco mais elevada do que o simples povo. Neste ciclo de contos, as fadas

²²³ Conto “A Vaquinha”. CPL. P. 220.

²²⁴ Conto “A Enteadada”. CPL. P. 213.

²²⁵ Conto “A Enjeitada”. CPL. P. 217.

²²⁶ Conto “A Estrela de Ouro”. CPL. P. 223.

²²⁷ Conto “A Enjeitada”. CPL. P. 217.

ajudam a jovem donzela a superar as diferentes provas do seu percurso de vida e o tesouro que lhe concedem é o de um casamento real. As fadas, “mulheres que habitavam a Insula Pomorum e que competiam no plano simbólico com a Igreja com relação ao domínio do sagrado, pois, segundo as narrativas, possuíam a sabedoria, o dom da cura e da imortalidade”²²⁸ surgem como personagens adjuvantes, que irão recompensar a heroína pelo sofrimento causado pela mafeitoria da madrasta. Leite de Vasconcelos, nos contos que recolheu, encontrou referências às Jãs, as fadas tecedeiras, referindo o declínio desta crença no Algarve e a existência destas ou de outras entidades semelhantes em lugares como as Xanas das Astúrias, as Holas germânicas, e as Sanas romanas, que vivem debaixo das pontes e fiam lã. Segundo Leite de Vasconcelos

Quando alguém tinha para fiar uma porção de linho, punha-o numa sala à noite, juntamente com uma vasilha com água; e no lar punha um bolo, metido debaixo do borralho. Altas horas da noite, quem espreitasse, viam andar pela casa luzinhas pequeninas. De manhã estava o linho todo fiado e o bolo comido.²²⁹

Graças à sua fada-madrinha a heroína, em todas os contos, consegue exercer uma grande sedução sobre o príncipe. A sua sedução ilustra o poder-fazer-querer da heroína que se socorre dos adornos fornecidos pela fada-madrinha para alcançar aquilo que pretende, ou seja, desencadear no seu príncipe o fazer-querer.

Nos diferentes contos, o adorno que assume um papel mais relevante são as “toilettes” que ela vai recebendo. Enquanto se encontra em casa, a heroína apresenta-se com insignificante vestidos, marca da pobreza e da humilhação, uma vez que a madrasta acreditava que se lhe dificultasse o acesso a belos vestidos estaria a proporcionar mais um impedimento para o casamento. De forma a preparar-se para as suas saídas, surge ou pede ajuda à figura da fada

²²⁸ ZIERER, Adriana. “Significados medievais da maçã: fruto proibido, fonte do conhecimento, ilha Paradisiaca” in *Revista Mirabilia* 1. Disponível em: <http://www.revistamirabilia.com/Numeros/Num1/macac.htm>. [Consultado em 5-12-09]

²²⁹ MEIRELES, Maria Teresa. 2006. *Más Mulheres, Boas Meninas. Personagens femininas dos contos tradicionais portugueses*. Lisboa. Apenas Editores. Coleção Contos e Lendas. P. 14.

madrinha, que estabelece com a heroína uma troca²³⁰, para que esta possa aceder à posição de riqueza e elevação em que se encontra o príncipe. Essa troca pode ser sob a forma de um favor que a heroína presta à fada ou de uma recompensa pela sua bondade ou obediência.

O contista só dota a sua heroína de “boas qualidades”, quando os objectos (carruagem e belos vestidos) figurativizando a modalidade do poder-(fazer-querer), são obtidos no quadro da troca: a bondade ou a obediência justificam o dom retribuído pela fada-madrinha.²³¹

O dom dos vestidos equivale à transferência de um objeto (O) de um sujeito destinador (Sx – a fada madrinha) para um sujeito-destinatário (S2 – a heroína):

$$(S_x \cap O \cup S_2) \rightarrow (S_x \cup O \cap S_2)^{232}$$

O fazer transformador pode recorrer a um mediador, designadamente o objeto mágico e a fórmula mágica que normalmente é proferida pela fada assumem o papel de destinador delegado. O objeto mágico mais comum é a varinha da fada, como na variante “A Vaquinha”, em que “Varinha do condão, dai-me tudo o que eu precisar” surge como a fórmula mágica. O fato de a madrasta acionar casos de duplicação ou de triplicação, faz com que a heroína se vá esmerando, apresentando-se cada vez mais bela, aumentando assim o seu grau de sedução “[...] ela deixava-as sair [...] e ia ao penedo pedir roupa para vestir e apresentava-se na igreja muito asseada...”²³³.

Vemos assim como esta figura assume uma função de “mãe” não só positiva, mas superior, porque domina forças que vão para além do físico e do verosímil. Tal como a madrasta representa uma figura materna num tom super negativo, a fada-madrinha é a sua contraparte no tom superior que, pelas suas

²³⁰ MEIRELES, Maria Teresa. 2005. *A Troca. Perdas e Permutas nos Contos Tradicionais*. Lisboa. Apenas Editores. Coleção Contos e Lendas.

²³¹ COURTÉS, J. 1979. *Introdução à Semiótica Narrativa e Discursiva*. Coimbra. Livraria Almedina. P.164.

²³² *Ibidem*.

²³³ Conto “A Vaquinha”. CPL. P. 220.

capacidades consegue suplantar as exigências mais bizarras estabelecidas pela madrasta.

5.4. Presença Materna na Figura Animal

Em muitos dos contos analisados a presença da mãe surge também na figura de um prestimoso animal, que desempenha a função de adjuvante ou auxiliar mágico, nomeadamente na figura de um peixe, de uma cadelinha, de um carneiro, de um vitelo, de uma vaca, de uma cabra, entre outros animais. Este animal é

uma imagem, uma encarnação, uma representação exterior desta confiança básica. É uma herança que uma mãe boa confere ao seu filho e que permanecerá com ele, o preservará nos piores transes.²³⁴

Tal como os mitos, os contos populares, mostram-nos a forte relação entre os mundos humano e animal, através de várias formas, sagradas e profanas, mostrando o valor e respeito que sempre existiu. É comum encontrarmos a integração dos animais no imaginário dos contos. Estes, embora com um público-alvo muito abrangente, têm nas crianças os seus maiores entusiastas. Elas nutrem uma atração e empatia espontâneas pela espécie animal. Assim os animais surgem nos contos personificados, interagindo com outros animais ou mesmo com o ser humano, mantendo os traços psicológicos e comportamentais da sua espécie, como a lealdade, o afeto ou a astúcia. Acredita-se que a criança está de alguma forma mais próxima dos animais, vendo nestes modelos de projeção que lhe proporciona respostas seguras num mundo dos adultos.

Este modo de ver os “animais” relaciona-se com a arquétipa e universal prática de recorrer aos “bichos” como símbolos da (e para a) própria humanidade, projeção dos seus anseios e receios, num jogo de metáforas e caricaturas em que os elementos da natureza, ou algumas das suas características particulares, servem à maravilha para representar qualidades ou comportamentos das humanas criaturas.

²³⁴ BETTELHEIM, Bruno. 1995. *A Psicanálise dos Contos de Fadas*. Lisboa. Bertrand Editora. 4ª Edição. Tradução de Carlos Humberto da Silva. P. 326.

Nos contos analisados deparamo-nos essencialmente com animais terrestres, talvez pelo facto de estes mais facilmente podem representar o lado emocional da vida, refletindo qualidades que devem ser superadas, controladas, ou re-expressadas.

Em alguns dos contos estes animais assumem uma importante função, a de substitutos os da progenitora, ao proporcionarem os meios para a jovem conseguir sobreviver, seja ajudando-a a alimentar-se, a aprender a contornar as adversidades com que esta se vai deparando, seja ainda a ludibriar a madrasta ou as meias-irmãs. A maioria dos animais em questão é do género feminino e salienta-se ainda o facto de muitos deles terem como característica específica, a produção de leite, o que reflete a ligação emocional e psicológica da primeira experiência de alimentação, que estará sempre presente na memória de vida de qualquer criança.

Como exemplo de animais muito presentes no quotidiano rural temos a vaca, o boi ou o touro²³⁵. Nos contos “A Enjeitada” ou “A Vaquinha”, a presença animal da vaca deve-se ao facto de esta ser um símbolo materno de fertilidade e renovação. Ela pode também ser um símbolo da caridade, abundância e generosidade, pela forma como cede o seu leite, e por possuir uma natureza doce, pacífica e serena, traços habitualmente atribuídos à figura materna. Estas personagens vão assumindo a função divina e protetora de mãe, orientando e inculcando na jovem uma certa esperança na sobrevivência.

²³⁵ Na psicologia, o touro e o boi são animais de personalidade dupla, tanto se podem apresentar pacificamente relaxados a descansar ou a alimentar-se no pasto, desfrutando do ambiente harmonioso ao seu redor, como de repente podem despertar e se excitar. Apesar de poderem ser considerados como sendo animais perseverantes, poderosos e símbolos da bondade e da calma, quando enlouquecem, o seu poder e a sua força pode ser devastadora e as suas atitudes ameaçadoras e absolutamente impressionante. No conto “A Gata borralheira” recolhido por Consiglieri Pedroso, o touro apresenta o seu lado calmo, controlado e ponderado de qualquer mãe que está sempre presente, embora de uma forma camuflada, na vida do filho, mas cujos sentidos estão despertos para a ameaça de perigo da sua cria e prontos a atacar, encarnando assim o seu lado animalesco e selvagem. Há como que um desdobramento da personagem de acordo com o desenrolar do conflito. No conto “O Boi de Ouro”, o animal vai deixando várias oferendas ao príncipe e a última será uma jovem que surge de dentro do boi de ouro e vai casar com filho do rei.

Quanto à personagem da cadelinha, ou do cão, este é considerado o fiel amigo e companheiro do homem, o que melhor representa a incontida cólera contra as injustiças do destino. Acreditava-se que, pelo facto de ser dotado de um apurado faro, este alcança a pureza das almas, crença que poderá refletir-se no facto da cadelinha presente nos contos “A Maçã de Ouro” ou “A Estrela de Ouro” conseguir, apenas através do seu faro, descortinar a coragem, a força e lealdade da heroína, sendo esta a indicá-la às fadas, como devendo ser recompensada.

No conto “Filha e Enteada”, a jovem pede amparo aos seus amigos adjuvantes, o galo e o gato. Estes acedem a ajudá-la perante a sua atitude de generosidade para com eles. O recurso a figuras animais como caminho para a comunicação com as dimensões transcendentais da vida (adivinhar o futuro, solicitar os deuses, interpretar o destino) atravessa o tempo da humanidade, e desde esses inícios e lugares remotos o galo e o gato sempre estiveram presentes nas nossas tradições, e não por acaso com sentidos e atribuições muito semelhantes.

No que ao galo diz respeito, este pode ser considerado um símbolo do tempo, da coragem, da fertilidade e da benevolência. Ele representa a luz e a inteligência do guia espiritual na procura de uma “nova” vida. A simbologia do galo, ao mesmo tempo sentinela, oráculo e bússola, está nas raízes mais fundas da nossa cultura, vinda das tradições gregas e romanas, como anunciador de uma nova luz, de um novo dia, da ressurreição para a vida verdadeira. Vigilante, guerreiro, madrugador e anunciador dos tempos que estão para vir. O seu canto, relacionado com o simbolismo da cor vermelha, pode significar a passagem entre as trevas e a luminosidade. No conto “A Filha e A Enteada” foi o canto do galo que afugentou os ladrões, que julgaram estar a ser anunciada a chegada do sol, a manhã. Novamente podemos ler este episódio como uma representação da presença materna que guia a sua cria na busca da felicidade, afugentando tudo de mal que possa surgir no percurso percorrido até a jovem alcançar “uma nova e rica vida” junto do seu príncipe. Depois de passar por todas as malfeitorias (as trevas) a jovem donzela depara-se com a luminosidade do Sol da manhã.

Relativamente ao gato, estamos novamente perante traços reportáveis à presença materna pelo facto de este ser considerado um animal feminino, associado à natureza instintiva da mulher, ao prazer e refinamento. A mãe, à semelhança do gato, pode assumir como que uma dupla personalidade. De acordo com a simbologia das cores, este tanto pode ser de cores claras, como branco, cinzento ou castanho, o que representa o espírito da natureza capaz de criar as mais belas coisas, como canções folclóricas e contos de fadas, como pode ser de cor negra, cor que nos é bastante familiar na figura das bruxas, pois é assim que a criança, por vezes, imagina a própria mãe, quando esta se desvia dos padrões esperados por ela. É um símbolo da clarividência e dos poderes mediúnicos, pela sua capacidade inata de pressagiar os sentimentos e estados de alma dos filhos.

No conto “A Maçã de Ouro”, a jovem ao dirigir-se ao monte, depara-se com uma personagem adjuvante, o “carneirinho”. Este normalmente é associado ao fogo inicial e à energia criadora na sua forma mais elementar e pura, à fertilidade e à imortalidade. O carneiro pode ser associado à figura da mãe, como figura representante da criação, cujo sentimento pode ser interpretado nas cores representativas do Sol e do Planeta Marte. O carneiro pode ser entendido como a figura da mãe que serve de guia à criança até mesmo nos momentos “insípidos” e “frios” do seu percurso da vida. O carneiro vai ajudando a Enteada a contornar todas as dificuldades que se lhe vão deparando, pois prontifica-se a ensiná-la a retirar o miolo da broa sem danificar a côdea e a dobar-lhe o linho para que a madrasta não a castigue. Consciente das dificuldades que a enteada deveria ter sentido, a madrasta desconfia de imediato do carneirinho e resolve espreitá-los. Perante a confirmação das suas suspeitas, a madrasta informa a enteada que irá praticar mais uma malfeitoria, ou seja, matar o carneirinho. É evidente que qualquer mãe, ao sentir a sua criança em apuros, se torna poderosa e precipitada, tumultuosa e compulsiva, chegando mesmo a entregar a própria vida. Assim fez o carneiro, pediu-lhe que não chorasse e incumbiu-a de uma tarefa que a levaria à salvação, tarefa essa que consistia em ir lavar as suas tripas e, se alguma fugisse, que fosse atrás

dela. A Enteadada seguiu as indicações do carneiro e iniciou uma viagem que a levou junto das fadas.

Quanto aos animais terrestres, mas agora que surgem de modo mais periférico, o cavalo e o leão. Relativamente ao primeiro animal, o cavalo, ele aparece-nos nos contos “O Príncipe Encantado no Palácio de Ferro, no Reino da Escuridão”, “ O Boi de Ouro” e “A Princesa Mimada”. Este é

[...] uma das formas simbólicas mais puras da natureza instintiva é a energia que apoia o ego consciente sem que esse perceba, a energia que gera o fluxo da vida e que dirige a nossa atenção para as coisas, influenciando as nossas acções através de uma motivação. O cavaleiro é o ego, enquanto o cavalo é o símbolo da nossa energia instintiva e animal. Quando juntos representam o movimento harmónico da natureza. [...] Na mitologia ele é associado às deusas-mães, sendo que podemos encontrar associações entre a imagem do cavalo e o simbolismo da mãe que pode ser vista como sendo o cavalinho de baloiço da criança e isso devido a primitivamente ela costumar carregar o seu filho às costas.²³⁶

Mais uma vez se constata a associação entre um animal, presente neste ciclo de contos, e o simbolismo da mãe. Pois no primeiro conto, o cavalo surge como o guardião de um tesouro, no segundo e terceiro conto, este surge associado ao cavaleiro e ambos movimentam-se pela natureza ou na procura ou na protecção da jovem princesa.

No conto “A Princesa Mimada” aparece, ainda que brevemente, uma referência ao leão. No Cristianismo, este animal

simbolizava São Marcos; na mitologia egípcia era um antigo símbolo da ressurreição nos rituais fúnebres; no simbolismo medieval era considerado um agente da ressurreição; na simbologia alquímica é a divindade que encerra em si o mistério da morte e renascimento, além de que representava o rei em sua forma pós-mortal. Ele era o guardião do mundo subterrâneo. Quando aparece uma imagem do herói lutando com o leão é comum que se encontre desarmado posto que esse é um símbolo da sua luta consigo mesmo. Em sonhos quando ele aparece, sabe-se que a personalidade se acha confrontada com fortes e apaixonados desejos, paixões e afectos que se tornam mais fortes que o próprio ego. O leão é o sol inferior, uma representação teriomórfica do princípio masculino que representa o aspecto terreno do símbolo do rei. Encontra-se ainda

²³⁶ A *Simbologia dos Animais*. Disponível em <http://knol.google.com/k/a-simbologia-dos-animais#>. [Consultado em 06.11.10].

associado à concupiscência e ao orgulho além de ser um animal combativo mas que pode sugerir impulsos agressivos saudáveis. Quando aparece nas imagens das deusas da lua, é uma representação da natureza voraz da deusa.²³⁷

Passemos de seguida aos animais aquáticos. Este é o símbolo que personifica o conteúdo da camada profunda da personalidade, relacionado com a felicidade, a abundância, a fertilidade natural e energias maternas vitais. Afinal, esse ser habita o mundo da água, símbolo do inconsciente. É ainda considerado o símbolo de coragem, resistência e perseverança bem patentes da figura da mãe que temos vindo a traçar. A sua representação apresenta-se muitas das vezes como dois peixes ligados por um fio. Essa fragmentação em dois assemelha-se à que a criança faz da mãe. Uma delas é a imagem física, real da mãe, como ser que esta ama e venera, enquanto a outra será a imagem mental, criada, imaginada como forma de poder assimilar todos os aspetos que, naquele momento, a criança encara como antagónicos aos seus desejos. Ambas estão unidas pelo fio da vida, que vem do âmago interior do Ser e nutre os milhões de vidas da personalidade. Ainda sobre a dualidade assumida por estes, no próprio signo zodiacal de Peixes, encontramos dois peixes que nadam em direções antagónicas, como uma representação do bem e do mal, do Cristo e do Anti-Cristo. No conto “A Gata Borralheira”, o príncipe surge metamorfoseado na figura do peixe. Este é um príncipe encantado, que para assumir novamente a figura humana precisa que a menina “Gata Borralheira” o aceite para esposo. A sua forma de peixe permite-lhe renascer para uma “nova vida”²³⁸.

Outro animal marítimo que nos surge é a baleia. Durante muito tempo, a baleia foi considerada um peixe, um mamífero que pelo seu tamanho e forma foi considerado como uma deusa do mar. Enquanto divindade, a baleia é um símbolo de renascimento associada ao facto de ser também um suporte do

²³⁷ *Ibidem*.

²³⁸ “A menina respondeu que não podia casar com um peixe, mas ele tanto pediu que ela disse que sim. No mesmo instante o peixe se tornou num homem e lhe disse:

-Sabe que sou um príncipe que estava encantado [...]”. Conto “A Gata Borralheira”. CPL. P. 221.

mundo. Em muitas tradições, existe um mito iniciático de passagem pelo ventre da baleia como uma espécie de renovação espiritual ou metafísica. Como exemplificado na história Bíblica de Jonas, a barriga da baleia é um reino da morte e renascimento; emergir de uma baleia é uma iniciação de uma nova vida, ou ressurreição.

A passagem pelo ventre da baleia é considerada uma espécie de passagem pelo inferno, como castigo ou purificação. A baleia simboliza também o desconhecido e o tesouro escondido, tal como os mitos da caverna. Simboliza a escuridão abissal e misteriosa, o inconsciente, o local para onde o herói precisa de retornar para que seja possível o seu renascimento. No mito do herói, a baleia é um símbolo da Grande-Mãe devoradora em cujo ventre o deus-herói se transforma, e nesse confronto com a Grande-Mãe, temos o simbolismo de que é o ego do homem que precisava de ser transformado. No caso concreto do conto “Os Órfãos”, a baleia surge como símbolo de poder descomunal, mas totalmente desinteressado, um poder benfeitor, protetor e cheio de ternura. A sua barriga pode simbolizar a escuridão abissal e misteriosa em que ficou a jovem após ter sido vítima de mutilação pela madrasta e enteada. Estas, com ciúmes do interesse do príncipe pela jovem, retiraram-lhe os olhos e atiraram-na ao mar de modo a permitir que a agressora ocupe o lugar da vítima, estamos aqui perante uma troca de personagens.

A menina sobrevive, porque veio uma baleia e a engoliu. A baleia começa a vir todos os dias à quinta do príncipe, onde lançava a menina ao pé da praia e ia-se embora. Esta consegue assim acercar-se da cidade onde se encontra a farsante e consegue reaver os seus olhos em troca de uns palmitos que esta fez.²³⁹ Maria Teresa Meireles²⁴⁰ dá-nos conta da sua perplexidade face à

²³⁹ “E ela fez dois palmitos que aquilo era a coisa mais linda do Mundo todo. E quando os fez chamou-a: / -Olhe tome lá estes dois palmitos, e veja se tem quem os vá vender a palácio, à princesa casada com o príncipe. [...] – Ai, eu dava-lhos, mas haviam de ser trocados por um olho. / Diz-lhe ela: / - Ai, por um olho? Olhe, minha mãe, estão ali os da pequena que se deitou ao mar [...] Ela pegou no olho, meteu-o na capela do olho, e já ficou com uma vista [...] - Agora tenho as minhas duas vistas!” Conto “Órfãos”. CLP. P. 276-277.

facilidade com que os olhos se tiram e se voltam a pôr. Acrescenta ainda que recuperada a visão, falta agora recuperar o equilíbrio e fazer justiça – ações que geralmente se seguem à recuperação dos olhos. Muitas foram as figuras mitológicas, como Tirésias e Édipo que acabaram por ganhar vidência ao perderem a visão. No caso desta jovem, apesar de privada da visão, ganhou em conhecimento e astúcia.

Não nos deveremos esquecer que neste processo de transferência simbólica, o simbolismo mostra-se mais relevante do que o animal em si, ou seja, se um conto faz alusão a determinado animal não pretenderá que o recetor tenha, ou adquira, um conhecimento profundo das características biológicas do mesmo, mas que se preocupe em encontrar a interpretação simbólica que remete para essa espécie.

Uma vez que os contos populares são estreitamente relacionáveis com os mitos, gostaríamos por fim de fazer uma alusão ao mito de Eros e Psique, como um exemplo significativo da presença materna na figura animal como adjuvante das tarefas da heroína contra as exigências de um feminino mais velho e opressor.

Eros e Psique, duas entidades mitológicas, que personificam o amor e a alma. Psique teve de superar três árduas tarefas para recuperar a confiança e o amor de Eros. Afrodite, ofendida e enciumada, ordenou que Psique, antes de anoitecer, separasse uma grande quantidade de grãos misturados de trigo, aveia, cevada, feijões e lentilhas. Psique foi socorrida por uma formiga, que rapidamente convocou o seu exército e isolar em cada uma das qualidades de grão. Seguidamente, Afrodite ordenou a Psique que fosse até às margens de um rio, onde ovelhas de lã dourada pastavam, e trouxesse um pouco da lã de cada carneiro. Novamente a presença materna, desta vez sob a forma da voz de um junco, a orientou na recolha da grande quantidade de lã dourada. A terceira tarefa seria subir ao topo de uma alta montanha e trazer, para Afrodite,

²⁴⁰ MEIRELES, Maria Teresa. 2005. *A Troca – Perdas e Permutas nos Contos Tradicionais*. Contos e Lendas. Lisboa. Editora Apenas Livros. P. 28.

uma jarra cheia com um pouco da água escura que jorrava de seu cume. O auxílio materno surge-lhe, desta vez, na figura de uma grande águia que a ajudou a enfrentar um dragão que guardava a fonte.

Reflexões Finais

Os contos populares, as lendas e os mitos, fazem parte da memória cultural de um povo. A cada geração cabe a responsabilidade de passar à seguinte o seu testemunho, garantindo que o fio condutor da memória não seja quebrado. Têm, por isso, um importante papel os narradores da memória!²⁴¹

Depois de realizado o nosso trabalho de investigação, chegou o momento de fazer o apanhado do caminho feito e tirar as conclusões que um trabalho destes exige.

Assim, uma primeira convicção a assinalar é que os contos tradicionais são o retrato fiel da sociedade, já que estes contos são pertença da tradição oral e correspondem à projeção do inconsciente individual e colectivo de um determinado povo. Apesar da maioria dos contos seleccionados serem variantes de outros contos difundidos por toda a Europa, e até por outros continentes, estes constituem formas vivas no retrato dos usos e costumes do povo português, na medida em que o modo de ser dos portugueses, os seus usos e costumes contêm características peculiares que os distinguem dos outros povos. Ou seja, apesar do tema abordado ser comum a todos os contos, a sua “roupagem” vai ilustrar realidades distintas. Isso só vem provar que os contos são transmissores da realidade vivida e das ideologias preconizadas na época e no contexto em que foram compilados, mesmo apesar de elementos discursivos (como os castelos, palácios, soldados, ou princesas) poderem parecer desatualizados face à sociedade atual.

²⁴¹ PARAFITA, Alexandre. 2009. *Contos ao Vento com Demónios Dentro*. Lisboa. Plátano Editora. Colecção O Maravilhoso Infantil.

Verificamos ainda que, tal como aparece mencionado no início deste ciclo, “os episódios de uns encontram-se por vezes misturados com os de outros.”²⁴², pois o contador pode ir acasalando elementos de um conto com os de outros. Temos como exemplo, o conto “Gata Borralheira”²⁴³ com significativas influências de versão “padrão” europeia. Já os contos “Tio Novelo”²⁴⁴, “A Enteada”²⁴⁵ que fazem uma certa alusão a um outro conto muito conhecido, o do Capuchinho Vermelho. Finalmente, enquanto o conto “Linda – A- Linda”²⁴⁶ remete para o espelho do conto “Branca de Neve”.

Os contos, uma forma de representação do folclore²⁴⁷, servem como um instrumento educativo na medida que propiciam aos mais jovens a aquisição e interiorização de valores essenciais que os irão ajudar a superar os seus medos e angústias, ajudando desse modo para a formação da personalidade de cada um. Esta perceção que a criança faz dos contos ajuda-a “a desenvolver a consciência da sua singularidade pessoal, da sua

²⁴² CPL. P. 201.

²⁴³ “[...] A madrasta encarrega a enteada dos mais vis serviços: limpar a cozinha, arrumar os pratos, etc. Na corte houve um baile a que foram as duas filhas da viúva muito asseadas. A gata Borralheira, que ficou, começou a chorar. Apareceu-lhe a madrinha, que era uma fada, e esta fez que uma abóbora se transformasse em um coche com cavalos, um rato e lagartos em cocheiro e lacaios, e os vestidos velhos em ricos vestidos; a Gata Borralheira foi para o baile, e o príncipe ficou encantado.” CPL. P. 203-204.

²⁴⁴ “-Tio Novelo, para que tem as pernas tão grandes? / -É para andar léguas. / -Tio Novelo, para que tem os braços tão grandes? / -Para abarcar alto. / -Tio Novelo, para que tem os olhos tão grandes? / -Para ver melhor. / - Tio Novelo, para que tem os dentes tão grandes? / -Para te comer. / E comeu-a.” Conto “Tio Novelo”. CPL. P. 249.

²⁴⁵ “-O senhor há-de s’admirar destas minhas grandes orelhas. [...] – Pois isto é e ouvir quinze léguas distantes. [...] – O Senhor também se há-de admirar destes meus grandes beijos. [...] – O senhor também se há-de admirar de eu ter uns olhos tão saídos.” Conto “A Enteada”. CPL. P. 214-215.

²⁴⁶ “A menina, abrindo a tampa do espelho com uma chave de ouro, fez-lhe a seguinte pergunta: / - Olha lá, espelho, já viste alguma cara igual à minha ou mais bonita do que eu?” Conto “Linda-A-Linda”. CPL. P. 228.

²⁴⁷ CEBALLOS VIRO, Ignacio. 2010. *El romancero tradicional y las relaciones de parentesco: la suegra malvada*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. Servicio de Publicaciones. Disponível em <http://eprints.ucm.es/10606/1/T31862.pdf>. [Consultado a 23.09.10]

individualidade, o que quer dizer que já não pode partilhar tudo com os outros, que, de certo modo, tem de viver por si e caminhar sozinha.”²⁴⁸

Por meio de uma linguagem simbólica, estas histórias abordam valores intemporais e confrontam os mais novos com as diversas fases de desenvolvimento por que passarão, ainda que, de modo metafórico.

Uma criança familiarizada com os contos de fadas compreende que eles lhe falam numa linguagem de símbolos e não na realidade de todos os dias. O conto de fadas transmite no seu intróito, através do seu enredo e pelo seu desfecho, que aquilo que nos fala não são factos tangíveis ou pessoas ou lugares reais.²⁴⁹

Este contacto da criança com os contos mostra-lhe que “o herói é recompensado e o mau recebe o merecido castigo, satisfazendo assim a profunda necessidade que a criança tem de justiça”²⁵⁰ e leva-a a perceber que “ser humano neste mundo significa ter de aceitar reptos difíceis, mas também achar aventuras maravilhosas”²⁵¹, já que a criança “confia no que lhe dizem os contos de fadas porque o mundo destes está de acordo com o seu.”²⁵²

Vimos que as personagens postas em cena, pelas suas atitudes e comportamentos, são um excelente meio para decifrar a realidade vivida e os problemas da humanidade.

De entre estas, a nossa escolha recaiu no desempenho da personagem materna e na relação mãe/filha, madrasta/enteada e fada-madrinha/afilhada. Em qualquer destas relações podemos ler a presença materna em diferentes aspetos a presença materna faz o que qualquer mãe deverá conseguir fazer, impelir o seu filho a crescer e descobrir as suas próprias capacidades, tendo

²⁴⁸ BETTELHEIM, Bruno. 1995. *A Psicanálise dos Contos de Fadas*. Lisboa. Bertrand Editora. 4ª Edição. Tradução de Carlos Humberto da Silva. P. 209.

²⁴⁹ *Ibidem*. P. 82.

²⁵⁰ *Ibidem*. P. 184.

²⁵¹ *Ibidem*. P. 197.

²⁵² *Ibidem*. P. 61.

sempre como suporte o apoio incondicional da mãe no seu aspeto mais positivo, que se deve manter num plano oculto.

[...] a luta contra graves dificuldades da vida é inevitável, faz parte intrínseca da existência humana – mas que se o homem se não furtar a ela, e com coragem e determinação enfrentar dificuldades muitas vezes inesperadas e injustas, acabará por minar todos os obstáculos de sair vitorioso.²⁵³

De que forma se constatou esse apoio maternal? Quer através da alusão à personagem da mãe, à personagem da fada-madrinha ou ainda à figura animal, essencialmente de animais com um cariz maternal muito vincado. Todas elas velaram para o perfeito desenlace da situação, inclusivamente algumas chegam a ser agentes de punição da personagem da madrasta. Nomeadamente nos contos “A Enjeitada”, “A Gata Borracheira” e “A Maçã de Ouro” é a própria donzela que induz as fadas-madrinhas a aplicar-lhes a punição, quando esta perverte a palavra e “conta ao contrário” o seu percurso e a forma como obteve os seus dons, assim ela condena as meias-irmãs a um fado oposto ao dela, porque os seus atos levam à maldição e não à desejada atribuição de dons; nos contos “A Estrela de Ouro”, “Linda-A-Linda”, “Tio Novelo” e “Os Órfãos” o castigo é aplicado pelo príncipe, que a prende nos subterrâneos do palácio, a manda matar ou queimar publicamente; nos contos “Linda-A-Linda”, “Filha e Enteada” e “Os Órfãos” a própria madrasta reconhece o erro cometido e castiga-se a si própria, atirando-se de uma janela ou ao mar; exceto no conto “Filha e Enteada” em que o castigo da madrasta é aplicado pelos ladrões, que

[...] mataram a enteada e a puseram a cozer num panelão. [...] Quando lá chegou, cheirava muito bem a carne guisada [...] Depois dirigiu-se para o panelão e começou a comer. Nesse instante ouviu uma voz, que dizia:

Rilha, rilha os ossos da tua filha!

Mas tu comerás! Tu Chorarás!

Isto repetidas vezes.

Passado um certo tempo, ela viu que estava a comer a filha e começou a gritar muito.²⁵⁴

²⁵³ *Ibidem*. P.15.

²⁵⁴ Conto “Filha e Enteada”. CPL. P. 241.

Porém, esta madrasta malvada pode ser vista como uma das facetas da mãe que a criança refuta em aceitar:

Assim, o conto de fadas sugere a forma da criança lidar com sentimentos contraditórios, que de outro modo a esmagariam neste estágio onde a habilidade de integrar emoções contraditórias está apenas começando. A fantasia da madrasta malvada não só conserva intacta a mãe boa, como também impede a pessoa de se sentir culpada a respeito dos pensamentos e desejos raivosos quanto a ela – uma culpa que interferiria seriamente na boa relação com a mãe.²⁵⁵

Os contos deste ciclo pretendem ridicularizar a ideia de que lutar para garantir as metas mais altas transcende as circunstâncias porventura humildes da nossa existência exterior e atenua a obrigação implícita de nós leitores/ouvintes termos de fazer frente ao problema da rivalidade fraternal, ou à interiorização dos nossos objetivos e de termos de viver segundo os seus requisitos morais, daí este conto ter tido uma aceitação tão grande, como podemos comprovar com a seguinte afirmação:

[...] enganamos se pensamos que nos temos de agarrar a qualquer coisa da vida exterior para triunfamos na vida. [...] Só sendo verdadeiros para conosco mesmos, como a Gata Borralheira, é que se triunfa no fim.²⁵⁶

Para a criança, os contos são fonte de conhecimento, fonte de vivências emocionais que funcionam como laboratórios de experimentação, onde cada criança testa os seus conhecimentos, com o objetivo de encontrar explicações para os seus medos e as suas angústias, podendo realizar novas elaborações. A história do conto pode ser encarada como um manual, onde a criança irá interpretando as instruções de como poderá desenvolver a sua personalidade, a sua autonomia e encontrar uma identidade positiva própria, através de desilusões, como a edipiana, a angústia de castração ou mesmo a opinião desfavorável de si própria.

Como qualquer texto de património oral, também este ciclo de contos permite à criança retirar algumas lições de moral, tais como: “As aparências não dizem

²⁵⁵ CPL. P.86

²⁵⁶ *Ibidem*. P. 327.

nada do valor interior de uma pessoa”; “Se formos verdadeiros conosco mesmos e com os nossos valores, não obstante a adversidade, triunfaremos sobre aqueles que o não são”; “A virtude será recompensada, enquanto o mal será castigado”; “Para desenvolvermos completamente a nossa personalidade temos de ser capazes de trabalhar duramente e de separar o Bem do Mal” e finalmente que “Mesmo das coisas humildes como as cinzas se podem obter coisas de grande valor, se soubermos como”.

O estudo destes contos leva-nos a constatar que a presença materna na sua vertente vista como negativa assume as suas verdadeiras funções ao “lançar” a sua cria para as adversidades da vida. De acordo com as teorias de Freud e, mais tarde, de Erikson, é importante que a criança conviva com pequenas frustrações, pois é daí que ela vai aprender a definir quais esperanças são passíveis de serem realizadas. Se a criança é amparada ou protegida demais, ela vai tornar-se frágil, insegura e envergonhada. Se ela for pouco amparada, ela sentirá que lhe estão a exigir para além das suas capacidades. Vemos portanto que os pais têm que dar à criança a sensação de autonomia e, ao mesmo tempo, estar sempre por perto, prontos a auxiliá-la nos momentos em que a tarefa estiver além das suas capacidades. Nestes contos, esse auxílio é prestado, na maioria dos casos, pela figura animal, pela figura da fada-madrinha complementada pelos objetos mágicos oferecidos por esta.

Graças ao conhecimento destes contos, a criança poderá sentir-se autónoma e confiante de modo a construir as suas próprias narrativas, a inventar outras respostas e a procurar aprofundar o conhecimento do mundo.

Estes contos, no que à figura materna se refere, providenciam ainda o desdobramento da complexidade humana. A criança vai perceber que esta figura se lhe apresenta sob duas vertentes, a vertente positiva quando a presença materna se manifesta na figura da mãe, da madrinha ou ainda como um animal. Por oposição surge a vertente negativa em que a presença materna é assumida pela figura da madrasta, que a empurra para longe do conforto caseiro.

Inicialmente a criança sente-se confusa, desamparada e perdida e não consegue compreender que a presença materna tenha determinados comportamentos. Consequentemente passa a associá-la à imagem da madrasta e à ideia estereotipada da bruxa. A médio/longo prazo, e à medida que vai ganhando maturidade, vai começando a aceitar e a compreender a evolução do papel materno. Na maioria dos contos (cerca de dezassete deles) não encontramos qualquer referência ao castigo da madrasta e das meias-irmãs, inclusivamente no conto “Linda-A-Linda” é dito que a jovem donzela perdoa a madrasta/mãe.²⁵⁷ A sublimação da mãe é alcançada nas figuras da fada-madrinha ou ainda dos diferentes animais. Estas duas figuras vão ao encontro do mundo onírico da criança, onde a mãe é o seu veículo de confiança.

À medida que fomos estruturando o nosso trabalho começámo-nos a questionar sobre um eventual cunho demasiado feminista. As nossas pesquisas levaram-nos até junto de nomes como Marie-Louise Von Franz,²⁵⁸ esta teórica também questiona a forte presença feminina que emana da grande maioria dos contos populares e lança o alerta para o facto da personagem feminina de um conto não representar exclusivamente a mulher, a sua situação e a sua psicologia. Ela defende que as aventuras e sofrimentos das mulheres podem também chegar até nós através da figura masculina, ou seja, o homem, por vezes, tem alguma dificuldade em lidar com as suas aspirações, em viver o seu próprio “pôle feminin”, expressão introduzida por Carl Jung²⁵⁹, e de entrar em relação com as mulheres.

²⁵⁷ “Perdoou também à mãe todo o mal que lhe quis fazer, e por isso a convidou para o seu casamento, sem que ela soubesse que era a filha, que a convidava.” Conto “Linda-a-Linda”. CPL. P. 238.

²⁵⁸ VON FRANZ, Marie-Louise. 1993. *La Femme dans les Contes de Fées*. Paris. Éditions Albin Michel. Collection «Espaces Libres». Traduit par Francine Saint René Taillandier.

²⁵⁹ A expressão “pôle feminin” do homem designava a *Anima* do homem e seria constituída principalmente pelas qualidades de sensibilidade, de imaginação, de intuição, entre outras que a imagem coletiva do macho “viril” obriga o homem a recalcar. Segundo este, *Animus* será a força masculina na mulher, enquanto *Anima*, a força feminina no homem, possuindo todas as qualidades, características de um ser feminino. Nos sonhos de um homem, por exemplo, a anima surge como uma mulher

Houve uma tentativa, da parte desta teórica, em mostrar a influência da mãe na formação, junto do homem, da sua imagem da mulher e da sua *Anima*.

Se olharmos para o mundo da psicologia, constatamos que essa influência começa logo após o nascimento da criança, pois é pela mão da mãe que a criança conhece o mundo. Esta relação, predominantemente marcada pela figura da mãe vai, progressivamente, e também por esta função maternal, abrir-se aos outros com os quais a criança estabelece trocas relacionais. Estas relações vão despoletando emoções que a criança vai discriminando e guardando, definindo a história de todo o seu desenvolvimento emocional. Num segundo momento, tem que permitir-se o afastamento, criando, assim, o espaço para o terceiro, para a cultura e, especificamente, para a capacidade de tornar presente o ausente, usando a imaginação. É pois fundamental para todo este processo de desenvolvimento a capacidade da criança de tolerar a frustração, ou seja, a capacidade inata de suportar a ausência da mãe ou de quem exerça esta função maternal.

E é aqui que os contos assumem uma importância vital para o desenvolvimento emocional da criança, na medida que estes falam de heróis solitários que têm que abandonar o espaço idílico para realizar a viagem do seu crescimento, para poder encontrar o novo espaço da felicidade. Eles falam, assim, de um sujeito dinâmico, corajoso, decidido, que se socorre de um conjunto de elementos feéricos que o ajudam a encontrar o novo espaço da realização da esperança, num eterno retorno ao espaço da felicidade.

O pensamento é uma criação do sujeito, que se baseia nas experiências que realiza na relação com os outros e na significação que lhe atribui, transformando o conhecimento em imagem mental significada que guarda no imaginário, criando um património de imagens disponível para gerar pensamento sempre que um novo conhecimento necessita de ser entendido (significado). Este movimento implica sempre a existência de imagens

desconhecida. A relação do sonhador com essa figura feminina indica como está o relacionamento do sonhador com o seu oposto complementar. Disponível em: <http://dicionario.sensagent.com/Animus/pt-pt/ALEXDC/> [Consultado em 10-10-2010.]

significadas, que podem ser reorganizadas de formas diversas, em cadeias associativas que pressupõem a existência da capacidade para pensar, comunicar, conhecer, desejar, querer, relacionar-se, numa espiral aumentativa de maturidade que conduz ao desenvolvimento emocional do sujeito.

Estamos perante uma teoria dinâmica, que implica a existência de uma relação interpessoal e intrapessoal. Importa reter que esta relação implica, num primeiro momento, que alguém oriente a criança, ritme o seu percurso, enriquecendo o seu mundo de emoção, implicando o amar (-se), o reconhecer (-se) no afeto e pelo afeto. Este movimento inicial deve ser continuado ao longo de todo o percurso educativo.

Desta forma a mãe marcará não somente os aspetos “femininos” do seu filho, mas também a imagem que este terá da mulher, das suas aspirações, das suas exigências e das suas crenças. Esta imagem, vaga e mítica, que oscila na sua imaginação e os seus desejos entre a deusa e a prostituta, evoluirá no contacto com as mulheres reais. Um dos problemas do homem é aprender a ajustar essa onírica à realidade e a reconhecer na sua companheira outro indivíduo humano. É essa onírica que nos mostram os mitos e os contos onde as figuras femininas aparecem como princesas, animais, fadas ou bruxas, mães ou madrastas. O mesmo acontece com a mulher que desenvolve qualidades “viris”, ou seja o seu “pôle masculin” ou o “Animus”.

Partilhamos com Von Franz a ideia que a mulher tem, sem dúvida, uma influência educativa e transformante sobre o homem. Inicialmente, como foi acima mencionado, logo após o nascimento, a mãe assume inconscientemente essa função sobre o seu filho, mas também todas as outras mulheres que vão passando pela sua vida assumem essa função. Se este for encontrando mulheres submissas, inseguras quanto à sua própria essência, que cedem completamente aos seus caprichos, estas estarão a fazer com que este negligencie a sua *Anima*. Pelo contrário, quando a mulher mostra uma confiança espontânea na sua natureza feminina vai fortalecendo a *Anima*. Podemos assim concluir que as personagens femininas dos contos não representam nem a *Anima*, nem a mulher, mas sim as duas. Sendo que certos

contos se aproximam mais da representação a mulher concreta, enquanto outros se desviam mais para uma imagem da *Anima*, dependendo do sexo de quem imprime a sua marca no conto. Fazer essa distinção é extremamente difícil, pois as duas são indissociáveis e o melhor será tentar interpretar cada conto de acordo com as duas hipóteses.

Para poder ser feita esta interpretação há que ter em atenção que do ponto de vista psicológico, quer nos mitos, como nos contos, as personagens são figuras arquétipos que não têm, à primeira vista, nada a ver com seres comuns ou com os caracteres descritos pela psicologia.

Esta ideia está bem patente nos diferentes contos em estudo, uma vez que a figura materna materializa o papel do educador parental. Arriscamo-nos a dizer que, neste ciclo de contos, a personagem feminina da madrasta surge como um trunfo para mais facilmente chegar junto não só da figura materna, como também da figura paterna, enaltecendo-lhe o seu lado feminino.

Tomando como modelo os mecanismos dos freudianos, Bascom afirma que mediante relatos orais o indivíduo escapa de repressões impostas pela sociedade, assim como das limitações forçadas pelo espaço geográfico em que vive e das suas próprias limitações biológicas. Assim se explica toda a componente da fantasia destes contos, porque tentam ser uma compensação fictícia do proibido na realidade.²⁶⁰

Ao chegar a esta fase do trabalho, fica a ideia de que os textos de Literatura Popular Tradicional, neste caso particular dos contos populares, constituem um património excessivamente rico e passível de grandiosas interpretações.

Conscientes de que não poderíamos dar conta, exhaustivamente, dos possíveis sentidos dos inúmeros contos populares portugueses, cingimos o nosso percurso no trilho do conto da Gata Borracheira, pelo facto de este ser um conto de enorme encanto, não só para os mais jovens, mas também para os mais

²⁶⁰ CEBALLOS VIRO, Ignacio. 2010. *El romancero tradicional y las relaciones de parentesco: la suegra malvada*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. Servicio de Publicaciones. Disponível em <http://eprints.ucm.es/10606/1/T31862.pdf>. [Consultado a 23.09.10]

velhos. O nosso propósito foi levantar algumas pistas de análise, desvendar alguns pormenores ocultos, mas, essencialmente, reforçar a mensagem veiculada pelo mesmo: o Ser Humano apenas conseguirá atingir o seu desenvolvimento pleno se aprender a enfrentar as adversidades da vida, cabendo à figura materna, como educadora, orientá-lo e apoiá-lo no seu percurso de vida.

Fica-nos assim a certeza de que este conto, e todos os outros, devem acompanhar o Ser Humano ao longo dos tempos, uma vez que os contos se vão moldando e transformando, de modo a acompanhar a evolução de costumes, de crenças e de modos de vida, no entanto conseguem manter o seu conservadorismo, no que diz respeito aos modelos de socialização por eles transmitidos.

BIBLIOGRAFIA

BIBLOGRAFIA ATIVA

VASCONCELOS, José Leite. 1966. *Contos Populares e Lendas*. Coimbra: Actas Universitatis Conimbrigensis. Coordenação de Alda da Silva Soromenho e Paulo Caratão Soromenho. Volume II.

BIBLIOGRAFIA PASSIVA

AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de (1981), “Nótula sobre o conceito de Literatura Infantil” in Domingos Guimarães de Sá. *A literatura Infantil em Portugal*. Braga. Editorial Franciscana.

ALBUQUERQUE, Fátima. 2000. *A Hora do Conto: Reflexões sobre a Arte de Contar Histórias na Escola*. Lisboa Edições Teorema.

-----, 2001. “Felizes para sempre!” Convergências e divergências entre o real e o fantástico nas histórias narradas por crianças” In: *Pedagogias do Imaginário – Olhares sobre a Literatura infantil*. Vila Real. Edições Asa.

ALÇADA, Isabel.1999. “Os temas difíceis na literatura infantil”, in Ana Gaiaz (coord.). *A literatura para crianças no século XXI*. Lisboa. Fundação Calouste Gulbenkian.

ALCOFORADO, Doralice. 1987. “L’Erudit et le Populaire : Le Jeu Intertextuel. Litterature Orale Traditionnelle Populaire.” *Actes du Colloque*. Paris. 20-22 Novembre. 1986. Paris. Fondation Calouste Gulbenkian. Centre Culturel Portugais.

AZEVEDO, Orlanda. 2003. *As Metamorfoses do Corpo e a Problemática da Identidade*. Lisboa. Edições Colibri.

BARATA-MOURA, José. 2001. "Para uma ontologia do imaginário". In: *Pedagogias do Imaginário – Olhares sobre a Literatura infantil*. Vila Real. Edições Asa.

BETTELHEIM, Bruno. 1995. *A Psicanálise dos Contos de Fadas*. Lisboa. Bertrand Editora. 4ª Edição. Tradução de Carlos Humberto da Silva.

BRAGA, Teófilo. 1987. *Contos Tradicionais do Povo Português*. Lisboa. Publicações Dom Quixote. Volume I. Coleção Portugal de Perto. Nº 14.

BREMOND, Claude. 1973. *Logique du Récit*. Paris. Editions du Seuil.

BREMOND, Claude, MORIN, Violette e METZ, Christian. 1973. *Cinema, Estudos de Semiótica. Seleção de Ensaios da revista "Communications"*. Petrólis. Editora Vozes, Lda. Tradução de Luiz Felipe Baêta Neves.

CALVINO, Italo. 2002. *Sobre o Conto de Fadas*. Lisboa. Edições Teorema. Tradução de José Colaço Barreiro.

CASIMIRO, David Luís. 2007. *Auto da Criação do Mundo ou Princípio do Mundo - Apresentação e Edição Crítica de um Texto da Tradição Oral Transmontana*. Mestrado em Estudos Românicos. Área de Literatura Oral e Tradicional. Dissertação orientada pelo Professor Doutor João David Pinto-Correia e co-orientada pelo Professor Doutor José Camões e apresentada à FLUL para obtenção do grau de Mestre em Estudos Românicos. Disponível em: http://biblioteca.universia.net/html_bura/ficha/params/id/49367287.html [Consultado em: 15-07-09]

CEBALLOS Viro, Ignacio. 2010. *El romancero tradicional y las relaciones de parentesco: la suegra malvada*. Madrid. Universidad Complutense de Madrid - Servicio de Publicaciones. [Disponível em: <http://eprints.ucm.es/10606/1/T31862.pdf>. Consultado em: 23-09-2010]

CHORA, Ana Margarida. 2008. *A deusa em Camelot: o papel da mulher na concepção e evolução dos heróis arturianos*. Dissertação de Doutoramento em Literatura Portuguesa. Sob a Orientação do Professor Doutor Helder Godinho. Apresentada à Universidade de Universidade Nova de Lisboa. Faculdade de

Ciências Sociais e Humanas. Disponível em:
<http://www.fcsh.unl.pt/iem/medievalista/MEDIEVALISTA8/chora8012.html>
[Consultado em: 12-08-10].

COELHO, Adolfo. 1995. *Contos Populares Portugueses*. Lisboa. Publicações Dom Quixote. Coleção Portugal de Perto. Nº 9.

PEDROSO, Zózimo Consiglieri. 2007. *Contos Populares Portugueses*. Lisboa. Editora Vega. 8ª Edição.

CORREIA, João David Pinto. 1987. "Para uma Teoria do Texto da Literatura Popular Tradicional". In GUERREIRO, Manuel Viegas. 1992. *Teoria da Literatura Oral/tradicional/Popular*. Lisboa. Fundação Calouste Gulbenkian. Edições Acarte. P. 101-128.

-----, 1993. "Os Géneros da Literatura Oral Tradicional." In *Revista Internacional de Língua Portuguesa*. Lisboa. Associação das Universidades de Língua Portuguesa. Nº9. Julho. P. 63-69.

-----, 1997. *Povo, Povos e Culturas: Portugal, Angola e Moçambique*. Lisboa. Edições Colibri. Coleção Autores Portugueses.

COURTÈS, Joseph. 1979. *Introdução à Semiótica Narrativa e Discursiva*. Coimbra. Livraria Almedina.

DINIZ, Mª Augusta Seabra. 1998. *As fadas Não Foram à Escola. A Literatura de Expressão Oral em Manuais Escolares do Ensino Primário (1901-1975)*. Porto. Edições Asa. Coleção Perspectivas Actuais/Educação.

DURAND, Gilbert. 1964. *A Imaginação Simbólica*. Lisboa. Perspectivas do Homem. Edições 70.

FERNANDES, Cláudia Daniela Sousa. 2007. *A Figura Feminina como Protagonista de Contos Tradicionais Portugueses*. Dissertação de Mestrado em Literatura Portuguesa – Especialização em Literatura Infanto-Juvenil, apresentada na Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro, sob a orientação da Professora Doutora Maria Luísa de Castro Soares. Vila Real. Disponível

em:
162

https://repositorio.utad.pt/bitstream/10348/70/3/msc_cdsfernandes.pdf

[Consultado em: 15-07-09]

FRANZ, Marie-Louise Von. 1993. *La Femme dans les Contes de Fées*. Espaces Libres. Paris. Éditions Albin Michel. Traduit par Francine Saint René Taillandier.

FREITAS, Ana Maria. 2006. *Más Mulheres, Boas Meninas – Personagens femininas dos contos tradicionais portugueses*. Contos e Lendas. Lisboa. Apenas Livros.

GALHOZ, M^a Aliete. 1991. “A Literatura Tradicional de Expressão Oral e o seu Valor Literário e Axiológico”. In *Ler Educação*. Escola Superior de Educação de Beja. N^o 5. Maio/Agosto. P.31-33.

GREIMAS, A. J. 1966. *Semântica Estrutural. Pesquisa de Método*. S. Paulo. Editora Cultrix. Editora da Universidade de S. Paulo. 2^a Edição. Tradução de Haquira Osakabe e Izidoro Blikstein.

-----, 1970. *Du Sens. Essais Sémiotiques*. Paris. Aux Éditions du Seuil.

-----, 1976. *Semiótica e Ciências Sociais*. São Paulo. Editora Cultrix. Tradução de Álvaro Lorencini e Sandra Nitrini.

GRIMAL, Pierre. 2009. *Dicionário de Mitologia Grega e Romana*. Cidade. Edições Difel. Tradução de Victor Jabouille.

GUERRA, Joaquim. 1999. “O Património Tradicional e Oral no Contexto Escolar: Contributos para o Desenvolvimento da Competência de Falante/Ouvinte”. In *Inovação* 12. P. 75-87.

GUERREIRO, Manuel Viegas. 1992. *Literatura Popular Portuguesa. Teoria da Literatura Oral/Tradicional/Popular*. Lisboa. Fundação Calouste Gulbenkian. Acarte.

KAFKA, Franz. 2005. *A Metamorfose*. Lisboa. Clássicos. Relógio D'Água. Tradução de Isabel Castro Silva.

LE GOFF, Jacques. 1983. *O Maravilhoso e o Quotidiano no Ocidente Medieval*. Lisboa. Edições 70.

LOPES, Ana Cristina Macário. 1987. *Sémiotique de contes traditionels portugais*. Coimbra: Instituto Nacional de Investigação Científica. Centro de Literatura da Universidade de Coimbra.

MANNING, Sidney A. 1981. "Teoria dos Estágios Psicossociais de Erikson". O *Desenvolvimento da criança e do Adolescente. Guia Básico para Auto-Instrução*. São Paulo. Tradução de Heloysa de Lima Dantas Editora Cultrix.

MEIRELES, Maria Teresa & FREITAS, Ana Maria. 2005. *Os Dez Mandamentos dos Contos*. Lisboa. Apenas Livros.

MEIRELES, Maria Teresa. 2005. *A Troca – Perdas e Permutas nos Contos Tradicionais*. Contos e Lendas. Lisboa. Apenas Livros.

-----, 2006. *A Palavra e os seus ecos. Contos e Lendas*. Lisboa. Apenas Livros.

-----, 2006. *Fadas, Mouras, Bruxas e Feiticeiras*. Contos e Lendas. Lisboa. Apenas Livros.

MESQUITA, Armando & RESENDE, Maria de Lurdes. "O Universo mágico dos Contos de Fadas (I)". *Correio da Educação*. Disponível em: http://www.asa.pt/CE/PDF/332/CE_332_Artigo_2.pdf. [Consultado a 4-06-2010]

MONTEIRO, Suelen Santos e Maioli, Melina Altavini de Abreu. *Estudando o Texto Narrativo Através das Teorias de Propp, Bremond e Larivaille: Um Trabalho com 1ª e 2ª Séries para a Construção de Textos mais coerentes*. Disponível em: http://www.alb.com.br/anais17/txtcompletos/sem13/COLE_1426.pdf. [Consultado a 29-12-2009]

ORLANDO, Lourenço. 1992. *Psicologia do Desenvolvimento Moral. Teorias, Dados e Implicações*. Coimbra: Livraria Almedina.

Ovídio. 2007. *Metamorfoses*. Lisboa. Livros Cotovia. Tradução de Paulo Farmhouse Alberto.

PARAFITA, Alexandre. 1999. *A Comunicação e a Literatura Popular*. Lisboa. Coleção Plátano Universitária. Plátano Edições Técnicas.

-----, 2001. *Antologia de Contos Populares. Contos Religiosos, Contos Novelescos, Contos de Fadas, Contos do Demónio Estúpido*. Lisboa. Plátano Editora. Coleções Tesouros da Memória.

-----, 2001. *Pedagogias do Imaginário – Olhares sobre a Literatura infantil*. Porto. Edições Asa. Coleção Perspectivas Actuais.

-----, 2009. *Contos ao Vento com Demónios Dentro*. Lisboa. Plátano Editora. Coleção O Maravilhoso Infantil.

PEDROSA, José Manuel. 2006. “De re etiológica: mitos de orígenes y literatura de la modernidad”. In *Culturas Populares. Revista Electrónica 2*. Disponível em: <http://www.culturaspopulares.org/textos2/articulos/pedrosa1.pdf>. [Consultado a 24-11-2008]

PIRES, Maria da Natividade. 1996. “Literatura Infantil e Educação Multicultural.” In *Inovação*. Nº 1 e 2. Volume 9. Instituto de Inovação Educacional. P. 99-106.

-----, 2005. *Da Literatura Tradicional à Literatura Contemporânea*. Lisboa. Edições Caminho.

-----, “Potencialidades Transgressoras da Literatura Tradicional. Contribuições para o Desenvolvimento Moral?” Disponível em: <http://www.alonsoquijano.org/cursos2004/animoteca/recursos/Hemeroteca%20virtual/PUERTAS/PL%209-10/Natividade%20Pires.pdf>. [Consultado a 18-01-2009]

PROPP, Vladimir. 1983. *Morfologia do Conto*. Lisboa. Coleção Vega Universidade. Edições Vega.

QUADROS, António. 1972. *O Sentido Educativo do Maravilhoso*. Lisboa. Exposição de Livros Infantis. Ciclo de Conferências sobre Literatura Infantil.

Lisboa. Ministério da Educação Nacional. Direcção-Geral da Educação Permanente.

REIS, Carlos & LOPES, Ana Cristina Macário. 1987. *Dicionário de Narratologia*. Coimbra. Livraria Almedina. 3ª Edição.

RABELLO, E.T. e PASSOS, J. S. “Erikson e a teoria psicossocial do desenvolvimento.” Disponível em: http://ava.ead.ftc.br/conteudo/circuito1/Circuito_Novo/Periodo_01/materias_comuns/04-psicologia_da_educacao/bloco1/tema2/erikson.pdf. [Consultado a 18-01-2009].

RIBEIRO, Luísa Maria Pereira Pinto. 2007. *O Homem e o Poder nos Contos Tradicionais Portugueses*. Dissertação de Mestrado em Literatura Portuguesa – Especialização em Literatura Infanto-Juvenil. Sob a Orientação da Professora Doutora Maria Luísa Castro Soares. Apresentada à Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro. [Disponível em: https://repositorio.utad.pt/bitstream/10348/80/1/msc_impribeiro.pdf. [Consultado a 15-07-09].

SANTOS, Maria João. 2006. *O sentir e o significar. Para uma leitura do papel das narrativas no Desenvolvimento emocional da criança*. Dissertação de Doutoramento em estudos da Criança Trabalho da Universidade do Minho. Disponível em: <http://repositorium.sdum.uminho.pt/handle/1822/7632>. [Consultado a 07-02-2009].

SILVA, Flávia Conceição Ferreira da. “Contos de Fadas nas aulas de Espanhol como Língua Estrangeira”. [Disponível em http://www.diaadiaeducacao.pr.gov.br/diaadia/diadia/arquivos/File/conteudo/artigos_teses/LinguaEspanhola/Dissertacoes/disflavia.pdf. Consultado a 29-12-2009].

TRAÇA, M^a Emília. 1992. *O Fio da Memória - Do Conto Popular ao Conto para Crianças*. Porto. Porto Editora. Colecção Mundo de Saberes 3. 2ª Edição.

TODOROV, Tzvetan. 1965. “As Transformações dos Contos Fantásticos de Vladimir Propp”. *Teoria da Literatura – II. Textos dos Formalistas Russos*

apresentados por Tzvetan Todorov. Lisboa. Edições 70. Coleção Signos. Tradução de Isabel Pascoal.

----- . 1970. *Introduction à la Littérature Fantastique*. Paris. Éditions du Seuil.

VASCONCELOS, José Leite. *Contos Tradicionais Portugueses. Tesoiros da Nossa Literatura*. Lisboa. Iniciativas Editoriais. Volume I e II.

WALKER, Barbara. 1998. *Dicionário dos Símbolos e Objectos Sagrados da Mulher*. Lisboa. Planeta Editora.