

ENTRETECENDO HISTÓRIAS À RODA DO FEMININO E DO MASCULINO NA LITERATURA INFANTIL DA TRADIÇÃO*

Regina MICHELLI

Universidade do Estado do Rio de Janeiro

reginamichelli@globocom

Resumo: O objetivo deste trabalho é analisar comparativamente configurações identitárias de gênero a fim de evidenciar algumas fragilidades no que tange à autonomia de personagens femininas e masculinas. Como corpus, partimos do conto *Pele de Asno*, registrado pelo escritor francês Charles Perrault, em diálogo intertextual com a recolha realizada pelos irmãos Grimm, na Alemanha, e por Teófilo Braga, Adolfo Coelho e Consiglieri Pedroso em Portugal, e por Sílvio Romero e Luís da Câmara Cascudo no Brasil, demarcando, como traço comum, a transmissão oral de histórias oriundas de tempos mais pretéritos que aquele em que elas foram fixadas por escrito. Fundamentando teoricamente a pesquisa, recorreremos à base arquetípica para estabelecer perfis identitários do feminino e do masculino, considerando os paradigmas ideológicos da tradição presentes nas narrativas.

Palavras-chave: Literatura Infantil; feminino; masculino; contos tradicionais; arquétipos

1. Introdução

A literatura passível de ser lida ou ouvida pelo público infantil desposa um estatuto que ainda carece de alguma legitimidade no meio acadêmico, apesar de todo esforço já despendido no sentido do reconhecimento de seu valor estético. Algumas das razões que explicam – embora nem sempre justifiquem – a visão de demérito que cerca a literatura infantil (e mesmo a juvenil) centralizam-se no receptor dos textos, considerado, a priori, desprovido da competência linguístico-literária do leitor adulto, como se tal característica definisse artisticamente o objeto destinado a esse público. O texto literário, para honrar este adjetivo, precisa se configurar pela literariedade, pelos recursos imagéticos que cria, encantando também adultos por seu valor estético. Além disso, a origem dessa literatura – cujos textos não se direcionavam exclusivamente às crianças – liga-se à transmissão de valores socialmente aceitos, num viés pedagógico. Nosso olhar se detém nas personagens: às femininas afiança-se a submissão e a obediência, ao lado da heroicidade masculina: à doce e bela heroína, que resignadamente passou pelas provações que lhe foram destinadas, cabe o prêmio de obter, ao final, o casamento com um belo e corajoso príncipe encantado, além da felicidade “para sempre”.

Não insistiremos na ideia da opressão sofrida pelas mulheres face ao poder centrado em mãos masculinas, o que deveras acontece no âmbito mais restrito do lar doméstico, até a participação religiosa e política que lhe era (ou ainda é, em alguns lugares) negada. Isso é fato, bastante focalizado e comprovado, ainda que nunca seja demais denunciar abusos impetrados contra quem quer que seja, índice das intolerâncias e das crueldades que ainda marcam a nossa – tão avançada tecnologicamente falando – sociedade contemporânea.

Consideramos que tanto as mulheres quanto os homens tornam-se vítimas de visões deformadas e deformantes quando o humano, que deveria distinguir os homens dos animais, esgarça-se, dilui-se na rede de interesses próprios que desrespeita o outro. O que empunha a espada e o que sofre a sua ação são, ambos, destituídos da mais alta dignidade do ser, pois é a

* Este trabalho é produto parcial correlacionado ao projeto de pesquisa em estágio pós-doutoral intitulado “Viajando pelo mundo encantado do *Era uma vez*: configurações identitárias de gênero na literatura infantil da tradição”, sob a orientação do Prof. Dr. José Nicolau Gregorin Filho, da USP.

vida – e o viver - que está em foco, ainda que haja uma diferença entre subjugar ou ser subjugado. O jugo afasta a igualdade entre os seres e atinge, diferentemente, algozes e vítimas.

Reafirmar o paradigma eleito e confirmado historicamente para o feminino e o masculino nos contos da tradição pouco acrescentará aos estudos já realizados com escritores cuja produção traz a marca da recolha e do registro de textos transmitidos oralmente. Embora se reconheça, como afirma Anthony Giddens, que “por definição, a tradição, ou os hábitos estabelecidos, ordena a vida dentro de canais relativamente fixos.” (GIDDENS, 2002, p.79) e por mais que se afiance, em nossa sociedade de base patriarcal, o poder e a autoridade para o masculino paralelamente à submissão e à obediência exigidas às mulheres, nas franjas desse tecido outras possibilidades se oferecem, iluminando rupturas, o que ganha realce quando se sabe que “Na Europa medieval, a linhagem, o gênero, o status social e outros atributos relevantes da identidade eram relativamente fixos. (...) em certo sentido o “indivíduo” não existia nas culturas tradicionais, e a individualidade não era prezada.” (GIDDENS, 2002, p.74).

O *corpus* deste trabalho abarca o conto Pele de Asno e variantes à roda desta história, narrativas recolhidas por diferentes escritores: o francês Charles Perrault (1628-1703); os alemães Jacob (1785-1863) e Wilhelm (1786-1859) Grimm; os portugueses Teófilo Braga (1843-1924), Adolfo Coelho (1847-1919) e Consiglieri Pedroso (1851-1910); os brasileiros Sílvio Romero (1851-1914) e Câmara Cascudo (1898-1986). A data nos parênteses indica o nascimento e morte dos escritores citados, forma de localizar temporalmente quem nos lê. Busca-se confirmar, nos contos tradicionais oriundos de recolha da oralidade, as hipóteses traçadas de personagens femininas e masculinas que rompem com os papéis respectivamente de passividade e autoridade. Tentando estabelecer configurações que definam o feminino e o masculino, recorreremos à contribuição de Jung e de seus discípulos, trabalhando com o conceito de arquétipo.

2. Configurações arquetípicas do feminino e do masculino

Ao buscar estabelecer paradigmaticamente o perfil do feminino e do masculino, este trabalho dialoga com a psicologia analítica com base em Jung e seus discípulos. Nesta concepção teórica, os arquétipos ligados ao feminino e ao masculino definem modos de ser que devem existir complementarmente na mulher e no homem: “A masculinidade, tanto psicológica quanto biológica, contém traços femininos recessivos, assim como a feminilidade contém traços masculinos. Os traços recessivos atuam mais inconscientemente, mais como potencialidade a nos impulsionar.” (MONTEIRO, 1998, p.19). Segundo Neumann, cada ser vivencia instâncias interiores contrassexuais: “O homem tem uma vivência interior do Feminino, ainda que esta seja a princípio inconsciente, da mesma forma que a mulher vivencia o Masculino.” (1999, p.35).

Dentre os arquétipos estudados por Jung, destacam-se aqui os conceitos de *anima* – “o elemento feminino que há em todo homem” (JUNG, 1977, p. 31) - e o *animus* - o componente masculino que existe no inconsciente feminino. Cumpre analisar que atributos configuram o que se poderia chamar de traços do feminino – que definem o ser mulher e a *anima* - e traços do masculino, responsáveis por caracterizar a figura masculina e o *animus* feminino, na visão da psicologia analítica.

Para Jung, o feminino (a parte consciente nas mulheres e inconsciente nos homens, a *anima*) é definido por atributos relacionados à emoção e aos sentimentos, à capacidade de amar, à receptividade ao irracional e ao inconsciente. O princípio feminino associa-se a forças que sugerem sensibilidade, imaginação, experiência intuitiva e lírica, instabilidade, introspecção, sonho e afeto, primado de *Eros*. De acordo com Marie-Louise von Franz, para

as mulheres, “O lado positivo do *animus* pode personificar um espírito de iniciativa, coragem, honestidade e, na sua forma mais elevada, de grande profundidade espiritual” e sabedoria (FRANZ, 1977, p. 195); já o aspecto negativo traz comportamentos de brutalidade, indiferença, ideias obstinadas e más.

O masculino (a parte consciente nos homens e inconsciente nas mulheres, *o animus*) responde por atributos como lógica, objetividade, “capacidade de exercer o poder, de controlar situações e de defender posições” (JOHNSON, 1997, p. 38); o princípio masculino determina habilidades ligadas à ação, à competição e à conquista, ao poder de decidir e comandar, ao intelecto, primado do *Logos*.

Destaca-se que nas sociedades de base patriarcal é observado certo demérito culturalmente estabelecido no que tange ao feminino, desvalorizando o instinto, a intuição, os sentimentos e as emoções; em contrapartida, atribui-se maior valor ao masculino, concepção introjetada em perspectivas de homens e mulheres:

Não somos somente nós na Europa que sofremos desse culto aos homens que sem dúvida ainda sobrevive, ou melhor, dessa supervalorização do masculino. Também na América, onde se costuma falar de um culto à mulher, a coisa no fundo não é diferente. (...)

Em contrapartida, são pouquíssimos os homens que têm pouca consideração para com o próprio sexo; ao contrário, em geral eles se orgulham dele. (JUNG, 2006, p. 37)

Trabalhando com paradigmas de gênero, relacionando os arquétipos à mitologia e à cultura, elencam-se alguns trabalhos, como os do próprio Jung e sua esposa, Emma Jung, Jean Shinoda Bolen, Dulcinéa da Mata Monteiro, Robert Moore e Douglas Gillette. Tomando por base a concepção de Jung (2007) da complementaridade dos opostos, firma-se a ideia de que masculino e feminino estão presentes em homens e mulheres, biológica e psicologicamente, articulando o papel social predominantemente desempenhado e o lado complementar inconsciente. Para Emma Jung, “a vida está baseada na combinação harmônica das energias masculinas e femininas também no interior do indivíduo.” (2006, p.99). Cumpre alertar para o fato de que os arquétipos ligados ao feminino e ao masculino definem polaridades psíquicas, vivências do mundo interior, não atinentes à questão meramente sexual: “Quando dizemos ‘feminino’ nesse sentido, obviamente não estamos querendo dizer ‘próprio de mulheres’. Estamos falando de qualidades interiores, psicológicas, que são comuns aos homens e às mulheres” (JOHNSON, 1997, p.38).

Assim, buscamos, neste trabalho, assinalar atributos pertinentes à concepção do feminino – como sensibilidade, emotividade, intuição, instabilidade emocional, capacidade de amar - em personagens masculinas e vice-versa: destacar características definidoras do masculino - como racionalidade, capacidade de controlar situações, espírito de iniciativa e coragem, habilidades de competir, conquistar, decidir - em personagens femininas. Ater-nos-emos especificamente à atuação de personagens que desempenham o papel de protagonistas nas histórias, função reservada a princesas e príncipes e escolhemos como fio condutor o conto *Pele de Asno* e suas variantes.

3. Histórias de *Pele de Asno*

As histórias relacionadas ao conto *Pele de Asno* de Perrault apresentam, em todas as variantes, o disfarce utilizado pela protagonista, que pode ser uma pele de um ou mais animais, uma capa, um vestido confeccionado de madeira ou mesmo a aparência suja. A pele torna-se um elemento distintivo e identificador do ciclo *Pele de Asno*, presente em alguns títulos dos contos.

O início das histórias sofre pequenas variações: ora é uma família constituída de rainha, rei e filha vivendo em harmonia e felicidade, vivência interrompida pela doença da rainha que, antes de morrer, cria algum obstáculo à futura união do marido; ora a personagem masculina já está viúva ao começar a narrativa, sendo geralmente a madrasta o elemento a deflagrar a complicação no enredo. A dificuldade em atender à exigência da esposa, no primeiro caso, conduz à tentativa de incesto: o pai volta seus olhos para a beleza da filha, tentando desposá-la. Em todas as narrativas, a personagem principal empreende a viagem (elemento estrutural invariante proposto por Propp, 2003), abandonando a casa paterna, geralmente fugindo à união com o pai pelos laços do casamento ou à perseguição da madrasta. Antes, porém, pede ao pai três vestidos suntuosos, cujas cores ligam-se à natureza – sol, mar, céu -, indicando simbolicamente um percurso marcado pela valorização do natural e o afastamento de valores culturais. Recebe, geralmente, a ajuda de uma fada.

A heroína chega a um reino distante, envolta na pele e disfarçada em sua aparência, o que a transforma em uma moça muito feia e suja. Lá se emprega como criada, executando tarefas humildes, por vezes humilhantes, degradada em sua condição inicial de princesa ou filha de um homem rico, aproximando-se a história do ciclo da Gata Borracheira. A heroína dá-se a conhecer ao príncipe ou rei, o que ocorre por ser vista usando um dos vestidos, quer em seu quarto ou em festas promovidas nesse reino, sempre durante três dias. Ao recuperar a sua bela aparência, conquista o amor do príncipe/rei, que adoece, na maioria das versões, por desconhecer a identidade e o local onde encontrar a moça por quem se apaixonara.

A partir deste ponto, as histórias se dividem ainda em duas possibilidades: a) a bela heroína, interrogada pelo príncipe/rei, afirma ser de diferentes terras em que se identifica o elemento utilizado por ele para maltratá-la na condição humilde; b) a heroína prepara um alimento para o amado em que deposita uma joia, trazida por ela quando de sua partida da casa paterna ou que lhe havia sido dada pela personagem masculina em sinal de amor.

O desfecho assinala a descoberta de que a bela da festa é aquela que se esconde sob a pele, de aparência feia, ocorrendo a revelação de toda a sua história e o casamento com o príncipe ou rei. Segundo Bettelheim, “O encontro harmonioso do príncipe e da princesa, o despertar de um para o outro, é um símbolo do que implica a maturidade: não só a harmonia dentro de nós, mas com o outro.” (1980, p.274).

3.1. O conto pelas mãos de Charles Perrault e irmãos Grimm

Dentre todos os escritores aqui utilizados, que registraram histórias colhidas da oralidade, Charles Perrault é o mais antigo, tendo falecido em 1703, seguido pelos irmãos Grimm. Toma-se, em razão disso, as histórias de Perrault e dos Grimm como espécie de matriz, embora saibamos de escritores que lhes são anteriores, optando por separar, em tópico à parte, as versões encontradas em recolhas realizadas em Portugal e no Brasil.

A história de Perrault intitulada “Pele de Asno” (1989, p.153-180; 2007, p.53-70) e “Pele-de-Burro” (1977, p.51-70) nos apresenta inicialmente um casal vivendo em meio a uma felicidade edênica, com uma filha, cheia de dotes e de beleza. A paz e o bem-estar reinante são interrompidos pela doença da rainha. À morte, ela pede ao marido que jure só se casar com uma princesa mais bela e mais virtuosa que ela, casamento necessário por ela não lhe ter dado um filho varão. O narrador intervém para sugerir a possibilidade de a rainha ter pedido tal coisa por acreditar ser impossível existir no mundo alguém que se igualasse a ela, forma de garantir que o rei jamais voltaria a se casar. As palavras do narrador evidenciam a despreocupação da rainha quanto ao destino da filha nas mãos de uma madrasta, acentuando tanto a vaidade pessoal, quanto o sentimento de posse sobre o rei.

Os irmãos Grimm, com narrativa de título “Pele-de-Asno” (2006, p. 161-168) e “Mil Peles”, conto 65 (2012, p.306-311), apresenta um rei casado com uma belíssima mulher, com

cabelos de puro ouro. Ela adoece e faz o rei prometer que não se casará com outra que não seja tão bonita ou não possua os cabelos dourados que nem ela. O rei aquiesce ao pedido da esposa e ela morre.

Em Perrault, após o sofrimento com a perda da esposa, o rei é pressionado a se casar para garantir a linhagem real e de nada lhe vale invocar o juramento feito: aos conselheiros, basta uma rainha virtuosa que dê filhos à coroa. A narrativa expõe os critérios de sucessividade ao trono, definidos pelo poder masculino que impera na sociedade retratada na narrativa. Apesar de a infanta ser dotada de qualidades que a tornariam uma grande rainha, ao se casar poderia ser conduzida ao reino do marido, ou, caso este se estabelecesse no reino dela, os filhos ligar-se-iam à ascendência paterna, não sendo considerados da mesma linhagem que a mãe, o que poderia acarretar guerras com os povos vizinhos. Duby assegura que “Não há necessidade de sublinhar a importância dos vínculos de parentesco na sociedade chamada feudal.” (1989, p.103), que também apresenta, como traço específico, a estrutura de linhagem. Os vínculos de sangue continuam a funcionar como elo entre as pessoas, ainda que novas relações humanas se desenvolvam com o feudalismo, como a vassalagem. A linhagem de que o cavaleiro descende tem ainda um papel relevante na estrutura social da época: “As narrativas medievais são obsedadas pelos problemas da ascendência, pela função do filho e pela importância quase obsessiva das relações pais-filhos” (DUBY, 1990, p. 336).

Por mais que mostrem ao rei retratos de princesas de outras terras, ele não se decide, pois nenhuma se compara à falecida. Aos poucos, o rei percebe que a filha, legítima herdeira da mãe, ultrapassa-a em “beleza, inteligência e encanto”, no pleno frescor da juventude, “cheia de virtude e pudor” (PERRAULT, 1989, p.160). Apesar de essa união caracterizar-se como incestuosa e, em razão disso, ser proibida segundo os preceitos morais cristãos, vigentes à época e válidos até os dias atuais, não há obstáculos ao casamento. O rei consulta um velho druida que, movido por interesses próprios, incentiva-o a se casar com a filha. O discurso narrativo, porém, refere-se ao fato como “terrível proposta”, “crime” (PERRAULT, 1989, p.160), “vontade tão demente”, “erro insensato” (PERRAULT, 2007, p.57), “horível proposta”, “crime”, “bizarro projeto” (PERRAULT, 1977, p. 160).

Ao abordar a constituição da família medieval, Georges Duby destaca a importância da endogamia entre os casamentos, propensão a “encontrar esposas entre as primas, entre a descendência de um mesmo ancestral, entre os herdeiros do mesmo patrimônio” (1989, p.16), como estratégia para evitar a fragmentação da terra. Contra essa tendência levanta-se o poder da Igreja que, por um lado, amplia a liberdade de “escolha individual” (também questionada por Duby), mas por outro restringe ao tentar “impor uma noção desmesuradamente larga do incesto, quando multiplica os impedimentos em razão da consanguinidade e de toda forma de parentesco artificial” (DUBY, 1989, p.18). A união era considerada incestuosa até o sétimo grau, devendo ser dissolvida mesmo se já consumida. No século XII, o incesto foi preterido em função da *stabilitas*, enfatizando-se a indissolubilidade do casamento (problema de Deus), enquanto a consanguinidade é um problema da carne. A proibição do incesto reduz-se para o quarto grau de parentesco no quarto Concílio de Latrão (1215).

Na narrativa dos irmãos Grimm, o rei não pensa em se casar novamente, mas seus conselheiros conseguem demovê-lo da ideia. Nenhuma pretendente, porém, atende às exigências da promessa feita: não há princesa tão bela quanto a falecida, nem com os cabelos dourados como os dela, exceto a filha, por quem o pai é tomado de “paixão avassaladora” (GRIMM, 2012, p.307). Diferentemente da narrativa de Perrault, os conselheiros se opõem ao casamento do pai com a filha e tentam, em vão, fazer com que o rei desista da ideia. A reação da princesa diante da decisão paterna é de horror, considerando tal união uma heresia.

Em Perrault, a oposição manifesta-se apenas na vontade da princesa, contrária ao enlace. A heroína da história rebelar-se, implorando ao pai para desistir do casamento. Sem obter sucesso, procura sua madrinha, a Fada dos Lilases. Orientada por ela, a princesa pede ao

pai, como presente de casamento, coisas aparentemente impossíveis, como vestidos das cores do tempo, da Lua, do Sol e, por último, a pele do asno que evacuava ouro, garantia da riqueza daquele reino, animal amado pelo rei. A fada, que de tudo sabia, não imaginou que o rei pudesse concretizar tais pedidos e se envergonha de seu fracasso. Aparentemente pode-se ler a vergonha da fada, por ver suas expectativas e ideias frustradas, como a impotência de um ser superior diante da louca paixão do rei pela filha, capaz de realizar atos insanos, como matar o asno, e obter coisas aparentemente impossíveis, como os vestidos. Face ao inevitável casamento e ao desespero da princesa, a fada aconselha-a a fugir, disfarçada sob a pele de asno e com o rosto coberto de fuligem. A fada madrinha oferece-lhe uma varinha para ser usada quando necessário e permite que roupas e joias da princesa sigam-na por baixo da terra, garantindo-lhe a possibilidade futura de recuperar não só a aparência, como o estatuto de nobreza de que a heroína desposa.

A princesa dos Grimm é descrita como esperta e, sem orientação explícita de quem quer que seja, pede ao pai três vestidos para ela - um tão dourado quanto o sol, outro tão alvo quanto a luz e o terceiro tão cintilante quanto as estrelas - e um manto confeccionado com pedaços de peles de diferentes animais do reino. Tendo obtido o que deseja, a princesa informa ao pai que se casará com ele no dia seguinte, mas reúne alguns objetos de ouro (um anel, uma roca e uma bobina, “presentes que recebera do rei, seu noivo”, GRIMM, 2012, p.307) e os três vestidos, guardando-os numa noz, escurece o rosto e as mãos com fuligem, cobre-se com o manto de mil peles e foge do castelo.

Nova sequência narrativa se instaura com a fuga da princesa e o começo de uma nova vida em outro lugar, bem distante de sua origem. Na história de Perrault, ela chega a uma das granjas de um rei onde precisam de alguém disposto a enfrentar a sujeira de porcos e galinhas e aceita o trabalho, condizente com a forma como se apresenta: suja e de aparência repugnante graças à pele de asno. Apesar de ser inicialmente alvo da zombaria da criadagem, ela adquire o respeito especialmente da granjeira pela forma como executa suas tarefas.

Nos Grimm, a princesa caminha durante toda a noite e chega a uma imensa floresta, escondendo-se no tronco oco de uma árvore, espécie de útero materno a que se refugia para dali renascer com outra identidade. O rei daquele lugar, caçando, chega até o local e desconfia de que há um animal escondido na árvore visto seus cães não se afastarem do local. Envia seus caçadores que retornam dizendo haver um bicho muito estranho dormindo ali. Cumprindo ordens reais, os caçadores prendem e amarram o estranho ser à carruagem, quando percebem que se trata de uma jovem. Ela é conduzida ao palácio, amarrada na parte traseira da carruagem. Lá chegando, recebe o nome de Mil Peles e a incumbência de trabalhar na cozinha, pegar lenha e água e varrer as cinzas, passando a morar em um minúsculo cômodo embaixo da escada, onde não penetra a luz solar. A narrativa menciona as atividades da princesa e a vida miserável que leva: “Tinha de depenar galinhas, atizar o fogo, lavar as hortaliças e realizar tudo quanto era serviço desagradável.” (GRIMM, 2008, p.308). Como desempenha com capricho os seus afazeres, o cozinheiro passa a protegê-la. Antes de dormir, ela precisa ainda ir ao quarto do rei, retirar-lhe as botas: ao remover uma, ele sempre joga a outra na moça.

A princesa, nas duas narrativas, ainda que ratificando o ideal proposto para o feminino em tempos tão antigos - é bela, jovem e doce -, mostra-se senhora de seus desejos, não se submetendo ao desejo do pai. De certa forma vai ser punida nas histórias, como se fosse culpada de ter provocado a paixão paterna: é degradada de sua condição de princesa à criada, aceitando realizar as tarefas mais humilhantes, tal qual a Gata Borralheira, espécie de expiação por crime algum cometido.

Estabelecida a heroína nessa nova situação, é hora de a história dar nova guinada, afinal, a criada esconde uma princesa que precisa se revelar, resgatando sua posição social

através de estratégias que vão levá-la ao encontro daquele que detém o poder, consorte à altura de sua condição, seja ele rei ou filho de rei.

Ao se ver refletida nas águas de uma fonte, a princesa do conto de Perrault se assusta com sua aparência, lava rosto e mãos, terminando por se banhar naquelas águas cristalinas. Segundo Marie Louise Von Franz (1993), o motivo do banho nos contos de fadas liga-se à ideia de limpeza e purificação, no que remete ao batismo cristão. Acrescenta ainda que o banho e, em especial, a água, referem-se a um retorno ao inconsciente a fim de que aspectos não pertencentes ao ser sejam eliminados, assinalando renovação. A narrativa afiança a alegria da princesa em se ver tão bela, o que indica a recuperação não só de sua própria aparência, como o início de um processo de ‘cura’ do estágio degradado anterior, assumindo a própria identidade. Assim, ela passa a usar, aos domingos e dias de festas, os lindos vestidos que levava, enfeitando também seus cabelos: “Em muitos cultos misteriosos, a verdadeira mudança da personalidade expressa-se através da mudança de roupas. (...) as roupas representam usualmente uma atitude que a pessoa quer manifestar aos que a cercam.” (FRANZ, 1993, p.117).

Diferentemente do conto de Perrault, em que a princesa empreende o resgate da própria identidade inicialmente baseada em si e não no outro, na história dos Grimm a motivação para ela recuperar a antiga aparência deve-se ao baile, onde acredita poder rever seu amado noivo. Pede ao cozinheiro para admirar a festa, escondida atrás da porta, e ele lhe concede meia hora. Mil Peles dirige-se a seu quarto, remove a fuligem do rosto e das mãos, coloca de lado o manto de peles e se arruma com o vestido que brilha feito o sol, guardado na noz. Os convidados abrem passagem a tão linda dama e o rei dança com ela, convencido de ver a sua querida noiva. Decide perguntar-lhe sobre sua identidade ao fim da dança, mas a princesa rapidamente se retira do local, voltando a seu cômodo, onde readquire a suja imagem de Mil Peles.

Em Perrault, o príncipe, ao passar pela granja, vê a princesa pelo buraco da fechadura, vestida com o vestido da cor do sol, dela enamorando-se perdidamente: “quão transtornado ficou ao ver aquela princesa tão linda e tão ricamente vestida, cuja aparência nobre e recatada o fez supor tratar-se de uma divindade.” (PERRAULT, 1989, p.171). Buscando saber quem era aquela dama, informam-lhe tratar-se de Pele de Asno, uma criatura miserável, “que por ser tão porca e imunda, ninguém falava com ela e sequer a olhava” (PERRAULT, 1989, p.172), descrição que não combina com a imagem que ele vira.

O narrador desloca seu foco para o príncipe: “a efervescência de seu sangue, provocada pelo ardor da sua paixão, causou-lhe nessa mesma noite uma violenta febre, que em breve o reduziu a um estado de extrema fraqueza” (PERRAULT, 1989, p.172). A fim de salvar o filho, “doente de amor”, o rei e a rainha dizem-lhe ser capazes de qualquer ação para curá-lo, ao que o príncipe responde pedindo um bolo feito por Pele de Asno.

Nova descrição de Pele de Asno surge na história, agora em resposta ao pedido de esclarecimento da rainha: “um dos mais horríveis bichos depois do lobo; é uma criatura imunda, de pele negra de sujeira” (PERRAULT, 1989, p.175). Apesar disso, a rainha ordena que tal figura prepare um bolo para o príncipe.

O narrador, em focalização interventiva, lança a suspeita de que a princesa estaria interessada no príncipe: “Alguns autores afirmam que Pele de Asno, no momento em que o príncipe pôs o olho na fechadura, notou-o com os seus próprios olhos e que, espiando depois pela sua janelinha, viu um príncipe tão jovem, tão belo e tão bem constituído, que sua imagem permaneceu na sua mente” (PERRAULT, 1989, 175-176). A fim de não deixar dúvidas sobre a intenção da princesa de tirar proveito daquela oportunidade, o narrador afiança que, seja por já o conhecer, seja por ter ouvido grandes elogios sobre o príncipe, Pele de Asno encanta-se com a possibilidade de se dar a conhecer, esmerando-se na preparação do alimento pedido.

A fim de realizar a tarefa que lhe foi confiada, a princesa executa inicialmente um ritual que implica, em primeira instância, se apropriar de sua identidade, exercício já efetivado por ela em seus dias livres. O primeiro passo é a certeza de reclusão e fechamento em relação ao mundo exterior, segurança encontrada em sua choupana, espécie de casulo protetor onde pode assumir sua verdadeira aparência, sendo quem realmente é. Depois, livra-se da pele de asno que lhe serve de disfarce e proteção, mas lhe confere uma aparência tão miserável que lhe valeu a identidade de Pele de Asno. Lava rosto e mãos, penteia os cabelos, veste roupas prateadas e só então se dedica a preparar o bolo, com os melhores ingredientes, efetivando uma espécie de transformação alquímica operada no alimento e nela própria. Em outro sentido, a transformação de Pele de Asno em princesa é semelhante ao processo de metamorfose que ocorre em muitas narrativas do maravilhoso, processo que diz respeito, por definição, à mudança da forma externa: príncipes, princesas e plebeus podem ser transformados em animais e, com menos frequência, em outros elementos da natureza, como árvores, montanhas ou lagos (COELHO, 2000, p.177). A heroína, na aparência de Pele de Asno, adquire um aspecto pouco humano, sendo mesmo comparada a horrível bicho, pior que o lobo.

Ao preparar a massa, “um anel que ela trazia no dedo desprende-se, seja por indústria ou por outra razão, e misturou-se ao bolo” (PERRAULT, 1989, p.176). O narrador, novamente interventivo, lança a possibilidade da astúcia feminina, pois é através desse objeto, encontrado pelo príncipe, que Pele de Asno é chamada ao castelo: o anel, tal qual o sapatinho na história de Cinderela, funciona como critério de eleição da futura esposa, marca de distinção intrínseca a uma joia, que só poderia pertencer a alguém da nobreza, e por indicar a delicadeza de um dedo fino, diferente das mãos grossas de mulheres rústicas, acostumadas ao trabalho. Mesmo as marquesas e baronesas não preenchem o requisito necessário de conseguir colocar o anel. É o príncipe que pede a presença de Pele de Asno, a que o rei aquiesce. Ao ver, porém, a moça envolta na horrível pele, o príncipe, espantado, não a reconhece, sentindo-se “Entristecido e confuso por se ter enganado tão absurdamente” (PERRAULT, 1989, p.179), mas, mesmo assim, experimenta o anel que cabe à perfeição no dedo da moça. No momento em que a princesa se revela como tal diante dos presentes, deixando cair a pele que a recobria, a Fada dos Lilases aparece e conta a história e a origem nobre da moça aos pais do príncipe, assegurando o merecimento pessoal e social de uma aparente serva à condição de futura rainha. O final da história garante a reconciliação da princesa com seu pai que, já casado, comparece ao casamento da filha com o príncipe. Por seu turno, o rei paterno passa o trono ao filho e o coroa rei.

Na narrativa dos irmãos Grimm, desejando espiar o baile, o cozinheiro pede à moça para preparar um caldo para o rei. Ela prepara uma sopa de pão, coloca-a num prato, juntamente com o anel de ouro que recebera do rei. Ao final do baile, ele toma a sopa, que lhe parece deliciosa, e repara no anel, reconhecendo a sua aliança de noivado. Chama o cozinheiro a fim de obter uma explicação para o ocorrido, descobrindo que a sopa fora preparada por Mil Peles. A moça é levada a sua presença e, inquirida sobre quem é e como obteve o anel, responde: “Sou apenas uma pobre criatura, órfã de pai e mãe, não tenho nada e não sirvo para coisa alguma a não ser para que me joguem botas na cabeça, e também não sei nada sobre um anel.” (GRIMM, 2012, p.309-310). A resposta da moça não esclarece o rei, mas evidencia a condição serviçal dela, aparentemente introjetada, e os maus tratos recebidos dele. Tudo se repete no segundo baile, acontecido tempos depois, com Mil Peles usando o vestido de lua e deixando cair a roca dourada na sopa. No terceiro, usa o vestido de estrelas e durante a dança o rei introduz sorrateiramente um anel no dedo da moça. Como ultrapassara a meia hora permitida, a princesa troca rapidamente de roupa, mas esquece de pintar um dos dedos. Prepara a sopa e coloca, no prato, a bobina dourada. O rei, tal como suspeitara das outras vezes, tem agora certeza de que sua noiva está por perto. Mil Peles é chamada à

presença do rei e, ao tentar se retirar, o rei percebe o dedo não pintado e o anel, colocado por ele. O rei arranca o manto de Mil Peles, deixando aparecer os cabelos dourados da moça, e a identifica como sua amada noiva. O cozinheiro é regiamente gratificado, o casamento do rei com a princesa se realiza, “e os dois viveram felizes até morrerem.” (GRIMM, 2012, p.311).

3.2. Variantes da história em Portugal e no Brasil

Encontramos algumas versões dessa história em narrativas populares portuguesas, recolhidas por Teófilo Braga, Adolfo Coelho e Consiglieri Pedroso. No Brasil, a história também circulou, com registros realizados por Sílvio Romero e Câmara Cascudo. Apresentamos abaixo um breve resumo das histórias.

A história de “Linda Branca”, de Teófilo Braga (1998, p.145-146), inicia-se com um pai já viúvo, homem muito rico, e uma filha muito bela, cujo nome intitula o conto. A moça, porém, lastima sua beleza, por todos a desejarem, sem menção específica ao pai. Segue-se a sequência do pedido dos três vestidos ao pai - azul cinzento, azul prateado e azul dourado - e a transformação da protagonista em uma moça feia, por desejo próprio, graças a uma vara de condão que possui. Ela veste uma peliça e uma máscara muito feia, abandonando o lar paterno. Chega a um palácio de um rei solteiro, onde se emprega como criada, sem que haja descrição das atividades a que se dedica. Os moradores da cidade preparam uma grande festa, que dura três dias. Linda Branca pede, a cada dia, autorização ao rei para ir à festa, recebendo dele não só uma negativa como a ameaça de lhe atirar uma bota, no primeiro dia, açoitá-la com uma vergasta e lhe dar com uma toalha, nos dias subsequentes. A protagonista, porém, não desiste de seu intento e vai à festa durante os três dias, usando os vestidos que levara consigo e obtendo, com sua vara de condão, um carro para conduzi-la ao local da festividade. Quando o rei lhe pergunta de onde ela é, a moça responde que da terra da bota no primeiro dia de festa, da vergasta e da toalha nos outros dois. Não há menção a baile. O rei adocece por não saber de onde era tão linda moça e convida amigos para passearem à volta do palácio, de onde eles avistam uma bela moça em uma das janelas, o que se repete no dia seguinte. O rei tenta descobrir, em vão, quem é a moça. O narrador expressa o conhecimento de Linda Branca sobre a doença do rei e a intencionalidade de se pôr à janela, trajando os vestidos usados na festa. No terceiro dia, o rei, à espreita, vê a moça e corre ao aposento em que ela se encontra, chegando a tempo de ver a barra do vestido de festa que ela usa por baixo da peliça. O rei ordena-lhe que retire a veste, a que ela obedece, surgindo a linda dama da festa diante dele. A protagonista revela o motivo de seu comportamento, contando toda a sua história ao rei, e os dois se casam.

Na antologia de contos portugueses de Adolfo Coelho encontramos a história XXXI “Pele-de-Cavalo” (1999, p.135-136), que nos apresenta um rei já viúvo, com três filhas. Ele deseja casar-se com uma mulher para quem as filhas do primeiro casamento são um estorvo. O rei, a fim de contentar a dama, deixa as três numa torre, alimentando-as somente até ele se casar. Abandonadas e com fome, a mais velha sugere às irmãs que a matem e comam, mas morre logo em seguida; repete-se o mesmo com a segunda filha, restando, ao final, apenas a caçula, sem referência explícita à antropofagia sugerida. Esta, subindo ao alto da torre e vendo um navio no mar, acena com um lenço e os marinheiros recolhem-na, não sem antes ela arrumar a roupa das irmãs, que leva consigo. A protagonista chega a outro local, encontrando ocupação com uma velha a quem pede ajuda para se manter. A velha propõe-lhe fazer a tarefa que desempenhava - carregar água para a casa do rei -, o que a moça aceita, passando a morar com a dita velha e a usar um vestido feito com uma pele de cavalo, que lhe vale a alcunha de Pele-de-Cavalo. Um criado do rei convida a moça a ficar na casa, a fim de ver o baile que o rei dará com a intenção de, ao fim do terceiro, oferecer um anel para sua futura esposa. Pele-de-Cavalo aparentemente desdenha do convite, dizendo não se importar com a festividade,

preferindo ficar com a sua velha, mas retorna à sua casa onde se arruma para cada baile com os três vestidos que possui (os das irmãs e o seu). Essa sequencia narrativa se repete ao longo dos três bailes, com o rei escolhendo-a como par e a quem dá o anel, no terceiro dia. O rei, por desconhecer a identidade da moça escolhida, adoece e ela toma conhecimento do fato através da enfermeira que cuida dele. Aproveitando-se da circunstância de a enfermeira levar um caldo ao rei, a heroína disfarçadamente coloca o anel recebido no caldo. O rei, ao tomar a sopa, descobre a joia e desconfia de quem poderia tê-la colocado ali. Manda chamar Pele-de-Cavalo e lhe pergunta quem havia lhe dado aquele anel, uma vez que não reconhece nela a princesa com quem dançara. Ela pede-lhe um tempo, vai para casa, onde se asseia e muda suas roupas, apresentando-se novamente ao rei, que a reconhece como a dama a quem dera o anel. A princesa revela ser também a responsável por colocar o anel no caldo e assume a identidade de Pele-de-Cavalo, deixando o rei desconcertado e sem entender o que acontecera. Tudo se esclarece, porém, quando ela conta a sua história e o rei se casa com ela.

A narrativa “A Princesa que não queria casar-se com o pai”, encontrado nos *Contos populares portugueses*, de Consiglieri Pedroso (2001, p.125-132), inicia-se com um rei e uma rainha que morre logo em seguida, mas antes deixa um anel sobre a mesa, afirmando que a nova esposa do rei será aquela em quem o anel couber. A princesa vê o anel e o experimenta, dizendo ao pai que ele lhe serve muito bem. Diante disso, o rei participa à filha a intenção de se casar com ela, em obediência às palavras maternas. A princesa se recolhe ao quarto, chorando por não desejar esse casamento, quando aparece uma velhinha que a orienta a pedir ao pai, como condição para que o matrimônio aconteça, um vestido da cor das estrelas que há no céu. O pai atende o desejo da filha que, novamente orientada pela velhinha, pede um vestido da cor das flores que há no campo e, depois, um de várias cores. Por fim, a velhinha aconselha-a a fazer um vestido de madeira e, usando-o, ir ao palácio de um rei onde precisam de alguém para cuidar dos patos. A moça obedece às recomendações da velhinha e foge, levando, porém, suas joias e tudo que lhe pertence dentro da vestimenta de madeira. De acordo com a previsão da velhinha, que ao final da história descobre-se ser uma fada, a princesa chega ao palácio do rei, identificando-se como Maria do Pau, onde consegue trabalho como guardadora de patos. No campo com os patos, despe o vestido de madeira, limpa-se e coloca o de estrelas, o mais rico que tinha. O rei percebe a presença de uma linda menina atrás dos patos e ouve-a dizer: ‘Pato aqui, pato ali./ Filha de rei andar por aqui/ Foi coisa que nunca vi!’ (PEDROSO, 2001, p.128). Ao acabar de proferir essas palavras, a princesa mata um dos patos, volta à vestimenta de madeira, retornando ao palácio, onde, à noite, comunica ao rei a morte do animal. Ele lhe interroga sobre a bela moça que viu, ao que a princesa retruca: “Ora! Eu sei lá... quem andava lá era eu toda mascarada!” (PEDROSO, 2001, p.128). A história se repete por mais dois dias, ao fim dos quais o rei dispensa-a de tomar conta de seus animais, trancando-a no palácio e avisando-a dos três dias de festa, embora a impeça de comparecer. No primeiro dia, ela pede ao rei para deixá-la ir e ele, em resposta, atira-lhe uma bota. A protagonista arruma-se em seu quarto, usando o vestido da cor das estrelas do céu e, com a varinha que lhe fora dada pela fada, consegue uma carruagem para conduzi-la ao local do evento. O rei a olha durante toda a festa, mandando seus guardas descobrir a origem de tal moça, ao que ela responde ser da terra da bota. Em casa, o rei, desconfiado de a moça ser Maria do Pau, espreita-a, mas, sem nada descobrir, manda chamá-la e lhe pergunta se conhece a terra da bota, o que ela nega. A história se repete nos dias subsequentes com uma toalha e com uma bengala lançadas pelo rei e o posterior diálogo com Maria do Pau, a quem ele afiança a beleza da moça desconhecida. No último dia de festa, já no palácio como Maria do Pau e após a conversa com o rei, a heroína retira-se para seu quarto, voltando a usar o vestido da primeira festa. O rei, desconfiado, novamente espreita Maria pelo buraco da fechadura, vendo a mesma moça da festa, que borda. Quando Maria do Pau aparece, o rei lhe pede para bordar uns sapatos para ele, mas a moça afirma não saber fazer isso. A cada dia, ela veste um

dos trajes que levara à festa. No último dia, quando ela está com o vestido de todas as cores, o rei entra em seu quarto, assustando-a. Depois de a princesa explicar porque usava o vestido de madeira, o rei casa-se com ela e manda chamar a velhinha para morar no castelo, mas ela declina do convite por ser uma fada.

Nos *Contos populares do Brasil*, Sílvio Romero apresenta a narrativa intitulada “Dona Labismina” (2008, p.57-59), em que há eventos antecedentes à exigência da rainha quanto à mulher que ocupará seu lugar. Na história, a rainha, sem filhos, pede um a Deus, nem que fosse uma cobra. Nasce uma menina com uma cobrinha enrolada no pescoço. A cobra chama-se Labismina e a menina, Maria. As duas permanecem juntas, como irmãs, até Maria tornar-se uma moça: a cobra, antes de desaparecer no mar, diz à irmã que, em perigo, chame por ela. Neste ponto, a história encontra-se com as demais: a rainha fica doente e tira do dedo um anel que entrega ao rei para que se case apenas com uma mulher em que a joia caiba à perfeição. O objeto é experimentado em princesas de diferentes reinos, sem sucesso, até faltar apenas a filha, em quem o anel cabe muito bem. O rei proclama a intenção de se casar com Maria que, chorosa, vai procurar Labismina no mar. Tal como a fada de Perrault, a cobra orienta a irmã a pedir um vestido da cor do campo com todas as suas flores como condição para que o casamento se realize. Satisfeito o pedido, segue-se o vestido da cor do mar com todos os seus peixes e o da cor do céu com todas as suas estrelas. Ao receber o último vestido, Maria foge em um navio preparado pela irmã, Dona Labismina, com a recomendação de desembarcar no reino em que ele pare, pois encontrará um príncipe com quem se casará, momento em que deverá chamar três vezes pelo nome da irmã para desencantá-la da condição de cobra para a de princesa que é. No tal reino, Maria consegue emprego com a rainha, sendo responsável por cuidar das galinhas do rei. Passado algum tempo, ocorrem as festas, durante três dias. Depois de todos já terem saído do palácio, Maria se prepara para ir também, com o seu vestido da cor do campo e com uma carruagem obtida com a ajuda de Labismina. O príncipe apaixona-se na mesma hora pela desconhecida, embora diga à mãe que ela se parece com a criadeira de galinhas. A resposta da rainha evidencia o disfarce da princesa: “Não diga isto, meu filho; aquela pobre tinha roupa tão fina e rica? Vai ver como ela está lá embaixo porca e *esmolambada*.” (ROMERO, 2008, p.58, grifos do autor). A heroína desta história não usa uma capa ou uma pele provavelmente por a fuga, de navio, impedir a perseguição do pai e dispensar o uso de uma vestimenta que esconda a nobre aparência da moça. O príncipe procura a criadeira de galinhas e lhe relata sua impressão, ao que ela responde desqualificando-se, fato que também acontece nos outros dias de festa. No terceiro dia, o príncipe, aos pés da bela dama, atira-lhe ao colo uma joia que ela guarda. Ao chegar ao palácio, o príncipe “caiu doente de paixão e foi para a cama” (ROMERO, 2008, p.59). A pedido da rainha mãe, Maria aceita preparar um alimento para o príncipe, embora afirme não ser merecedora de realizar tal tarefa: “Ora, dá-se! rainha minha senhora, quer caçoar comigo?! Quem sou eu para o príncipe, meu senhor, aceitar um caldo da minha mão? O que eu posso fazer é preparar um caldo para mandar a ele.” (ROMERO, 2008, p.59). Pode-se entender que a resposta dada pela princesa indica menos humildade que esperteza, pois não é como criadeira de galinhas que ela deseja se apresentar ao príncipe. A história prossegue com a heroína preparando o caldo e colocando nele a joia recebida. Quando o príncipe vê a joia, rapidamente pula da cama dizendo que quer se casar com a criadeira de galinhas. Chamada, a moça aparece arrumada como para as festas. O desfecho anuncia o casamento do príncipe com a princesa Maria, como nas demais histórias, apenas com uma diferença: Maria se esquece de chamar Labismina, que não se desencanta, razão pela qual até hoje o mar às vezes se enfurece. Se esse desfecho depõe contra a heroína – por não retribuir à irmã o auxílio tantas vezes recebido –, oferece uma explicação para a fúria do mar. Assim, dentre todas as variantes, este conto é o que apresenta uma introdução e um desfecho que se diferenciam das demais narrativas.

Em Câmara Cascudo, encontramos duas narrativas que se relacionam a Pele de Asno: “Bicho de Palha” (2004, p.46-50) e “Almofadinha de Ouro” (2004, p.65-66). Na primeira, um homem muito rico, viúvo e com uma filha moça muito bela, casa-se com uma mulher que desenvolve um sentimento de ódio pela enteada, o que se acentua quando tem uma filha relativamente feia se comparada àquela. Na ausência do pai, a madrasta obriga a enteada, chamada Maria, a desempenhar os serviços mais rudes e pesados, não a alimentando condignamente. A moça tem por confidente uma velhinha, a quem narra seus infortúnios. Quando a madrasta se torna também violenta, Maria resolve fugir de casa e procurar trabalho longe dali. A velhinha, aquiescendo à ideia da moça, dá-lhe uma varinha pequenina e branca como prata, capaz de realizar o pedido que ela lhe faça, com palavras mágicas pré-estabelecidas: “minha varinha de condão, pelo condão que Deus te deu, dai-me” (CASCUDO, 2004, p.46). Obedecendo ao conselho da velhinha, Maria faz uma capa de palha, com espaço apenas para os olhos, e veste a estranha roupa. Consegue emprego num palácio de um príncipe para limpar alguns aposentos, recebendo o nome de Bicho de Palha: “Suja, silenciosa, retirada pelos cantos, trabalhando sempre, Bicho de Palha não incomodava ninguém e todos a toleravam.” (CASCUDO, 2004, p.47). A narrativa descreve o príncipe como moço, bem feito, airoso e em idade casadoira. Anuncia-se a realização de três bailes e Bicho de Palha, que já amava o príncipe, leva-lhe, na falta de outra empregada, uma bacia com água. Saindo todos do palácio, Bicho de Palha pede a sua varinha de condão uma carruagem e um vestido da cor do campo com todas as suas flores. Chega ao baile como uma princesa e desperta a atenção do príncipe, que dança durante toda a noite com ela, até ela se retirar à meia-noite. Antes, porém, o príncipe lhe pergunta onde ela reside, obtendo como resposta a indicação da Rua das Bacias. Em vão o príncipe manda seus criados procurarem por tal rua. No dia do segundo baile, o príncipe pede uma toalha a Bicho de Palha e tudo se repete como no dia anterior, com a moça usando agora um vestido da cor do mar com todos os seus peixes e indicando a Rua das Tolhas como o local de sua residência. No último dia, é um pente que o príncipe pede à moça, que usa um vestido da cor do céu com todas as suas estrelas. A atitude do príncipe durante o baile é de total rendição, submisso ao encanto da jovem, que afirma morar na Rua dos Pentes. Tentando reter a moça, o príncipe manda cavar um fosso junto ao portão do palácio, esperando deter a carruagem, mas tal não ocorre: a carruagem prossegue em seu caminho, mas sofre um solavanco tão brusco ao passar pelo fosso que um dos sapatinhos da moça cai, é encontrado por um criado que o entrega ao príncipe. A história aproxima-se da de Cinderela, com o príncipe enviando seus criados para calçarem o sapatinho nas moças a fim de descobrir aquela que conquistara seu coração. Depois de infrutiferamente experimentarem-no em todos os pés de damas e criadas, alguém se lembra de Bicho de Palha e o riso presente desfaz-se quando o sapato cabe-lhe à perfeição. Ela mostra no outro pé idêntico sapato e deixa cair a veste de palha. Surge a moça formosa dos três bailes, com quem o príncipe se casa. Ela conta a sua história e a varinha de condão desaparece, tendo cumprida a vontade da velhinha que, segundo a história, não é uma fada, mas Nossa Senhora.

O conto “Almofadinha de Ouro” traz história muito semelhante à anterior: homem viúvo com uma linda filha única; casamento com uma viúva também com uma filha; perseguição da madrasta à enteada; pedidos de ajuda à Nossa Senhora, que, transformada em uma velhinha, orienta a moça e lhe dá a almofadinha encantada de ouro (função semelhante à varinha de condão); fuga da moça; chegada a um palácio de um príncipe solteiro e muito agradável; disfarce da moça (suja o rosto e anda imunda); desempenho de tarefas ligadas a cuidar de porcos e galinhas; os três bailes; os três vestidos. No primeiro baile, o príncipe lhe dá um anel; no segundo, brincos e no terceiro, um colar. De acordo com a narrativa, o príncipe adocece. Os médicos não sabem mais o que receitar e como o príncipe não quer comer, a moça diz à rainha mãe que quer fazer um bolo para o príncipe. Ela precisa insistir

para obter a permissão da rainha e faz o bolo, mas coloca o anel recebido na massa. O príncipe come o bolo, descobre o anel e pede outro bolo igual àquele. No segundo vieram também os brincos e, no terceiro, o colar. O príncipe pede à mãe que mande a seu quarto quem fizera os bolos e a moça aparece com o vestido do último dia de baile. O desfecho? “Casaram-se imediatamente, contando a moça a sua história, e foram felizes até a morte.” (CASCUDO, 2004, p.66).

4. Algumas considerações sobre as personagens protagonistas

Em *Pele-de-Asno*, de Perrault, o príncipe é caracterizado inicialmente por atributos que definem o masculino, presentes no arquétipo do guerreiro - “Tinha-o, sim, real e marcial o olhar,/ E faria tremer incriveis batalhões.” (PERRAULT, 1977, p.62) -, a que aderem outros mais tipicamente relacionados ao feminino: “jovem, belo e admiravelmente bem construído; era também muito amado pelo seu pai e a rainha sua mãe, e adorado pelo povo.” (PERRAULT, 1989, p.171). Algumas versões também apresentam esse príncipe como um belo jovem, airoso, agradável.

Ao vislumbrar rapidamente a linda princesa *Pele de Asno* pelo buraco da fechadura, o herói de Perrault adoece de paixão. A narrativa registra o desconcerto amoroso do príncipe: “quão transtornado ficou ao ver aquela princesa tão linda”, “inteiramente apaixonado”, tomado por febre violenta “que em breve o reduziu a um estado de extrema fraqueza” (PERRAULT, 1989, p.172). Esse estado debilitado se intensifica ao perceber o anel no bolo preparado por *Pele de Asno*, recebendo dos médicos o diagnóstico de “doente de amor” (PERRAULT, 1989, p.177). Em algumas variantes aparece a menção à doença do príncipe/rei, com poucas descrições e a explicação de que ele adoece por não saber onde encontrar tão linda moça. Em “*Almofadinha de Ouro*”, de Câmara Cascudo, há uma descrição mais detalhada desse príncipe acometido de amor: “O príncipe procurou-a como um cego procura a luz e não a encontrou em parte alguma. Estava tão apaixonado que adoeceu de cama, trancou-se no quarto e só deixava entrar sua mãe.” (CASCUDO, 2004, p.65).

Os príncipes das histórias fragilizam-se - ou humanizam-se - no contato com a visão da princesa, antes são conquistados que conquistadores, rendidos ao poder e à beleza femininas. Assumem uma posição próxima aos atributos do feminino arquetípico, abdicando de suas qualidades guerreiras – como o olhar marcial que a todos conduz – para experimentar a rendição, algumas vezes prostrados aos pés das damas eleitas, completamente subjugados à imagem feminina da perfeição, tomados de emoção, sensibilidade, amor.

Há, em princípio, o domínio da *anima*, desvitalizando as personagens masculinas dos príncipes, que se tornam vulneráveis à emoção que os domina. A predicação de ‘encantado’, participio passado, assinala a passividade daquele que sofre o encantamento. Por outro lado, são estas personagens – jovens príncipes, em sua maioria, e não reis, o que evidencia a pureza e a ingenuidade típicas da idade - que vão aceitar o feminino, desenvolvendo o diálogo com a *anima*. O príncipe simbolicamente representa a juventude, a ação, “a ele pertencem os grandes feitos, mais que a manutenção da ordem. O príncipe e a princesa são a idealização do homem e da mulher, no sentido da beleza, do amor da juventude, do heroísmo.” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2002, p.744).

Os príncipes reproduzem a paixão do rei-pai das princesas, nos contos em que ocorre o incesto, sendo, porém, personagens social e moralmente qualificadas para desposarem as heroínas. Na vivência da paixão, eles carecem e desejam sua *anima*, representada nas princesas, dando vazão à sensibilidade, ao sentimento e à própria intuição ao egerem as jovens como as donas de seus corações desde a primeira vez em que as viram. Em algumas variantes, os heróis chegam a intuir a identidade da bela dama da festa, pensando tanto na

antiga noiva, como ocorre no conto dos Grimm, quanto na moça aparentemente humilde que trabalha para ele, o que se vê nas narrativas de Consiglieri Pedroso e Sílvio Romero.

Apesar de, em algumas variantes, identificarem as moças como imundas criaturas, os príncipes permanecem encantados à beleza das damas. Ao aceitarem - ou pedirem - que as moças, de aparência humilde e suja, lhes façam um bolo ou um caldo, simbolicamente conferem a elas o poder de lhes nutrir não só o corpo, como a alma: elas são as doadoras do alimento - e do vigor - que lhes restitui a vida, porque as princesas já haviam se consubstancializado na própria razão de viver.

Ao final, já casado, o príncipe de Perrault assume o trono, tornando-se rei, o que representa, simbolicamente, seu amadurecimento pleno, o mesmo valendo para a princesa. No caso do príncipe, há uma *anima* que praticamente se apossa do eu, quando ele adocece, mas, ao final, a convivência se instala assinalando, pelo casamento, a união do feminino com o masculino na plenitude de rei e rainha.

Há personagens masculinas, porém, que evidenciam arrogância e brutalidade, são reis, não são príncipes. A figura do rei, por ser o chefe de uma grande família, defensor e protetor de todos, associa-se à imagem do pai. Régine Pernoud considera ser esta a natureza da monarquia medieval: “O rei, colocado à cabeça da hierarquia feudal, como o senhor à cabeça do domínio e o pai à cabeça da família, é simultaneamente um administrador e um justiceiro. É o que simbolizam os seus dois atributos: o ceptro e a mão da justiça” (1981, p.67). O arquétipo do rei, segundo Moore e Gillette (1993), liga-se a duas funções: a primeira, a de ordenar, remetendo a sensatez e racionalidade, ele estabiliza e centraliza; a segunda, de proporcionar fertilidade e benção, transmitindo vitalidade, energia, alegria. Esse arquétipo associa-se à autoridade e ao poder, capaz de apresentar matizes de tirania, que é o reverso do arquétipo do rei em sua plenitude. Em alguns contos aflora esse tipo de rei que representa o herói da narrativa, aquele que se casará com a princesa, capaz, porém, de lhe causar dano. Verifica-se isso no conto dos Grimm, em que o rei atira sempre um pé da bota na cabeça da princesa, e nas histórias dos portugueses Teófilo Braga, quando o rei ameaça lançar uma bota e bater na heroína com uma vergasta e com uma toalha, e Consiglieri Pedroso, em que aparecem a bota, a toalha e a bengala, esta última usada pelo rei para bater em Maria do Pau. Os objetos tornam-se a referência de moradia das protagonistas, mas os reis não relacionam o índice apresentado na fala das belas jovens ao ato realizado por eles, evidenciando que eles não têm consciência do que fazem, não se lembram da violência cometida e, em consequência, tardam a descobrir a identidade das eleitas que são marcadas pelo fato, a ponto de identificarem a rua em que moram com o objeto que lhes foi lançado.

As jovens heroínas das histórias representam o ideal feminino de beleza e virtude, ainda que se rebelem contra as ordens paternas relativas ao casamento. A desobediência, porém, é moralmente justificada na narrativa por configurar-se incesto, sendo recompensada ao final não somente pelo casamento com o príncipe desejado, como pela própria presença do pai, já casado, na cerimônia, o que ocorre em Perrault. Em outras variantes, ela foge à maldade da madrasta que a oprime com tarefas por demais pesadas, exercendo a capacidade de decidir seu destino ao optar por outros caminhos, não necessariamente mais fáceis.

Em alguns contos, a protagonista apresenta-se incapaz de enfrentar sozinha os obstáculos – seja o desejo do pai ou a maldade da madrasta - e busca a ajuda de uma fada ou de uma velhinha, presença da mediação mágica na narrativa, outra invariante proposta por Propp (2003). Isso não desmerece, porém, a personagem feminina, pois a busca por autonomia, que significa a capacidade de gerir a própria vida, não significa autossuficiência, tampouco prescinde do outro. A velhinha, responsável por ajudar a heroína, pode ocultar tanto uma fada quanto Nossa Senhora (contos brasileiros), o que indica um processo de cristianização da figura do maravilhoso - a fada – e o decorrente afastamento da cultura pagã céltica onde as fadas reinaram.

As heroínas preferem o caminho da fuga, do anonimato e do trabalho a se submeterem passivamente ao casamento com o pai ou aos maus tratos da madrasta. Executam a partitura de princesa a criada, socialmente desqualificada por sua sujeira e aparência, alvo do escárnio e do riso de todos, embora angariem, em algumas narrativas, a simpatia por serem caprichosas no desempenho das suas tarefas. Não perdem, porém, a própria identidade, recuperando paulatinamente a condição de princesas, quando passam a usar os vestidos e a se enfeitar, sentindo prazer em se descobrirem belas. Analisando o significado dos motivos de redenção de personagens amaldiçoadas, Marie-Louise Von Franz chama a atenção para o fato de que há um tempo certo para se soltar a pele de animal anteriormente aceita, o que exige um grande empenho na direção da consciência: “Uma mudança na atitude consciente tem sempre que ser elaborada primeiro por um esforço humano e com devoção humana” (1993, p.80), o que faz a princesa, preparando a sua transformação definitiva.

Através do narrador, pode-se defender que as protagonistas em algumas histórias evidenciam, em seu comportamento, astúcia e determinação. No conto dos Grimm, o narrador afiança que ela é esperta e por isso engana o pai, fingindo aceitar o casamento em troca dos vestidos e da capa de peles. Pele-de-Cavalo também finge desinteresse quanto aos bailes quando o criado lhe propõe irem juntos: como ela iria se transformar em rica e bela dama com o criado a seu lado? As heroínas são igualmente decididas na conquista ao príncipe, a quem já conheciam antes dos bailes e a quem já amavam. Elas intencionalmente fazem tudo a seu alcance para irem aos bailes e posteriormente lançam as pistas através dos objetos deixados nos alimentos que são destinados aos eleitos. Em praticamente todos os contos, elas, ainda que neguem ao príncipe/rei serem as belas damas da festa, quando vão ser efetivamente desmascaradas, apresentam-se com o melhor vestido – sempre o do último baile – por baixo da capa que preserva sua identidade de princesa. Estão prontas a assumir quem realmente são, ao lado do príncipe.

O feminino age nos interstícios, tentando realizar seus próprios desejos, ainda que em algumas versões haja passagens em que as heroínas se desqualificam, apresentando-se como pobres coitadas, enquanto em outras, mesmo na condição de criada, insistem, por exemplo, com a rainha mãe para preparar um bolo para o adoentado príncipe (“A Almofadinha de Ouro”). Diríamos que há um *animus* que se manifesta na coragem e na decisão das princesas em enfrentarem o destino, desempenharem as tarefas pesadas e desabrocharem como bela princesa nas festas ou bailes, conquistando quem elas desejam. Ao fugirem e reaparecerem, mais se fazem desejadas, executando uma estratégia de sedução que revela a valorização social da mulher que se recusa, que oferece uma imagem de pureza e angelitude, mas que deixa suas marcas a fim de ser encontrada. Valoriza ainda, de certa forma, o arquétipo masculino de guerreiro (MOORE; GILLETTE, 1993): a mulher finge-se de presa como forma de ratificar ações que caberiam ao homem realizar, como eleger, perseguir e tomar posse do objeto conquistado; se aparentemente abdica de se afirmar como sujeito de suas escolhas, não deixa de atingir o que almeja. Assim, as protagonistas transgridem imperativos de passividade que caracterizam, via de regra, o comportamento feminino, minando-os segundo sua própria lógica: para isso, lançam mão do fingimento e da esperteza para obterem o que desejam, embora estes não sejam comportamentos eticamente recomendados. As heroínas escorregam na fenda estreita do permitido à mulher na sociedade tradicional, único espaço possível para o seu deslocamento, para a sua ação.

5. Conclusão

Um olhar atencioso sobre os contos tradicionais permite rever os paradigmas de submissão e de poder que definem, respectivamente, o feminino e o masculino. Observa-se que há personagens femininas que executam planos e comandam ações, ora com

independência, ora graças à mediação natural ou mágica de algum ser, mas, acima de tudo, desejantes de traçar o próprio destino. As heroínas vivenciam o lado positivo do *animus*, associado ao espírito de iniciativa e coragem no enfrentamento dos desafios a que adere a astúcia de se armar dos instrumentos necessários à própria realização. Agem com certa astúcia, articulando arquétipos ligados à razão e à ação, uma vez que atuam na direção de obter o desejado.

A beleza das protagonistas – e seu frescor juvenil -, além de atributos consagrados ao feminino, como virtude e pudor, aparecem inicialmente como uma espécie de maldição, por atrair o interesse do pai ou a rejeição da madrasta. A fealdade em que se refugiam, escondendo-se graças à pele de um animal e à sujeira do rosto, não lhes é mais benevolente, granjeando-lhes a zombaria de todos: “Para um ser humano, ser transformado em animal significa estar fora de sua própria esfera instintiva, alienado dela” (FRANZ, p.48).

Se as heroínas trilham o caminho de princesa a criada, a trajetória inversa também ocorre, com a serviçal feia conquistando gradativamente a beleza que lhe é própria, deixando sempre para o último dia de festa o melhor vestido e a aparência mais deslumbrante. As princesas desabrocham em sua condição de ser e revelam seu esplendor, atraindo os príncipes e despertando neles o sentimento do amor, que, ao fim e ao cabo, é por elas correspondido.

Quanto às personagens masculinas, engana-se quem pensa que elas são sempre fortes, decididas e justas, o que implicaria uma espécie de padronização estereotipada do masculino. Emergem as que, apesar de social e culturalmente ocuparem um assento de prestígio e poder, se rendem e se encantam diante do feminino, aprendendo a dialogar com sua *anima*. Os príncipes mostram-se tão apaixonados que adoecem por amor, comportamento que se alia ao arquétipo do amante, príncipe encantado pelo fascínio feminino.

O final, consagrado pelo casamento, permite relacionar à complementaridade entre o masculino e o feminino, de que fala Jung, e representa a integração plena das configurações opositivas do feminino e do masculino, coroamento que assinala, simbolicamente, o desejado final feliz de comunhão. Ao fim e ao cabo, são, príncipes e princesas, os dois lados de cada ser humano que carecem do casamento para que a harmonia se instale. As narrativas da tradição assinalam essas possibilidades em meio a uma sociedade que prescreve e restringe a conduta de homens e mulheres. Talvez por isso os contos populares continuem circulando e sendo revisitados, encantando a todos também pela magia de que se tecem as histórias.

6. Referências bibliográficas:

BETTELHEIM, Bruno. *A psicanálise dos contos de fadas*. Trad. Arlene Caetano. São Paulo: Paz e Terra, 1980.

BOLEN, Jean Shinoda. *As deusas e a mulher*. São Paulo: Paulus, 1990.

_____. *Os deuses e o homem*. São Paulo: Paulus, 2002.

BRAGA, Teófilo. *Contos tradicionais do povo português*. v.1. 4ed. Lisboa: Dom Quixote, 1998.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Contos tradicionais do Brasil*. São Paulo: Global, 2004.

CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. 17.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.

COELHO, Adolfo. *Contos populares portugueses*. Lisboa: Ulmeiro, 1999.

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

DUBY, Georges. *Idade Média, idade dos homens: do amor e outros ensaios*. São Paulo, Companhia das Letras, 1989.

- _____. (org.). *História da vida privada, 2; da Europa Feudal à Renascença*. São Paulo, Companhia das Letras, 1990.
- FRANZ, Marie-Louise Von. O processo de individuação. In: JUNG, Carl Gustav. *O homem e seus símbolos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1977.
- _____. *O significado psicológico dos motivos de redenção nos contos de fadas*. São Paulo: Cultrix, 1993.
- GIDDENS, Anthony. *Modernidade e identidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
- GRIMM, Jacob e GRIMM, Wilhelm. *O príncipe sapo e outras histórias*. Trad. Zaida Maldonado. v.2. Porto Alegre: L&PM, 2006.
- GRIMM, Jacob, GRIMM, Wilhelm. *Contos maravilhosos infantis e domésticos (1812-1815)*. Ilustrações J. Borges, trad. Christine Röhrig e apresentação Marcus Mazzari. São Paulo: Cosac Naify, 2012. Tomo 1.
- JOHNSON, Robert A. *We: a chave da psicologia do amor romântico*. São Paulo: Mercuryo, 1997.
- JUNG, Carl Gustav. *O homem e seus símbolos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1977.
- JUNG, C. G. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. Trad. Maria Luiza Appy, Dora Mariana R. Ferreira da Silva. 5ª ed.; Petrópolis: Vozes, 2007. Vol. IX/1 das Obras Completas.
- JUNG, Emma. *Animus e anima*. São Paulo: Cultrix, 2006.
- MONTEIRO, Dulcinéa da Mata Ribeiro. *Mulher: feminino plural: mitologia, história e psicanálise*. Rio de Janeiro: Record / Rosa dos Tempos, 1998.
- MOORE, Robert, GILLETTE, Douglas. *Rei, guerreiro, mago, amante*. Rio de Janeiro: Campus, 1993.
- NEUMANN, Erich. *A Grande Mãe: um estudo fenomenológico da constituição feminina do inconsciente*. Trad. Fernando Pedroza de Mattos e Maria Silvia Mourão Netto. 9.ed. São Paulo: Cultrix, 1999.
- PEDROSO, Consiglieri. *Contos populares portugueses*. São Paulo: Landy, 2001.
- PERNOUD, Régine. *Luz sobre a Idade Média*. Mira-Sintra: Europa-América, 1981.
- PERRAULT, Charles. *Contos*. Trad. Manuel João Gomes e Luiza Neto Jorge. Lisboa: Estampa, 1977.
- _____. *Contos de Perrault*. Trad. Regina Regis Junqueira. 2.ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1989.
- _____. *Contos e Fábulas*. Trad. e posfácio de Mário Laranjeira. São Paulo: Iluminuras, 2007.
- PROPP, Vladimir. *Morfologia do conto*. 5.ed. Lisboa: Vega, 2003.
- ROMERO, Sílvio. *Contos populares do Brasil*. São Paulo: Landy, 2008.