



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO  
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO



**PPGL**  
U F P E

Programa de  
Pós-Graduação  
em Letras

***O PERSONAGEM CENTRAL***  
***NOS***  
***CONTOS DE FADAS***

Simone de Campos Reis

Recife – PE

2014



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO  
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO



**PPGL**  
U F P E

Programa de  
Pós-Graduação  
em Letras

***O PERSONAGEM CENTRAL***  
***NOS***  
***CONTOS DE FADAS***

Simone de Campos Reis

Recife – PE

2014



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO

CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO



**PPGL**  
U F P E

Programa de  
Pós-Graduação  
em Letras

# ***O PERSONAGEM CENTRAL***

## ***NOS***

### ***CONTOS DE FADAS***

Trabalho apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Letras - UFPE para obtenção do grau de Doutor em Letras – Linguística.

Nome: Simone de Campos Reis

Orientadora: Prof. Dra. Nelly Medeiros de Carvalho

Recife – PE

2014

Catálogo na fonte  
Bibliotecário Jonas Lucas Vieira, CRB4-1204

S375p Reis, Simone de Campos  
O personagem central nos contos de fadas / Simone de Campos Reis.  
– Recife: O Autor, 2014.  
153 p.: il., fig.

Orientador: Nelly Medeiros de Carvalho.  
Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Pernambuco. Centro de  
Artes e Comunicação. Letras, 2014.  
Inclui referências, apêndice e anexos.

1. Linguística. 2. Lexicologia. 3. Contos de fadas. 4. Personagens  
fictícios. I. Carvalho, Nelly Medeiros de (Orientador). II. Título.

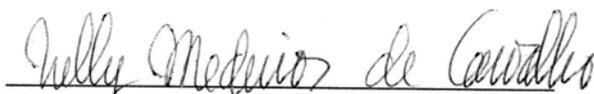
410 CDD (22.ed.) UFPE (CAC 2014-91)

## SIMÔNE DE CAMPOS REIS

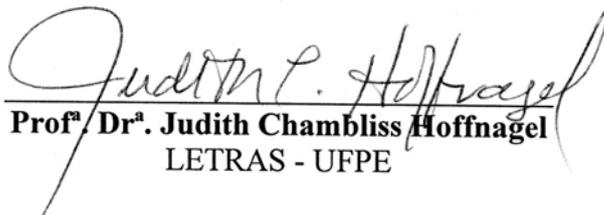
### O Personagem Central nos Contos de Fadas

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco como requisito para a obtenção do Grau de Doutor em Linguística em 30/6/2014.

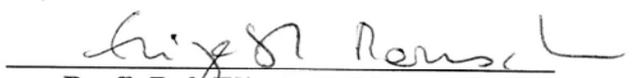
#### TESE APROVADA PELA BANCA EXAMINADORA:



**Prof.<sup>a</sup>. Dr.<sup>a</sup>. Nelly Medeiros de Carvalho**  
Orientadora – LETRAS - UFPE



**Prof.<sup>a</sup>. Dr.<sup>a</sup>. Judith Chambliss Hoffnagel**  
LETRAS - UFPE



**Prof.<sup>a</sup>. Dr.<sup>a</sup>. Elizabeth Marcuschi**  
LETRAS - UFPE



**Prof.<sup>a</sup>. Dr.<sup>a</sup>. Celina Márcia de Souza Abbade**  
DCH-I - UNEB



**Prof.<sup>a</sup>. Dr.<sup>a</sup>. Isaltina Maria de Azevedo Mello Gomes**  
COMUNICAÇÃO SOCIAL - UFPE

*Para meus pais, Dione e Aluizio,  
Com quem aprendi a amar as palavras.*

*“The magic in fairy tales  
(if magic is what it is)  
lies in the characters  
being shown as they really are”<sup>1</sup>*

Opie & Opie (1980)

---

<sup>1</sup> “A magia nos contos de fadas (se é que isso é magia) encontra-se nos personagens mostrados como verdadeiramente são” (tradução nossa)

*“Os contos de fadas são assim...  
Uma manhã, a gente acorda  
E diz: era só um conto de fadas...  
E a gente sorri de si mesma.  
Mas, no fundo, não estamos sorrindo.  
Sabemos muito bem que os contos de fadas  
São a única verdade da vida.”*

Antoine de Saint-Exupéry

## AGRADECIMENTOS

Há tantos e tanto a agradecer neste momento de encerramento de uma etapa na minha vida e, ao mesmo tempo, de um novo começo, que me preocupo se vou esquecer alguém ou alguma coisa de extrema importância nesse meu percurso. Reconheço que trabalhos acadêmicos possuem formalidades que se espera que sejam cumpridas, mas sinto-me à vontade para quebrar algumas regras e deixar aqui, vindo do meu coração, o meu obrigada para todos que de uma forma ou de outra, caminharam comigo esses três anos. Não somente aos que caminharam ao meu lado, mas aos que aguentaram minhas ausências, silêncios, impossibilidades, fraquezas, desânimos... Sinto que estou tentando escapar do inescapável ao ficar aqui tecendo fios de conversa. Neste caso, então, melhor partir para a ação e deixar registrado a nomeação de meus agradecimentos.

Minha amada Família de Sangue e de Alma sempre presente em minha vida, em especial quem está sempre ao meu lado, em todos os momentos, bons e ruins, embora não aguentasse mais me ver escrevendo: Minha Mãe! E vocês, meus filhos, aqui também minha nora e genro, Dr. Eduardo Milton Sanchez, Obrigada pela tradução em língua espanhola. Espero tê-los orgulhado! Aqui incluo meus Amigos e Amigas “de fé, meus irmãos e irmãs camaradas”. É muito bom tê-los em minha vida!

Português e Inglês podem sim, caminhar juntos, especialmente quando há, em comum, um amor maior: Palavras! Querida Prof. Nelly Carvalho, minha orientadora e amiga, acreditou em mim, provavelmente porque, como eu, ela também acredita em contos de fadas e, juntas, descobrimos o caminho a seguir. E, não faltaram puxões de orelhas também!

Às Mestras que aceitaram meu convite para avaliar meu trabalho, Judith Hoffnagel, Maria Cristina Damianovic, Celina Abbade, Elizabeth Marcuschi, Cristina Teixeira e Isaltina Gomes: uma honra e alegria! Guardo vocês em meu coração! À uma Mestra que me ajudou bastante, minha co-orientadora em off, Prof.<sup>a</sup> Ângela Dionísio: tudo o que você falou foi de grande valia!

Aos Professores/Coordenadores/Funcionários que fazem o PPG Letras, pela força e incentivo, especialmente Jozaiás e Diva que sempre estavam prontos para me atender, ajudar, acalmar. Aos meus queridos PIsFs do NuCLI IsF UFPE, pela caminhada juntos, pelo carinho, pela torcida!

À essa Força Maior que existe no Universo em quem acredito e chamo de Deus!

E, last, but not least, às minhas Fadas que me acompanham em minha caminhada!

**Muito Obrigada!**

## RESUMO

Narrativas são parte de nossa vida e dentre os tipos de narrativas que nos rodeiam, nosso interesse volta-se para o que chamamos de narrativas maravilhosas, ou mais diretamente, os contos de fadas. O universo dos contos de fadas revela, através da linguagem, sentimentos humanos universais e reúne em suas histórias, a aprendizagem da vida e a busca de um final feliz. Dentre as possibilidades de estudos relacionados aos contos de fadas, nosso interesse volta-se para o elemento fundamental e ativo da narrativa, o personagem, elemento diretamente ligado à ação, aos fatos e acontecimentos da sequência narrativa. Deste modo, este trabalho objetiva, ao analisar o protagonista dos contos escolhidos através de relações sinonímicas e antonímicas, agrupadas nos campos associativos caracterizadores do protagonista e do antagonista, conforme estudos de Abbade (2009, 2011, 2012), Coseriu (1997), Vanoye (1981) e Garcia (2004), descobrir se no discurso do modo narrativo (CHARAUDEAU, 2004), as lexias usadas para a construção do caráter e do físico do personagem central respondem à indagação do trabalho: como e porque esses personagens permanecem praticamente inalterados nas suas características principais, tanto os bons como os maus, através dos tempos e dos vários modos narrativos na cultura ocidental. Em outras palavras saber o motivo pelo qual histórias vão e vem e personagens permanecem. Em busca de uma resposta, investigamos segundo Garcia (2004), a representação verbal do personagem em seus aspectos característicos e traços dominantes de forma que, do conjunto deles, resulte uma impressão bem delineada do personagem descrito pelas lexias que conforme Biderman (2001), Carvalho (2004) e Henriques (2011) possuem forte componente semântico que se enriquecem continuamente à medida que acompanham o dinamismo do mundo e sua representação. O *corpus* deste trabalho é constituído de quatro contos de fadas, dos Irmãos Grimm, na versão em língua portuguesa, publicados no Tomo 1 da coleção, *Contos Maravilhosos Infantis e Domésticos* (1812-1815).

**Palavras – Chave:** Contos de Fadas. Personagens. Discurso. Léxico. Campos Associativos.

## ABSTRACT

Narratives are part of our lives and amongst the types of narratives that surround us, our interest focuses on what we call wonderful narratives, or more directly, fairy tales. The universe of fairy tales reveals, through language, universal human feelings and embodies in its stories, life learning and the quest for a happy ending. Within the possibilities of studies related to fairy tales, our interest regards the fundamental and active element of narrative, the character, the element directly connected to the action, facts and happenings of the narrative sequence. Thus, in constructing and analyzing the protagonist in the chosen tales, through synonymic and antonymic relations, grouped in the protagonist's and antagonist's characterizing associative fields, in the light of Abbade's (2009, 2011, 2012), Coseriu's (1997), Vanoye's (1981) and Garcia's (2004) studies, this paper aims to discover whether, in the discourse narrative mode (CHARAUDEAU, 2004), the lexicon used in the construction of the tales' main character, subjectively and physically, answer the question of the work: how and why these characters remain almost unaltered in their main characteristics, both the good as well as the bad ones, through time and the various narrative modes of the western culture. In other words, to know the reason why histories come and go and the characters endure. In the quest for an answer we have investigated, according to Garcia (2004), the verbal representation of the character in their characteristic aspects and dominant traces in such a way that, from their whole, there results a well delineated expression of the character described by the lexicon which, in agreement with Biderman's (2001), Carvalho's (2004) and Henriques' (2011) theories, possesses strong semantic components that are being constantly enriched while following up the dynamism of the world and its representation. The *corpus* of this work comprises four fairy tales from the Grimm Brothers, translated into the Portuguese language and published in Tome 1 of the collection *Contos Maravilhosos Infantis e Domésticos* (1812-1815).

**Key-words:** Fairy Tales. Characters. Discourse. Lexicon. Associative Fields.

## RESUMEN

Narrativas son parte de nuestra vida y entre los tipos de narrativas que nos rodean, nuestro interés se enfoca en lo que llamamos de narrativas fantásticas o maravillosas, o mas directamente, cuentos de hadas. El universo de los cuentos de hadas nos revela a través del lenguaje, sentimientos humanos universales y reúne en sus historias, el aprendizaje de la vida y la búsqueda de un final feliz. Entre las posibilidades de estudios relacionados a los cuentos de hadas, nuestro interés se enfoca en el elemento fundamental y activo de la narrativa, el personaje directamente relacionado a la acción, a los hechos y acontecimientos de la secuencia narrativa. De esta manera el presente trabajo tiene como objetivo construir e analizar al protagonista en los cuentos escogidos a través de relaciones sinonímicas y antonímicas, agrupadas en los campos asociativos que caracterizan o protagonista y el antagonista, conforme estudios de Abbade (2009, 2011, 2012), Coseriu (1997), Vanoye (1981) y Garcia (2004), descubrir si en el discurso de modo narrativo (CHARAUDEAU, 2004) las lexías usadas para la construcción del carácter y del físico del personaje central responden a la indagación del trabajo: como y porque esos personajes permanecen prácticamente inalterados en sus características principales, tanto los buenos como los malos, a través del tiempo y de los diferentes modos narrativos de la cultura occidental. En otras palabras saber el motivo por el cual las historias van y vienen y los personajes permanecen. En busca de una respuesta investigamos según Garcia (2004), la representación verbal del personaje en sus aspectos característicos y los trazos dominantes de forma que, del conjunto de ellos, resulte en una impresión bien delineada, del personaje descrito por las lexías que conforme Biderman (2001), Carvalho (2004) e Henriques (2011), poseen un fuerte componente semántico que se enriquece continuamente a medida que acompañan a el dinamismo del mundo y su representación. El *Corpus* de este trabajo está constituido de cuatro cuentos de hadas, de los hermanos Grimm, en la versión para la lengua portuguesa, publicados en tomo 1 de la colección, *Contos Maravilhosos Infantis e Domésticos*.

**Palabras clave:** Cuentos de hadas. Personajes. Discurso. Lexías. Campos asociativos.

## SUMÁRIO

<b>Introdução: “Era uma vez”</b> .....	15
----------------------------------------	----

### **Capítulo 1: Fundamentação Teórica**

1.1. Lexicologia.....	22
1.2. Léxico .....	25
1.3. Campos Associativos .....	32
1.4. Narrativa.....	37
1.5. Modo de Organização do discurso narrativo.....	41
1.6. Personagem .....	48

### **Capítulo 2: Contos de fadas**

2.1. Considerações Iniciais .....	56
2.2. Da tradição aos tempos atuais.....	59
2.3. Autores escolhidos .....	73

### **Capítulo 3: Metodologia**

3.1. <i>Corpus</i> : Sua constituição.....	78
3.2. Universo da pesquisa .....	83
3.3. A pesquisa .....	95

<b>Capítulo 4: Análises</b> .....	98
-----------------------------------	----

<b>Considerações Finais</b> .....	116
<b>Referências</b> .....	119
<b>Anexos</b> .....	125

## INTRODUÇÃO: “ERA UMA VEZ..”

Escrever uma tese acadêmica é um processo que parte de uma inquietação do estudioso que o impulsiona a descobrir respostas para as indagações que surgem no decorrer do estudo. Inicialmente observamos que o personagem central, descrito e apresentado como a encarnação de todas as virtudes (beleza, bondade, sinceridade, obediência, paciência...), suportando as dificuldades e provações que surgem no seu caminho consegue, ao final, ser ‘*feliz para sempre*’. Essas características e atitudes são evidenciadas nas expressões lexicais que caracterizam aspectos físicos e emocionais dos mesmos. Ao mesmo tempo, o mal (perversidade, crueldade, maldade, feiura...) encarnado nas figuras dos antagonistas é descrito com expressões lexicais que acentuam as ações praticadas por eles, os quais ao final são destituídos do poder e castigados.

A indagação do trabalho é o como e o porquê da permanência dos personagens principais, praticamente inalterados nas suas características predominantes, através dos tempos e dos vários modos narrativos na cultura ocidental, ou, em outras palavras, razões e motivos, pelos quais histórias vão e vem e personagens permanecem. Isso pode ser mais diretamente, observado nos filmes que surgiram a partir de 2010, tais como, ‘*Deu a louca na Chapeuzinho 1 e 2*’, onde o personagem, *Chapeuzinho Vermelho* está lá, embora a história tenha um contexto totalmente diferente da conhecida história; ou em “*Branca de Neve e o Caçador*”, personagens da clássica história, *Branca de Neve*, porém, mais uma vez, apresentados em um contexto bem diferente; ‘*Enrolados*’, trazendo o personagem que é trancado em uma torre, *Rapunzel*, e afastado do convívio com outras pessoas e conhece um príncipe que a salva. Até aí, poderíamos pensar que não é tão diferente assim, até percebermos que o príncipe, nesta versão, é um ladrão. E há muitas outras versões das conhecidas histórias clássicas, embora o personagem principal sempre esteja presente, de uma forma ou de outra.

Nos contos de fadas, palavras que nomeiam personagens como rei, rainha, príncipe, princesa, fada, bruxa, poções mágicas são recorrentes. São palavras que parecem pertencer a um mundo mágico no qual embalamos nossos sonhos e desfrutamos de total encantamento. Entretanto, aparentemente distante do nosso cotidiano, esse mundo sedutor ao qual somos apresentados seja de forma oral ou escrita revela, através da linguagem, sentimentos humanos

universais, exprimindo e reunindo nas narrativas as necessidades primordiais da humanidade: a aprendizagem da vida, a busca incessante, a grande aventura humana.

Dentre os tipos de narrativas que nos rodeiam, nosso interesse volta-se para o que chamamos de narrativas maravilhosas, ou mais diretamente, os contos de fadas, os quais, recolhendo narrativas populares, relatam de forma aparentemente simples, porque há muito mais nessas histórias do que o que está sendo relatado, as linhas gerais do comportamento do homem em seus aspectos psicológicos, sociais e antropológicos.

De acordo com Marcus-Steiff *et al* (1974), a via psicológica foi reconhecida a partir de Freud que falava do prazer obtido gratuitamente pela eficácia que o jogo de palavras em um texto pode trazer ao receptor; a antropológica reaviva em nós arquétipos coletivos ocultos, mas fundamentais, que se prendem a uma relação imemorable da humanidade e a sociológica trata de um público definido, segundo uma sociedade e cultura. São, portanto, narrativas que usam a fantasia, a imaginação, o faz-de-conta e o lúdico, a diversão, a brincadeira, dando-nos a impressão de que a compreensão de certas verdades humanas torna-se mais clara e evidente deste modo, fazendo com que a história sobreviva ao tempo e torne-se universal.

Segundo Machado (2010), contos de fadas fazem parte de um patrimônio que é comum a todos os seres humanos que os vem preservando por tempos imemoráveis e todos e cada um de nós nos sentimos com direito a ter um pedaço desses contos que diferentemente de acervos materiais, quanto mais se dividem, mais crescem, constituindo-se em referências culturais comuns a todos nós.

Para Tolkien (2010), ícone da literatura fantástica, falar de histórias de fadas é uma aventura temerária, cheia de armadilhas e calabouços para os incautos e os audazes porque a magia do *Belo Reino* (nome dado pelo autor ao reino das fadas), não é um fim em si mesmo, uma vez que sua virtude reside em suas operações e, entre elas, está a satisfação de desejos humanos primordiais. Segundo o autor, uma “história de fadas” (2010, p.16) é aquela que resvala ou usa o *Belo Reino* com a finalidade de contar uma aventura, uma fantasia, deixando uma lição de moral com ajuda de magia e poder peculiares.

Conforme Von-Franz (1990), os estudos dos contos de fadas delineiam a base humana universal e são a expressão da estrutura mais geral e básica do ser humano porque estão além das diferenças culturais, raciais e de nacionalidade.

A escolha dos contos de fadas, ou melhor, dos contos maravilhosos - “*Märchen*” - para acompanhar mais de perto o termo em alemão usado pelos autores, os Irmãos Grimm, *Rapunzel*, *A Gata Borralheira*, *A Bela Adormecida* e *Branca de Neve*, como objeto deste

estudo, dentro do universo de 211 contos, constantes da 7ª edição, publicada em 1857, deve-se ao fato de que esses quatro contos parecem estar, constantemente, sendo republicados, reescritos, filmados e refilmados, usados em publicidade e propaganda, isto é, são as quatro heroínas, com suas antagonistas, que continuam presentes nos tempos atuais.

Dentro do universo de pesquisas que o tema permite, pretendemos demonstrar, através das expressões lexicais usadas no discurso que descreve os atributos físicos e o caráter do personagem central, que os termos axiológicos pejorativos (desvalorizantes) ou meliorativos (lisonjeadores e valorizadores), conforme denomina Orecchioni (1980), funcionando como ofensa ou lisonja, podem fornecer a chave para a pergunta motivadora deste trabalho.

Segundo Carvalho (2014), as palavras têm um valor subjetivo, uma vez que são recortes do mundo referencial, com uma forma particular de conteúdo. Logo, nenhum de nós, falantes de uma língua, descrevemos algo com total imparcialidade porque sempre haverá uma forma de interpretação pessoal e subjetiva, seja de modo apreciativo ou depreciativo.

O objeto de nosso estudo, os personagens dos contos, direcionam para discussões de perfis culturais com questões relativas à identidade, autoritarismo, ludismo, astúcia, transformação social, e muitas outras. São os elementos diretamente ligados à ação, aos fatos e acontecimentos da sequência narrativa, movimentando-se em um tempo e espaço específico, sendo, portanto, os elementos primordiais para qualquer estudo ficcional, como afirma Coelho (2003, p. 94),

são personagens arquétipos ou símbolos engendrados pelos mitos de origem; formas de comportamentos humanos, situações, desígnios, forças malignas ou benignas a serem enfrentadas na Aventura Terrestre a ser vivida pelos seres humanos, isto é, cada um de nós.

Khéde (1986) afirma que os teóricos da literatura, desde Aristóteles até os formalistas russos do início do século XX identificam o personagem da ficção com o ser humano e corroboram o fato de ele ser o elemento essencial da narrativa. Segundo a autora, esses personagens são interpretações dos perfis culturais de cada época e de cada povo e, no entanto, nos identificamos com eles; reconhecemos neles parte de nossa identidade e de nosso imaginário configurados por eles.

Isto talvez se deva ao fato de que, segundo Biderman (2001), para se lembrar de suas emoções e guardar conhecimentos adquiridos, o homem inventou a escrita e com essa invenção, foi acrescentado às qualidades e funções da comunicação oral a possibilidade de fazer a mensagem durar para além de um instante passageiro e poder ser transportada para

grandes distâncias possibilitando a permanência e continuidade da mensagem através dos séculos.

Os contos de fadas, na conformação de seus personagens burgueses, aristocráticos e populares, representam os valores que surgiram e foram consolidados entre os séculos XVII e XIX. Propp (2002, 2006) ressalta que o capitalismo não condicionou os contos maravilhosos, mas o modo de produção capitalista está representado nesses contos com a figura do comerciante avarento, o proprietário explorador, o cidadão arruinado e outros, só para mencionar alguns exemplos. Os contos populares sobre os quais se apoiam os contos de fadas surgiram sob a forma de produção e organização social pré-capitalista, mas suas origens não estão ligadas à base econômica de produção que havia no início do século XIX e, daí o motivo de ser possível encontrar nesses contos reminiscências de ritos totêmicos de iniciação, em uma mistura de estilos culturais e ciclos históricos que são encaixados neles. Na versão oral, os contos de fadas tinham um papel duplo de mito e rito iniciatório, pois reatualizavam um complexo sociocultural que abrangia sistemas sociais como o matriarcado e formas rituais como as cerimônias de casamento, a construção de moradias, a colheita e outras.

A universalidade dos contos de fadas no mundo ocidental, seus personagens e fio condutor da história, permite que seja estabelecida uma tipologia geral para os personagens, da mesma forma como as constantes variações permitem a relação com as mudanças de contexto histórico. Os personagens são lineares e possuem seus limites estritamente delineados, correspondendo a imagens predeterminadas e características de narrativas monológicas, segundo Bakhtin (apud Khéde, 1986, p.19). A presença do narrador nos contos de fadas sugere um modelo fechado de narrativa, a qual reproduz uma realidade sociocultural fechada e, geralmente, apresenta o confronto entre duas posições: a dos que dominam e a dos que são dominados.

Ao estudar os contos maravilhosos russos, Propp (2006) identificou sete personagens ou autores, cada um com seu **papel** e esfera de ação no conto. São eles: (1) o **antagonista** ou **agressor**: responsável pelo malefício, combate ou perseguição; (2) o **doador** ou **provedor**: prepara a transmissão/dom do objeto mágico; (3) o **auxiliar**: transporte no espaço, reparação do malefício/falta, socorro/realização, transfiguração; (4) a **princesa** e **seu pai**: tarefa difícil, descoberta do falso herói, reconhecimento do herói, castigo, casamento; (5) o **mandatário/mandante**: envia o herói; (6) o **herói**: parte para a busca, reação do herói.

casamento e (7) o falso herói: partida para a busca, reação do falso herói, pretensão mentirosa, castigo.

Para o autor, os personagens devem ser estudados a partir de seus atributos, os quais podem ser resumidos em aparência e nomenclatura; particularidade de entrada em cena; e habitat. São estereótipos (a bruxa malvada, a fada bondosa, o sapo que vira príncipe,...) que representam um modelo fechado de sociedade com seus valores plenos e estratificados sendo, por isso, ou heróis ou vilões no sentido absoluto. São tipos que existem em função do enredo, cujos atributos caracterizam esse modelo fechado de narrativa.

Nos contos de fadas, a análise da construção do personagem, o papel por ele representado nas esferas de ação do conto e as descrições de seus atributos físicos e subjetivos são fatores que atualizam ou reinterpretem questões universais como os conflitos do poder e a formação dos valores, misturando realidade e fantasia no “*Era uma vez...*” e reproduzindo valores clássicos e estratificados, pois em seus conteúdos encontramos informações sobre a realidade do local de origem dos contos, o momento histórico e a cultura da região de onde esses contos se originaram: o poder de reis e rainhas, com conotações positivas ou negativas; príncipes e princesas, personagens mais dispostos às aventuras, geralmente os príncipes desempenham papéis ativos, heroicos e transgressores, enquanto as princesas são caracterizadas por atributos femininos que primam por marcar sua passividade e função social como objeto do prazer e organização familiar: belas, virtuosas, honestas e piedosas, essas princesas terão como prêmio o seu príncipe encantado; as que desobedecem ao modelo clássico de virtude são condenadas, e esses dois tipos de princesas estão nos contos: as delicadas, belas, fiéis... (sempre terminam bem) são as mais comuns de serem encontradas, mas temos também exemplos de princesas pérfidas, vingativas e más (que sempre têm um fim horrível), cujas intenções são matar, mutilar ou despojar os pretendentes, e as madrastas e bruxas, sempre procurando fazer mal ao personagem central.

As expressões lexicais utilizadas para a construção do personagem central estudadas à luz das teorias sobre o léxico (BIDERMAN, 1998, 2001; CARVALHO, 2004, 2011; HENRIQUES, 2011; VILELA, 1994); dos estudos semânticos, nas polissemias, sinônimas e antônimas, das teorias dos campos associativos (ABBADE, 2009, 2011, 2012; BIDERMAN, 2001; COSERIU, 1977; GARCIA, 2004; HENRIQUES, 2011) e das estratégias discursivas realizadas segundo o modo de organização do discurso narrativo (CHARAUDEAU, 2009; TOOLAN, 1988) deverão balizar a resposta à pergunta: Quais são os valores insubstituíveis

que caracterizam os personagens centrais (protagonistas) dos contos de fadas? Estes são o foco desta pesquisa, seguindo os postulados de Khéde (1986) e Toolan (1988).

Marcuschi (2008, p.154) afirma que “é impossível não se comunicar verbalmente por algum gênero ou algum texto”, uma vez que gêneros textuais são fenômenos históricos, ligados à vida cultural e social que contribuem para ordenar e estabilizar as atividades comunicativas da vida diária. São entidades sócio-discursivas e formas de ação social (MARCUSCHI, 2005, p.19-20) e não são instrumentos fixos e rijos da ação criativa. Pelo contrário, são maleáveis, dinâmicos, plásticos e integram-se nas culturas em que se desenvolvem. E, embora os gêneros não sejam categorizados nem definidos por aspectos formais estruturais ou linguísticos, e sim por aspectos sociocomunicativos funcionais, em muitos casos as formas e as funções determinam o gênero, os quais configuram um tipo textual com aspectos lexicais, sintáticos, tempos verbais e relações lógicas definidas por traços linguísticos predominantes.

É o caso do *corpus* deste trabalho, os contos de fadas, que configuram o tipo textual narrativo. Este tipo de enunciado textual possui um verbo de mudança no passado, um circunstancial de tempo, lugar e por sua referência temporal e local é considerado um enunciado indicativo de ação.

Desde a virada do milênio tem havido uma profusão de filmes, séries televisivas, publicidades e propagandas com personagens de contos de fadas. De modo geral, os personagens surgem com novas vestimentas, desfragmentados e desconstruídos de suas formas originais, conforme mencionamos no início desta Introdução. Essa presença constante dos personagens escolhidos dos contos de fadas, objetos de nosso estudo, através dos tempos, chegando ao tempo atual, motivou-nos a tentar descobrir tal razão.

Este trabalho encontra-se organizado da seguinte forma:

## **Introdução**

**Capítulo 1** - Fundamentação Teórica – Consideramos oportuno começar o capítulo com uma descrição da ciência que estuda o léxico, a Lexicologia e, também, apresentamos os aspectos teóricos relacionados ao léxico; campos de associação; narrativa; modo de organização do discurso narrativo e personagem.

**Capítulo 2** – Painel geral sobre as origens dos contos de fadas, os autores e os *corpora* deste trabalho; Personagens, símbolos e metáforas que retratam o homem e seu papel no mundo; Abordagem das mudanças de perspectivas que vem, através dos tempos, trazendo modificações às narrativas dos contos de fadas, dos modelos clássicos aos atuais, mostrando o quanto esses contos, contados e recontados, são chaves para compreensão do mundo e do comportamento humano, através das histórias.

**Capítulo 3** - Metodologia do trabalho – Este capítulo apresenta, inicialmente, o *corpus* escolhido deste trabalho. Em seguida, apresentamos o universo da pesquisa e o modo como o pesquisador fará a respectiva coleta dos dados.

**Capítulo 4** – Ao efetuar as análises das expressões lexicais caracterizadoras dos personagens centrais objeto de investigação – *Rapunzel, A Gata Borralheira, A Bela Adormecida e Branca de Neve* – ressaltando a tipologia desses personagens, surgem relações sinonímicas entre eles que permitem agrupá-los em um campo associativo – dos protagonistas – ao mesmo tempo em que, analisando as expressões lexicais que revelam as ações praticadas pelos seus antagonistas – *Fada, Madrasta e Irmãs Postiças, 13º Fada e Rainha* – pode-se inferir associações sinonímicas entre elas e, ao mesmo tempo, verificamos relações antonímicas entre protagonistas e antagonistas, como parte de uma rede de associações.

As **Considerações Finais** trazem o fecho desse trabalho tratado e as contribuições possíveis em várias áreas da atividade humana e, em especial, em Linguística, linha de pesquisa deste trabalho, na expectativa de manter vivas as histórias.

## **Referências**

## **Anexos**

## CAPÍTULO 1

### FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

#### 1.1. LEXICOLOGIA

“Penetra surdamente no reino das palavras. Elas têm mil faces...” Para os lexicólogos, mais do que um simples convite do poeta Drummond, penetrar neste reino significa mergulhar no universo do mundo em que vivemos cercados por palavras, as quais como um camaleão, são como a vida, mudando, ressignificando, transformando, nascendo e morrendo, e, às vezes, renascendo em novos contextos.

Consoante Charaudeau (2009), a linguagem é uma atividade humana que se desenrola no teatro da vida real e cujo desempenho é o resultado de diversos componentes, os quais exigem uma situação de comunicação; uma finalidade; uma identidade dos interlocutores; um saber organizar a encenação do próprio ato de linguagem conforme a categoria e uma competência semântica, construindo sentido com a ajuda da gramática e do léxico; do conhecimento e das crenças que existem na sociedade considerando os dados da situação de comunicação e os mecanismos da encenação do discurso.

Em diferentes civilizações, a palavra sempre foi a “mensageira de valores pessoais e sociais que traduzem a visão de mundo do homem enquanto ser social” (ISQUERDO & KRIEGER, 2004, p.11). A título de ilustração, para os Índios Kwakiutl, na costa oeste da América do Norte, as palavras têm a força e a imagem “da lança que atinge a caça, ou dos raios de sol que atingem a terra”. Em outras palavras, o ser humano usa a palavra para nomear e caracterizar o mundo que o rodeia, exercendo seu poder sobre o universo natural e antropocultural e registrando e perpetuando sua cultura. A todo este conjunto chamamos de competência discursiva e é fazendo com que ela funcione que produzimos atos de linguagem que tem sentido, vínculo social e que permite ao ser humano expressar seu pensamento e agir, uma vez que não há ação sem pensamento e nem pensamento sem linguagem.

A linguagem permite ao homem viver em sociedade e entrar em contato com o outro, estabelecendo vínculos psicológicos e sociais. Portanto, o vocabulário não pode ser visto como um inventário de conceitos isolados, nem como uma lista aleatória de termos. Como diz Carvalho (2011, p.87), o vocabulário é “um sistema organizado de valores, demonstrado na sua forma de estruturação em relações de equivalência, semelhança e oposição”. Para a autora, é através do uso das palavras que conhecemos os valores ideológicos próprios de determinada cultura.

O interesse pelas palavras é algo que vem de muito tempo atrás. Os antigos se interessavam pelas mudanças de significados que uma palavra poderia ter; pelo caráter vago das mesmas e pela sua diversidade; os românticos tinham pelas palavras um interesse vivo e universal e eram fascinados pelo poder estranho e misterioso das mesmas. Ulmann (1964) acrescenta que, “a palavra desempenha um papel tão decisivo na estrutura da língua” que é necessário um ramo especial da linguística para estudá-la em todos os seus aspectos. Este ramo se chama *lexicologia*, e constitui a segunda divisão básica da ciência linguística.

Durante muitos anos, a Lexicologia e a Semântica (considerada a irmã congênita) ficaram “na sombra”, com o objeto de estudo – a palavra - marginalizado pela Linguística moderna. Para os estruturalistas, as teorias sintagmáticas e a gramática gerativa, o conceito de palavra e a teoria tradicional baseada nele, não eram objetos de interesse científico. É verdade que a Lexicologia tem na palavra o seu principal objeto de estudo, mas isto não significa que ela abandone ou rejeite os outros modelos de análise linguística. Tesnière (apud BIDERMAN, 2001) argumentava que a noção de palavra é uma das noções cuja definição é das mais delicadas para o linguista.

Diferentemente da gramática, o léxico é um sistema aberto, no qual a inventividade humana e artística aflora. Esta criatividade, gerando novas significações e significantes, em um movimento contínuo tal qual a própria vida, faz do léxico uma “galáxia em expansão” (BIDERMAN, 2001, p.193), uma vez que ele é “o reflexo do Universo das coisas, das modalidades do pensamento, do movimento do mundo e da sociedade” (BARBOSA, 1996).

Uma vez que língua, sociedade e cultura são indissociáveis, há uma interação entre elas que acontece sempre em um processo contínuo e dinâmico provocando o enriquecimento e a mutabilidade do léxico, permitindo ao falante de uma língua a possibilidade de criar antes mesmo de enunciar.

A lexicologia é uma ciência recente, mas os estudos acerca das palavras remontam à Antiguidade Clássica. Segundo Biderman (2001, p.99-103), os gregos e os latinos consideravam a palavra como a unidade significativa de articulação do discurso; a unidade operacional básica. Por definição, a lexicologia estuda as palavras e os morfemas que a formam, isto é, as unidades significativas. Aristóteles (apud ULLMANN, 1964) chamava as palavras de “as menores unidades significativas da fala”, e estes elementos, as palavras, precisam ser investigados tanto na forma como no significado.

A Lexicologia é a ciência que estuda o léxico e a sua organização de pontos de vista diversos. Segundo Zavaglia e Welker (2008), cada palavra remete a particularidades

relacionadas ao período histórico em que acontece; à região geográfica a que pertence; à sua realização fonética; aos morfemas que a compõem; à sua distribuição sintagmática e ao seu uso social, cultural, político e institucional. Desse modo, cabe à Lexicologia dizer cientificamente em seus variados níveis o que diz o léxico, ou seja, a sua significação.

A morfologia (estrutura interna da palavra) e a sintaxe (combinação dos vocábulos em orações) tradicionais foram construídas sobre o alicerce da palavra. Aristóteles há mais de vinte e um séculos, já pensava, em sua *Lógica*, que as palavras faladas são símbolos ou signos das sensações ou impressões da alma e as palavras escritas são signos das palavras faladas. O grande filósofo ensinava que a linguagem falada e a linguagem escrita são representações simbólicas e convencionais e, ao mesmo tempo, observava que sob o simbolismo convencional e arbitrário, do qual as línguas fazem parte, há universais, idênticos para toda a humanidade. Essa é uma tese que, segundo Biderman (2001), a teoria linguística moderna ainda tenta demonstrar.

A mesma autora acima afirma que, sem o lugar merecido, os estudos lexicais permaneceram em segundo plano durante um bom tempo da história linguística, deixados de lado para dar lugar às preocupações acerca dos estudos fonéticos, morfológicos e sintáticos. Com as palavras de uma língua, o que se fazia era organizá-las alfabeticamente e buscar suas definições, tendo assim a lexicografia uma função definida. No final do século XIX, com a geografia linguística e o conseqüente florescimento da onomasiologia, o interesse linguístico passa da investigação fonética para a investigação dos problemas lexicais.

Dentro dos vários critérios usados pelos linguistas para definir a palavra, três podem ser destacados: (1) o critério fonológico (pausas, acentos, outras regras fonológicas), o qual por si só não é determinante nem conclusivo para oferecer todas as características que definem a palavra; (2) o critério gramatical ou morfossintático que analisa a classificação gramatical da palavra em função dos marcadores morfossintáticos que ela mostra e a função exercida pela palavra na sentença e, (3) o critério semântico. Este último teve em Ullmann (1964), um ardoroso defensor, definindo a palavra como a unidade semântica mínima do discurso. A palavra é o objeto principal da Lexicologia e Lexicografia e, é exatamente no interior dessas duas ciências que a primazia é o seu enfoque semântico:

“Se a fonologia nos ajuda a reconhecer segmentos coesos fonicamente e se a gramática nos leva a identificar as formas linguísticas manifestas nesses segmentos, só a dimensão semântica nos fornece a chave decisiva para identificar a unidade

léxica expressa no discurso. Se a informação semântica não congrega todos os outros elementos no topo da hierarquia, os resultados da análise linguística serão distorcidos” (BIDERMAN, 2001, p.155).

## 1.2. LÉXICO

“The study of lexis is the study of the vocabulary of languages in all its aspects: words and their meanings, how words relate to one another, how they may combine with one another, and the relationships between vocabulary and other areas of the description of languages, the phonology, morphology, and syntax” (MALMKJAER, 2010, p.346-347)<sup>2</sup>

Um trabalho desta natureza, onde o objeto de estudo está diretamente ligado às expressões lexicais, não poderia deixar de conter um capítulo dedicado à atitude e conceitos de linguistas em relação a este termo: *palavra*. Já houve até quem propusesse o abandono definitivo do termo, em um congresso de linguística realizado em Paris, em 1948, devido à imprecisão e a dificuldade de se chegar a um acordo sobre uma definição de palavra que fosse ideal e agradasse a todos os estudiosos presentes no tal congresso. Provavelmente nunca conseguiremos chegar a um acordo definitivo, pois as palavras adquirem forma, força e múltiplos significados quando, de acordo com Wittgenstein (1996), começam a ser “usadas na linguagem”, fazendo com que as coisas existentes comecem a ser denominadas, entendidas e apreendidas; criando, ordenando e classificando a realidade em que vivemos.

Antigos relatos oriundos da Índia afirmam que da palavra dependem todos os deuses, os animais e os homens; que na palavra repousam todas as criaturas. A palavra, segundo esses relatos é mágica, cabalista e sagrada; uma realidade com poder, pois a partir da palavra as entidades da realidade podem ser nomeadas e identificadas criando um universo significativo que a linguagem revela. O uso de palavras para nomear os referentes extralinguísticos é uma atividade específica dos seres humanos e o léxico é visto como um conjunto de representações de objetos mentais consubstanciados nas palavras que um indivíduo domina e das quais ele se utiliza para a comunicação.

---

<sup>2</sup>“O estudo do léxico é o estudo do vocabulário das línguas em todos os seus aspectos: as palavras e seus significados; como as palavras se relacionam umas com as outras; como elas se combinam com outras e as relações entre o vocabulário e as outras áreas de descrição das línguas como a fonologia, a morfologia e a sintaxe”. (tradução nossa)

Desde os gregos a palavra era considerada como a unidade significativa da articulação do discurso e para Dionísio da Trácia a sentença tinha como seus elementos mínimos um conjunto de palavras [gramaticais]. A teoria gramatical clássica definiu a palavra como a unidade operacional básica, e a morfologia e a sintaxe tradicionais foram erguidas sobre esse alicerce. A morfologia estudava a estrutura interna da palavra, e a sintaxe, a combinação das palavras em orações. Isso desde os antigos gregos e latinos, pois o sistema da gramática clássica era montado ao redor do par palavra – frase que fazia com que ao abandonar um, o outro se desmoronasse.

O símbolo verbal da cultura, o vocabulário, “perpetua a herança cultural através dos signos verbais”, diz Carvalho (2004, p.102-103), acrescentando que, “o vocabulário faz a ponte entre o mundo da linguagem e o mundo objetivo, constituindo um portador apropriado de significações, valores e cargas novas que a realidade gera e a palavra transmite”.

Em muitas tradições culturais o homem possui um poder que não é contestado sobre os outros seres porque os deuses o presentearam com a palavra. Segundo mitos das mais variadas mitologias, os homens aprenderam a falar com os deuses nas origens da história humana e os mitos constituem a linguagem primordial das culturas. Logo, as culturas são desempenhos históricos das comunidades humanas e são diferentes porque a palavra pode falar e ser falada de diversas maneiras, em linguagem e línguas diversas.

Segundo Biderman (1998, p.88), no clássico livro *Biological foundations of language*, E. Lenneberg elaborou uma teoria que pode ser aceita como básica para a interpretação do fenômeno da categorização linguística e, por conseguinte, a consequente nomeação do universo e sua relação com o vocabulário de uma língua natural: a atividade de nomear, de utilizar palavras para designar os referentes extralinguísticos é específica da espécie humana. A nomeação resulta do processo de categorização, isto é, a classificação de objetos feita por um ser humano, resultando em uma única resposta a uma determinada categoria de estímulos do meio ambiente. A categorização supõe também a capacidade de discriminação de traços distintivos entre os referentes percebidos ou apreendidos pelo aparato sensitivo e cognitivo do indivíduo.

Nesse processo de diferenciação as categorias originais podem ser subdivididas ou suprimidas; reorganizadas e reformuladas, resultando em outras categorias gerais ou específicas. A espécie humana organiza o conhecimento através desse complexo processo de categorização. Por outro lado, o homem tem a capacidade de relacionar várias categorias

umas com as outras e, conseqüentemente, de responder à relação entre as coisas, em vez de reagir diretamente às próprias coisas.

O processo de categorização subjaz à semântica de uma língua natural. Os critérios de classificação usados para classificar os objetos são muito diferentes e variados: (1) o uso que o homem faz de um dado objeto; (2) um determinado aspecto do objeto que fundamenta a classificação; (3) um determinado aspecto emocional que um objeto pode provocar em quem o vê, e muitos outros.

Sabemos que não falamos com palavras soltas e isoladas, mas que as organizamos em estruturas que variam de acordo com o sistema linguístico da língua utilizada, o qual é responsável pelo significado de uma palavra, isto é, “a língua é um sistema onde todos os termos são solidários”, conforme Saussure (2012 {1970}, p.115). Estas estruturas linguísticas se referem às regras estruturais que atuando sobre um conjunto de termos ou vocábulos nomeiam o mundo que nos cerca constituindo nos elementos principais destas estruturas.

É como se toda a nossa experiência estivesse registrada e classificada no arquivo que é o nosso vocabulário, isto é, um tesouro de palavras tal qual aparece em um dicionário de uma língua (SAUSSURE, 2012 {1970}) e através dele tornássemos real nossa visão de mundo. O que inclui, segundo Biderman (2001), a nomenclatura de todos os conceitos linguísticos e não-linguísticos e de todos os referentes do mundo físico e do universo cultural, criado por todas as culturas humanas atuais e do passado.

Para Kristeva (2012), as sociedades primitivas viam a linguagem como uma substância e força material. Falar significava que o homem participava do universo e que a língua, ou a palavra, utilizada era um elemento cósmico do corpo e da natureza (SILVA, 2006).

Estudar o léxico é segundo Isquierdo & Krieger (2004, p.11-12), “resgatar a cultura de um povo, de uma língua, uma vez que ele traduz o pensamento de uma sociedade em um determinado percurso da história”. O estudo das palavras, segundo as autoras, tem percorrido caminhos diversos, sendo objeto de estudo de disciplinas distintas, nem sempre diretamente relacionado à Lexicologia.

Lorente (2004) utiliza a metáfora de “intersecção de caminhos” para apresentar o léxico. Para a autora, o léxico “está situado em uma espécie de intersecção linguística que absorve informações provindas da fonética, fonologia, semântica, morfologia, sintaxe e pragmática”. Ela acrescenta ainda que “não há unidade lexical sem que algum destes aspectos esteja presente”.

O léxico de uma língua reflete o “repositório de experiências seculares das comunidades humanas que usaram e usam tal língua” (FERRAZ, 2006). Ele se constitui de unidades que são criadas a partir da necessidade que é expressa pelos grupos sociais na sua interação com o universo sociocultural. Esta necessidade, interação e contextualização aparecem justificadas no pensamento de Sapir (apud Biderman, 2001, p. 109-110) quando ele afirma que:

a língua formada socialmente influencia o modo como a sociedade vê a realidade. No entanto, para que um signo tenha um significado é preciso que o mesmo esteja inserido em um contexto situacional que permita que se infira um significado a partir desse contexto e em relação a ele.

Ainda acrescentando que,

os seres humanos não vivem somente no mundo objetivo, ou no mundo da atividade social [...]. Vivem à mercê da língua específica que é o meio de expressão para a sua sociedade [...]. O mundo real é construído inconscientemente sobre a base dos hábitos linguísticos do grupo. Não existem duas línguas, por mais semelhantes que sejam que possam ser consideradas como representantes da mesma realidade social [...].

Nas últimas décadas, vários linguistas defenderam teorias com relação ao conceito de palavras. A conceptualização da realidade se mostra claramente nas estruturas gramaticais e semânticas das línguas, ou seja, todo sistema linguístico manifesta tanto no seu léxico como na sua gramática, uma classificação e uma ordenação dos dados da realidade que são típicas dessa língua e da cultura com que ela se conjuga. Este é o resumo da teoria de Sapir-Whorf (CARROL & CHASE, 1959, p.vi) que afirma que a própria percepção que um indivíduo tem da realidade é, de certa maneira, pré-moldada pelo sistema linguístico que ele usa, uma vez que as categorias existentes na sua língua o predisõem para que faça determinadas escolhas para interpretar o que é real.

O mundo se apresenta em um fluxo caleidoscópico de impressões que têm de ser organizadas por nossas mentes através do nosso sistema linguístico. Logo, podemos dizer que o conceito de palavra não pode ter um valor absoluto, pois este valor varia e muda de um lugar para outro, de um país para outro, de um indivíduo para outro, de uma língua para outra. Só podemos tentar identificar uma unidade léxica, delimitando-a e conceituando-a no interior de cada língua estudada.

Este conhecimento acerca do léxico de uma língua é importante, pois também possibilita um enriquecimento de ideias, valores, sentimentos e, ao mesmo tempo, nos permite captar nuances que podem ser usadas para representar a realidade, uma vez que palavras são emblemas culturais, símbolos com significados sociais, que conservam a experiência da atividade humana (REIS, 2008).

Ao atribuírem conotações particulares aos lexemas, nos usos do discurso, os indivíduos podem agir sobre a estrutura do léxico, alterando as áreas de significação das palavras. Representando o mundo exterior e dando expressão ao nosso pensamento, a palavra marca a nossa presença no mundo, pois, é o elemento básico da comunicação, responsável pela relação com o mundo, nomeando, qualificando, distinguindo as diferenças e descrevendo a vida que nela se encerra.

Através do uso de uma palavra é possível se conhecer os valores ideológicos próprios de uma determinada cultura, uma vez que a palavra é projetada no espaço marcado pela visão de mundo do grupo. Nomeando a realidade, a palavra cria e introjeta o conceito, transmitindo-o a seguir e moldando a compreensão do mundo em que vivemos; sendo as depositárias de nossas decisões e julgamentos a respeito dos outros e de nós mesmos.

O caráter vago e a diversidade do emprego das palavras é algo muito antigo, que remonta ao início dos estudos sobre linguagem. Na *Ilíada* – XX vv.248-9 encontra-se a seguinte qualificação de palavra, que parece reforçar esse caráter vago: “Volúvel é a língua dos mortais; as palavras têm muitos e variados sentidos, e o âmbito da fala é extenso para um e outro lado” (apud ULLMANN, 1964).

Demócrito - 460 AC–370 AC- (id. 1964) considerava que a mesma palavra pode ter mais do que um sentido e, de modo contrário, pode haver mais que uma palavra para exprimir a mesma ideia.

De acordo com Ullmann (1964, p, 104-105) “não se pode negar a importância e influência do contexto na determinação do significado das palavras”.

O léxico das línguas é um grande universo, cujos limites são imprecisos e indefinidos e abrange todo o universo conceptual das línguas. O sistema léxico é a soma da experiência acumulada de uma sociedade e de sua cultura através dos tempos. Os participantes dessa sociedade são os sujeitos-agentes do processo de perpetuação e (re)elaboração do léxico de sua língua. Nesse processo, como um camaleão, o léxico ora se expande, ora se contrai, ora se altera devido às mudanças sociais e culturais, resultando, às vezes, em marginalização, desuso ou desaparecimento de unidades lexicais. Por outro lado, pode ocorrer também o

renascimento de termos que retornam à circulação dos falantes, geralmente com outras conotações.

A gramática latina baseou-se em descrições gramaticais do grego, que era uma língua que tinha afinidades genéricas e tipológicas com o latim, pois ambas remontavam a uma mesma família linguística, o indo-europeu. A mais antiga tradição latina tinha oito classes de palavras, a saber: nomes, pronomes, verbos, advérbios, participios, conjunções, preposições e interjeições. Aristóteles (384 BC- 322 BC) em *De Categoriae*, conclui suas observações relativas às classes de palavras afirmando, “*Other senses of the word might perhaps be found, but the most ordinary ones have all been enumerated*” (ARISTOTLES, 2012). \*

A descrição mais antiga das classes de palavras que temos remonta a Dionísio da Trácia (séc. II-I A.C.) e é a seguinte: nome, pronome, verbo, advérbio, participio, conjunção, preposição e artigo. Os gregos identificaram uma categoria que o latim não tinha; o artigo, e por sua vez, os gramáticos latinos adicionaram a classe das interjeições e depois os adjetivos e os numerais.

Os gramáticos latinos da época medieval incluíram nesta lista duas novas classes: subdividiram a classe *nome* em substantivos e adjetivos, e acrescentaram a classe dos numerais. As novas classes de palavras ficaram então assim: substantivos, adjetivos, numerais, pronomes, verbos, advérbios, participios, conjunções, preposições e interjeições.

A tradição gramatical das línguas europeias ocidentais (português, espanhol, francês, italiano, inglês, alemão, e outras), cujo início vem da Renascença, adaptou as classes identificadas no grego e no latim, e deste modo, temos as seguintes classes gramaticais: substantivo, adjetivo, pronome, artigo, verbo, advérbio, preposição, conjunção e interjeição.

Desde o século XIX, muitos linguistas vêm fazendo críticas a este modelo de classificação. Herman Paul (1970), considerado um dos principais teóricos dos neogramáticos, fez uma análise bastante criteriosa deste problema, já em sua obra datada de 1880, evidenciando os critérios de significação, da função das palavras na estrutura da oração e o comportamento em relação à flexão e formação de palavras.

Apesar das críticas de que têm sido alvo, as nossas gramáticas continuam a utilizar este modelo que já era insatisfatório para os gregos e latinos. O motivo para tal é que, embora se admita não ser este um modelo adequado, não existe outro que seja ideal e que possa substituí-lo. A principal incoerência está no fato de que critérios morfológicos se somam aos

---

\* “Pode-se encontrar outros significados para a palavra, porém os mais comuns já foram enumerados” (Tradução nossa).

critérios sintáticos, os quais, por sua vez se somam aos critérios semânticos. Essa classificação possui um caráter arbitrário: podemos apontar suas falhas, mas não podemos substituí-la por outra melhor, enquanto tentamos incluir cada palavra numa classe. Mas, atualmente, muitos linguistas afirmam que dificilmente a teoria gramatical poderá chegar a um modelo universal que não seja heterogêneo e satisfaça aos fatos linguísticos categoriais de cada língua.

O léxico, do grego *lexicon* ou vocabulário é o inventário completo dos vocábulos que constam nos dicionários de uma língua e nomeia a realidade extralinguística, isto é, o mundo, ações, objetos, pessoas, a realidade em que vivemos, através dos substantivos, adjetivos, verbos e alguns advérbios de modo, sendo, por isso, a estrutura que é menos sujeita às regras. Aristóteles estabeleceu uma distinção entre as palavras: as que mantêm seu significado mesmo quando isoladas e as que são meros instrumentos gramaticais. Esta divisão é aceita pelos linguistas os quais dividem as palavras em lexicais ou *plenas* e gramaticais ou *vazias*.

Carvalho (1999, p.14) aponta para o fato de que chamar uma palavra de vazia é “um erro conceitual; pois nenhuma forma é totalmente vazia”. As palavras chamadas “*vazias*”, ou gramaticais, têm função dentro da língua que é estudada; assinalam relações entre os termos e nem sempre podem ser traduzidas. Elas não têm relação com o mundo exterior e constituem um universo fechado. As palavras *plenas*, o léxico, estão sempre se renovando porque, assim como o mundo muda e se renova, elas também têm que acompanhar esta evolução para que possam nomear a realidade extralinguística. Essa distinção é baseada em um caráter puramente semântico. As chamadas palavras *plenas* têm algum significado mesmo quando estão sozinhas. Nas palavras *plenas* as categorias gramaticais são os substantivos, os adjetivos, os verbos e os advérbios de modo, derivados do adjetivo.

Pela capacidade de atribuir conotações particulares aos lexemas usados no discurso, os falantes de uma língua podem agir sobre a estrutura do léxico, mudando as áreas de significação das palavras. Daí podermos afirmar que o indivíduo gera a semântica de sua língua, especialmente aqueles indivíduos mais criativos e com maior competência linguística como escritores, poetas e, de outra forma, técnicos. O léxico de qualquer língua constitui um vasto universo de limites imprecisos e indefinidos; é a somatória de toda experiência acumulada de uma sociedade e do acervo de sua cultura através das idades.

O léxico é o domínio cuja aprendizagem é para toda a vida no processo de aquisição da linguagem. A incorporação do léxico, na nossa vida, acontece através de signos linguísticos: os lexemas. A percepção, concepção e a interpretação da realidade da vida são

registradas e guardadas na memória, através de um sistema classificatório fornecido pelo léxico. Como isso acontece, nós não sabemos, mas a memória registra, ordenadamente, o sistema lexical. A experiência do dia a dia mostra a existência de processos mnemônicos, estruturalmente ordenados, de tal forma que, quando queremos lembrar um vocábulo, desencadeia-se um processo que nos fornece várias palavras que fazem parte de um mesmo subsistema léxico ou de um determinado campo semântico.

Os indivíduos estruturam seu repertório léxico, seguindo os modelos e usos de sua comunidade linguística, através de um processo mental de categorização. Essa classificação categorial na memória do falante decorre de duas operações: (a) o conhecimento do mundo e da taxonomia que sua língua e cultura atribuem à mesma Realidade; (b) o esforço cognitivo de guardar e catalogar denotadores léxicos, segundo o modelo semântico de sua língua e de possibilidades linguísticas universais, das quais o falante seria dotado desde o nascimento. Esta possibilidade tem em Chomsky (1968) um forte defensor, pois para ele, a capacidade dos seres humanos para falar é geneticamente determinada e faz parte do código genético da espécie, assim como pássaros que aprendem a voar.

As categorizações do léxico não são fenômenos cristalizados e perpétuos. Muito pelo contrário, novas conotações do significado são continuamente introduzidas no léxico de uma língua e despertam potencialidades de novas categorizações na estrutura léxica, pois, como afirma Abbade (2012), “estudar o léxico de uma língua é enveredar pela história, costumes, hábitos e estrutura de um povo, partindo-se de suas lexias”.

Consoante pensamento da autora acima, para nosso estudo das expressões lexicais caracterizadoras dos personagens centrais, precisamos primeiro tecer algumas considerações teóricas sobre campos associativos, uma vez que pretendemos elencar algumas das expressões achadas em campos que configurem relações de sinonímia e antonímias relativas aos mesmos (personagens).

### **1.3. CAMPOS ASSOCIATIVOS**

Em língua portuguesa, as palavras são formadas, de modo geral, pela agregação de dois ou mais elementos como, o radical (que geralmente é a própria raiz da palavra), pelos sufixos e prefixos, vogal temática, consoantes de ligação e apoio, e desinências. O radical é o

elemento básico de uma família etimológica responsável pela ideia comum a uma série de palavras formadas pela agregação de elementos subsidiários. Conforme Garcia (2004), as palavras não se irmanam somente pela sua comunidade de origem; elas se associam pela identidade de sentido, constituindo o que o autor chama de “famílias ideológicas” (id, p.196), o que quer dizer: uma série de sinônimos afiliados por uma noção comum.

Ainda segundo o autor acima mencionado, as palavras também se associam por uma espécie de imantação semântica, isto é, uma palavra muitas vezes pode sugerir uma série de outras que, embora não sejam sinônimas, se relacionam com elas em determinada situação ou contexto, pelo processo de associação de ideias, de palavra-puxa-palavra ou ideia-puxa-ideia. O autor dá a isso o nome de “campo associativo” ou “constelação semântica”. Para demonstrar, elencamos algumas associações vocabulares pertinentes ao nosso *corpus*:

- 1- ‘*princesa*’, pode evocar vocábulos de significação contígua como: nobreza, realeza, beleza, fineza, encanto, delicadeza, riqueza, bondade,...;
- 2 - *bruxa* evoca: perversa, malvada, feia, vassoura, feiticeira...;
- 3 - *fada* traz à memória: leveza, encantamento, magia, duendes...;
- 4 -*príncipe* evoca: cavalo branco, charme, beleza, herdeiro... E poderíamos continuar indefinidamente.

Às palavras são associados significados básicos que constituem a base para a derivação de outros significados, próximos, associados, afins ou vocábulos antônimos, em que o significado de um é a negação do significado do outro (por exemplo, o modelo de oposição: *boa/má; bonita/feia; delicada/grosseira; amável/rude...*). A língua, então, parece refletir a condição humana de ser, simultaneamente, tanto submetida aos limites rígidos das leis físicas, quanto impulsionada para os mundos ilimitados da “idealização, do imaginário, da superação, da imortalidade” (ANTUNES, 2012, p.29).

Sendo o léxico um sistema aberto que reflete o movimento do mundo, da cultura e da sociedade há uma interação e um processo contínuo e dinâmico entre eles provocando o enriquecimento e a mutabilidade do léxico, permitindo ao falante de uma língua a possibilidade de criar antes mesmo de enunciar. O conceito de uma palavra não pode ter um valor absoluto, pois este valor varia e muda de um lugar para outro, de um país para outro, de um indivíduo para outro, de uma língua para outra.

Abbade (2009, p.38-50) observa que no fim do século XIX, o interesse nos estudos linguísticos começa a lançar olhares para estudos que digam respeito ao léxico, em especial

aos estudos das palavras que fazem parte de um mesmo campo lexical. Segundo a autora, as palavras só tem sentido como parte de um todo; elas não tem sentido se faltam a elas outras semelhantes ou opostas, pois “as palavras formam um campo linguístico através de um campo conceitual e exprimem uma visão do mundo de acordo com a reconstituição que elas possibilitam” (ABBADE, 2012), isto é, as palavras podem se unir umas às outras formando elos entre si e, segundo a autora se há mudança em um conceito, isto vai acarretar uma modificação também nos conceitos que são vizinhos, e assim continuam indefinidamente.

Essa teoria do campo lexical vem desde Saussure (2012{1970}), que mostra que a língua é uma estrutura onde as palavras formam sistemas relacionados entre si; redes de associações que se desenvolvem em torno de uma palavra ou, conforme afirmava o autor, uma palavra, uma lexia, é como se fosse o ponto central de uma constelação para onde convergem outros termos.

O campo lexical é, então, a estrutura paradigmática por excelência e as relações internas de um campo lexical enquanto estruturas de conteúdo são determinadas pelas oposições semânticas que constituem um ponto de partida necessário e um critério importante na tipologia dos campos, segundo Abbade (2012, p.151-154). Ainda segundo a autora, a teoria dos campos linguísticos tem como um de seus precursores, Jost Trier (apud ABBADE, 2012), cujas ideias constituíram uma grande revolução na semântica moderna, demonstrando que as palavras são estudadas com vistas ao setor conceitual do entendimento e que elas constituem um conjunto estruturado onde uma está sob a dependência das outras.

Nesse sentido, as palavras formam um campo linguístico através de um campo conceitual e exprimem uma visão do mundo de acordo com a reconstituição que elas possibilitam. Abbade (2009) chama atenção para o fato de que, ao se estudar o léxico é preciso levar em consideração algumas distinções, como o estudo da distinção entre palavra, lexia e vocábulo: palavra é um termo genérico, tradicionalmente utilizado na língua, fazendo parte do vocabulário de todos os falantes; vocabulário pode ser compreendido como o subconjunto que se encontra em uso efetivo, por um determinado grupo de falantes, em uma determinada situação e lexia é uma palavra que tem significado social, significação externa ou referencial. A palavra é uma unidade significativa, mas a sua significação tanto é lexemática quanto gramatical também.

Para Coseriu (1977), a sistematicidade é um dos traços dominantes da língua, tanto no nível da gramática quanto do léxico; tanto no nível da sistematicidade existente quanto da sistematicidade-ideal da língua. Conforme Lyons (apud VILELA, 1994), “analogy, or pattern, or structure is the dominating principle, without which language could not be learned or used to say things which had not been said before”.<sup>3</sup> A análise em semas (isto é, traços mínimos de conteúdo) distintivos e em dimensões (igual ao ponto de vista de uma oposição) permite que se identifique a estrutura do conteúdo dos lexemas, especialmente no caso das sinonímias e antonímias, parte de estudo deste trabalho.

Coseriu (1997) aponta dois tipos de estruturas lexicais primárias: os campos lexicais e as classes lexicais construídas, essencialmente, a partir dos semas, classemas e dimensões. O campo lexical é constituído pela repartição de um contínuo de conteúdo lexical, por diferentes unidades da língua, os lexemas, isto é, unidades que se opõem entre si por traços mínimos de conteúdo, os semas. Os traços comuns a todos os lexemas do campo podem ou não ter uma correspondência lexemática na língua. Os campos lexicais são classes relativamente abertas, implicando delimitação interior, dentro do campo, e exterior, de um campo relativamente a outro.

A classe lexical é o conjunto que é constituído pelos lexemas, os quais, independente da estrutura do campo lexical, são organizados por um traço comum de conteúdo. A classe lexical se manifesta pela sua distribuição gramatical ou lexical. Os lexemas que pertencem a uma mesma classe lexical comportam-se gramaticalmente e lexicalmente de modo análogo. Os classemas, i.e., os traços comuns a toda uma série de lexemas são muito recorrentes, o que faz com que se tornem fatores de uniformidade lexical e gramatical em relação ao comportamento dos lexemas. Essa recorrência dos classemas faz com que eles ocorram em campos lexicais diversos, criando oposições ou pares correlativos. Os semas funcionam em um mesmo campo lexical; os classemas podem funcionar em um único campo ou em vários campos lexicais.

As oposições em um campo lexical podem ser por semas (ex: ver x olhar); por classemas (ex: homem x mulher). As dimensões e o modo de funcionamento das oposições caracterizam a estrutura interna dos campos lexicais e mostram como o léxico está construído, de uma forma mais ou menos estruturada, segundo princípios determinados. Por exemplo, a

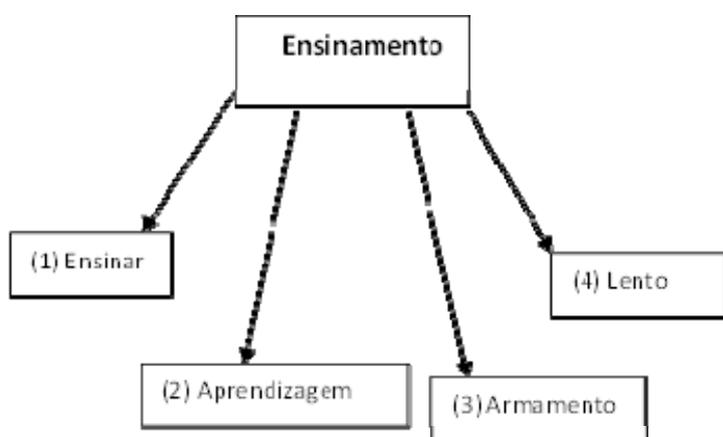
---

<sup>3</sup> “analogia, ou padrão, ou estrutura é o princípio dominante sem o qual a língua não poderia ser aprendida ou usada para dizer coisas que ainda não foram ditas”. (Tradução nossa)

dimensão ‘maturidade’, segundo Vilela (1994) é realizado recorrendo-se a diminutivos (gato-gatinho) ou recorrendo-se ao léxico primário (mulher-moça-menina). Esses processos se repetem e, assim, o léxico primário e o léxico secundário (palavras derivadas) condicionam-se e complementam-se.

De acordo com Ulmann (1964), as palavras estão cercadas por uma rede de associações que as ligam com outros termos. Essas ligações podem ser baseadas em ligações entre os sentidos; outras em ligações com as formas e, outras com a forma e o significado.

Segundo Saussure (2012{1970}, p.174-175), os grupos formados por associação mental não só aproximam os termos que têm algo em comum, mas, também, o espírito capta a natureza das relações que os unem em cada caso e cria tantas séries associativas, ou campos associativos, quantas relações diversas existam, isto é, relações de similaridades e diferenças que as palavras têm umas com as outras. Exemplificando, apresentamos o diagrama criado pelo autor:



Neste diagrama, quatro L de associações partem do substantivo ‘ensinar’:

- (1) O verbo ‘ensinar’ por semelhança formal e semântica baseada na raiz comum;
- (2) Com ‘aprendizagem’ por uma semelhança semântica;
- (3) Com ‘armamento’ porque tem o mesmo sufixo ‘mento’;
- (4) Com ‘lento’ por uma semelhança acidental da terminação.

Qualquer palavra sempre pode evocar tudo quanto seja possível de lhe ser associada de uma maneira ou de outra. Os termos de uma família associativa não têm nem número

definido, nem uma ordem determinada. Um termo dado será o centro de onde partirão outros termos coordenados cuja soma não pode ser mensurada.

Ulmann (1964, p.500-503) afirma que o campo associativo de uma palavra é formado por uma rede de associações baseadas nas semelhanças, na contiguidade; umas surgindo entre os sentidos, entre nomes ou entre ambos. O campo associativo é aberto e algumas das associações podem ser subjetivas. Todavia, as associações mais centrais são, em grande medida, “as mesmas para a maioria dos locutores”. Ainda segundo o autor, essas associações centrais podem ser estabelecidas por métodos linguísticos, reunindo os mais óbvios sinônimos, antônimos, bem como termos semelhantes no som ou no sentido, e os que entram nas mesmas combinações habituais, isto é, o número de associações centradas em torno de uma palavra poderá ter uma grande variedade.

São essas associações que buscamos encontrar nas narrativas dos contos, corpus deste trabalho, mas, antes disso, faz-se necessário uma apresentação sobre o que é narrativa.

#### **1.4. NARRATIVA**

[...]; el relato comienza con la historia misma de la humanidad; no existe, no existió nunca en ninguna parte, un pueblo sin relatos; todas las clases, todos los grupos humanos tienen sus relatos, y muy frecuentemente estos relatos son degustados en común por hombres de culturas diferentes, incluso opuestas: el relato se burla de la buena o mala literatura: internacional, transhistórico, transcultural, el relato está ahí, como la vida. (BARTHES, 1993, p.163)<sup>4</sup>

Corroborando com a citação de Barthes acima, narrativas, e, em especial, os contos de fadas, estão presentes em todos os tempos, lugares e sociedades. Como prova disso, está em cartaz, no SESC Interlagos, em São Paulo, até o dia 31 de agosto deste ano, a exposição Grimm Agreste.<sup>5</sup> O encontro da Alemanha com o Agreste é um passeio encantador pelo universo de 156 (cento e cinquenta e seis) histórias dos Grimm, resgatadas da tradição oral mais remota e reunidas e traduzidas para o português. São histórias clássicas apresentadas em

---

<sup>4</sup> “[...], a narrativa está presente em todos os tempos, em todos os lugares, em todas as sociedades; a narrativa começa com a própria história da humanidade; não existe, nunca existiu em nenhum lugar, um povo sem narrativa; todas as classes, todos os grupos humanos têm as suas narrativas e, muitas vezes, essas narrativas são apreciadas em comum por homens de culturas diferentes e até mesmo opostas: a narrativa ludibria, engana, zomba da boa e da má literatura: internacional, trans-histórica- transcultural, a narrativa está sempre presente, como a vida” (Tradução nossa)

<sup>5</sup> Conforme reportagem publicada no suplemento Caderno C, do Jornal do Commercio, de 13 de abril de 2014, páginas 1 e 6.

sua versão crua, ilustradas pelo xilogravurista pernambucano de Bezerras, J. Borges, e publicadas pela Cosac Naify em 2012, ano em que foi celebrado os 200 (duzentos) anos da primeira edição dos contos de Grimm (1812).

Mais do que ilustrar a publicação dos contos, o artista acabou revelando intersecções entre o popular, contos do povo, e os contos de fadas chamados de clássicos; entre o Agreste Nordeste e a Alemanha dos Grimm. Segundo J. Borges, as histórias se encaixam muito bem com a literatura de Cordel porque ambas foram feitas pelo povo. Uma é a perfeita tradução da outra.

Também para Toolan (1988), as narrativas estão em todos os lugares e executam incontáveis funções nas interações humanas. Tudo o que fazemos pode ser visto, contado e recontado como uma narrativa – uma narrativa com começo, meio e fim; personagens; cenário; drama, enigma, interesse humano, uma moral ou não. Através de narrativas, aprendemos sobre nós mesmos e sobre o mundo que nos rodeia.

De acordo com Toolan (1988, p.4-5), quando falamos de narrativas precisamos observar algumas de suas características típicas, tais como:

- 1) Uma fabricação ou construto artificial, que não é muito aparente em conversações espontâneas: a narrativa é trabalhada; existe uma sequência, ênfase e um ritmo que normalmente são planejados;
- 2) Um grau de pré-fabricação, isto é, as narrativas parecem sempre nos apresentar algo que já ouvimos ou vimos anteriormente; um aspecto de ‘já-ouvi-isto-antes’;
- 3) As narrativas parecem percorrer uma trajetória com um começo, meio e fim;
- 4) As narrativas precisam ter quem conte a história, um contador;
- 5) As narrativas exploram um aspecto da linguagem chamado de deslocamento, isto é, a habilidade dos seres humanos em utilizar a linguagem para se referir a eventos ou coisas que estão em outro tempo e lugar.

Embora essas sejam algumas características das narrativas, ainda não dizem tudo sobre o que é uma narrativa.

Propp (2006) afirma que a narrativa é uma espécie de amuleto verbal, um recurso de ação mágica sobre o mundo ao redor, dando a impressão de que buscamos sentidos através dela. Este recurso se materializa por meio da fala de quem narra essas histórias em uma situação tipicamente discursiva, em que a interação leitor-ouvinte é mediada e circunscrita pela linguagem.

Para Brito (2010) o homem parece nunca ter dispensado as histórias para viver. Narrar é uma manifestação que acompanha o homem desde suas origens: as gravações em pedra nos tempos da caverna, por exemplo, são narrações; os textos bíblicos, as sagas, os contos, os mitos, que atravessam gerações e gerações, são narrativas.

O autor aponta para a importância de se olhar a narrativa sob a ótica de sua estrutura. A estrutura de uma narrativa está comprometida com a possibilidade de se recapitular a experiência vivida por meio de uma sequência dos eventos que ocorreram no episódio original e contribuíram para essa recapitulação construindo sentido.

A narração nunca é repetida da mesma forma, uma vez que, um novo elemento sempre se faz presente. Uma mesma história pode gerar muitas narrativas diferentes, dependendo, obviamente do momento em que se narra, da força que a linguagem materializada tem como possibilidade de deslocar o sujeito.

As narrativas mudam de configuração à medida que o(s) ouvinte(s) interage(m) com o(s) contador(es), sugerindo novos rumos e encadeamentos às histórias. Essa característica parece estar relacionada ao prazer do jogo dialógico e ficcional, no qual se encontram o narrador e o ouvinte, na busca de uma construção de sentido a partir das estruturas organizadoras da narrativa.

Há algumas histórias que se fixam em nossa memória de tal maneira, que nos obrigam a recontá-las. Não podemos nos esquecer de que ao se recontar, de algum modo se altera o relato, com a finalidade de poder cativar, manter a atenção e, assim impressionar o ouvinte. Daí a possibilidade de se recriar, com a ajuda do lúdico, da ficção, da imaginação, o nosso relato “original”. A faculdade humana de reter na memória o que é enunciado pela voz representou para as civilizações que não conheciam a escrita, a preservação da cultura e fonte de aquisição e transmissão de conhecimento. Desta forma, afirma Brito (2000), o ato de contar histórias e causos, a partir de situações do cotidiano, valendo-se do poder único das palavras materializadas no discurso e também da criatividade humana, fez surgir o que se compreende por narrativa.

Para Marcuschi (2005, p.19-21), uma narrativa é um “tipo textual inserido dentro de um gênero textual, definido pelos seus aspectos lexicais, sintáticos, tempos verbais e relações lógicas”. Segundo o autor, os gêneros são eventos textuais altamente maleáveis, dinâmicos e plásticos, cuja linguagem, cada vez mais plástica, parece uma “coreografia”, e no caso dos contos de fadas, pode-se observar uma tendência das mesmas usarem, de modo sistemático,

formatos de gêneros prévios para atingir novos objetivos configurando um mecanismo importante de socialização, de inserção prática nas atividades comunicativas humanas.

Já Charaudeau (2009, p.153) enfatiza que para que haja uma narrativa é preciso que exista quem “conte algo com certa intencionalidade a alguém de certo modo”, reunindo tudo o que dará um sentido particular à narrativa. Contar, para o autor, significa a construção de um universo de representações das ações humanas, através de um imaginário baseado em crenças, que dizem respeito ao homem, ao mundo e à verdade. É a busca constante e infinita do homem às perguntas que ele se faz: “Quem sou eu”, “De onde vim”, “Para onde vou”? Como essa pergunta não nos dá respostas satisfatórias e conclusivas, o ser humano, através do seu imaginário, produz narrativas, as quais, falando de fatos e gestos dos seres humanos, liberam parcelas dessas perguntas.

Narrar é uma atividade posterior à existência de uma realidade que se apresenta como passada (mesmo sendo invenção), e, ao mesmo tempo, essa atividade tem o potencial de fazer surgir um universo, o universo contado, que predomina sobre a realidade da vida. Uma vez que é uma invenção, para fazer crer no verdadeiro, no autêntico, na realidade de uma atividade, cujo aspecto ficcional é primordial, é preciso que se construa um universo de representações das ações humanas baseado em crenças que dizem respeito ao mundo, ao ser humano e à verdade.

Uma dessas crenças foca na ‘unidade do ser’, (CHARAUDEAU, 2009, p. 154-155), o qual, na origem dos tempos, seria uma entidade única. Este tipo de crença produziu e produz o que se chama de narrativas míticas que buscam recuperar uma verdade que estaria ancorada na parte mais remota da memória coletiva de um povo. São narrativas alegóricas, com heróis idealizados, que transmitidas no tempo e no espaço, sofrem variações, mas guardam certos valores simbólicos chamados de universais.

Essas narrativas são encontradas nos contos populares, nas lendas, nos contos de fadas, nos evangelhos e em certos textos fantásticos. Não podemos afirmar, mas acreditamos que cada um de nós já leu/ouviu alguma dessas narrativas alegóricas e as incorporou à sua história de vida pessoal, tornando-a uma narrativa íntima – cuja continuidade, cujo sentido é sua própria vida e cada história constitui a identidade de cada indivíduo. No entanto, se cada um de nós apenas se identificasse com sua narrativa, não haveria vida social nem cultural. Por meio da linguagem da narrativa, dos contos de fadas e, em especial, do personagem, em seus papéis e esferas de ações, nós, seres humanos, compartilhamos com os personagens nossa individualidade e as identidades coletivas, almejando o final feliz de todos os contos.

Charaudeau (2009, p.157) afirma que “a narrativa leva o ser humano a descobrir um mundo que é construído à medida que uma sucessão de ações se desenrola no conto” e, para o autor, essas ações influenciam umas às outras, transformando-se em um encadeamento progressivo, organizando o mundo de uma maneira sucessiva e contínua, em uma lógica cuja coerência é marcada por um princípio (*Era uma vez...*) e um fim (... *E viveram felizes para sempre*).

A narrativa popular, de onde os contos de fadas se originaram, é um dos gêneros literários mais antigos, fruto do imaginário coletivo que desconhece noções de limite. Neste tipo de narrativa, as pessoas, a trama, os lugares e as situações não se limitam aos tipos de realidade do cotidiano. Há uma tendência muito maior para a magia, para o sonho e a fantasia, através do poder e ação da linguagem: é como se ao falarem e agirem, os personagens pudessem mostrar o que são ou não, deixando a cargo do leitor/ouvinte o julgamento da veracidade ou não de suas palavras.

A narrativa dos contos de fadas apresenta os seguintes elementos constitutivos: (1) uma abertura ou início, onde se fala dos personagens que vivem uma situação, em um tempo e lugar nem sempre devidamente definidos; (2) um dano com várias motivações, que acaba por provocar o conflito e quase todos os problemas existentes na narrativa, tornando atemporal a leitura ou a interpretação do que se objetiva fazer e, (3) por fim, a resolução do conflito, característica básica desse tipo de narrativa, em que qualquer relato parece não terminar sem a resolução do conflito com a volta a uma situação de equilíbrio ou normalidade.

A narrativa se estrutura sobre cinco elementos sem os quais não pode existir. Sem os (1) **acontecimentos** (enredo) não é possível se contar uma história; quem vive os acontecimentos são os (2) **personagens**, em seus papéis e ações, em (3) **tempos** e (4) **espaços** determinados. Por fim, é necessária a presença de um (5) **narrador** — elemento fundamental à narrativa que dá voz às histórias.

Tudo isso acontece dentro de uma organização que veremos a seguir.

## **1.5. MODO DE ORGANIZAÇÃO DO DISCURSO NARRATIVO**

A semiótica narrativa nasceu com os trabalhos de Propp sobre a análise dos contos de fadas russos e que provocaram, a partir dos anos 60 e 70, uma nova reflexão sobre o que primeiro se chamou uma análise estrutural da narrativa e, depois, de poética, narratologia ou discurso da narrativa. Essas diferentes correntes teóricas elaboraram conceitos cujo objetivo

era dar conta do mecanismo complexo da narrativa, o que ocasionou o surgimento de muitos termos técnicos, tais como, narrativa, história, discurso, narração e narrador, contador e contado, mimese, diegese, registros de discursos, modalidades, narrador e narratário, destinador e destinatário, e muitas outras (CHARAUDEAU, 2009, p.152).

De acordo com Charaudeau (2009), o verdadeiro fundamento da linguagem é o discurso. Nos últimos anos, este campo, tem dado origem a múltiplas abordagens, que de acordo com o autor, resulta em uma grande diversidade de pensamentos, teorias e métodos que abordam o discurso e o texto. Os textos podem ser objetos de uma categorização em gêneros e um mesmo gênero pode resultar de um ou de vários modos de organização de discurso e do uso de várias categorias de língua.

Para o autor (2009, p.156-158), a narrativa, a história, é uma totalidade; o narrativo, o discurso, um de seus componentes. A narrativa corresponde à finalidade do que é contar e, para tal, descreve ações e qualificações utilizando os modos de organização do discurso narrativo e descritivo. O modo de organização do discurso descritivo faz com que se descubra um mundo que se presume existir; que se apresenta como tal, de modo imutável e que necessita ser reconhecido e mostrado. O modo descritivo organiza o mundo de modo taxionômico (classificação dos seres do universo), descontínuo (sem a necessidade de ligação entre os seres em si) e aberto (nem começo nem fim são necessários). O sujeito que descreve desempenha os papéis de observador, sábio e descritor. Quem narra desempenha o papel de uma testemunha que está em contato direto com o vivido, mesmo que de forma fictícia.

O narrativo organiza o mundo de modo sucessivo e contínuo, em uma lógica, cuja coerência é marcada pelo seu fechamento (princípio e fim), caracterizado por uma sucessão de ações que vai constituir a trama da história e uma representação narrativa que faz com que a história e sua organização acional se tornem um universo narrado.

Conforme acentua G. Genette (apud CHARAUDEAU, 2009, p. 158), “não há conteúdos narrativos e sim um encadeamento de ações ou acontecimentos que só se qualificam como narrativos porque estão numa representação narrativa”. O modo de organização do discurso narrativo nos leva a desvendar um mundo que é construído à medida que se desenrola uma sucessão de ações, umas influenciando às outras e se transformando em um encadeamento progressivo, através da linguagem.

Própria do homem, a linguagem permite-lhe questionar, agir e estabelecer vínculos psicológicos e sociais com o outro. O poder da linguagem é construído pelos homens através de suas trocas e contatos ao longo das histórias dos povos, desdobrando-se no teatro da vida social, cuja representação é o resultado de variados componentes que exigem determinadas competências.

Todo ato de linguagem é produzido dentro de uma situação de comunicação que nos leva a considerar a finalidade e a identidade dos locutores e interlocutores envolvidos na situação (competência situacional); a organização da representação do ato de linguagem dentro de determinadas visadas - enunciativa, descritiva, narrativa e argumentativa – (competência semiolinguística), e a construção do sentido com a ajuda de formas gramaticais ou lexicais (competência semântica), apelando para os saberes de conhecimento e crença que circulam na sociedade. Todo este conjunto de competências necessárias à realização de um ato de linguagem, com sentido e vínculo social, é o que denominamos de competência discursiva.

O ato de comunicação é um dispositivo cujo centro é ocupado pelo sujeito falante (o locutor- falando ou escrevendo), em relação a um parceiro (o interlocutor). Comunicar não é transmitir uma informação, simplesmente, e sim proceder a uma encenação, onde o texto, para produzir sentido ao um público imaginado pelo locutor (falando ou escrevendo), usa componentes do dispositivo da comunicação em função dos efeitos que deseja produzir no interlocutor.

Os componentes deste dispositivo são: (a) a situação de comunicação- ambiente físico e social do ato de comunicação; externa ao ato de linguagem que constitui as condições de realização desse ato; (b) os modos de organização do discurso - princípios de organização da matéria linguística - ambiente textual de uma palavra ou de uma sequência de palavras, interno ao ato de linguagem; configurado verbalmente, através de imagens; (c) contexto discursivo – atos de linguagem existentes em uma determinada sociedade e que intervêm na produção e compreensão do texto; (d) a finalidade comunicativa do sujeito falante (enunciar - descrever- contar- argumentar); (e) a língua (material verbal estruturado) e (f) o texto, resultado material do ato de comunicação, resultante de escolhas conscientes ou inconscientes feitas pelo sujeito falante dentre as categorias de língua e os modos de organização do discurso, em função da situação.

Consoante Charaudeau (2009, p.62-63), ao analisar um ato de linguagem, é impossível darmos conta apenas da intenção do sujeito comunicante (EUc) porque só o que temos para analisar é um texto já produzido, cujo mecanismo de produção não pode ser observado, nem que nos coloquemos no lugar do produtor do texto. Isto porque, segundo o autor, em uma situação de comunicação entre duas pessoas existem, na verdade, quatro sujeitos: (1) o sujeito comunicante (EUc), isto é, o ser social; (2) o sujeito enunciador (EUe), o ser de fala; (3) o sujeito destinatário (TUD), ser de fala, e (4) o sujeito interpretante (TUi), ser social. Como sujeitos interpretantes, nos sentimos na posição de estabelecer nosso ponto de vista sobre o que quer que nos seja comunicado.

Concordando com o autor acima, quando ele fala da existência de quatro sujeitos em uma situação de comunicação, conforme já exemplificado, nos posicionamos como interpretantes das representações languageiras das experiências dos indivíduos pertencentes a um grupo, organizadas através de elementos languageiros, semânticos e formais compostos de várias ordens de organização discursiva que aparecem ou se cristalizam no ponto de encontro dos processos de produção e interpretação de um texto. Como pesquisadores, tomamos a liberdade de coletar nossos interpretativos e deles extrair constantes e variáveis no processo analisado, na busca de por quem, ou por quais sujeitos, o texto fala.

Ainda conforme Charaudeau (2009), os componentes e procedimentos de um modo de organização do discurso permitem compreender melhor as múltiplas significações de um texto, em particular. Os textos podem ser objetos de uma categorização em gêneros e podem resultar de um ou vários modos de organização de discurso e do uso de várias categorias de línguas (não constituem um princípio de classificação de discursos nem de textos, pois podem ser encontradas em todos os tipos de textos), como no caso estudado os contos de fadas que apresentam o modo mais de um modo de organização do discurso: o descritivo e o narrativo. O modo que nos interessa, neste trabalho, é o modo narrativo e vejamos como se apresentam seus componentes.

Os componentes da lógica narrativa, segundo Charaudeau (2009, p. 160-161) são (1) os actantes (ou personagens) que desempenham papéis relacionados à ação da qual dependem; (2) os processos, que unem os actantes entre si, dando uma orientação funcional à sua ação e as (3) sequências que integram processos e actantes em uma finalidade narrativa segundo certos princípios de organização. Pela participação nas esferas de ação, os actantes do modo de organização narrativo lembram os actantes linguísticos que se ligam à ação; mas

aqui tratamos de categorias de discurso e não de categorias de línguas, o que implica algumas diferenças. Em se tratando de língua, o actante é ligado diretamente à ação, qualquer que seja a finalidade dessa ação, considerada em si e por si mesma, sem nenhuma ligação hierárquica.

Os actantes narrativos se hierarquizam sob o ponto de vista de sua natureza, isto é, são actantes humanos (ou considerados como tais), o que limita seu número, em relação aos actantes de língua: de um lado há um actante que age; de outro, um actante que sofre a ação e, ao redor, circunstâncias. Os actantes narrativos também se hierarquizam sob o ponto de vista da sua importância na trama narrativa da história. Podemos distinguir actantes principais e secundários na trama construída em torno dos polos de ação, as heroínas, as actantes principais.

Para Charaudeau (2009, p. 161-175), quanto mais definimos o actante e seus papéis, de maneira geral (e abstrata), mais encontramos uma relação com um tipo de arquétipo actancial. Quer se conte a história de *”um camundongo que salva o leão da rede”* ou de *“um leão que salva um camundongo da ratoeira”*, ‘leão’ e ‘camundongo’ desempenham um mesmo tipo de papel narrativo e são considerados como pertencentes a um mesmo tipo de actante.

À medida que definimos a especificidade qualitativa do actante e de seu papel, estamos em relação com o que, tradicionalmente, se chama personagem. Temos então dois actantes de base (arquétipos) que são: o agente que age e o paciente que sofre a ação. A partir daí, temos uma especificação dos papéis (aliado, oponente) e algumas qualificações mais comuns (positivas ou negativas), como, prestígio, virtude, força, inteligência, desconsideração, desonestidade, vício... Conhecer a estrutura dos actantes de uma história é uma possibilidade de explorar sua forma de organização. Primeiramente precisamos verificar se o actante age ou sofre a ação. Se ele age, ele pode ser um agressor, benfeitor ou aliado, oponente ou retribuidor e, se age de forma voluntária, involuntária, direta ou indiretamente. Se o actante sofre a ação, ele pode ser uma vítima ou um beneficiário. Se for uma vítima, ele reage fugindo, respondendo ou negociando; se é o beneficiário, reage retribuindo ou recusando o benefício. Esta estrutura será mais bem exemplificada nesta tese no capítulo seguinte.

Quanto aos processos e funções narrativas, podemos perceber que o processo é a unidade de ação. Uma ação poderá estar correlacionada com outra ação em uma mesma

história, o que vai determinar a função narrativa que pode ser principal ou secundária. A função narrativa principal determina as grandes articulações da história; a secundária complementa os espaços entre as articulações da história. Ambas as funções são ordenadas segundo princípios de coerência, intencionalidade, encadeamento e localização, estabelecidas em relação à totalidade do contexto narrativo.

Brémond (apud CHARAUDEAU, 2004, p. 165-166) estabelece uma verificação sobre os processos narrativos para observar se a realização do ato recai sobre si ou sobre o outro; se esse ato tem por função melhorar, conservar ou degradar um estado inicial, tanto do agente como do outro e quais os tipos de atos de fala que podem ter influência sobre os atos do outro, tais como: informação/dissimulação; conselho/desaconselhamento; encorajamento de sua ação; proibição/autorização; pedido/recusa e outros.

Para um texto narrativo seguir um princípio de coerência a sucessão de ações não é arbitrária. É preciso que algumas ações desempenhem um papel de abertura e outras de fechamento, como também é preciso seguir um princípio de intencionalidade. Ambas as ações tem que ser motivadas. A combinação do princípio de coerência com o princípio de intencionalidade produz o princípio de encadeamento que pode seguir quatro grandes tipos:

- (1) Sucessão – as sequências sucedem de modo linear e consecutivo, cada uma constituindo o motivo que engendra a sequência seguinte. Este modo de encadeamento aparece muito frequentemente nos contos onde uma série de sequências se sucede até o desfecho;
- (2) Paralelismo – as sequências regidas por um actante-agente diferente, se desenvolvem de maneira autônoma, sem serem ligadas entre si por elos de causa-efeito, o que permite que elas, as sequências se cruzem em algum momento da história ou convirjam no ponto final;
- (3) Simetria – duas sequências, cada uma delas regida por um actante-agente diferente se desenvolvem de modo a que a realização positiva de uma acarreta a realização negativa da outra e,
- (4) Encaixe - pequenas sequências podem estar incluídas dentro de uma sequência maior para dar detalhes desta sequência maior.

O último princípio, o de localização, tem uma forte incidência sobre a organização lógica, pois fornece pontos de referência para a organização da trama narrativa. Esses pontos

de referência dizem respeito à localização da sequência no espaço, podendo ter alguma incidência sobre o princípio de coerência e o de encadeamento.

Toda narrativa depende de uma *encenação narrativa* (CHARAUDEAU, 2004, p. 184) que como a comunicação em geral, articula dois espaços de significação: um espaço externo ao texto (extratextual), onde se encontram os dois parceiros da troca linguageira – o autor e o leitor reais, cujo objeto de troca é o texto e, são seres de identidades sociais, correspondendo ao sujeito falante e sujeito receptor-interpretante; um espaço interno ao texto (intratextual) onde se encontram os dois sujeitos da narrativa: o narrador e o leitor destinatário. Estes dois sujeitos têm como objeto de troca uma forma particular de texto, pois são seres de identidade discursiva, correspondendo ao que o autor chama de enunciador e destinatário do dispositivo geral de comunicação.

São quatro sujeitos, ligados dois a dois de modo não simétrico, mas ligados entre si de um espaço a outro, podendo estar presentes em uma mesma narrativa, de maneira explícita ou implícita e sob diferentes formas.

Trazendo esse dispositivo para os contos de fadas em questão, podemos assim representá-los:

(1) Circuito Externo:

1. Situação de comunicação: uma experiência de vida e mais o projeto de escritura – o conto em si, a narrativa;
2. Indivíduo – autor/escritor. Neste trabalho, os Irmãos Grimm, que não sendo os autores das histórias, as transcreveram;
3. Indivíduo – leitor real com competência de leitura para entender a versão da narrativa;

(2) Circuito Interno: refere-se à história contada como real, embora seja fantasia;

1. Historiador/Narrador/Contador de histórias – nos casos dos contos de fadas existem vários narradores com várias versões;
2. Leitor/Destinatário da história inventada – as versões dos contos de fadas mudaram através dos tempos e a cada vez, temos um leitor diferente;

3. História contada e percebida como ficção.

E, não haveria histórias se não existisse aquele que atrai todos os olhares/ouvidos:

### **1.6. O PERSONAGEM**

O conto maravilhoso, o conto de fadas, atribui ações iguais a personagens diferentes, ou seja, “os personagens do conto de magia, por mais diferentes que sejam, realizam frequentemente as mesmas ações” (PROPP, 2006, p.21). Deste modo, as funções dos personagens são as partes fundamentais do conto e devem ser destacadas. Conforme o autor, por função entende-se o procedimento de um personagem definido do ponto de vista de sua importância para o desenrolar da ação.

Saber o que um personagem faz é o que realmente importa em um conto. As funções de certos personagens dos contos maravilhosos são transferidas para outros personagens, em outros contos. Existem poucas funções, mas numerosos personagens, o que de um lado mostra a extraordinária diversidade e caráter variado de um conto, e, por outro lado, a sua não menos extraordinária uniformidade e repetição.

Nossa atenção está voltada para os personagens (actantes), elementos primordiais dos contos, com papéis e funções, que se distribuem de maneira determinada entre os personagens com seus atributos. Sete personagens (actantes/atores de um conto específico) – (1) antagonista ou agressor, (2) doador, (3) auxiliar, (4) princesa ou seu pai, (5) mandante, (6) herói e (7) falso herói – com suas esferas de ação, quer dizer, uma ou várias funções, dos quais escolhemos o *herói* e o *antagonista* como nosso objeto de investigação.

Toolan (1988, p. 90-102) inicia o quarto capítulo do seu livro, *Narrative - A Critical Linguistic Introduction*, dizendo que para ele é um paradoxo notar que o personagem, com seu caráter, motivos e razões de mundo próprio, ao redor do qual a trama da história é tecida, seja uma área de pouco interesse para uma análise sistemática e que, até havia certa negligência a esse respeito. Segundo o autor, isto se devia ao fato de que muitos estudiosos da narrativa não estavam convencidos de que fosse um tópico a ser explorado porque, o que era denominado de status ontológico da personalidade, indivíduos e do ser, era amplamente questionável. O autor menciona, como um exemplo, a reação que houve ao tratamento dado

às tragédias de Shakespeare como se fossem histórias de casos de pessoas reais por A. C. Bradley (apud TOOLAN, 1988, p.90).

Os estruturalistas apontam que o personagem que nos é apresentado em uma história é tão somente, aquilo que lemos sobre ele. Dizem também que toda a inferência que nós leitores fazemos sobre a personalidade de um personagem é pura e simples criação nossa. Os leitores deveriam tratar todas essas referências como artefatos textuais, como co-referências, como um tecido que é bordado em que as linhas se entrecruzam e vão formando novos desenhos, quer dizer, sem nenhuma relação com o mundo real.

Não concordamos com a afirmação acima, pois, para nós, os personagens são centrais no *design* verbal da história; são construtos que não são seres humanos reais, no sentido literal da palavra, mas são parcialmente modelados através da concepção de pessoas e de mundo do autor das histórias, que os transformam em ‘seres humanos’. Se a vida imita a arte ou o contrário, o fato é que ambas podem ser vistas como representativas uma da outra.

Ao entramos no mundo dos contos de fadas observamos que há tipos recorrentes de personagens e relações: dano ou carência aos/dos membros de uma família; heróis que partem em busca de alguma coisa; mulheres (e, algumas vezes, homens) velhas e sábias que dão certos dons mágicos ao herói da história; pessoas e/ou animais que se transformam, mudam de forma e confundem os heróis; vilões (na figura de uma madrasta, bruxa, anão, animal...) que tentam destruir ou impedir que o herói alcance seu objetivo...

Ao descrever esses tipos comuns de personagem, símbolos e relações, o psicólogo suíço Carl G. Jung (2000) empregou o termo ‘arquétipos’ para designar antigos padrões de personalidade que são uma herança compartilhada por toda a raça humana, sugerindo que pode existir um inconsciente coletivo, semelhante ao inconsciente pessoal. Os contos de fadas (e os mitos também) seriam como os sonhos de uma cultura inteira, brotando desse inconsciente coletivo. Os mesmos tipos de personagem parecem ocorrer, tanto na escala pessoal como na coletiva. Os arquétipos são constantes através dos tempos e das mais variadas culturas, nos sonhos e nas personalidades dos indivíduos, assim como na imaginação mítica do mundo inteiro. Para o psicólogo, o conceito de arquétipo é uma ferramenta indispensável para se compreender o propósito ou função dos personagens em uma história.

Campbell (2000) fala dos arquétipos como se fossem um fenômeno biológico, expressões dos órgãos de um corpo, parte da constituição de todo ser humano. A

universalidade desses padrões é que possibilita compartilhar a experiência de contar e ouvir histórias. Um narrador instintivamente escolhe personagens e relações que dão ressonância à energia dos arquétipos, para criar experiências dramáticas reconhecíveis por todos.

Os formalistas russos, a partir de Propp (2006) realizaram importantes estudos no sentido de perceber o personagem como um ser de linguagem e parte da estruturação do universo ficcional, que com leis próprias, pressupõe uma especificidade de princípios que não deveriam possibilitar a identificação do personagem com o ser humano.

Discordamos desse ponto de vista, pois é frequente a identificação do leitor com o personagem, considerando esta uma questão polemica, pois a linguagem literária é um duplo que não permite que se dissocie forma e conteúdo a partir de enfoques só exteriores ou interiores, ou seja, um estudo teórico da literatura deve passar pela investigação do projeto estético (KHÉDE, 1986): (a) as relações internas do texto - foco narrativo, personagens, tempo, espaço, jogos de palavras – e (b) o projeto ideológico – a relação histórica que pressupõe a visão de mundo do autor.

Nossa preocupação neste trabalho não é discutir o estatuto literário dos contos de fadas, mas sim o elemento estrutural básico que é o personagem, através da construção das características dominantes do personagem – herói e do seu antagonista ou vilão, os dois personagens que são alvo da pesquisa. A posição do personagem é de grande importância para assegurar ao gênero o seu estatuto literário e libertá-lo da vocação pedagógico-moralizante proveniente das circunstâncias históricas do seu surgimento. A força que é dada ao crescimento dos vários pontos de vista do personagem implica a identificação do leitor/ouvinte com o universo ficcional, trazendo perspectivas de liberdade de várias interpretações possíveis.

Durante um grande período histórico, houve inclinação para se identificar o personagem com a pessoa humana. Segundo Khéde, a modernidade fragmentou o indivíduo. Vivemos em uma crise de representações em todos os níveis da atividade humana. Como a arte sempre supôs uma representação da realidade, essa crise de representação leva a uma crise de identidade manifesta a partir do personagem. Esta crise, no entanto, não atende aos personagens dos contos de fadas que são planos e marcados por características inerentes ao gênero nas suas várias versões. Por exemplo, nos contos de fadas o personagem-criança é raro e quando ele aparece está ligado à representação da fragilidade e da inocência e aos processos

ritualísticos de iniciação (sexual; força produtiva; processos de desvendamento ou transgressão; conhecimento; experiência pragmática...). O personagem protagonista (as heroínas) dos contos de fada são sempre belos, bons, sofredores e sua aventura são os percalços pelos quais passa, até a obtenção do final feliz.

Dentre os personagens maravilhosos que povoam essas narrativas, encontram-se as Fadas, do verbo *fatare*, encantar, que originou o substantivo *fata*, plural de *fatum*, fado ou destino, ambos do latim vulgar, as quais são responsáveis pelas ações em benefício do herói/heroína de forma favorável ou não. Quando representam forças benéficas são chamadas de fadas; quando não, são geralmente chamadas de Bruxas, personagens a serviço do mal que muito têm a ver com a versão mitológica grega das Parcas, as quais segundo a mitologia, dizia-se ser espíritos de anjos decaídos, descendentes dos filhos que Eva escondera de Deus, sobreviventes de uma raça extinta, que queriam a todo custo se vingar dos homens que as ofendessem. Também encontramos ogros, personagens monstros, de origem húngara, ligados a festins canibalescos. Há os gênios que podem significar o bem ou o mal; os magos ou mágicos que mostram sabedoria e conhecimento dos segredos transcendentais, provenientes da tradição oriental, adotada posteriormente pelos Celtas; reis e as rainhas, com seus poderes carregados de conotações positivas ou negativas, mas sempre reproduzindo os valores clássicos e estratificados.

Finalmente temos os príncipes e as princesas. Os primeiros, sempre predispostos às aventuras, desempenham papéis ativos e, às vezes, transgressores, enquanto que as princesas são caracterizadas pelos atributos femininos que marcam uma passividade nas atitudes (nos contos escolhidos, as princesas executam ações que lhes são ordenadas por outro personagem secundário ou são os alvos das ações impetradas contra elas) e por sua função social como objeto do prazer e da organização familiar.

Sendo personagens planos e lineares, os protagonistas dos contos de fadas possuem uma predisposição única ou para o bem ou para o mal, sendo descritos em um tom maniqueísta onde o personagem ou é o herói (heroína) completamente bom ou o vilão (vilã) completamente mal.

Khéde (1986, p. 23-25) resume do seguinte modo as características básicas dos personagens dos contos de fadas:

- a) Os personagens são lineares, comportando-se de acordo com o modelo fechado de narrativa, a qual, por sua vez, corresponde a um modelo estratificado de sociedade da época;
- b) São alegorias do bem e do mal e se configuram nesse conflito dualista;
- c) Representam valores que se cruzaram através de ciclos históricos e, desta forma, podem significar ritos de iniciação, símbolos totêmicos e a luta mítica entre as forças da natureza;
- d) Apresentam traços tragicômicos que são favorecidos pelo tipo de narrativa em que se situam; narrativas que oscilam situações de equilíbrio e desequilíbrio, conflito e polarização de valores;
- e) Os personagens maravilhosos cumprem várias funções dentro da narrativa, da lúdica à de cunho de denúncia. Segundo a autora acima citada, sociólogos questionam as soluções maravilhosas porque elas lembram o estímulo à alienação provocada por soluções mágicas. Em contrapartida, psicanalistas defendem esses tipos de soluções porque veem nelas a possibilidade de resolução dos problemas reais através da representação simbólica (BETTELHEIM, 1997, 1998; BRITO, 2000, 2010; JUNG, 2000);
- f) Os personagens mais comuns são fadas e bruxas, justamente a oposição entre forças positivas e negativas;
- g) Outros personagens muito comuns são príncipes, princesas, reis e rainhas que significam a fantasia do poder e os conflitos dos relacionamentos interpessoais;
- h) Os personagens dos contos de Perrault, Grimm e Andersen, diversos entre si, são tipos que confrontam os leitores com a morte, o abandono, o mundo adulto, o mal, a salvação. Entre eles estão mães, madrastas, rainhas vaidosas, princesas belas e dóceis e animais e plantas com características positivas e negativas;
- i) Nos contos, às vezes, as mesmas ações são praticadas por personagens diferentes de maneiras diferentes e, da mesma forma, diferentes personagens possuem os mesmos papéis. O que muda nos contos, em relação aos personagens, são os seus

atributos que nos permitem estabelecer relações histórico-culturais variáveis e relacioná-los em campos de associação opostos.

Brait (1985, p.67) observa que construir um personagem através do conjunto de traços que compõem sua totalidade permite inúmeras possibilidades e leituras, dependendo da perspectiva que o pesquisador assume. E isso não quer dizer que a dimensão do personagem seja apenas a que foi ditada pela versão do autor, mas que cada leitor/ouvinte que se depara com o que é fornecido pelo texto e pela sua própria legibilidade possui diversos métodos para proceder a sua construção individual.

A mais famosa figura de linguagem, a metáfora, é uma figura de palavras - isto é, o efeito se dá pelo jogo de palavras que se faz na frase. A metáfora consiste em retirar uma palavra de seu contexto convencional (denotativo) e transportá-la para um novo campo de significação (conotativa), por meio de uma comparação implícita, de uma similaridade existente entre as duas.

Símbolo, com origem no (grego), designa um tipo de signo em que o significante (realidade concreta) representa algo abstrato por convenção, semelhança ou contiguidade semântica. Sendo um signo, o símbolo é sempre algo que representa outra coisa para alguém. O símbolo é um elemento essencial no processo de comunicação, encontrando-se difundido pelo cotidiano e pelas mais variadas vertentes do saber humano. Ele intensifica a relação com o transcendente. A representação específica para cada símbolo pode surgir como resultado de um processo natural ou pode ser convencionalizada de modo que seja possível fazer a interpretação do seu significado implícito e atribuir-lhe determinada conotação. Pode também estar mais ou menos relacionada fisicamente com o objeto ou ideia que representa.

Dessa maneira, as protagonistas analisadas representam símbolos e metáforas das qualidades, virtudes e ações das que são recompensadas com o 'final feliz'. No mundo de imagens simbólicas, os arquétipos funcionam como reguladores e formadores do comportamento humano. Segundo Jung (2000), um arquétipo é uma forma de pensamento ou de comportamento, um símbolo das experiências humanas básicas, que são as mesmas para qualquer indivíduo, em qualquer época e qualquer lugar. Nos arquétipos se encontram os mitos, religiões e filosofias que influenciam e caracterizam diferentes povos em diferentes épocas.

Conforme o psicanalista mencionado acima, os arquétipos só podem ser apreendidos através de suas expressões, chamadas de imagens arquetípicas, que formam a ligação entre o imaginário e o racional. Alguns arquétipos se interpõem ao desenvolvimento da personalidade e estão próximos do ser humano, no seu cotidiano, e são mobilizados pela psique, assim que surge uma situação típica. Jung (2000) declara que o caráter metafórico do arquétipo e sua expressividade nos contos de fadas são observados como uma base poética da mente. O conto passa a ser um sistema dinâmico de símbolos, arquétipos e esquemas e se transforma em uma narrativa. Assim como no mito, os contos de fadas utilizam-se do discurso, cujos símbolos se definem em palavras e os arquétipos em ideias. Da mesma forma que o arquétipo gera a ideia e o símbolo concebe o nome, através dos contos de fadas eles se deparam promovendo uma narrativa imagética.

Todas as imagens e figuras arquetípicas se encontram nos mitos e contos de fadas. Por não se dirigirem ao consciente racional, preservam sua estrutura narrativa, conservando-se e podendo ser passada a várias gerações: nascimento, maternidade, casamento, morte, renascimento, poder, magia e as respectivas figuras da criança, da mãe, do herói, dos deuses e demônios, estão presentes nos arquétipos do inconsciente coletivo (MATTAR, 2007).

Geralmente as heroínas são órfãs de pai e/ou de mãe, vítimas do ciúme de madrastas, padrastos ou irmãos e irmãs mais velhos. Essa armação tem uma finalidade. Graças a ela, preservam-se as imagens de pais, mães e irmãos *bons* (pai desaparecido, mãe morta, irmãos menores desamparados), enquanto o leitor pode lidar livremente com os sentimentos negativos em relação às imagens familiares, geralmente malvadas, apresentadas nos contos.

Há um desdobramento de cada membro da família em dois personagens, o que permite realizar na fantasia a elaboração de uma experiência cotidiana e real, isto é, a da divisão de uma mesma pessoa em "boa" e "má", e dos sentimentos de amor e ódio que também experimenta. Lutar contra padrastos, madrastas e seus filhos é mais fácil do que lutar com pai, mãe e irmãos. (CHAUÍ, 1984).

É um período de espera: *A Gata Borralheira* no borrarho da cozinha, *Branca de Neve* semimorta no caixão de vidro, *A Bela Adormecida* em sono profundo e *Rapunzel* presa na torre. Os personagens centrais se escondem, se disfarçam, adoecem, adormecem, são metamorfoseados, como os príncipes nos *Os Doze Irmãos*, a princesa em *A Noiva Preta e a Noiva Branca*, o príncipe em *A Bela e a Fera*, e muitos outros.

Os objetos mágicos que aparecem nos contos são também simbólicos ou metafóricos. Por exemplo, o espelho, em *Branca de Neve* aparece no pensamento ocidental significando "os olhos como espelho da alma".

Em outras palavras, nos identificamos com esses personagens porque eles são metáforas e símbolos de arquétipos e mitos há muito enraizados no nosso inconsciente.

Com base no papel e função desempenhados pelos personagens escolhidos pretendemos, através das expressões lexicais que descrevem os atributos físicos e subjetivos e que categorizam os personagens como protagonistas, mostrar que são essas características que fazem com que esses quatro personagens moldados para o sacrifício, a virtude, a beleza, assumindo suas peculiaridades, provas e sofrimentos, objetos de nossa investigação, permaneçam através dos tempos e alcancem a realização da sua vitória maior que se concretiza em um final feliz ou no conhecido "... e viveram felizes para sempre".

## CAPÍTULO 2

### CONTOS DE FADAS

#### 2.1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS

A literatura é espaço privilegiado para o surgimento do sujeito e daquilo que o constitui, porque se faz da palavra e se expressa plenamente pelo estado de virtualidade, de poder vir-a-ser. O simbólico apresentado na literatura traça seu percurso de transcendência através da palavra projetada para falar dos anseios humanos: encontro e desencontro; chegada e partida, tristeza e alegria, amor e ódio; vida e morte. Através da arte alcançamos a dimensão do bem e do mal, vendo o mundo por meio de olhares múltiplos e transformadores, dentro de um universo de possibilidades. Do *Verbum* fez-se o homem e toda sua trajetória na história, composta por palavras, nos faz sujeitos construtores da nossa história durante nossa vida aqui na Terra.

Os contos de fadas parecem ter sido escritos para preencher lacunas inerentes ao ser humano na sua busca por explicações e entendimentos da vida. O texto literário não é só uma metáfora do real, mas existe pela linguagem. Cria mitos e símbolos, conta-se e torna-se protagonista da própria história.

Os contos de fadas são narrativas com ou sem a presença das fadas (mas sempre com o maravilhoso). Seus enredos desenvolvem-se dentro da magia, com reis, rainhas, príncipes, princesas, fadas, gênios, bruxas, gigantes, anões, objetos mágicos, metamorfoses, tempo e espaço fora da realidade conhecida, e tem como eixo gerador, uma problemática existencial. A palavra fada, em língua portuguesa, ou faee, fée, (francês), hada (espanhol), feen (alemão), fata (italiano) são nomes que vêm da mesma área semântica e têm a sua origem na palavra latina fada, do latim *fata* (destino, fatalidade, oráculo...).

Coelho (1987) afirma que as raízes ou fontes geradoras dos contos de fadas têm origem universais estando presentes em textos que nasceram séculos antes de Cristo, na Índia, Egito, Palestina, Grécia clássica, Império Romano, Pérsia, Irã, Turquia e Arábia.

Os contos que chegaram até nós são parte do folclore europeu ocidental, e dele foram para as Américas. Conforme a autora, as fadas são conhecidas como seres fantásticos ou imaginários, de grande beleza, que se apresentam sob a forma de mulher. Dotadas de poderes sobrenaturais, aparecem na vida das pessoas para ajudá-las em uma situação de perigo ou podem aparecer como pessoas más, normalmente referidas como bruxas.

Segundo a autora, parece não haver dúvidas entre os pesquisadores quanto ao fato das fadas serem de origem celta. Durante a Antiguidade e Baixa Idade Média, infiltra-se na Gália, Bretanha e Provença a cultura espiritualizante dos Celtas, povo de língua Indo-Europeia que por volta do ano 2000 A.C. espalhou-se pela Europa e parte do Oriente Médio. Os celtas nunca constituíram impérios ou reinos, mas, por causa da força de sua cultura, exerceram uma grande influência no espírito dos povos que os dominaram.

César, imperador romano, no seu livro *De Bello Gallico*, Livro Primeiro, (Sobre as Guerras Gaulesas) já falava nesse povo. Informa que, habitando a planície do Garona, os Celtas assim se denominavam como povo, embora os latinos os denominassem gauleses por habitarem a região da Gália.

Foi no encontro da espiritualidade misteriosa dos celtas com a cultura bretã e germânica, que, nas cortes da Bretanha, França e Germânia, as novelas de cavalaria se ‘espiritualizaram’ (ciclo Arturiano). Os romances cortesões surgiram ao lado do mito do ‘filtro do amor’ (*Tristão e Isolda*); as baladas, os lais (cantigas de amores trágicos e eternos) e as estórias de encantamento, bruxarias e magia, que com o passar dos séculos, por longos, emaranhados e diferentes caminhos, se popularizaram, transformando-se nos Contos de Fadas da Literatura Infantil Clássica.

Provavelmente, a passagem do real para o imaginário não aconteceu de repente. Da existência real e histórica dos celtas para o surgimento dos romances e narrativas fantasiosas dos bretões, um longo tempo passou durante o qual, a tendência para o mistério e a fantasia, características do espírito céltico atuou. Neste mundo ‘mágico’, ao lado das aventuras dos Cavaleiros e suas amadas Damas, misturam-se o sobrenatural (magos, duendes, *Merlin*), as metamorfoses e a magia das fadas, em suas misturas de seres benéficos e maléficos.

Os estudiosos das tradições celtas definem suas fadas como mestras da magia, simbolizando poderes paranormais do espírito ou potencialidades da imaginação. Na maior parte das tradições, as fadas aparecem ligadas ao amor: sendo elas próprias as amadas ou as mediadoras entre os amantes.

Nesta mistura complexa de elementos, transparece o ideal de vida cristã, que tenta transformar a ordem sentimental em disciplina ética ou confunde as emoções da arte e do amor com a ação prática do real. Por sua natureza espiritual, ligada aos Mistérios, a religiosidade celta preparou terreno para a entrada do Cristianismo em parte da Europa.

De acordo com historiadores, a fusão dos rituais pagãos celtas com a liturgia cristã aconteceu entre os séculos VI e XI de nossa era. A partir daí, em virtude do seu culto às

mulheres sobrenaturais, a cultura celta deixou preparado o espírito dos povos bárbaros para aceitar, facilmente, o culto à Virgem Maria, que a Igreja começou a difundir a partir do século IX, quando foi propagada e consolidada a ação cristianizadora e centralizadora de Roma.

Comparado à idade de alguns contos, o termo ‘conto de fadas’ é moderno. Segundo Opie & Opie (1980), o “termo apareceu na língua inglesa em 1749, e é quase certo que veio da França”, mas não de Perrault, como muitos pensam, e sim de uma contemporânea sua, Madame d’Aulnoy, cujos *Contes de Fées* foram publicados em 1698.

Opie & Opie (1980, p. 18) dizem que uma das características dos contos de fadas, na forma como são contados hoje em dia, é a incredibilidade. Embora, um conto de fadas possa não ser um conto sobre uma lenda, nem ter exatamente uma fada, ele contém um encantamento ou algum outro elemento sobrenatural que é claramente imaginável. De modo geral, o conto é sobre uma pessoa ou uma família, tendo que lidar com uma ocorrência sobrenatural ou um protagonista sobrenatural, durante certo tempo de estresse. O herói é, quase sempre, um jovem, geralmente o membro mais jovem da família (embora nem todos os contos apresentem o herói desta forma), que após passar por inúmeras provações, recebe um prêmio final e, “vive feliz para sempre”.

Os contos de fadas garantem que as dificuldades podem ser vencidas, as florestas atravessadas, os caminhos de espinhos desbravados e os perigos superados, por mais fraco e insignificante que seja quem pretende vencer na vida. Todo aquele que se sente desprotegido, sente que pode ser capaz de vencer seus secretos medos e suas evidentes ignorâncias.

O conto ensina a aceitar melhor as pequenas decepções que são encontradas no dia-a-dia, ensinando que à semelhança do que é narrado os esforços por se tornar melhor não de ter um dia, a desejada recompensa.

A grande maioria das pessoas entende que as histórias maravilhosas são irreais – mas não as aceitam como falsas, na medida em que descrevem, de um modo imaginário e simbólico, os passos do crescimento de cada um.

De acordo com os psicanalistas (BETTELHEIM, 1997,1998; JUNG, 2000), em um mundo cheio de antagonismos, a narrativa maravilhosa leva quem a lê a dividir, intuitivamente, tudo em bom e mau, para assim encontrar o seu equilíbrio.

Através de imagens simples e diretas, os contos de fadas, com toda a sua imaginação, ajudam a destrinchar os sentimentos complicados, ambivalentes, de modo a desviar cada qual para o seu lugar, superando conflitos (MENÉRES, 2003).

Se há um tema central na grande variedade dos contos de fada, esse é o tema de um renascimento para um plano mais alto de existência. Muitos adultos tendem a tomar literalmente o que é dito nos contos de fadas, quando estes deveriam ser encarados como relatos simbólicos de experiências de vida cruciais. A criança o compreende intuitivamente, embora não o saiba explicitamente.

Os símbolos não são substitutos, mas sim, *a própria coisa presentificada por meio de outras* (CHAUÍ, 1984).

Não podemos nos esquecer que os contos têm alma, uma construção artística, origem, transformação, reelaboração no decorrer do tempo; são parte de várias fontes de pensamento, de significado da ordem de aparição e desaparecimento dos personagens ou da sequência dos eventos.

O prazer que sentimos quando ouvimos/lemos um conto de fadas não vem apenas do seu significado psicológico, mas também de suas qualidades literárias. São obras de arte pertencentes a toda humanidade dos quais retiramos as primeiras impressões sobre o mundo, pois,

como sucede com toda grande arte, o significado mais profundo do conto de fadas será diferente para cada pessoa, e diferente para a mesma pessoa em vários momentos de sua vida. Cada um extrairá significados diferentes do mesmo conto de fadas, dependendo de seus interesses e necessidades do momento. Tendo oportunidade, voltará ao mesmo conto quando estiver pronto a ampliar os velhos significados ou substituí-los por novos.

(BETTELHEIM, 1998).

## **2.2. DA TRADIÇÃO AOS TEMPOS ATUAIS**

O conto de fadas é um dos gêneros mais antigos, fruto do imaginário coletivo, que quase sempre desconhece noções de limites. Talvez por esse fato, neste tipo de narrativa, as pessoas, a trama, os lugares e as situações não se limitam aos tipos de realidade do cotidiano, possuindo uma tendência muito maior para a magia, o sonho e a fantasia.

O conto de fadas, enquanto narrativa destinada ao público infantil surge na Europa, durante a Idade Média, e tem por fonte a tradição oral, provavelmente as narrativas primordiais que ficaram registradas na memória dos povos e foram transmitidas através dos tempos. Muitos contos revelam a afinidade com os ritos iniciáticos dos povos primitivos, em que o iniciado, para alcançar outra etapa da vida, submete-se a inúmeras provas cuja superação comprova o seu amadurecimento.

A origem popular dos contos fica visível pelo fato de que os heróis das narrativas estão em situação de inferioridade no meio em que vivem e somente com o auxílio de elementos mágicos conseguem superar essa condição.

Os contos de fadas eram histórias narradas em círculos sociais adultos como formas de entretenimento e, assim, possuíam doses de elementos sexuais e de violência, como adultério, incesto, voyeurismo, exibicionismo, canibalismo, estupro e muitos outros, não apresentando veia alguma de moralidade.

A passagem da oralidade para o texto escrito é assinalada, no conto de fadas, pela inclusão da moralidade como forma de educar crianças. A noção de família nuclear que surge com a ascensão da burguesia no século XVIII, passa a valorizar a infância enquanto etapa que merece a atenção dos educadores por ser uma fase existencial propícia à aquisição de hábitos e formação moral do futuro adulto.

No final da Idade Média, as fadas aparecem nas histórias arturianas, na figura de Viviane e Morgana e no romance francês *Melusine*, do século XIV, que contava a história de uma criatura feminina sedutora e originária das águas. A força maior dos contos nessa época, porém, estava nas histórias de amor romântico. Foi nessa época que surgiram histórias como *Tristão e Isolda* e *O Segredo de Áquila*, histórias que possuem todos os elementos de contos de fadas, cujo tema principal é justamente a história de amor. No Renascimento, as fadas aparecem novamente, como seres da floresta ou como musas inspiradoras.

No século XVIII foi escrita a tradução para o francês de *As mil e uma noites*, uma coletânea de contos árabes, do oriente médio e do sul da Ásia, escritas e reunidas a partir do século IX. Devido à popularidade dos contos de fadas na Europa, esses contos orientais foram muito aceitos, principalmente porque eles apresentam vários elementos místicos e comuns aos contos de fadas europeus.

No século XVII, o escritor francês Charles Perrault reescreveu vários dos contos de fadas populares, acrescentando uma moral ao final, atribuindo a eles um valor pedagógico. Os contos de fadas passaram a ter, então, um direcionamento maior para as crianças. Os “*Contos da Mãe Gansa*”, tinham a intenção de ajudar na formação moral das meninas, em especial. Essa mãe gansa era uma figura folclórica que contava histórias para crianças (COELHO, 2003) e, devido a uma prática popular de mulheres que contavam histórias enquanto teciam, passou-se a pensar que ela seria uma mulher, não uma gansa. Em vários países, ela ganhou outros nomes, como *Carochinha*, *a fiadeira*, referência à figura da mitologia africana, Anansi,

uma aranha fiadeira contadora de histórias. Nos Estados Unidos e Inglaterra, ela continuou sendo “*Mother Goose*” (*Mamãe Ganso*).

No início do século XIX, os estudiosos Jacob e Wilhelm Grimm fizeram uma coletânea dos contos tradicionais alemães, na tentativa de encontrar nesses contos populares alguma raiz linguística relacionada à cultura alemã. Eles recolheram mais de 100 contos voltados para crianças e adultos, apresentando versões diferentes dos mesmos contos de Perrault. A grande diferença entre as versões dos Irmãos Grimm e de Perrault é que a dos Irmãos Grimm está muito mais próxima da versão original, sem as modificações morais de Perrault. O intuito deles era mostrar a evolução da linguagem através dos diferentes contos. Então, quanto mais fiel ao original, melhor.

Ainda no século XIX, na Dinamarca, Hans Christian Andersen escreveu mais de 200 contos infantis, parte de fontes da cultura popular; parte de sua imaginação.

No final do século XIX, as histórias abrem mão do sobrenatural e abraçam o absurdo, com histórias como *Alice no País das Maravilhas*, de Lewis Carroll, e *Pinóquio*, de Carlo Collodi.

No século XX, a despeito dessa orientação pragmática, com o advento da Psicanálise, foi observado que os contos de fadas deixam entrever respostas às questões essenciais do ser humano. Assim, declara Bettelheim (1997), que tanto essas narrativas quanto as místicas respondem às indagações básicas do homem, tais como: *O que é o mundo? Como posso viver nele? Como posso ser eu mesmo nele?*

O autor aponta como uma das diferenças fundamentais entre esses dois tipos de narrativa o fato de que no mito as respostas são mais diretas ou explícitas, enquanto que, no conto de fadas são muitos sutis. Estes sugerem soluções, mas não as explicitam, deixando aos leitores/ouvintes a possibilidade de preencherem, com as suas fantasias, as lacunas do conto, aplicando-os às suas próprias vidas. Por outro lado, considera o autor que os contos de fadas apresentam em imagem o que se passa na mente inconsciente e pré-consciente, sugerindo soluções e formas de lidar com as experiências internas. Sendo um produto do saber humano, os contos lidam com experiências fundamentais do existir, entre elas a conquista da maturidade.

Em seu sentido mais profundo os contos de fadas abordam, simbolicamente, as dificuldades mais sérias que o crescimento humano pressupõe, mas demonstram também que se enfrentarmos com coragem esses problemas poderemos superá-los.

Pensar o conto de fadas do ponto de vista da aprendizagem é pensar que existe, de forma subjacente, todo um mundo de relação humana entre quem ouve e quem narra. Nessa proximidade, intermediada pela história e seu conteúdo, temos a oportunidade de brincar com os elementos misteriosos da vida. Isentos de reprovação, os significados dos contos são manipulados mentalmente nos corredores ocultos do pensamento. Lá somos livres para aprovar ou desaprovar, aceitar ou rechaçar, transformar à nossa vontade aquele material humano que nos é oferecido.

Desejos, temores, esperanças se encontram com o desenrolar de cada episódio, semelhanças e/ou diversidades, onde o aprendido e a capacidade de atribuir sentidos às formas eleitas pela cultura para representar o mundo dependem, em grande medida, da porção internalizada, das imagens assimiladas. Da riqueza dessas imagens serão geradas, como o acúmulo e diversificação de experiências, ideias ricas e claras, para que não se percam as chances de transformação da experiência em aprendizagem.

Contar histórias é uma forma de estar junto em harmonia, recriando a vida no seu significado mais profundo. Nesse sentido, o conto de fadas é absolutamente real, na medida em que fala daquilo que é especificamente humano, primitivo – os amores, as raivas, as invejas, as ambições – e aponta para um mundo melhor, onde o mais importante não são os bens materiais, concretos, mas as riquezas abstratas da beleza, da bondade, da justiça, entre outras.

Nos contos de fadas habitam, enfim, núcleos verdadeiros de curiosidade, de experimentação, de coragem e de inventividade responsáveis pela aprendizagem real.

Em 1939, J.R.R. Tolkien (2010) publicou um ensaio, *Sobre Histórias de Fadas*, onde o autor expõe as três funções que, a seu ver, os contos de fadas desempenham na vida humana. Para ele,

- 1) os contos são uma terapia de restauração para a alma em relação à atividade produtiva e laborativa absorvente;
- 2) são uma evasão sadia dos problemas angustiantes do dia a dia, encontrando um mundo de sonhos que engloba as mais elevadas aspirações humana e,
- 3) os contos são um consolo da alegria, que não se confunde com um gozo meramente evasivo da realidade, mas constitui um eco da vida real (satisfação dos desejos humanos primordiais).

Os contos de fadas (ou contos maravilhosos) são uma variação do conto popular (ou fábula). Constituem-se de narrativas curtas cujas histórias giram em torno de uma temática central e cujo objetivo é transmitir conhecimentos e valores culturais de uma geração a outra. Oriundos da tradição oral transmitem a ideia de que o herói (ou heroína) tem de enfrentar grandes obstáculos antes de triunfar contra o mal.

São iniciados pela expressão “Era uma vez”, a fim de alertar o leitor sobre o fato de o tema narrado não se referir ao tempo e espaço presentes; possuem personagens e situações que fazem parte do universo individual e cotidiano do ser humano (conflitos, medos e sonhos), fazendo com que a rivalidade entre gerações, a convivência entre pessoas, a transitoriedade da vida (nascimento, crescimento, velhice e morte) e sentimentos individuais (amor, ódio, inveja e amizade) sejam apresentados como uma forma de oferecer explicação para os conflitos do mundo em que vivemos e como um meio de criar formas de lidar com eles.

Brito (2010) afirma que os contos de fadas enquanto narrativas populares, muitas vezes lidam com situações de angústia e ansiedade que são necessariamente da condição humana, sem falar sobre ela diretamente. Na verdade, esses sentimentos raramente são mencionados nos contos. Mas, quando ouvimos ou narramos um conto e nos aprofundamos no seu imaginário, muitas vezes nos encontramos temendo pelo futuro do herói ou da heroína: o perigo do envenenamento espera por *Branca de neve* a cada curva do caminho, *A Gata Borralheira* sofre por não poder ir ao baile do príncipe, *A Bela Adormecida* não escapa da maldição da 13ª fada e *Rapunzel* vive trancada em uma torre, sem nenhum contato com outras pessoas, a não ser com a fada que a mantém prisioneira lá, e assim acontece com muitas outras histórias.

Quando o protagonista sobrevive ao perigo, damos um suspiro, aliviados, pois nós também sobrevivemos a outro ataque de ansiedade. Olhando para nós mesmos através do conto de fadas que nos apresenta dilemas humanos típicos e nos possibilita imaginar caminhos para sairmos deles, percebemos que somos confrontados pela ansiedade em todos os passos do nosso caminho.

Com o advento da psicanálise, podemos compreender a riqueza simbólica desses contos e entender que o fascínio que eles despertam no imaginário é pelo fato de simbolizarem o processo que percorremos nesse desenvolvimento.

Jung (2000) e Bettelheim (1997, 1998) interpretam alguns elementos dos contos de fadas como manifestações de medos e desejos comuns a todos os seres humanos. No seu

livro, *A Psicanálise dos Contos de Fadas*, Bettelheim (1998) valoriza as relações dos contos de fadas com a vida emocional inconsciente, ressaltando assim, a importância dos contos no desenvolvimento psicológicos das pessoas, em especial das crianças. Segundo o autor, os contos de fadas constituem uma linguagem simbólica dos conflitos e das ansiedades que podem ser realizadas, portanto o leitor/ouvinte pode adequar os seus conteúdos inconscientes às fantasias, tendo assim a possibilidade de lidar com o mundo externo.

O mesmo autor declara que a natureza cruel e arbitrária de muitas histórias é uma reflexão intuitiva sobre a recuperação natural e necessária para as crianças, de várias fases de iniciação e desenvolvimento. Segundo suas palavras, os contos de fadas dirigem a criança para a descoberta de sua identidade e comunicação, sugerindo também as expectativas necessárias para desenvolver ainda mais seu caráter.

Durante anos, os contos permaneceram esquecidos. Depois da psicanálise, quando se desmistificou a inocência e a simplicidade do mundo da criança, os contos de fadas voltaram por descreverem um mundo repleto de experiências, de amor, mas também de destruição. A história deve despertar a curiosidade da criança para que possa prender sua atenção; porém, para enriquecer sua vida, deve estimular-lhe a imaginação, ajudá-la a desenvolver seu intelecto e a tornar claras suas emoções harmonizando suas ansiedades e aspirações, reconhecendo suas dificuldades e ao mesmo tempo, sugerir soluções para as dificuldades que a afligem (BRITO, 2000).

Segundo o autor, acima citado, os contos de fadas têm sido objeto de estudo e de análise para estudiosos da literatura, especificamente da literatura infantil e também para psicólogos e psicanalistas, que acreditam que sua estrutura narrativa e seu conteúdo simbólico colaboram para a integração e desenvolvimento da personalidade.

Do ponto de vista da literatura, o conto de fadas é uma narrativa popular alegórica sobre a passagem iniciática, na qual o herói representa a alma perdida do mundo a lutar contra os vários poderes interiores de sua própria natureza e contra os enigmas que a vida lhe impõe até poder encontrar, após enfrentar, aceitar e realizar provas, os meios para a sua própria redenção.

Conforme Bettelheim (1997), os contos de fadas dirigem-nos para a descoberta de nossa identidade e sugerem as experiências que são necessárias para desenvolver nosso caráter.

Essas histórias, através de uma linguagem *simbólica*, calcada no maravilhoso, prometem ao leitor/ouvinte que se ousar, ou se engajar nessa busca atemorizante de uma identidade, de um significado na vida, os poderes benevolentes virão em sua ajuda.

O maravilhoso e a fantasia se materializam nos contos de fadas por meio de sua estrutura narrativa. As histórias estão envolvidas no encantamento, em um universo que pode vir a ser, partindo sempre duma situação real, concreta, lidando com emoções que qualquer um já viveu; acontecem em um lugar apenas esboçado, fora dos limites do tempo e do espaço, mas onde se pode caminhar; os personagens são simples e colocados em várias situações diferentes, tendo que buscar e encontrar respostas para o conflito que vive.

Todo esse processo é vivido através da fantasia, do imaginário, com intervenções de entidades fantásticas do mundo das fadas, boas ou más, dos duendes, dos magos, do mundo onde ainda nada se sabe.

Há mais de um século, os contos de fadas e seu significado oculto têm sido estudados por seguidores de correntes diferentes da psicologia. Cashdan (1999) afirma que esses gêneros textuais abordam psicodramas da vida, espelhando lutas reais. Quer dizer, “embora o atrativo inicial de um conto de fadas possa estar em sua capacidade de encantar e entreter, seu valor duradouro reside no poder de ajudar as crianças a lidar com os conflitos internos que elas enfrentam no processo de crescimento”.

O autor prossegue, dizendo que cada conto de fadas é único, no sentido em que trata de uma predisposição falha ou doentia do eu. Ou seja, após a leitura da expressão “era uma vez”, descobrimos, de imediato, que esses textos falam de vaidade, gula, inveja, luxúria, hipocrisia, avareza ou preguiça – os “sete pecados capitais da infância”. E, embora um determinado conto de fadas possa tratar de mais de um “pecado”, um deles, geralmente, ocupa o centro da trama.

Queiroz (2013) aponta que o modo pelo qual os contos de fadas resolvem esses conflitos é oferecendo às crianças um palco onde elas podem representar seus conflitos interiores; onde projetam inconscientemente partes delas mesmas em vários personagens da história, usando-os como repositórios psicológicos para elementos contraditórios do próprio eu.

Um artigo publicado na Revista Educação (2004, p 46) define os contos de fadas como um relato popular que perpassa o sagrado e o profano, o trágico e o humorístico caracterizando-se pela presença de seres, objetos e lugares sobrenaturais, bruxas, fadas, dragões, varinha de condão e reinos enfeitados que existem fora da lógica real do tempo.

Os contos apresentam um número restrito de personagens, opostos por motivação simples como a generosidade e o egoísmo, a confiança e a traição, o amor e o ódio e, ao final, as boas condutas são gratificadas com recompensas, enquanto a malvadeza implica duros castigos sobre seus agentes. Essas narrativas valorizam a esperteza, a iniciativa e a solidariedade, mas não explicam nenhum julgamento.

Bettelheim (1998, p.20), diz que os contos de fadas são ímpares, não como uma literatura, mas como uma obra de arte integrante compreensível para a criança como nenhuma forma de arte o é. Desta forma, o conto de fada trará um significado diferente para cada pessoa e diferente para a mesma pessoa, em vários momentos de sua vida. Cada um de nós extrairá significados diferentes do mesmo conto de fadas, dependendo da necessidade no momento.

Propp (2006) afirma que através das gerações, os contos foram recontados e elaborados, às vezes ganhando nas novas ‘roupagens’ uma qualidade literária, outras vezes se perdendo em adaptações cheias de intenções de corrigir as matrizes populares, adaptando-se às tendências e abordagens de cada época; ajustando-se às realidades e experiências atuais; mantendo o vigor original ou diluindo-se em pasteurizações, provavelmente seguindo os diferentes estádios de desenvolvimento de um povo, sua cultura, sua história, sua sociedade.

Conforme Machado (2010), no começo dos anos 70 havia uma desconfiança grande em relação a esses contos. Eles eram acusados de vários males, tais como: elitismo, sexismo, violência, moralismo, e outros. A maioria das edições que havia no mercado possuía versões bem resumidas, adulteradas e sem sentido, pois as histórias haviam sido despidas de seus elementos essenciais. No entanto, essa visão deturpada e maniqueísta começa a ser mudada, no final da década de 70, por especialistas, intelectuais e acadêmicos de outras áreas, os quais começam a perceber que os contos de fadas “originais” possuem matizes que não podem nem devem ser desprezados.

Antropólogos, como Lévi-Strauss (2007) ressaltam o parentesco que há entre os contos e as sagas, mitos e ritos das sociedades primitivas através da análise de seus enredos introdutórios; linguistas e folcloristas, seguindo Vladimir Propp (2002, 2006), estudam a forma de estruturação desses contos, examinando e percebendo um repertório comum a todos os contos populares; psicólogos e psicanalistas, entre eles Bettelheim (1980) com a sua, *A psicanálise dos contos de fadas*, trazem o conceito do arquétipo como estrutura do

inconsciente coletivo; Tolkien (2010), parte de questões sobre o que são histórias de fadas, suas origens e para que servem, para formular sua própria teoria a respeito da fantasia e de seu papel na sociedade atual.

Todas estas pesquisas e estudos fazem com que os contos de fadas comecem a ser olhados com respeito, como objetos de investigação, com a compreensão de que os mesmos não só fazem parte do início da humanidade, como neles e em outros gêneros correlatos, germina o embrião da arte literária que os homens vieram a conhecer. Foi a partir dessas descobertas e estudos que os contos deixaram de ser o *'patinho feio'* da literatura e se transformaram em um *'lindo cisne'*, nadando ao lado de seus irmãos no lago artístico, antropológico, histórico, cultural e linguístico do mundo em que vivemos.

Consideramos importante finalizar este tópico do capítulo, chamando a atenção para o fato de que, a partir das versões dos contos de fadas “originais” – de Perrault, Grimm e Andersen- várias adaptações vêm sendo realizadas e publicadas, não respeitando, porém, a estrutura básica e original dessas histórias. São adaptações que retiram ou acrescentam elementos ao gosto do adaptador. Essas omissões e acréscimos, que aparentemente aumentam o interesse humano, podem na verdade destruir o significado profundo e simbólico da história.

Os novos arranjos estruturais e materiais impressos aos contos de fadas constituem, nas adaptações para o cinema, especialmente, um marco definitivo. Ao transformarem-se em roteiros de cinema, em textos a serem encenados, passaram a simplificar os enredos, a suavizar os conflitos e a ratificar a dicotomia entre o bem e o mal, enfatizando a supremacia do bem moralista e ideológico, por meio do glamour das imagens, que oferecem uma visão romântica, idealizada e redutora dos contos.

O trabalho que Walt Disney, por exemplo, realizou, é muito criticado por psicólogos e psicanalistas que estudam os contos de fadas, e os utilizam em sua clínica psicoterapêutica, pelo fato de ter alterado a estrutura original da história e ter amenizado, de forma explícita, as passagens onde algumas cenas de violência se fazem presentes. Suas versões parecem ter autorizado a adaptação livre dos contos de fadas. As novas tecnologias permitem o surgimento de um número muito expressivo de “releituras” desses contos, quer seja por meio do livro impresso, que hoje tem uma gama incontável de recursos para veicular texto e ilustração, quer seja por outros meios, assim como jogos eletrônicos, filmes e peças infantis.

O cinema, de maior alcance e retorno financeiro que o teatro (mesmo o infantil), já tem sua legitimidade garantida na sociedade de consumo em que estamos inseridos e, também, por isso, tem sido objeto de estudo de críticos e teóricos, tornando imperativo para os pais, professores e outros adultos entenderem como tais filmes atraem a atenção e burilam os valores das crianças que os veem e os compram.

A sétima arte e o teatro transformam os contos de fadas nas releituras propostas no formato de filmes e peças destinadas ao público infantil. A simples transformação de um texto narrativo em cenas realiza a materialização das ações das personagens e dos enredos. O espectador, ao visualizá-las, tem uma representação ao vivo, que pretende imitar o real, o que pode facilitar a sua adesão. Essa associação entre linguagem verbal escrita dos contos de fadas e o cinema e o teatro promovem uma reoralização do texto-base.

Os contos de fadas vêm se perpetuando há séculos na imaginação de crianças e adultos. Esses gêneros foram transcritos para o papel e hoje também permitem pesquisar concepções da realidade de diferentes povos deixando transparecer valores humanos sempre atuais.

Embora os contos de fadas tenham sofrido mudanças formais distorcendo os textos originais na versão de Walt Disney, a produção de contos ainda encanta as novas gerações. Bettelheim (1998) afirma que Disney chegou a adulterar o enredo central das histórias, desvirtuando sua essência, e assim, lidando basicamente com o politicamente correto e, por isso, alguns estudiosos condenam o que Walt Disney fez com os contos de fadas. Ao adocicá-los, pasteurizá-los, ao retirar-lhes os conflitos essenciais, tirou também toda a sua densidade, significado e revelação.

O desenho animado de longa metragem *Branca de Neve e os sete anões*, de 1937, ofuscou tanto as outras versões da história que é fácil esquecer que o conto está amplamente disseminado em outras culturas. A rainha de Disney que pede ao caçador que leve Branca de Neve ao bosque, mate-a e traga como comprovação o coração de Branca, parece contida se a compararmos à rainha má dos Grimm que ordena ao homem que volte com os pulmões e fígado da moça, na intenção de comê-los cozidos na salmoura. Em outros países, a história tem detalhes ainda mais escabrosos. Ao mesmo tempo, o filme de Disney faz da rainha má uma personagem de energia eletrizante, tornando Branca de Neve tão sem graça que ela precisa de um apoio de sete personagens para animar suas cenas. No final, foi a presença destrutiva, perturbadora, desagregadora e sombria da madrasta que infundiu no filme o grau

de fascínio que facilitou sua grande circulação e permitiu que adquirisse esse grande domínio sobre nossa cultura. O filme de Disney deu muito destaque ao fato de Branca de Neve ter um caixão de vidro, mas em outras versões do conto, esse caixão é feito de ouro, prata ou chumbo e incrustado de pedras preciosas.

Se quisermos saber quem inventou os vários tipos de narrativas populares, os mitos, as lendas, as fábulas, as sagas, as histórias, os contos, as superstições, as danças, as cantigas, os ditados ou ditos, ninguém saberá dar a resposta correta.

Essas histórias são contadas e ensinadas oralmente ou, desde Perrault, por escrito, passando de geração a geração, e de um país para o outro, como quando vários personagens dos contos de fadas, das fábulas e das sagas estiveram aqui no Brasil, com Monteiro Lobato, no *Sítio do Pica Pau Amarelo*, convidados para uma festa onde, *Emília*, além de entreter os ilustres convidados, tenta convencer os mesmos a mudarem o rumo original da história, como conta Lobato em *Reinações de Narizinho*.

O fascínio que esses contos de fadas exercem estão presentes no dia a dia do século XXI. Três séries da televisão a cabo, desde 2012, têm os contos recontados e reelaborados, como, *Grimm, contos de fadas, histórias de terror*, onde o protagonista é um detetive da polícia de Portland, EUA, descendente dos Grimm, cuja especialidade é ver o lado bom e mau das outras pessoas de sua cidade; *Beauty and Beast* (A Bela e a Fera) que apresenta uma detetive (Beauty) que se apaixona por um homem que foi submetido a terríveis experiências para se tornar um super-soldado (Beast) e, *Once upon a time*, aonde os personagens clássicos dos contos se vem transportados do seu mundo de fantasia para uma cidade do mundo real, esquecidos de quem eram, devido à maldição da Rainha Má. Nessas histórias tudo muda de acordo com o interesse do produtor, mas, mesmo assim, o ‘foram felizes para sempre’ é o objetivo final.

Também na linguagem das modernas mídias de propaganda ideológica/institucional e na publicidade comercial estão sendo usadas os personagens dos contos de fadas para convencer o público de suas propostas, como forma de sedução. Nestes casos, os personagens perdem suas características originais, transformando-se de acordo com o interesse das mensagens.

Desde a publicação em 1812 dos contos de Jacob e Wilhelm Grimm, *Kinder-und Haus-Marchen*, os contos de fadas receberam mais atenção e geraram mais controvérsias do que qualquer outra forma da literatura tradicional. Isto é compreensível, pois, ainda que se

ignorassem as qualidades estéticas dos contos (o que não é fácil), as histórias são uma maravilha, do ponto de vista do folclore.

Opie & Opie (1980, p. 20-21) dizem que, para as mentes inquiridoras, os contos são de grande interesse como sendo histórias de uma origem antiga; histórias que, possivelmente, foram lembradas, de forma contínua, desde a primeira vez em que foram contadas e, como entidades vivas, não só foram preservadas pelos séculos passados, mas nutridas por eles.

Os autores acima mencionados chamam a atenção dos estudiosos dos contos de fadas para o fato de que mesmo que um conto seja muito antigo, não se deve pensar neles como ruínas arqueológicas, objetos existentes no passado, ou antiguidades desgastadas pelo tempo e quase irreconhecíveis. Isto seria pressupor que um dia os contos, foram inteiros e perfeitos, e que desde então entraram em um estado de decadência.

Na verdade, os contos são coisas vivas, não são fósseis e estão sujeitos às mutações. Provavelmente cresceram, envelheceram ou encolheram. Adquiriram novas significações, na medida em que passaram através de comunidades mais sofisticadas, ou perderam as que tinham.

Como diz Tatar (2004, p.9), os contos nos “contam sobre a busca de romances e riquezas, de poder e privilégios e, o mais importante, sobre um caminho para sair da floresta e voltar à proteção e segurança da casa”. Conforme a autora, os contos de fadas narrados por camponesas ao pé da lareira, para fazer com que os afazeres domésticos ficassem mais leves, ou para passar alguma lição de moral aos mais jovens, “passam a constituir um poderoso legado cultural, transmitido de geração em geração” (2004, p.10), provocando medo e deslumbramento.

Três autores são considerados referências quando falamos de contos de fadas, representando na conformação e caracterização de seus personagens, os valores burgueses que surgiram e se consolidaram entre os séculos XVII e XIX, sendo interessante notar a diferença ideológica, às vezes radical, entre os contos transcritos por Perrault (Século XVII), pelos irmãos Grimm e os criados por Andersen (Século XIX).

Apesar de existirem controvérsias sobre a estruturação formal desses contos que, sem dúvida, misturam ciclos históricos e valores correspondentes, é possível traçar o perfil literário dos contos dos autores citados acima, a partir da ideologia subjacente à obra dos mesmos.

Na França, por volta do século XVII, um francês chamado Charles Perrault ouviu histórias contadas oralmente pelos camponeses e resolveu escrevê-las. Nascido em Paris, em

12 de janeiro de 1628 tornou-se célebre por dois fatos: a participação que teve na Querela dos Antigos e Modernos, como supremo campeão destes últimos, e a autoria, em 1697, dos contos de fadas que imortalizaram o seu nome – Contes de Ma Mère L’Oye – Contos da Mamãe Gansa – ou como são conhecidos em português, Contos da Carochinha. Perrault adaptava as histórias ao gosto da corte de Luis XIV, o Rei Sol, acrescentando detalhes descritivos, mas também suprimindo trechos que falavam de rituais pagãos ou que fizessem referências à sexualidade por causa de conflitos religiosos entre católicos e protestantes na época da contra reforma católica.

O mérito do escritor foi ter fixado numa forma simples e elegante os contos tradicionais e anônimos da memória popular. O real e o maravilhoso harmonizam-se de maneira perfeita, refletindo, em seus contos, as concepções romanescas do século XVII. Perrault foi denominado Homero Burguês, pela propriedade com que retratou a sociedade de sua época a partir da metamorfose de certos símbolos dos contos populares. Seu trabalho consistiu em transformar os monstros e animais — aos quais os camponeses atribuíam poderes mágicos — em fadas.

Em sua vasta obra, *A Gata Borralheira* é o símbolo do personagem humilhado e maltratado; *O Gato-de-botas* é o pícaro a tirar proveito da corrupção social; *O Pequeno Polegar* é o anão astuto que vence gigantes bobos. Ou seja, seus personagens se armam com os atributos da beleza, inteligência e da perspicácia para vencer a força bruta. Perrault foi responsável pela introdução dos desprivilegiados nos salões, em contos cujos personagens são os mais estereotipados: a madrasta, o lobo e os irmãos mais velhos são sempre maus.

Os fortes e poderosos são de nítida descendência canibalesca, de devoração dos mais fracos. Perrault utiliza o confronto dualista entre bons e maus, belos e feios, fracos e fortes, como exercício de crítica à corte. Não raro, os personagens que representam as classes discriminadas se tornam superiores à nobreza pela inteligência.

Na Alemanha do século XIX, os irmãos Grimm, Wilhelm (1786-1859) e Jacob (1785-1863), realizaram um trabalho de coletânea de contos populares. Sendo filólogos, seu interesse inicial era o de coletar as histórias narradas pelas camponesas e contadores de histórias, para assim poder estudar a língua alemã, registrar seu rico folclore, e recuperar a realidade histórica do país. Um fato importante apontado pelos historiadores é que os Grimm colheram e registraram suas histórias como eram contadas, sem as adaptações ou lições de moral.

Talvez, por isso, seja notória a diferença que se encontra entre as versões de Perrault e as dos Grimm sobre uma mesma história. Quase dois séculos separam os contos dos Irmãos Grimm dos de Perrault e, no entanto, nos contos de ambos os autores encontramos o sobrenatural, o maravilhoso, as metamorfoses, o destino... Como afirma Coelho (1987), em todos os contos “há sempre grandes provas a serem vencidas para que os personagens alcancem o que desejam”.

Contudo, uma vez que os Irmãos Grimm são os autores cujos contos foram escolhidos para este trabalho, consideramos serem merecedores de um capítulo à parte.

Nosso terceiro escritor, Andersen, se preocupou, essencialmente, com a sensibilidade exaltada pelo Romantismo. Com seu extraordinário talento para criar encantadores contos infantis, conquistou reconhecimento mundial e estimulou a imaginação de um sem-número de crianças e adultos. Hans Christian Andersen, considerado como ‘o príncipe dos escritores da infância’, nasceu na cidade dinamarquesa de Odense, em 2 de abril de 1805. Era o único filho de um modesto sapateiro, que costumava lhe narrar antigos contos populares, e de uma lavadeira.

Menino sensível preferia entreter-se sozinho e inventar histórias a brincar com outras crianças. Como vinha de uma família pobre, Andersen não teve instrução, mas isso não o impediu de vir a frequentar salões da aristocracia. Como Andersen gostava muito de histórias, o pai construiu um teatro de marionetes para que ele pudesse representar. Quando tinha onze anos, seu pai morreu e o deixou nas mãos de três mulheres que não poderiam lhe servir de exemplo: uma avó “seca e rude”, uma mãe alcoólatra e uma irmã prostituta. As dificuldades financeiras forçaram-no a tentar um ofício, mas sua índole introspectiva e delicada tornava-o alvo de zombaria entre os colegas.

Aos catorze anos empreendeu a grande aventura da sua vida: partiu sozinho para Copenhague, disposto a triunfar como ator e cantor nos palcos da capital. Porém, como a sua aventura não deu muito certo, teve de voltar para a escola para terminar os estudos. Tinha dezessete anos e compartilhava as aulas com crianças muito mais novas do que ele. As contínuas piadas de que foi vítima naquela época serviram-lhe de inspiração para escrever o conto *O Patinho Feio*. Desiludido com sua experiência teatral decidiu tentar a sorte com a literatura. Em 1827, publicou os seus primeiros poemas, atraindo a atenção de Jonas Collins, diretor do Teatro Real de Copenhague, que lhe financiou os estudos na Universidade de Copenhague.

Andersen viveu a época do Romantismo, durante a qual músicos e escritores abandonaram os cânones e os temas clássicos universais e começaram a buscar inspiração na Idade Média, nas tradições populares e na cultura própria de cada nação. Andersen era admirador dos grandes românticos alemães, como Goethe e Schiller, e, das suas longas viagens pela Alemanha, França, Itália, Grécia, Turquia e Inglaterra (onde se tornou amigo do grande escritor Charles Dickens), obteve material para os seus maravilhosos contos. Também fazia anotações em diários, que lhe serviram para escrever interessantes livros de viagens que tiveram muito sucesso na época. É considerado o precursor da literatura infantil mundial. Em função da data de seu nascimento, comemora-se, em 02 de abril, o Dia Internacional do Livro Infante-Juvenil.

### **2.3. AUTORES ESCOLHIDOS**

“O conto maravilhoso, que ainda hoje é o primeiro conselheiro das crianças porque foi outrora o primeiro da humanidade, continua a viver secretamente na narrativa. O primeiro e verdadeiro narrador é e permanece sendo o narrador de contos maravilhosos”. Walter Benjamim, “O narrador”<sup>6</sup>



*Era uma vez...* dois irmãos chamados Jacob e Wilhelm Grimm. Ambos eram alunos brilhantes, estudiosos e adoravam a vida do campo. A familiaridade deles com fazendas, a natureza e os costumes dos pastores desempenharia um papel importante, mais tarde, na pesquisa e no trabalho que fizeram sobre o folclore alemão. Durante boa parte de suas vidas, tiveram que lutar contra preconceitos sociais e situações financeiras difíceis e ficaram famosos não só pela extraordinária educação acadêmica, mas também por causa da integridade moral que possuíam. Ambos se formaram no Lyzeum, como os primeiros da turma, mas tiveram que obter uma autorização especial para estudar Direito na Universidade em Marburg, porque o status social deles não era alto o suficiente para qualificá-los para essa universidade.

---

<sup>6</sup> Na apresentação dos Contos Maravilhosos Infantis e Domésticos – Tomo 1 (1812) Jacob e Wilhelm Grimm - Ilustrações J. Borges - Tradução Christine Röhrig - Apresentação Marcus Mazari, 2012.

Enquanto estavam em Marburg, chamaram a atenção do Prof. Friedrich Carl Von Savigny, o fundador da escola de Direito. Savigny dizia que o espírito de uma lei só pode ser compreendido traçando-se suas origens ao desenvolvimento dos costumes e da língua do povo, e prestando-se atenção às mudanças no contexto histórico dentro do qual as leis se desenvolvem. É interessante observar que foi a ênfase de Savigny que levou os irmãos a se dedicarem ao estudo da literatura e do folclore antigo da Alemanha.

Durante o período de 1806 a 1810, Jacob e Wilhelm começaram, sistematicamente, a reunir contos folclóricos e outros materiais relacionados ao folclore. De 1809 a 1813, começaram a publicar os resultados de suas pesquisas sobre a antiga literatura Alemã: Jacob escreveu *On the old German Meistersang*, e Wilhelm, *Old Danish Heroic Songs*, ambos em 1811. Juntos publicaram, em 1812, um estudo sobre a *Song of Hildebrand* e a *Wessobrunner Prayer*. Entretanto, a mais importante publicação dos irmãos nesta época foi o primeiro volume do *Kinder – und Hausmarchen (Contos Maravilhosos Infantis e Domésticos)*, em 1812. Em 1815, o segundo volume de *Contos Maravilhosos Infantis e Domésticos* é publicado.

Em 1830, Jacob torna-se professor de literatura alemã, e Wilhelm, bibliotecário e depois, professor, em 1835. Ambos eram considerados professores dotados e mudaram o estudo da literatura alemã, introduzindo novos conhecimentos em uma área de estudo que estava se iniciando na universidade. Ao lado de suas atividades como professores, continuavam a escrever e publicar importantes trabalhos: Jacob escreveu o terceiro volume da *Gramática Alemã* (1831) e um importante estudo chamado *Mitologia Alemã* (1835), enquanto Wilhelm preparava a terceira edição de *Contos Maravilhosos Infantis e Domésticos*.

Em 1837, passando por uma grave situação financeira, os irmãos decidem embarcar no trabalho de escrever o *Dicionário da Língua Alemã*, um dos trabalhos mais ambiciosos em lexicografia do século XIX. Embora não tenham terminado o *Dicionário* (foram até a letra ‘F’), a tarefa ficou para os acadêmicos do século XX. Em novembro de 1840, Jacob e Wilhelm foram convidados para se tornarem professores na Universidade de Berlim e para fazer pesquisas na Academia de Ciências.

Durante suas vidas, produziram um número surpreendente de livros: Jacob publicou 21, e Wilhelm, 14. Juntos, produziram 8 livros. Além disso, há outros 12 volumes de seus ensaios, anotações, e milhares de cartas importantes.

Os Irmãos Grimm fizeram contribuições acadêmicas para as áreas de folclore, história, etnologia, religião, jurisprudência, lexicografia e crítica literária. Tanto Jacob como Wilhelm

viam seus trabalhos como parte de um esforço social para criar um senso de justiça entre o povo alemão e orgulho em suas tradições folclóricas.

Embora os Irmãos Grimm tenham feito descobertas importantes nas suas pesquisas sobre a literatura e costumes alemães antigos, eles nem foram os fundadores do estudo do folclore na Alemanha, nem os primeiros a coletar e publicar contos de folclore e de fadas. Na verdade, no começo, o interesse principal deles era descobrir as verdades etimológicas e linguísticas que uniam o povo alemão, e que eram expressas nas suas leis e costumes.

Contrária à crença popular, os Grimm não coletaram seus contos em visitas a pastores no campo, e escrevendo as histórias que ouviam. Seus métodos primários eram convidar contadores de histórias para suas casas, e fazê-los contar as histórias em voz alta, as quais os Irmãos Grimm iam anotando da primeira vez que ouviam, ou depois de ouvir a história várias vezes. A maior parte dos contadores de histórias durante este período era jovens mulheres, com educação acadêmica, da classe média ou alta. A maioria dos informantes dos Irmãos Grimm estava familiarizada com a tradição oral e literária alemã, e muitas vezes combinavam motivos de ambas as fontes (REIS, 2008).

Os Irmãos Grimm não foram simplesmente colecionadores de histórias. Eles queriam criar, e fizeram, um tipo ideal para o conto de fadas literário; um tipo de conto que estivesse perto da tradição oral, e ao mesmo tempo, incorporasse mudanças estilísticas, formais e substanciais que atraíssem a audiência da crescente classe-média.

Em 1819, quando a segunda edição dos contos, que estavam em um único volume que incluía 170 contos, foi publicado, e Wilhelm assumiu o trabalho de revisão dos textos, os irmãos tinham estabelecido a forma e a maneira através da qual eles queriam preservar, conter e apresentar ao público alemão o que eles sentiam que eram verdades profundas sobre as origens da civilização. Na verdade, eles viam a “infância da humanidade”, como se embutida nos costumes que os alemães tinham cultivado, e os contos estavam aí para servir de lembranças desta cultura natural e rica.

Depois de 1819 houve mais 5 edições, 66 textos novos acrescentados à coleção e 28 omitidos. Quando a 7ª edição apareceu em 1857, havia 211 textos no total. Quando essa edição definitiva surgiu, a obra dos Grimm já estava consagrada na Alemanha e enveredava por uma carreira internacional. A maior parte das histórias adicionadas à coleção, depois de 1819 vieram de fontes literárias, e o resto foi enviados aos irmãos por informantes ou gravados de uma fonte primária.

O maior trabalho depois de 1819 foi o de refinamento das histórias. Wilhelm frequentemente mudava os textos originais em uma tentativa de torná-los mais apropriados e prudentes para uma audiência burguesa, tendo a preocupação de manter o que ele e Jacob consideravam a mensagem essencial do conto.

Os contos de fadas mágicos eram os mais populares e aceitáveis na Europa e nas Américas durante o século XIX, mas é importante lembrar que a coleção dos Grimm também inclui fábulas estranhas, lendas, anedotas, piadas e contos religiosos.

A popularidade dos contos dos Irmãos Grimm sempre intrigou críticos literários e várias escolas de pensamento têm tentado analisar e interpretar a ‘magia’ dos contos dos Grimm. Para Zipes (2003, p.xxiii-xxxvi), professor de literatura alemã e autor de vários livros de folclore e contos de fadas,

o intenso interesse de diferentes grupos de críticos às histórias dos Irmãos Grimm, em todo o mundo, é um tributo à forma como a narrativa folclórica informa culturas. Eles estavam convencidos que seus contos possuíam verdades essenciais sobre as origens da civilização, e revisaram e selecionaram aqueles contos que melhor expressassem estas verdades. Fizeram isto em nome da humanidade e da *Kultur*: os Grimm eram alemães idealistas os quais acreditavam que o conhecimento histórico sobre costumes, morais e leis aumentariam o autoconhecimento e o relacionamento social. O livro deles não é tanto um livro de magia, mas um manual para a educação que procura ir além do irracional. Seus livros refletem suas preocupações e as contradições de suas épocas. Hoje em dia, nós herdamos suas preocupações e contradições, e seus contos ainda são lidos como estratégias inovadoras para a sobrevivência. Mais do que tudo, eles demonstraram que há mais na vida do que a arte de sobreviver. (Tradução livre da autora do trabalho)

Presentes em quase todos os países do mundo, as narrativas dos Irmãos Grimm ocupam o primeiro lugar entre os livros alemães mais traduzidos e sua importância para a constituição da identidade cultural alemã permite uma comparação com a Bíblia de Lutero ou com o *Fausto* de Goethe.

A despeito do êxito internacional da coletânea dos Grimm, deve-se observar que a designação de gênero que os irmãos atribuíram às suas narrativas não tem correspondência exata em nenhum dos vários idiomas que as acolheram. Trata-se do substantivo neutro *märchen*, forma diminutiva da palavra *maere*, que no médio-alto-alemão (entre 1050 e 1350) significava notícia, mensagem ou relato associado a um acontecimento notável, que devia permanecer registrado. Märchen é traduzido, geralmente por formas compostas – *fairy tales*; *contes de fées*; *cuento de hadas*; *fiaba popolare*... Em português temos ‘contos de fadas’, ‘contos da carochinha’ ou ‘contos maravilhosos’.

O título da coleção dos Grimm – Kinder-und Hausmärchen – traduzido por “Contos Maravilhosos Infantis e Domésticos” é explicado por Wilhelm Grimm do seguinte modo:

“contos maravilhosos infantis são narrados para que em sua luz suave e pura os primeiros pensamentos, as primeiras forças do coração despertem e vicejem; uma vez, porém, que sua singela poesia, sua íntima verdade pode alegrar e instruir todo e qualquer ser humano e, ainda, uma vez que eles permanecem e são transmitidos adiante no círculo familiar, eles também são chamados de contos maravilhosos domésticos”. (In: Apresentação – Contos Maravilhosos Infantis e Domésticos – Tomo 1, p.13)

## CAPÍTULO 3

### METODOLOGIA

#### 3.1.CORPUS: Sua constituição

Os contos de fadas narram a trajetória de um herói ou heroína, o personagem protagonista do bem e os obstáculos que encontra até atingir à sua realização que se concretiza em um final feliz ou no esperado... “e viveram felizes para sempre...”, parecendo mostrar-nos que há sempre “um caminho para sair da floresta e voltar à proteção e segurança de casa” se enfrentarmos os problemas que nos afligem (TATAR, 2004).

Como afirma Calvino (2006), as fábulas (assim o autor chama os contos de fadas) são verdadeiras; são tomadas em conjunto, em sua repetida e variada casuística de vivências humanas nos apresentando uma explicação geral da vida. Nasceram em tempos remotos e foram alimentadas pela lenta ruminação das consciências camponesas até os dias de hoje. As narrativas estão presentes em nossas vidas, desde tempos imemoráveis, tanto nas manifestações orais, quanto nos registros escritos, falando de maneira simbólica ou objetiva, sobre a vida a ser vivida ou sobre a própria condição humana, relacionada aos deuses ou limitada aos próprios homens. Ao longo da nossa trajetória de vida, segundo o autor, as narrativas desempenham papel de ensino e transmissão de conhecimento, saberes, enriquecimento emocional e operacional.

De onde vieram esses ‘contos de fadas’ é algo que os estudiosos dos mesmos ainda não foram capazes de definir. Temos conhecimento de versões de Cinderela, datada de mais de 2.000 anos AC, além de versões advindas do sânscrito e outras de terras do Oriente. A um pesquisador é dado o direito de escolher os caminhos que deseja seguir. Neste caso, fundamentada na literatura especializada (COELHO, 1987, 2003; COLASANTI, 2004; PROPP, 2002, 2006; MACHADO, 2010; TATAR, 2004; TOLKIEN, 2010; ZIPES, 2003), escolhemos como ponto de partida para nossos contos, a cultura Celta considerada como a que deu origem aos mitos das fadas.

Conforme Coelho (1987, p. 31-43), ao mesmo tempo em que os povos orientais começaram a se expandir pelo mundo ocidental, muito antes do advento da vinda de Cristo, os Celtas começam a migrar para o ocidente, trazendo na bagagem suas personalidades e

cultura que eram como o outro lado de uma moeda em relação aos povos orientais. Por não terem espírito guerreiro, pois só entravam em guerra quando suas terras eram invadidas, os Celtas agiram no processo de formação e transformação da cultura ocidental, de uma forma que poderíamos chamar ‘silenciosa’, através dos seus valores espirituais ou religiosos e de sua praticidade criadora.

Segundo a mesma autora, foi na criação poética céltico-bretã que surgiram as primeiras mulheres sobrenaturais que deram origem à linhagem das fadas. Não é possível determinar com exatidão o lugar geográfico ou o momento em que as fadas teriam nascido; é mais provável que elas tenham surgido e permanecido na “fronteira ambígua entre o real e o imaginário, que vem desde a origem dos tempos atraindo os homens” (COELHO, 1987, p.32).

Através da literatura cortesã-cavaleiresca de origem céltico-bretã, que surgiu na Idade Média, pode-se destacar algumas características nos textos que destacam a figura feminina, tais como: um exaltante espiritualismo; um delírio amoroso que dava à mulher um poder; uma tendência ao misticismo; atração por regiões distantes, brumosas; devoção quase religiosa pela Natureza que possuía forças estranhas e ocultas e muito mais.

Para os celtas, a mulher era a doadora da vida; provia o alimento do filho; era portadora de ciclos como o cosmos e, como a natureza, escondia segredos inexplicáveis. Consideradas figuras sagradas e poderosas, essas mulheres deram origem aos mitos. Estes, por sua vez, aos contos de fadas narrados ao pé do fogo e em quartos de fiar, por bisavós que os contaram às avós, que os contaram às mães e estas às filhas, contendo uma carga simbólica de feminilidade que essas narradoras identificam no seu contar, reforçando a imagem da mulher arquetípica, forte, lutadora e detentora de poder. Imagem essa, que embora aparentemente frágil, é dotada de uma singularidade que nos parece ser a razão do poder que possuem.

Consideramos importante mencionar que todos os contos escolhidos têm como principal personagem uma mulher. Esta decisão, longe de representar qualquer tipo de sexismo, fundamenta-se na premissa já mencionada de que as fadas teriam surgido dentro na tradição dos Celtas, o que para nós, enaltece a figura feminina. Bela, submissa, frágil, pura, sofredora, inocente são algumas das lexias que caracterizam o personagem feminino nos contos de fada, parecendo reforçar a imagem da mulher ocidental que precisa ser salva por algum ‘príncipe’. Não nos deixemos levar por essa impressão de total fragilidade ou

submissão porque se nossas heroínas são descendentes das mulheres celtas, há muito mais nelas do que o que está escrito nos contos. Nos contos de fadas, seu papel é fazer-se presente, tentar ordenar sua vida, seus desejos; impor-se ainda que pela artimanha e astúcia perante um cenário altamente favorável ao homem.

O *corpus* deste trabalho, composto pelos quatro (04) contos não foi escolhido de modo aleatório. Em primeiro lugar, no ano de 2012 foi celebrado o bicentenário da primeira coletânea de 86 contos, publicados em 1812, recolhidos pela tradição oral da região do Hesse (onde fica Frankfurt), na Alemanha, e três anos depois, em 1815, mais 70 contos. Eles estão em língua portuguesa, no livro, “*Contos Maravilhosos Infantis e Domésticos (1812-1815)*”, lançados no Brasil no ano de 2012.

Outro motivo da nossa escolha é o fato de que entre as dezessete (17) edições que os Contos Maravilhosos Infantis e Domésticos conheceram durante a vida dos Grimm, a primeira, exatamente esta edição de onde tiramos nossos contos, é a que mais se aproxima da concepção de ‘poesia da Natureza’ que Jacob atribuía às narrativas coletadas na região do Hesse ocupada, na época pelas tropas de Napoleão.

A razão porque escolhemos contos cujos protagonistas são mulheres encontra sua explicação na sociedade dos Celtas que conferia à mulher um caráter diferenciado e excepcional, conforme algumas das explicações dadas acima, de acordo com Coelho (1987). Homens e mulheres possuíam igualdade de cargos e tarefas; muito antes das sociedades modernas pensarem em revolução sexual, as mulheres celtas já dividiam espaço com os homens de igual para igual: participavam da política e algumas chegaram a ser excelentes governantes; na guerra as funções eram divididas e muitas mulheres lutaram nos campos de batalha para garantir a segurança dos celtas e conquistar territórios; tinham o direito de pedirem divórcio e muitas outras regalias.

No campo místico, as mulheres tinham hegemonia absoluta. Algumas mulheres, sentindo em si mesmas o Espírito dos seus Ancestrais e dos Deuses divulgaram essa Mensagem tornando-se Voluspas, leitora do Oráculo e seu eco místico, a Mulher tornou-se legisladora e, com isso, poderosa: “a voz da Voluspa era a voz Divina que vinha do ventre da Terra e ecoava por todo o sistema cósmico” (BARCELLOS, J. 2013).

Ao contrário de outras culturas, a principal divindade do panteão celta era feminina: a Grande Deusa, considerada a “mãe” de todas as coisas e representada pela Terra. Essa crença

celta deu origem ao conceito que todos conhecemos ainda hoje da “mãe natureza” como geradora de toda a forma de vida.

Na apresentação do Prefácio à Edição Original, da coleção escolhida para este trabalho, de Marcus Mazzari (2012, Tomo1, p.25-33), tradução de Christine Röhrig, o leitor é avisado que todas as histórias têm a versão mais próxima do original, o que muitas vezes diverge bastante da forma sob a qual se tornaram conhecidas e famosas. Por exemplo, no conto “**Rapunzel**” há menção a motivos relacionados à sexualidade, embora não explícitos, como quando Rapunzel diz à Mãe Gothel que ‘suas roupas estão tão apertadas que não estão querendo mais servir nela’. Isto é dito após Rapunzel ter recebido inúmeras visitas do príncipe de quem engravida de gêmeos.

Ao ler os contos que se encontram, em anexo, no final do trabalho, o leitor poderá sentir certo estranhamento, pois estará lendo histórias bem diferentes das versões a que estava acostumado. Violências e atrocidades podem vir ao seu encontro em configurações variadas como em **A Gata Borralheira**, o fato das irmãs postiças cortarem pedaços de seus pés, uma o calcanhar e a outra o dedão, podem chocar o leitor/ouvinte; saber que a própria mãe quer vê-la morta por inveja de sua beleza, em **Branca de Neve**, também pode ser assustador.

Essas situações têm provocado as mais diversas interpretações de cunho linguístico, antropológico, literário, mitológico, pedagógico, psicanalítico, sociológico, entre outras, e assim haverá certamente de continuar, abrindo ao pesquisador um leque de possibilidades de estudos e investigações.

Na nossa área de pesquisa, a Linguística, interessa-nos, sobretudo, analisar as expressões lexicais caracterizadoras dos personagens centrais porque acreditamos que atribuindo padrões de comportamento e beleza às protagonistas dos contos, reforçam arquétipos considerados do bem que conseguirão ser felizes no final da história.

Apresentamos os contos escolhidos e suas origens conforme notas explicativas de Zipes (2003), ao final do seu livro.

**Rapunzel** (2012, conto nº 12, Tomo 1, p.73-76) tem como fonte, uma história de Friedrich Schultz em *Kleine Romane* – Leipzig, 1790 – baseado no conto ‘Persinette’ encontrado em *Les Fées, Contes des Contes* (1692) de Mlle. Charlotte-Rose de la Force;

**A Gata Borralheira** (2012, conto nº 21, Tomo 1, p.116-127) – “Aschenputtel”, de 1812, tem como fonte uma mulher desconhecida no Hospital Elizabeth em Marburg. Obviamente influenciado pela história “Cendrillon” de Charles Perrault, em *Contes du Temps passé* (1697). Esta versão de Marburg foi misturada com outras versões, em especial uma contada por Dorothea Viehmann. A palavra *Aschenputtel* ou Cinderela aparece em outros contos caracterizando uma jovem mulher que é obrigada a fazer o trabalho sujo na casa;

**A Bela Adormecida** (2012, conto nº 50, Tomo 1, p.236-238) - “Dornröschen”, 1812, cuja tradução literal é “Rosinha com espinho” tem como fonte Marie Hassenpflug e também foi influenciado pelo conto “La belle au bois dormant” de Charles Perrault, 1697, em *Contes du Temps passé*.

Finalmente, **Branca de Neve** (2012, conto nº 53, Tomo 1, p.247-256) – “Schneewittchen” – Branquinha de Neve – de 1812, cuja fonte é a Família Hassenpflug.

A Família Hassenpflug, de Kassel, foi o grupo de pessoas que mais forneceu histórias para os Irmãos Grimm e, em sua maioria, essas histórias eram de origem francesa.

Parece não ser à toa que os personagens dos contos de fadas não apresentem nomes próprios, mas sim, nomes que estão ligados às suas peculiaridades físicas e/ou emocionais, ou às circunstâncias de onde surgiu a história. Por não terem nomes, os heróis e heroínas não apresentam uma identidade particular, e assim, podem expressar sua personalidade ao leitor/ouvinte enquanto ele acompanha a narrativa. Além dessas características, esses personagens também não têm idade cronológica exata e definida, podendo-se presumir que sua idade situa-se, aproximadamente entre os oito e os oitenta anos.

Por exemplo, “*Branca de Neve*” tem esse nome pelo fato de sua pele ser alva como a neve; “*A Bela Adormecida*” assim se chama porque dormiu por cem anos; “*A Gata Borralheira*” (borralho) é assim denominada pelo fato de dormir junto às cinzas do fogão e Rapunzel é o nome de uma espécie vegetal – rapônzio - encontrada na Alemanha, parecida com uma alface e usada em saladas. Estes são os quatro personagens-heroínas dos contos escolhidos.

Os Irmãos Grimm, muitas vezes, usaram em suas histórias a palavra ‘fada’ significando o personagem que, usualmente, chamamos de bruxa ou feiticeira. A crença em fadas e em outros seres mágicos tem suas raízes na noite dos tempos e a recordação desta crença persiste no mais profundo da psique humana.

Em toda Europa, o povo, em especial as comunidades rurais, conservou uma grande riqueza de tradições relativas a estes seres que adotam uma grande variedade de formas e que podem ser bons ou maus, prejudiciais ou benéficos. No conto, *Rapunzel*, Os Irmãos Grimm usaram a palavra ‘fada’. Ao continuar a leitura, observa-se que Rapunzel chama essa fada pelo nome de Sra. Gothel. “Sra. Gothel”/ “Mãe Gothel”, em alemão, é uma expressão genérica para uma mulher que faz o papel de madrinha (TATAR, 2004, p.115).

Apresentado o corpus deste trabalho, vejamos como procedemos à pesquisa.

### **3.2. UNIVERSO DA PESQUISA**

Em seu trabalho, ‘Morfologia do Conto Maravilhoso’, datado de 1928, Propp (2006) foi quem primeiro pensou na possibilidade da noção e da designação *morfologia* de um conto. Segundo o autor, o estudo das formas dos contos (morfologia) e o estabelecimento das leis que regem sua disposição (seus elementos) em um Conto de Fadas são possíveis de serem estudadas, com a mesma precisão da morfologia das formas orgânicas. Em Botânica, por exemplo, entende-se por morfologia, o estudo das partes que constituem uma planta e das relações entre essas partes e o todo, isto é, o estudo de textura de uma planta.

De acordo com Propp (2006, p.9), “os contos de magia possuem uma construção absolutamente peculiar”, que é percebida de imediato e determina esta categoria e ainda que não tomemos consciência do fato, as partes constituintes de uma história podem ser transportadas para outra sem nenhuma alteração.

O conto de fadas, ou de magia (PROPP, 2006, p.21-22) atribui ações iguais a personagens diferentes, ou seja, “os personagens do conto de magia, por mais diferentes que sejam, realizam frequentemente as mesmas ações”, sendo por isso as partes fundamentais do Conto de Fadas devendo ser destacadas em primeiro lugar. Função é o procedimento de um personagem definido do ponto de vista de sua importância durante a ação. Saber como é e o que um personagem faz é o que realmente importa em um conto. As funções de certos personagens dos contos maravilhosos são transferidas para outros personagens, em outros contos. Existem poucas funções, mas numerosos personagens, o que de um lado mostra a extraordinária diversidade e caráter variado de um conto, e, por outro lado, a sua não menos extraordinária uniformidade e repetição.

Um conto pode ser analisado observando-se as **funções ou esferas de ação** e os **papéis**, isto é, os elementos constantes que formam as partes constituintes básicas do conto

realizadas pelos atores ou personagens (actantes). É importante observar que nem todos os contos maravilhosos apresentam todas as trinta e uma (31) **funções (esferas de ação)** descritas por Propp (2006), mas isto em nada invalida o estudo de um conto baseado em algumas das funções, pois não obstante a constância do padrão narrativo, cada conto tem sua riqueza específica.

Para cada conto, *corpus* do nosso trabalho, com base no modelo de estudo apresentado na *Morfologia dos Contos Maravilhosos*, de Propp (2006), identificamos, primeiramente, os **papéis**, estabelecidos pelo autor e uma ou várias **funções**, que cada um dos sete (7) personagens, ou atores, possui, conforme já mencionado na Introdução.

Cada um dos sete personagens possui sua própria esfera de ação, quer dizer, uma ou várias funções. Esta regularidade de construção dos contos de magia permite que lhes seja atribuída uma definição hipotética que, conforme Propp (2006, p.97) pode ser formulada deste modo: “o conto de magia é uma narrativa construída de acordo com a sucessão ordenada das funções citadas em suas diferentes formas, com ausência de umas e repetição de outras, conforme o caso”.

Para melhor compreensão, apresentamos os sete personagens e suas esferas de ação abaixo:

<b>Personagens = Papéis</b>	<b>Esferas de ação = Função</b>
(1) O antagonista/ agressor	→ malefício, combate, perseguição.
(2) O doador/provedor mágico	→preparação da transmissão/dom do objeto
(3) O auxiliar	→transporte no espaço, reparação do malefício/falta, socorro/realização, transfiguração.
(4) A princesa ou seu pai	→ tarefa difícil, descoberta do falso herói, reconhecimento do herói, castigo, casamento.
(5) O mandante	→ envio do herói.
(6) O herói	→ partida para a busca, reação do herói, casamento.
(7) O falso-herói	→ partida para a busca, reação do falso herói, pretensão mentirosa.

Consoante Propp (2006), todo conto de fadas começa a partir do estabelecimento de um dano ou carência, onde então é apontado o herói e suas qualidades. É daí que se inicia a ação do herói, as suas motivações, que Propp prefere chamar de funções. Existem várias funções intermediárias que complicam ao máximo a situação do herói, criando verdadeiros nós na narrativa. Este é o caminho do clímax, quando parece que não há mais saída. Entretanto, “a intervenção de um objeto mágico conduz ao desenlace, que pode ser constituído por diversos tipos de função final: reparação do dano ou carência, recompensa, casamento”. (MACHADO, 2010, p.49).

Por outro lado, não se pode esquecer que esse tipo de narrativa é sempre iniciado por palavras do tipo: “Era uma vez...”; “Num tempo de antigamente...” que remetem a trama da história para o clima do encanto, do maravilhoso, levando o leitor/ouvinte para outro mundo, outra época, outra forma de pensar a realidade; para um tempo que, sem dúvida, é posto fora do cronológico.

As primeiras palavras do conto introduzem uma atmosfera especial, que se caracteriza pela tranquilidade épica; mas trata-se de uma experiência ilusória. Ante o leitor/ouvinte não tardarão a se desenrolar acontecimentos extremamente tensos e vibrantes. “Essa tranquilidade é um recurso artístico que contrasta com a dinâmica interna do conto, geralmente vibrante e trágica, às vezes cômica e realista”. (PROPP, 1997:29).

Para um entendimento mais claro da proposta de análise de Propp, apresentamos abaixo, um esquema do modelo de análise, para cada um dos contos escolhidos neste trabalho. Do lado esquerdo, temos os atores/actantes/papéis (quem são no conto) e, do outro lado, as suas ações ou funções (o que fazem no conto):

## RAPUNZEL

<b>Personagens (Papéis)</b>	<b>Esfera de Ação (Funções)</b>
<b>Antagonista/ Agressor:</b>  1. O marido  2. Fada	1. Rouba o rapônçio do jardim da fada para a mulher que estava com desejo de comer aquela verdura, em especial; a fada vai castigá-lo; para evitar o castigo promete lhe dar o filho que está para nascer;  2. Em troca de não castigar o marido, exige que ele lhe dê o filho que vai nascer;
<b>Doador/ Provedor</b>  1. O marido  2. Fada	1. Rouba o rapônçio do jardim vizinho para dar à mulher que estava grávida e com desejo;  2. Deixa que o marido leve o rapônçio em troca do filho dele por nascer;
<b>Auxiliar</b>  1. Fada  2. O príncipe	1. Deixa que o marido leve o rapônçio; leva a primeira filha do homem; cria como se fosse sua, mas a mantém presa em uma torre alta, sem escadas ou portas;  2. Encontra Rapunzel; apaixonou-se por ela; tenta ajudá-la a fugir da fada; fracassa;
<b>Princesa/ Pai</b>  1. O pai  2. <b>Rapunzel</b>	1. Rouba o rapônçio da casa da Fada; entrega o filho que vai nascer para não ser castigado;  2. É entregue para a 'fada' ao nascer; criada por ela como prisioneira em uma torre; é descoberta por um príncipe; os dois se apaixonam; a fada descobre; expulsa Rapunzel, que está grávida da torre; Rapunzel vaga pela floresta durante muito tempo até que o príncipe a encontra novamente;
<b>Mandante:</b> Não há envio de herói neste conto	
<b>Herói</b>  1. O príncipe	1. Encontra Rapunzel; apaixonou-se por ela e tenta livrá-la da fada; fracassa; ao buscar Rapunzel não a encontra; sofre um acidente; cai sobre espinhos, fica cego, vagando, solitário, por muitos anos até que encontra Rapunzel novamente;
<b>Falso herói</b>  1. Fada	1. Exige o filho que vai nascer; cria Rapunzel como filha trancada em uma torre; descobre a traição de Rapunzel; a expulsa da torre; se passa pela jovem para atrair o príncipe para uma armadilha;

Propp (2006) observa que em um conto, um personagem pode ter um ou vários papéis assim como executar uma ou mais ações. No conto Rapunzel, o personagem Fada executa os papéis e as ações correspondentes de: (1) **antagonista** – ao prender Rapunzel na torre; (2) **provedor** – ao doar o rapôncio para o vizinho; (3) **auxiliar** – ao permitir que o vizinho leve o rapôncio para a mulher que estava grávida e com desejo; e (4) **falso herói** – ao prender Rapunzel na torre e não deixar que ninguém dela se aproxime.

### A GATA BORRALHEIRA

<b>Personagens (Papéis)</b>	<b>Esfera de Ação (Funções)</b>
<p><b>Antagonista/ Agressor:</b></p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. As irmãs postiças</li> <li>2. A madrasta</li> </ol>	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Maltratam A Gata Borralheira fazendo com que ela execute todas as tarefas domésticas; não permitem que tenha nada;</li> <li>2. Procura esconder A Gata Borralheira do príncipe.</li> </ol>
<p><b>Doador/ Provedor</b></p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. A mãe falecida</li> </ol>	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Em forma de uma árvore, ajuda A Gata Borralheira ir ao baile;</li> </ol>
<p><b>Auxiliar</b></p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Duas pombas brancas</li> <li>2. A árvore onde está enterrada a mãe da Gata Borralheira</li> </ol>	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Ajudam A Gata Borralheira no pesado trabalho doméstico; avisam ao príncipe que ele está sendo enganado pelas irmãs postiças;</li> <li>2. Fornece o que A Gata Borralheira precisa para ir ao baile;</li> </ol>
<p><b>Princesa/ Pai</b></p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. A Gata Borralheira</li> <li>2. O pai</li> </ol>	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Maltratada pela madrasta e irmãs postiças, faz todo o trabalho sujo e pesado da casa; não tem direito a nada;</li> <li>2. Só aparece no conto ao se mencionar que após a morte da mãe da Gata Borralheira, ele se casa novamente.</li> </ol>

<b>Mandante</b> 1. O príncipe	1.O próprio príncipe vai na casa das irmãs postiças da Gata Borralheira para vê-las experimentar o sapato encontrado por ele na escadaria do palácio;
<b>Herói</b> 1. O príncipe	1.Quase ludibriado pelas irmãs postiças, é salvo pelas pombas brancas que apontam a mentira das duas irmãs; depois encontra A Gata Borralheira e com ela se casa;
<b>Falso herói</b> 1. As duas irmãs postiças	1. Mutilam os próprios pés para tentarem se casar com o príncipe;

Neste conto, temos dois personagens que executam mais de um papel e diferentes funções: (1) as irmãs postiças são as **antagonistas** – pelo fato de maltratarem A Gata Borralheira e, ao mesmo tempo também executam o papel de **falso herói**, ao final do conto, quando tentam se passar pela princesa que perdeu o sapato na escadaria do castelo e, (2) o príncipe – executa a função de **mandante** quando vai ele mesmo à procura da dona do sapato e de **herói**, ao encontrar a princesa, verdadeira dona do sapato.

### A BELA ADORMECIDA

<b>Personagens (Papéis)</b>	<b>Esfera de Ação (Funções)</b>
<b>Antagonista/ Agressor:</b> 1. A 13ª fada	1.Por não ter sido convidada para o batizado da princesinha, lança-lhe uma maldição de morte;
<b>Doador/ Provedor</b> 1. Um caranguejo  2. As 11 Fadas	1.É o caranguejo que diz à rainha que ela dará a luz a uma menina, como tanto ela quanto o marido desejavam;  2. As Fadas concedem dons à princesa (beleza, bondade, doçura...)
<b>Auxiliar</b>	1.Como ainda não tinha feito seus desejos de boa sorte

1. A 12ª fada	para a princesinha, transforma a maldição mortal em um sono de cem anos;
<b>Princesa/ Pai</b>  1. O rei  <b>2. A Bela Adormecida</b>	1. Ao festejar o batizado da filha, não convida todas as fadas do reino; a que não é convidada lança uma maldição à filha do rei;  2. Bela e querida por todos, é alvo de uma maldição: dormir por cem anos;
<b>Mandante</b>  1. Um velho	1. Conta ao príncipe a história por trás do muro de espinhos que envolve o palácio onde dorme Bela Adormecida;
<b>Herói</b>  1. O príncipe	1. Passa pelos espinhos; vê todo o castelo adormecido; encontra A Bela Adormecida e cativado por sua beleza, a beija e a desperta do sono de cem anos;
<b>Falso herói</b>  1. A 13ª fada	1. É preciso lembrar que ‘Fada’ pode ser tanto boa quanto má. Como diz Coelho (2003), a dualidade presente nos seres humanos.

No conto temos um personagem que possui dois papéis e executa duas funções: a 13ª Fada: é a **antagonista**, ao lançar uma maldição contra a princesa e também o **falso herói** – por ser uma fada, não significa que seja boa.

## BRANCA DE NEVE

<b>Personagens (Papéis)</b>	<b>Esfera de Ação (Funções)</b>
<b>Antagonista/ Agressor:</b> 1. A rainha, mãe de Branca de Neve	1. Não mede esforços para matar Branca de Neve, a própria filha, para que não haja ninguém mais bela do que a própria mãe;
<b>Doador/ Provedor</b> 1. O caçador  2. Os sete anões  3. Um criado do príncipe	1. Contratado para matar Branca de Neve, tem pena da menina e a deixa fugir; mata um porco espinho e leva o coração e o fígado dele para a rainha, fingindo que são de Branca de Neve;  2. Deixam Branca de Neve ficar em sua casa; tratam dela que os ajuda nos afazeres domésticos;  3. Cansado de ter que carregar o caixão onde Branca de Neve se encontra, de um canto para o outro, no palácio do príncipe, um criado a levanta do caixão e ao lhe dar um tapa nas costas, faz com que ela cuspa o pedaço da maçã envenenada que estava preso na garganta e Branca volta à vida;
<b>Auxiliar</b> 1. Os sete anões	1. Cuidam de Branca de Neve, a salvam por duas vezes da morte; não a enterram com pena, por sua beleza e a velam até que um príncipe aparece;
<b>Princesa/ Pai</b> 1. <b>Branca de Neve</b>	1. O fato de ser mais bela do que a rainha, sua mãe, é o que ocasiona todos os seus sofrimentos
<b>Mandante:</b> Não há mandante neste conto.	
<b>Herói</b> 1. O príncipe	1. Não é o príncipe que acorda/salva Branca de Neve com um beijo, mas se ele não a tivesse levado para o castelo, não teria havido a tapa do criado;
<b>Falso herói</b> 1. A mãe de Branca de Neve, a Rainha	1. Fingindo ser uma vendedora camponesa, a mãe (a Rainha) tenta matar a própria filha sob falsos pretextos três vezes (uma cinta, um pente e uma maçã);

Em Branca de Neve, também encontramos dois personagens executando dois papéis e suas diferentes funções: (1) a Rainha – é **antagonista** de Branca de Neve quando tenta matá-

la por esta ser mais bela do que ela e, também age como o **falso herói** – ao fingir que é uma camponesa, vendendo suas peças (uma cinta, um pente e uma maçã envenenada); (2) Os Sete Anões são **provedores** – na medida em que deixam Branca de Neve ficar em sua casa, dando-lhe abrigo e alimentação e também são **auxiliares** quando salvam, por duas vezes, Branca de Neve da morte.

Acreditamos que essa primeira amostra de análise de contos de fadas funciona como um facilitador para o entendimento sobre quem são os personagens de um conto e que funções os mesmos executam. Nos quatro contos, objetos de estudo deste trabalho, o personagem ‘princesa’ são os quatro protagonistas centrais (embora Rapunzel só tenha se tornado princesa quando casa-se com o príncipe).

A partir de Propp e seu livro, *Morfologia dos Contos*, começaram a surgir vários outros autores que baseados na teoria proppiana começaram a utilizar o modelo para análise de contos e narrativas.

Entre eles, destacamos Greimas (apud VESTERGAARD/SCHRØDER, 1988, p.25-29), o qual à luz das teorias propostas por Propp, na sua concepção estruturalista, propõe um tipo de análise a que chamou de modelo actancial, originariamente concebido como instrumento de análise de mitos e contos populares.

No modelo greimasiano, as narrativas são analisáveis em termos de três pares de actantes (personagens) e suas respectivas relações. Os actantes desempenham papéis abstratos que, na narrativa concreta, são representados por atores concretos.

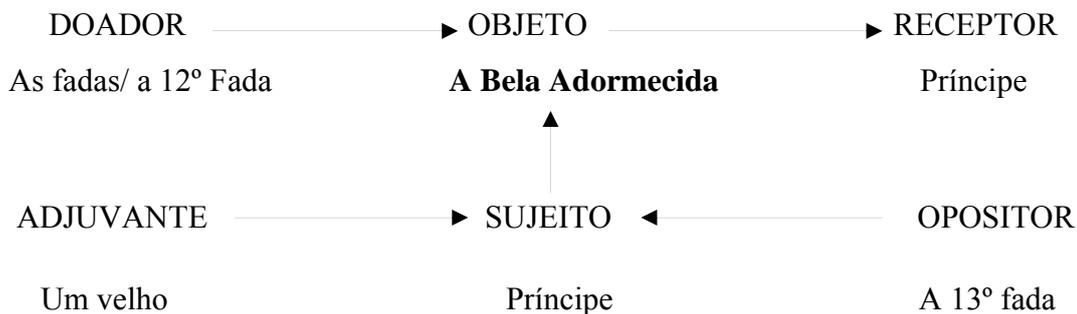
Neste modelo, temos 6 actantes, assim distribuídos: (1) o **sujeito** (o herói) busca algum (2) **objeto** (uma princesa, honra, riqueza, liberdade...) desejado. Aos seus esforços surge um (3) **opositor** (o vilão, uma bruxa, um dragão...), mas o herói é auxiliado por um (4) **adjuvante** (seus adeptos, uma fada, um elemento mágico...). Finalmente, o (5) **doador**, alguém de posição superior ao sujeito (rei, rainha, príncipe, fada...) entra na narrativa e doa o objeto desejado ao (6) **receptor**, o beneficiário final (o herói).

Como no caso da demonstração de análise proppiana, os esquemas a seguir, resumem e explicam o modelo de Greimas, acima mencionado.

No caso dos contos de fadas deste trabalho, o **objeto** desejado são os personagens centrais, objetos deste estudo: *Rapunzel*, *A Gata Borralheira*, *A Bela Adormecida* e *Branca de Neve*.

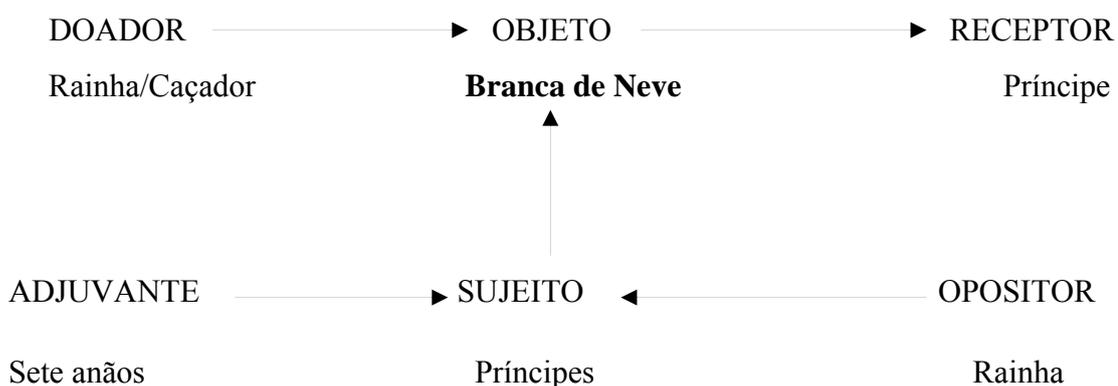


## A BELA ADORMECIDA



Em A Bela Adormecida, temos como **doador**, as 11 fadas que desejam virtudes, beleza e tudo que de mais maravilhoso existe para a princesa e a 12º fada, que reverte a maldição de morte lançada à princesa para um sono de cem anos. O **objeto** é a própria Bela Adormecida e o **receptor** o príncipe que parte em busca desta Bela Adormecida. A 13º fada é o **opositor** ao lançar a maldição contra a princesa. Neste conto, o **adjuvante** aparece na figura de um velho que conta ao príncipe o que existe por trás da sebe de espinhos que circula o castelo onde dorme a linda princesa e, o **sujeito**, é o príncipe que desperta seu objeto de desejo.

## BRANCA DE NEVE



Finalmente, temos em Branca de Neve, a Rainha, como o **doador**, uma vez que ela é a mãe de Branca de Neve, logo a responsável por doar a vida à princesa e também, o caçador que é enviado pela rainha para matar Branca de Neve, mas a poupa. A rainha é, ao mesmo tempo, o **opositor**, nas suas tentativas de matar a própria filha por esta ser mais bela do que ela. Os **adjuvantes** são os Sete Anões que protegem e cuidam de Branca de Neve, quando ela

se refugia na casa deles. O príncipe é o **receptor** do **objeto**, Branca de Neve, e o **sujeito** que a deseja e apaixona-se e casa-se com Branca.

Esses esquemas, utilizando as teorias de Propp e Greimas, foram apresentados para mostrar, de forma sucinta, não só como a estrutura das narrativas é construída nos diversos contos, mas também, para através da relação sujeito-objeto, sobretudo do **objeto**, personagem central, abrir caminho para analisar e relacionar as expressões lexicais caracterizadoras do mesmo, o personagem central – protagonista- que o tornam diferenciado nos contos de fadas.

Vejamos, a seguir, como procedemos à pesquisa de nosso interesse.

### **3.3. A PESQUISA**

Neste trabalho, os termos axiológicos (apreciativos ou depreciativos) revestem-se de faces secretas ao caracterizar os personagens, pois, segundo Carvalho (2004), “[...] possuindo um forte componente semântico, estes termos representam o mundo extralinguístico, se enriquecem, se transformam e adquirem novos significados no movimento dinâmico que é o mundo, a vida”. Observamos que, como diz Gomes de Matos (1996), o fato da positividade ou negatividade dos termos refletem o significado pretendido pelo autor e o efeito correspondente no leitor.

Vanoye (1981, p.24-26) observa que a teoria da informação para exprimir matematicamente a quantidade de informação transmitida por uma mensagem, aplica-se a vários domínios, como das telecomunicações, informática e linguística. Letras, sons, categorias gramaticais e palavras repetem-se na língua com uma frequência estável; são previsíveis. A estatística da linguagem fornece leis que regulam a distribuição das palavras em um texto; as relações entre a frequência de uso de uma palavra; seu tamanho, estrutura fônica ou sentido.

Garcia (2004, p. 197) concorda com Vanoye, afirmando que certas palavras se repetem em tipos de textos (no caso, os contos de fadas) e podem se relacionar por afinidade, no que o autor chama de ‘constelação semântica’ ou ‘campo associativo’, isto é, o agrupamento por afinidade ou ideologia. Muito frequentemente, uma palavra pode sugerir uma série de outras que, embora não sejam sinônimas, se relacionam umas com as outras, em certa situação ou contexto, quer seja de forma positiva ou negativa.

Conforme Saussure (2012{1970}, p.171-175), fora do discurso, as palavras que mostram algo de comum entre elas se associam na memória e, desta forma, formam grupos

dentro dos quais há diversas relações. A palavra ‘princesa’, por exemplo, faz surgir no *espírito* uma série de outras palavras como, ‘beleza, delicadeza, presteza,...’, ou ‘maltratada, castigada, abandonada...’. A princípio, se poderia pensar o que essas palavras têm em comum. Na verdade, não é a extensão que as torna comuns entre si, mas sim, a sua rede semântica que está no cérebro, pois fazem parte do tesouro interior que constitui a língua de cada indivíduo, formando relações associativas unidas em uma série mnemônica virtual.

Henriques (2011, p.76-80) corroborando com o pensamento saussuriano, observa que a ligação entre palavras pode ser feita a partir de ligações de sentido, mas que também pode acontecer por motivos formais ou por uma combinação entre forma e significado, formando termos coordenados cuja soma é infinita. Essas associações não acontecem apenas nas relações gramaticais. Também são construídas a partir do raciocínio humano e, por isso, não há limites para elas.

Os tipos de relações associativas entre as palavras são divididas entre as expressões:

- campo associativo - uma expressão genérica que permite reunir palavras a partir de qualquer associação coerente (semântica ou não) que exista ou se faça entre elas. No exemplo com a palavra ‘princesa’ acima, as palavras que associamos a ela tem a ver com os atributos que geralmente se aplicam à uma princesa;

-campo conceitual - é uma expressão que se refere ao grupo de palavras que se agrupam ideologicamente, por meio de uma rede de associações e interligações de sentido. O mesmo exemplo dado com a palavra ‘princesa’ pode se encaixar aqui também;

- campo semântico - expressão que se refere às palavras que se agrupam linguisticamente, pelo seu significado.

A teoria dos campos conceituais, que alguns autores chamam de campos associativos (HENRIQUES, 2011; GARCIA 2004; VANOYE, 1981) leva em consideração os agrupamentos de palavras para construir os esquemas representacionais da sociedade. A teoria dos campos semânticos, por outro lado, privilegia a estrutura lexical como um todo, mas é uma prática comum entre os pesquisadores usar a expressão Campo Semântico genericamente, com o mesmo sentido que demos aqui para o Campo Conceitual (HENRIQUES, 2011, p.78).

Vanoye (1981), por exemplo, apresenta o Campo Semântico como sinônimo do que aqui, seguindo Henriques, acima citado, chamamos de Campo Conceitual. As definições parecem se entrecruzar, pois este tipo de estudo é “fértil no domínio estético, uma vez que os

autores dão às palavras sentidos singulares, desconhecidos, desconcertantes e novos” (VANOYE, 1981, p.34-35).

Dentre as relações semânticas existentes entre palavras, nosso estudo explora as expressões lexicais no discurso que caracteriza o personagem central, buscando encontrar relações de sinonímia e antonímia, entre os protagonistas e seus antagonistas.

A sinonímia, de acordo com o autor acima, é uma relação de equivalência, ou de quase equivalência, de sentido entre duas ou mais palavras. Sabemos que não existem sinônimos perfeitos, uma vez que, na dependência dos diferentes contextos onde interagimos, pequenas modificações de sentido podem ocorrer e que são perceptíveis aos falantes mais atentos, de uma língua.

Uma vez que a linguagem se faz em um jogo de palavras, usamos essa quase equivalência de sentidos em nossas interações a fim de estabelecermos algum propósito comunicativo. No âmbito da sinonímia podemos observar que a instabilidade do léxico de uma língua em decorrência da ação dos sujeitos no uso dessa mesma língua vai acarretando novas significações às palavras. “O vínculo entre as matrizes cognitivas que somos capazes de armazenar e a nossa experiência de mundo condicionam essa constante movimentação do sentido que as palavras carregam” (ANTUNES, 2012, p.35). As possibilidades de combinações entre as palavras são capazes de criar, em um momento particular, uma relação de sinonímia ou equivalência.

A antonímia, por sua vez, constitui uma relação de oposição entre os sentidos das palavras que apresentam, em comum, alguns traços semânticos permitindo relacioná-las de forma pertinente, dentro de uma classe semântica. O que destacamos, na antonímia, são as diferenças que implicam em um sentido contrário; em confronto; o lado oposto da matriz cognitiva que a palavra antônima expressa, o que é um modo de revelar a identidade de coisas, pessoas, personagens.

A relação de antonímia é verificável, em toda plenitude, nos adjetivos primitivos como, feio/lindo; pobre/rico; bom/mau. Nos substantivos e nos verbos a antonímia também ocorre, mas não com a regularidade observada nos adjetivos.

Ao destacarmos as expressões lexicais caracterizadoras dos personagens centrais que revelam atributos físicos e subjetivos dos mesmos, pretendemos demonstrar como os mesmos podem se relacionar em campos de associação que configuram relações sinonímicas entre eles.

Do mesmo modo, os antagonistas também terão expressões lexicais que os categorizam e os reúnem em campos associativos configurando relações sinonímicas.

Ao estabelecermos essas associações, acreditamos que temos, então, a possibilidade de mostrar relações antonímicas que destacam os personagens como protagonistas (os ‘bons’ personagens) e antagonistas (os ‘maus’ personagens), através das expressões lexicais caracterizadoras dos mesmos e que é isso que torna os personagens centrais eternos.

## CAPÍTULO 4

### ANÁLISE DO CORPUS

O domínio do léxico é vasto e complexo e inclui questões que têm raízes na morfossintaxe, semântica, operações de textualização, respostas às exigências pragmáticas, e outras. As relações de sentido entre palavras abrange um vasto território de pesquisa e, notadamente, é dado ao pesquisador o direito de escolher, mesmo que de modo intuitivo, as possibilidades de diferentes relações de sentido que as palavras mantêm entre si.

Orecchioni (1980) aborda a enunciação por meio de seu caráter subjetivo, priorizando a modalização no emprego dos substantivos axiológicos, a carga afetiva e os juízos de valor. A autora evidencia a carga subjetiva das lexias, uma vez que estas, ao referirem-se aos objetos a fim de organizar o mundo a partir de uma abstração generalizante, caracterizam-se como símbolos interpretativos. Nesse sentido, a abordagem refere-se à utilização que o enunciador faz do imaginário léxico-sintático na formulação de seu discurso, ampliando a visão quanto à manifestação subjetiva da linguística, enfatizando, assim, a possibilidade da utilização de termos cuja inferência significativa é maior na produção do enunciado.

Nesse contexto, a distinção entre objetividade e subjetividade consiste na variação quantitativa e enfática dos termos axiológicos utilizados; termos esses que se caracterizam pela presença de juízos valorativos e/ou afetivos. A autora citada evidencia que os termos axiológicos – tanto os positivos quanto os negativos – comportam-se como “detonadores” de efeitos instantâneos. Uma vez que se relacionam, implicitamente, com a modalidade, o fator principal não é sua carga denotativa, pois a conotação axiológica dos termos é favorecida em detrimento de sua semântica expressiva, o que permite ao enunciador o posicionamento de sentido sem a necessidade da formação explícita de um juízo de valor, embora os termos axiológicos evidenciem relações afetivas e de valor entre o conteúdo proposto e o emissor a que este se direciona; são operadores da subjetividade presente, inevitavelmente, em qualquer enunciação.

De acordo com Orecchioni (1980), todo discurso carrega a marca do enunciador que tem a capacidade de se inscrever, se relacionar e imprimir sua marca no discurso apresentado por meio dos procedimentos linguísticos apresentados através da escolha dos substantivos, adjetivos, verbos e advérbios que pretenda utilizar no enunciado apresentado.

Ao empregar termos que remetem a conceitos socialmente construídos, a narrativa dos contos de fadas acentua a redução das características individuais a estereótipos simplificados, embasados em escalas de valor julgadas como apropriadas.

Deste modo, nos textos narrativos dos contos de fadas são criadas categorias embasadas em um posicionamento ideológico característico do mundo da fantasia, a partir da forma pela qual os responsáveis pelo mesmo vêem o mundo e o organizam por meio das práticas narrativas.

Por exemplo, o príncipe, a fada, a princesa, reis e rainhas..., geralmente, personagens do ‘bem’, costumam ser representados por lexias meliorativas. Por outro lado, os personagens discriminados, ‘do mal’, na narrativa, tendem a ser representados por meio de escolhas léxicas pejorativas, evidenciadas nas estruturas sintáticas que atribuem significação à informação reproduzida e, deste modo, a categorização se transforma em justificação, base discursiva para a caracterização do antagonista.

As formas linguísticas não constituem sempre significados únicos e constantes; pelo contrário, abarcam uma rica e variável gama de significações inferidas pelo contexto. Ao empregar termos e expressões impregnados de sentidos atribuídos aos personagens, os contos acentuam a manutenção do caráter de bondade ou maldade a determinados personagens.

Assim, é possível concluir que, como toda construção simbólica, as narrativas de conto de fadas não são isentos de condicionantes, pois a forma de utilização da linguagem caracteriza-se como um processo estruturante da significação. Logo, os fatos, seus desdobramentos e interpretações não são informados de maneira neutra, mas como versões de uma realidade fantasiada construída pelos contadores de histórias através dos tempos.

A escolha pelas expressões lexicais axiológicas, qualificativas e descritivas, justifica-se na medida em que entendemos serem estas as responsáveis pela precisão e a expressividade da frase, descrevendo ou estabelecendo comparações, contrastes, intensificação. No que se refere às relações sinonímicas joga-se um jogo com a quase equivalência de sentido das escolhas das lexias, procurando estabelecer uma ligação de continuidade semântica entre elas.

Em se tratando de relações antonímicas, o adjetivo é a classe de palavras que surge de modo mais constante: a polaridade ou dicotomia antonímica é um traço essencial tanto do adjetivo concreto quanto do abstrato. Os adjetivos concretos têm como uma de suas

características a polissemia, o que os tornam susceptíveis de terem vários antônimos e a possibilidade de referência a várias escalas de percepção; os adjetivos abstratos exprimem a caracterização do comportamento, da sensibilidade e capacidade humana, com valor positivo ou negativo. Alguns adjetivos, os normativos, não são explicáveis pela relação ‘lindo ≠ feio’, mas são geralmente completados por lexemas prefixados, p.ex., ‘autêntico ≠ não-autêntico’.

Analisando as expressões lexicais caracterizadoras dos personagens centrais objeto de investigação – *Rapunzel, A Gata Borralheira, A Bela Adormecida e Branca de Neve* - surgem relações sinonímicas entre elas, ao mesmo tempo em que, ao analisar as relações sinonímicas entre seus antagonistas – *Fada, Madrasta e Irmãs Postiças, 13ª Fada e Rainha* – pode-se inferir associações sinonímicas entre elas. E, partindo-se desses dois eixos construímos relações antonímicas entre protagonistas e antagonistas, como parte de uma rede de associações.

Antes de elencar as expressões lexicais que caracterizam os atributos físicos e subjetivos dos protagonistas e antagonistas, entendendo-as como relações que complementam os sujeitos analisados, apresentamos um breve relato de cada história. As expressões lexicais caracterizadoras dos personagens têm como função mobilizar conotações afetivas, positivas ou negativas, para persuadir o leitor, utilizando estratégias linguísticas de modo a estabelecer o caráter e aparência dos mesmos.

### **Conto (1): RAPUNZEL**

Em troca do rapôncio para a mulher grávida que estava com desejo de comê-los, o pai da criança ainda por nascer, promete o filho para a vizinha, por estar apavorado. Imediatamente ao nascer, a criança é retirada da casa dos pais. Recebe o nome de Rapunzel – o nome do vegetal pelo qual seu próprio pai a troca. Rapunzel (ou rapôncio, em português) é o nome de uma planta autogâmica, que fertiliza a si mesma, tendo uma coluna que se divide em duas se não fertilizada, e “as metades se enroscam como tranças ou cachos na cabeça de uma donzela” (TATAR, 2004, p.109). Esta troca, em nenhum momento da história é contestada ou questionada.

Para Rapunzel, a fada ou Sra. Gothel (que a leva embora) assume o papel de sua guardiã, mas não como mãe, pois Rapunzel ao falar com ela chama-a pelo nome de “senhora Gothel” (p.75). *Gothel* é uma expressão genérica, em alemão, para uma mulher que faz o

papel de madrinha. Aos 12 anos, Rapunzel é levada embora pela fada e trancada em uma torre, sem nenhum contato com o mundo exterior. Para Tolkien (2010) e Tatar (2004), é concebível que o que agora consideramos como uma história fictícia possa ter sido, outrora, um ritual e, então, uma história é inventada para explicar um ritual e daí sobrevive por causa de seus valores como narrativa.

A história de uma menina trancada em uma torre toca em culturas que enclausuravam jovens em conventos, isolando-as e separando-as da população masculina. “A donzela da torre”, como Rapunzel é conhecida pelos folcloristas, é baseada na lenda de Santa Bárbara, que foi trancada em uma torre pelo pai por recusar propostas de casamento. A história de Rapunzel parece que tem raízes em uma tendência cultural mais genérica: prender as filhas e protegê-las de aventureiros. Em culturas antigas era costume afastar do convívio com a comunidade a menina quando ela atingia a idade da puberdade, só retornando quando seu ciclo natural terminava. Os longos cabelos de Rapunzel, bonitos como ouro fiado são um signo de sua beleza, tanto interior quanto exterior. Nos contos de fadas, cabelo louro é um sinal de bondade ética e encanto estético. Isto talvez se deva ao fato de que este conto tem origem europeia. O conto aborda a travessia dos percalços da vida em um processo de amadurecimento pessoal, para alcançar seus objetivos. Os principais conceitos são amor proibido, amadurecimento, sofrimento e felicidade.

Em *RAPUNZEL* as expressões que descrevem o personagem mobilizam conotações positivas:

- L 27 [...] Rapunzel tornou-se a mais **linda criança** debaixo do sol
- L 33 [...] Rapunzel tinha **cabelos maravilhosos, finos como ouro trançado**; L 34 [...] e a **cabeleira** caía de uma altura de 20 metros...; L 57-58 [...] agarrou os **lindos cabelos** de Rapunzel...
- L 37 [...] e avistou a **bela Rapunzel** no alto...
- L 67 [...] em vez de sua **querida Rapunzel**...
- L 37-38 [...] ouviu-a cantar com **voz** tão **doce** que ficou completamente apaixonado por ela;
- L 53 [...] Assim **viveram alegres**...

## **Conto (2): A GATA BORRALHEIRA**

A primeira Gata Borralheira, ou Cinderela de que temos notícia (TATAR, 2004, p. 37) chamava-se Yeh-hsien, e a história foi registrada por Tuan Ch'engshih por volta de 850 d.C. Yeh-hsien usa um vestido feito de plumas de martim-pescador e minúsculos sapatos de ouro. Ela triunfa sobre sua madrasta e a filha desta, que são mortas a pedradas.

As Gatas Borralheiras que seguem nas pegadas de Yeh-hsien encontram sua salvação na forma de doadores mágicos. Na “*Aschenputtel*” dos Grimm, uma árvore derrama sobre Gata Borralheira vários presentes. Nesse conto a mulher é um objeto. Para realizar seus desejos, o meio é a sedução através da aparência. Borralheira é suja e pobre, mas aparece no baile, linda e rica. O que lhe permite a mudança é a intervenção do maravilhoso.

O apelo duradouro da Gata Borralheira vem não só da sua trajetória dos trapos ao luxo da heroína do conto, mas também pela forma como a história se conecta com conflitos familiares, tipo rivalidade e ciúmes entre irmãos. Do pai da Gata Borralheira nada sabemos, a não ser que ele se casa novamente em segundas núpcias. A mãe biológica está morta, mas seu espírito reaparece como o doador mágico, na forma de uma árvore, como a fada madrinha, sob a qual foi enterrada. Os animais que auxiliam Gata Borralheira aparecem na forma de pombas brancas.

A mãe substituta, a madrasta, exploradora e perversa, assim como as duas irmãs postiças que entram na vida da Gata Borralheira, assumem o controle da vida e a maltratam de todas as maneiras possíveis, embora não consigam impedir o seu triunfo final.

Pelo trabalho árduo, pois A Gata Borralheira tem que dar conta dos serviços domésticos e por sua boa aparência, embora encoberta por fuligem, poeira e cinzas, a heroína inclui na sua personalidade a combinação de trabalhadora e bela, qualidades que criam uma personagem atraente que ascende na escala social, cujas virtudes e aparência têm valor utilitário; servem para um fim. O conto permanece uma fonte de fascinação em sua documentação de fantasia acerca do amor e do casamento em um tempo passado.

A versão dos Irmãos Grimm se deleita na descrição do sangue nos sapatos das filhas da madrasta, quando cortam fora o dedão e um pedaço do calcanhar. Ainda segundo a autora mencionada acima, em algumas versões desse conto, as irmãs postiças são castigadas. Gata Borralheira não as impede de ir ao seu casamento na corte, mas as pombinhas brancas que a ajudam bicam os olhos das irmãs como castigo.

Neste conto, *A GATA BORRALHEIRA*, as expressões lexicais mobilizam conotações afetivas, positivas e negativas, devido à vida difícil que o personagem levava, a princípio:

- L3-4 [...] chamou a filha e disse: “**Querida criança**,”...;
- L7[...] continue **boa e piedosa**;
- L 15-16 [...] para a **pobre criança**;
- L 22 -23[...] a menina passou a **trabalhar arduamente**, desde o nascer do sol: ia buscar água, acendia o fogão, cozinhava, lavava a roupa;
- L 26 [...] **extenuada** pelo trabalho...;
- L 38[...] se não tenho **roupa para sair**; L 89 [...] com minha **roupa puída**; L 122-123 [...] e ela vestiu seus **trapos** e voltou para casa; L 170-171[...] e lá estava ela de volta em seus **trapos** manchados de cinza no meio da rua escura;
- L 92-95 [...] “pediu: Árvore querida balance e **roupas belas** me lance; L96-97 [...] um **lindo vestido** prateado...; L 149-150 [...] um **vestido mais lindo** ..., todo de ouro e pedras preciosas...; L 151[...] E, quando ela o vestiu, brilhava tanto que **parecia o sol do meio-dia**; L 106-107[...] E, quando os milhares de luzes incidiram sobre ela, estava tão **linda** que todos a admiravam;
- L168 [...]e desceu a escadaria correndo [...] um de seus **sapatos dourados** ficou preso; L172 [...] e encontrou o **sapato** preso na escadaria; L 229-230 [...] Ela tirou do **pesado tamanco** que calçava o pé esquerdo e enfiou-o no **sapato dourado**;

### Conto (3): A BELA ADORMECIDA

A história da Bela Adormecida dos Grimm é considerada uma versão reduzida de *Sol, Lua e Tália*, de Giambattista Basile, de 1636, e de *A Bela Adormecida no bosque*, de Perrault, em 1697. A história dos Grimm possui uma integridade narrativa que a tornou mais atraente do que a história de Basile e a de Perrault (TATAR, 2004, p. 101).

Heroína feminina essencial dos contos de fadas, A Bela Adormecida é a lendária princesa passiva, que espera ser libertada por um príncipe. O tema de uma pessoa dormindo ou hibernando até que os tempos estejam maduros para ela despertar aparece em muitos contos e lendas populares. *Branca de Neve* jaz em seu caixão de vidro; *Brunilda*, cercada por um muro de fogo é despertada por um beijo na ópera de Wagner, *Siegfried*, do século XIX;

Frederico Barba-Roxa dorme em seu retiro na montanha acordando a cada cem anos para ver se a Alemanha precisa de sua ajuda como líder.

Desprovida de iniciativa, assemelha-se à catatônica Branca de Neve, que nada pode fazer além de permanecer deitada à espera do Príncipe Encantado. Este clichê sobre as heroínas dos contos ignora as muitas meninas e mulheres sagazes e desembaraçadas que são capazes de se desvencilhar do perigo.

Enquanto muitos contos de fadas frisam os grandes feitos que um herói deve executar antes de ser ele mesmo, *A Bela Adormecida* enfatiza a concentração demorada e tranquila que também é necessária para isso, reforçando a ideia de que um período longo de calma, de contemplação, concentração sobre o eu, pode levar, e seguidamente leva, às maiores realizações.

Em *A BELA ADORMECIDA*, as expressões lexicais caracterizadoras do personagem possuem mais conotações positivas, como no conto Rapunzel:

- L 9-12 [...] doze fadas convidadas para a festa, no final, presentearam a criança: a primeira delas concedeu-lhe **virtudes**; a segunda, **beleza**; [...] lhe desejaram tudo que há de mais **maravilhoso** para desejar...;
- L 20 [...] de salvar sua **filha amada**...;
- L 22 [...] e se tornou uma **jovem de admirável beleza**...;
- L40-41 [...] Príncipes que tinham ouvido falar da **linda princesa** chegavam para libertá-la...;
- L 46 [...] ali dormia uma **linda princesa**...;
- L 51 [...] libertar a **bela princesa adormecida**...;
- L 62 [...] ficou tão admirado com a **beleza da jovem** ...;
- L 69 [...] e eles **viveram felizes** até seu fim.

#### **Conto (4): BRANCA DE NEVE**

Somente a versão dos Grimm faz menção à tez da heroína em seu nome. Sneewittchen, como é chamada em alemão, é uma forma diminutiva que pode ser traduzida, literalmente, como *Branquinha de Neve*. É um dos contos de fadas mais conhecidos. Sua narrativa remonta há séculos, de várias formas, em todos os países de línguas europeias e disseminando-se para os outros continentes, possuindo um núcleo estável e logo identificado no conflito entre mãe e filha.

Como os contos de fadas lidam de forma imaginativa com as proposições mais importantes sobre desenvolvimento em nossas vidas, não é de surpreender que muitos se centralizem de algum modo nas dificuldades edípicas.

"Branca de Neve" fala de um dos pais — a Rainha, a mãe — que é destruída pelos ciúmes que sente da criança, que, ao crescer, supera-a em beleza. O medo da rainha de que Branca de Neve a supere é o tema desse conto de fadas que traz o nome da criança, como sucede com a história de Édipo. Pode ser útil, por isso, considerar rapidamente esse mito famoso que, nos escritos psicanalíticos, tornou-se a metáfora pela qual nos referimos a uma constelação emocional específica dentro da família — de um tipo que pode causar impedimentos sérios para o crescimento e amadurecimento bem integrado da pessoa, enquanto, por outro lado, é fonte potencial do mais rico desenvolvimento de personalidade.

Não sabemos por que a rainha em "Branca de Neve" não consegue envelhecer com graça e se satisfazer de modo substitutivo com a transformação e florescimento da filha em uma moça adorável, mas algo deve ter acontecido no passado dela que a torna vulnerável e faz com que odeie uma criança que ela deveria amar. O ciclo de mitos de que a história de Édipo é parte central ilustra como a sequência de gerações pode contribuir para o temor que os pais sentem dos filhos. A rainha, que desejava ser a mais linda para sempre, é castigada tendo de dançar até morrer, com sapatos de ferro em brasa.

Em muitas versões do conto, a rainha má é a mãe biológica e não a madrasta da menina. Os Irmãos Grimm, em um esforço para preservar a santidade da maternidade, não se cansavam de transformar mães em madrastas (TATAR, 2004, p. 85), embora isto não aconteça nesta versão escolhida.

A rivalidade entre Branca de Neve e a rainha má domina totalmente a paisagem psicológica desse conto de fadas. A autora mencionada acima declara que a história encena uma disputa entre a 'mulher-anjo' e a 'mulher-monstro' da cultura ocidental. O que impulsiona a trama de Branca de Neve é a relação entre duas mulheres: uma bela, jovem,

pálida e a outra, igualmente bela, porém mais velha e mais impetuosa. A primeira é a filha e a outra, a mãe. A filha é meiga, ingênua e passiva; uma espécie de anjo; a mãe é ardilosa e ativa e má.

Tatar (2004, p. 85) menciona que duas autoras, Gilbert e Gubar, ao invés de lerem o conto como uma trama edipiana em que a mãe e filha rivalizam sexualmente pela aprovação do pai, representado como a voz no espelho, sugerem que o conto espelha a divisão cultural da feminilidade em dois componentes, uma divisão que ganha relevo na versão mais popular do conto. De um lado, uma mulher tomada pela inveja assassina, repulsivamente fria e, de outro, uma menina inocentemente meiga, exímia em todos os trabalhos domésticos.

*BRANCA DE NEVE* apresenta expressões lexicais que mobilizam conotações afetivas, positivas e negativas, devido às dificuldades enfrentadas pelo personagem:

- L8-9 [...] **branca** como a **neve**...;
- L 17 [...] sua **beleza** era tamanha que superava até mesmo a da rainha...;
- L22- 24 [...] O espelho respondeu: Vós, minha Rainha sois a mais bela por aqui; mas Branca de Neve é mil vezes **mais bonita**;
- L83-87 [...] mas Branca de Neve que vive atrás das sete montanhas é mil vezes **mais bonita**;
- L 34 [...] **sentiu pena** por ela ser tão **bela**...;
- L 40-53 [...] Branca de Neve estava **faminta**... e como estava muito **cansada**...;
- L 67 [...] Como ela é **bonita**!;
- L127 [...]Branca de Neve **caiu morta** no chão...;
- L 165-166 [...] sua **querida** Branca de Neve;
- L 166 [...] **estirada** no chão, **morta**. ...;
- L 170-175 [...] sua **aparência** era tão **boa**...;
- L 171-175 [...] suas **faces** ainda estavam bem **vermelhas** ... ;
- L 176-179 [...] não se decompunha; permanecia **branca** como a **neve**, **vermelha** como **sangue** e, se pudesse abrir os **olhinhos**, estes seriam tão **pretos** como **ébano**;
- L 182 [...] ele não conseguia se faltar de sua **beleza**;
- L 186-187 [...] não poderia viver sem olhar para ela; cuidar dela e honrá-la como a **coisa** mais **amada** no mundo...;
- L 198-199 [...] Branca de Neve estava **viva** outra vez...;
- L206-208 [...] mas a **jovem rainha** é mil vezes mais **bonita**.

Observa-se que há uma recorrência nas expressões lexicais que caracterizam os protagonistas centrais como belas, amadas, boas, trabalhadoras, sofredoras, passivas, entre outras, como pode ser demonstrado no campo de associação da beleza e do amor, onde os termos axiológicos são todos positivos, configurando relações sinonímicas entre os personagens centrais. Talvez seja esta a razão, nas histórias, do porque essas personagens belas, sofredoras e amadas sempre alcançarem o ‘final feliz’, através de um relacionamento amoroso com um príncipe que é seu salvador.

### **Campo da Beleza:**

- L 27- Rapunzel tornou-se a mais **linda** criança debaixo do sol; L 37 [...] e avistou a **bela** Rapunzel no alto; L 33 [...] Rapunzel tinha **cabelos maravilhosos, finos como ouro trançado**; L 34 [...] e a **cabeleira** caia de uma altura de 20 metros...; L 57-58 [...] agarrou os **lindos cabelos** de Rapunzel...
- L 106-107 - A Gata Borralheira - [...]L 92-95 [...] “pediu: **Árvore querida balance e roupas belas** me lance; L96-97 [...] um **lindo vestido** prateado...; L 149-150 [...] um **vestido mais lindo** ..., todo de ouro e pedras preciosas...; L 151[...] E, quando ela o vestiu, brilhava tanto que **parecia o sol do meio-dia**; L 106-107[...] E, quando os milhares de luzes incidiram sobre ela, estava tão **linda** que todos a admiravam;
- L 22 – A Bela Adormecida - [...] e se tornou uma jovem de admirável **beleza**...; L 9-12 [...] doze fadas convidadas para a festa, no final, presentearam a criança..., a segunda, **beleza**; L 22 [...] e se tornou uma jovem de admirável **beleza**...; L40-41 [...] Príncipes que tinham ouvido falar da **linda** princesa...; L 46 [...] ali dormia uma **linda** princesa...; L 51 [...] libertar a **bela** princesa adormecida...; L 62 [...] ficou tão admirado com a **beleza** da jovem...;
- L 17 – Branca de Neve - [...] sua **beleza** era tamanha que superava até mesmo a da rainha...; L22- 24 [...] O espelho respondeu: Vós, minha Rainha sois a mais bela por aqui; mas Branca de Neve é mil vezes mais **bonita**; L83-87 [...] mas Branca de Neve que vive atrás das sete montanhas é mil vezes mais **bonita**; L 34 [...] sentiu pena por ela ser tão **bela**...; L 182 [...] ele não conseguia se faltar de sua **beleza**; L206-208 [...] mas a jovem rainha é mil vezes mais **bonita**.

### **Campo do Amor:**

- Em Rapunzel: L 67 [...] em vez de sua **querida Rapunzel**...; L 37-38 [...] ouviu-a cantar com **voz** tão **doce** que ficou completamente apaixonado por ela;
- Em A Gata Borralheira: L3-4 [...] chamou a filha e disse: “**Querida criança**...”;
- Em A Bela Adormecida - L 20 [...] de salvar sua **filha amada**...;
- Em Branca de Neve - L 165-166 [...] sua **querida** Branca de Neve; L 186-187 [...] não poderia viver sem olhar para ela; cuidar dela e honrá-la como a coisa mais **amada** no mundo...;

Consideramos importante ressaltar o fato de que, essas expressões lexicais caracterizam atributos físicos e de caráter dos protagonistas, descrevendo-os pela utilização de nomes (substantivos) e adjetivos que nestes casos são sempre melhorativos, valorativos ou lisonjeadores, conforme Orecchioni (1980, p.73).

Por outro lado, o destaque do personagem central é acentuado pela presença do seu par contrário no conto, no caso, seu antagonista. Este é caracterizado pelas expressões lexicais que descrevem e caracterizam suas ações (verbos) em relação ao protagonista, com sentidos axiológicos negativos (pejorativos) que, para nós, parecem reforçar a natureza ‘malvada’ do mesmo ao mesmo tempo em que, suas ações, configuram relações de antonímia entre protagonista e antagonista.

Demonstrando o que afirmamos acima, exemplificamos algumas expressões lexicais relativas aos antagonistas de cada um dos nossos protagonistas:

#### **Antagonista de Rapunzel: A Fada**

L 19-20 [...] **indagando** como **ousara** invadir o jardim dela para **roubar** ...;

L 19- [...] que logo o **repreendeu**;

L 23-24 [...] contanto que me **entregue** a criança que sua mulher carrega com ela...;

L 28 [...] a fada a **trancou** numa torre muito alta;

L 20-32 [...] Toda vez que queria **subir**, ficava lá embaixo e **chamava**: “Rapunzel, Rapunzel! **Jogue** seus cabelos.”

L 42-43 [...] “Rapunzel, Rapunzel! **Jogue** seus cabelos.”

L 57 [...] **agarrou** os lindos cabelos de Rapunzel...

L58-59 [...] **deu palmadas** com a mão esquerda e com a direita apanhou a tesoura e ... os cabelos estavam cortados.

L 60 – [...] **baniu** Rapunzel para um deserto...

L 62 [...] a fada **prende** os cabelos cortados ao gancho da janela...

Pode-se notar que aparecem mais expressões lexicais configurando ações do antagonista, a fada, do que quando elencamos as de Rapunzel.

### **Antagonistas de A Gata Borralheira: A madrasta e suas duas filhas**

L 17[...] Vá para a cozinha, que lá é seu lugar!, **disse** a madrasta...

L 16 [...] **perguntou**: essa menina inútil e desagradável está fazendo aqui?

L 19-20[...] Então suas irmãs postiças lhe **tiraram os lindos vestidos** e **vestiram nela um vestido muito velho e cinzento dizendo**: Este está ótimo para você! ...

L 21 [...] **mandaram-na para a cozinha**

L 21 [...] E assim **debochando dela**..

L 24-25 [...] as irmãs ainda **faziam de tudo** para **atormentá-la**, sempre **zombando dela**... **obrigando-a** a passar o dia separando os grãos

L 25-26 [...] **jogavam** ervilhas e lentilhas no meio das cinzas...

L 29 – **deram** a ela **o apelido** de Gata Borralheira

L 34-35 [...] **Penteie nossos cabelos, lustre e afivele nossos sapatos**

L 36-37 [...] enquanto as irmãs **não paravam de debochar**

L 39-43 [...] aí nós teríamos de **sentir vergonha** quando as pessoas descobrissem que... [...] e ai de você se .... **o castigo virá a galope**.

L 64-67 [...] **ficaram enraivecidas** .... **queriam brigar** com ela, ....**começaram com provocações**....

L 71 – a irmã **sentiu tamanha inveja ...**

L 77 [...] Não, **disse** a irmã mais velha. **Isto só vai torná-la** preguiçosa...

L 125 [...] Quando as irmãs acordaram **estavam mal-humoradas e caladas...**

L 134-135 [...] E não **ouse fugir ao trabalho**, ainda **gritou a mais velha...**

L 178 {...} **Levante-se e acenda a luz para nós...**

L 194-200 [...] a mãe **disse**: “Ouçam, **tomem aqui essa faca** e, se o sapato não servir, **cortem um pedaço do pé**” [...] a mais velha foi para o quarto e **experimentou o sapato**. A ponta do pé entrava, mas o calcanhar era grande... Então ela **cortou um pedaço do calcanhar** ate **conseguir enfiar o pé no sapato...**

L 210-213 [...] A mãe então **disse para a segunda filha**: “**Pegue o sapato** e, se ele for apertado, é melhor **cortar a parte dos dedos**”. A filha levou o sapato para o quarto e, ao ver que seu pé era grande demais, **cerrou os dentes e cortou fora um pedaço bem grande do dedão...**

L 233-234 [...] A madrasta e as duas irmãs vaidosas se **assustaram e empalideceram**

### **Antagonista de A Bela Adormecida: A 13ª Fada**

L 13-16 [...] a décima terceira **furiosa** por **não ter sido convidada** entrou no recinto e **bradou**: “Pelo fato de não terem me convidado **eu lhes digo que sua filha**, ao completar quinze anos, **irá espetar o dedo numa roca de fiar e cairá morta...**

### **Antagonista de Branca de Neve: A Rainha, sua mãe**

L 11-12 [...] todas as manhãs ela se **punha diante** de seu espelho e **perguntava**: Espelho, espelho meu, existe no mundo alguém mais bela do que eu?;

L 24-30 [...] Ao **ouvir tais palavras** do espelho, a rainha **ficou pálida de inveja e passou a odiar Branca de Neve**. [...] **sentia seu coração revirar**. **Atormentada pela inveja** chamou

um caçador e **disse**: leve Branca de Neve na floresta e **mate-a** ali; e para **provar** que **cumpriu minhas ordens traga-me seu pulmão e fígado**, que eu vou **cozinhar no sal e comer**...;

L 38-39 [...] a rainha os **cozinhou** no sal e os **comeu, pensando estar comendo** o pulmão e o fígado de Branca de Neve...;

L 87-92 [...] a rainha **percebeu que havia sido enganada**.... Logo **deduziu que Branca de Neve tinha sido salva** por eles... e **passou a fazer** um novo plano para **matá-la**.....;

L 103-105 [...] **pegou o cordão** e **começou a apertar, apertar** e a **apertar tão forte**...;

L 140-141 [...] a rainha **tremeu e tiritou de ódio**: Branca de Neve **tem que morrer**...;

L 142-143 [...] **preparou uma maçã muito, mas muito envenenada**...;

L 209-210 [...] a rainha **levou um susto e sentiu tanto pavor**...;

L 212-215 [...]ela **foi obrigada a dançar** e **seus pés foram queimados** e ela **dançou ate a morte**.

É interessante observar que não encontramos expressões lexicais caracterizadoras dos antagonistas representadas por substantivos e adjetivos, como no caso das protagonistas, mas sim, uma forte ocorrência de expressões que caracterizam as ações perpetradas pelas antagonistas contra as protagonistas. Ações estas que conduzem o fio da história até o clímax, quando os conflitos são resolvidos e o final feliz acontece.

Neste confronto, entre protagonistas e antagonistas revelam-se as redes de associações antonímicas entre os personagens, cujo objetivo, em nossa opinião, é justamente realçar o confronto entre bem e mal, com a vitória do primeiro sobre o último.

No trabalho em questão, a intenção, como quando olhamos uma pintura artística, é descrever nossas sensações a partir do comportamento apresentado por nossas heroínas e suas antagonistas, revelado nas expressões lexicais que apresentamos, criando associações sinonímicas e antonímicas entre elas.

Ao criar um personagem e situações fictícias, o narrador das histórias está (re)criando a própria natureza humana, com contrastes e combinações que levam o leitor/ouvinte a refletir melhor acerca da sua própria individualidade que é construída em contato com o

outro, com o mundo ao redor, pelas experiências sociais, incorporando a cultura e interagindo com o ambiente.

O personagem é um habitante da realidade ficcional, cuja matéria e espaço são diferentes da matéria e espaço em que habitam os seres humanos, mas, entretanto, mantêm um relacionamento íntimo entre si.

É no universo da linguagem que o homem reproduz e define suas relações com o mundo, representando, simulando e criando a chamada realidade, produzindo um jogo de palavras que proporciona ao personagem existir. Brait (1985) afirma que o texto literário é o espaço aonde o autor vai “erigindo os seres que compõem o universo da ficção”, pela voz do narrador.

Aristóteles (apud BRAIT, 1985, p.28-31) levantou aspectos importantes que marcam, até hoje, o conceito de personagem e sua função. Um aspecto a ser destacado diz respeito à semelhança existente entre personagens e pessoas, cujo conceito está centrado na *mimesis* aristotélica, traduzido como ‘imitação do real. Os estudos empreendidos pelo pensador grego serviram de modelo à concepção de personagem que vigorou até meados do século XVIII, momento em que seu conceito de *mimesis* começa a ser combatido.

Horácio (apud BRAIT, 1985, p.35-37), a respeito do personagem, associa em sua *Ars Poetica*, o aspecto de entretenimento contido na literatura à sua função pedagógica, e consegue enfatizar o aspecto moral desses seres fictícios.

Esse é o modelo que encontramos nos contos escritos por Perrault, em 1697. Já nos contos dos Irmãos Grimm, o aspecto moralizante dos contos de fadas não é apresentado, deixando que o leitor/ouvinte chegue às suas próprias conclusões.

Em relação aos nossos personagens centrais, vemos reproduzidos os padrões de *beleza e comportamento* que marcam nossas heroínas e que são os atributos esperados e necessários (pelo menos nesses contos de fadas) para a obtenção do final feliz de cada uma delas.

Revestidas de beleza, bondade, resignação, suportam sofrimento, trabalho árduo, castigo, perseguição e morte, reproduzindo modelos de beleza e comportamentos que indicam a realização ou obtenção do objetivo maior: de que serão felizes para sempre.

Não sabemos se as heroínas são boas. Isto é algo que cada um, ao ler/ouvir as histórias, terá o poder de escolher, de decidir. Consideramos que os personagens se mostram com todas as qualidades necessárias para sua realização final, mas na verdade, é o narrador que as descrevem como boas e, a nós, leitores/ouvintes cabe acreditar ou não, pois não ‘vemos’, em nenhum momento, traços que indiquem essa bondade. Se a heroína tudo suporta

e sofre, ela tem um objetivo maior: a compensação que recebe no final. Seus antagonistas são castigados ao final do conto, mas não ‘vemos’, mais uma vez por parte delas, nenhuma complacência ou perdão aos mesmos.

Segundo Assis (2011), é interessante observar que durante a jornada para a realização do final feliz, o personagem central busca “a relação e a criação de vínculos com outros personagens do conto (humanos ou não) para se fortalecer porque sua jornada é a jornada da alma; e a alma vive em relação”. Os contos de fadas apresentam uma estrutura particular em relação à disposição de seus personagens: o maniqueísmo. Trata-se de um conflito entre o Bem – heroína bela, boa, frágil, indefesa, injustiçada... e o Mal – personagem poderoso, inimigo da heroína..., isto é, personagens com limites expressos e ausência de conflitos interiores.

Os contos de fadas dos Irmãos Grimm, escolhidos para este trabalho, são resultados não só de reelaborações da sociedade europeia, fixadas nos séculos XVII, XVIII e XIX, como também, da própria história da Alemanha, em especial do período de dominação napoleônica e trazem, nos seus enredos e personagens, concepções de vida e cultura dessa sociedade.

Este trabalho correu, muitas vezes, o risco de se deixar enveredar por vias psicanalíticas, uma vez que a literatura é abundante nesse aspecto em relação aos contos de fadas (BETTELHEIM, 1997, 1998; JUNG 2000), razão de não termos escolhido esse viés para análise, embora em alguns dos comentários tecidos, esse tema venha à tona, nem também sobre a violência dos contos de fadas (e eles estão repletos delas). Só este tema teria material suficiente para outra tese.

Os contos, operando com metamorfoses, desaparecimentos, reaparecimentos, morte incompleta dos bons, morte definitiva dos maus, castigos e recompensas, asseguram ao leitor/ouvinte a certeza do esperado final feliz que acontecerá ao fim da narração. A vantagem do conto sobre a realidade da vida, neste aspecto, consiste no fato de que enquanto na última jamais teremos certeza do retorno dos desaparecidos ou do sumiço definitivo daqueles que tememos ou odiamos, no conto tudo isto nos é permitido.

Todos os contos de fadas têm significados em muitos níveis. Só podemos saber quais significados são importantes no momento em que lemos/ouvimos a história e vamos descobrindo novos aspectos desses contos bem conhecidos, uma vez que a mesma história revela coisas novas cada vez que lemos/relemos/ouvimos o conto. A história só alcança um

sentido pleno quando descobrimos espontânea e intuitivamente os significados previamente ocultos.

Em relação aos nossos personagens centrais, vemos reproduzidos os padrões de *beleza* e *comportamento* que marcam nossas heroínas e que são os atributos necessários para a realização do objetivo final.

Revestidas de beleza, bondade, resignação, suportam sofrimento, trabalho árduo, castigo, perseguição e morte, reproduzindo modelos de beleza e comportamentos que indicam a realização ou obtenção do objetivo maior: de que serão felizes para sempre.

Não sabemos se as heroínas são boas. Isto é algo que cada um, ao ler/ouvir as histórias, terá o poder de escolher, de decidir. Consideramos que os personagens se mostram com todas as qualidades necessárias para sua realização final, mas na verdade, não ‘vemos’, em nenhum momento, traços que indiquem essa bondade. Se a heroína tudo suporta e sofre, ela tem um objetivo maior: a compensação que recebe no final. Seus antagonistas são castigados ao final do conto, mas não ‘vemos’, mais uma vez por parte delas, nenhuma complacência ou perdão aos mesmos.

Nas narrativas dos contos de fadas escolhidos, o protagonista é uma mulher. Provavelmente, pelo fato desses contos serem universais e a figura feminina mais valorizada, uma vez que tiveram origem nas lendas celtas. Segundo Assis (2011), é interessante observar que durante a jornada para a realização do final feliz, o personagem central busca “a relação e a criação de vínculos com outros personagens do conto (humanos ou não) para se fortalecer porque sua jornada é a jornada da alma; e a alma vive em relação”. Os contos de fadas apresentam uma estrutura particular em relação à disposição de seus personagens: o maniqueísmo. Trata-se de um conflito entre o Bem – heroína frágil, indefesa, injustiçada... e o Mal – personagem poderoso, inimigo da heroína..., isto é, personagens com limites expressos e ausência de conflitos interiores.

Entendendo que muito mais poderia ser dito sobre nossos personagens, chegamos ao ponto em que se espera uma análise do autor do trabalho. Como afirma Maciel (2003), isto é uma “tarefa ingrata” porque corremos o risco de, ao dar nossa interpretação, minimizar o que dá maior sentido aos contos de fadas, o personagem.

Desta forma, o motivo pelo qual os personagens centrais nessas histórias permanecem, e mesmo nas versões modificadas é, em nossa opinião, porque essas nossas quatro heroínas

representam arquétipos de comportamento que se espera que ‘boas mulheres’ possuam. Os tempos mudaram, mas no fundo, há repetição de certos comportamentos, atitudes, ações que são aceitáveis ou desejáveis, se se almeja à felicidade. É a configuração dos personagens e os detalhes – descrição física, subjetiva e suas ações – que constituem um modelo de estabilidade e é repetido sem alteração, mesmo nas mais variadas versões dos contos escolhidos.

Apresentando um forte componente pragmático, as narrativas dos contos de fadas representam busca de valores e ações do homem no mundo. E, embora esses valores e essas ações, nas histórias investigadas, representem modelos de comportamento, atitudes, características da época em que foram escritos, caracterizam-se por uma universalidade e atemporalidade de valores.

Em assim sendo, acreditamos que esses contos, subliminarmente, pregam uma moral além de encarnarem o ideal de felicidade de crianças, jovens e adolescentes através dos tempos, pois sendo belas e amadas nossas heroínas parecem que cumpriam, cumprem e vão continuar cumprindo, o que vaticinou muitos séculos depois, o poeta brasileiro Vicente de Carvalho, em 1917:

“Sendo bonita e mais nada  
Cumpra a mulher com fulgor  
Sobre a terra iluminada  
O seu destino de flor”.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A literatura especializada mencionada neste trabalho aponta os contos de fadas como um dos instrumentos-chave para se compreender o mundo, pois embora as narrativas antigas sejam adaptadas ao momento presente, esses contos mantêm, geralmente, seu cerne original, explicitando verdades sobre o ser humano, o que os torna atemporais e independentes de universos culturais específicos.

É a literatura lidando com todas as experiências da vida diária – amor e ódio, morte e vida, o eu e os outros, a cultura e a história, guerra e paz. Experiências que são parte da vida de todos os seres humanos e que a literatura consegue transformar em palavras que assumem vida e significação para cada leitor.

Temas como o maravilhoso, o imaginário, o onírico e o fantástico fascinam o pesquisador porque apresentam, através da linguagem, “portas que se abrem para determinadas verdades humanas” (COELHO, 1987, p. 9).

As narrativas maravilhosas ainda carregam uma herança significativa de sentidos que são importantes para nossa vida. Os seres humanos parecem percorrer caminhos em busca desses sentidos para a boa-aventurança. Um desses caminhos pode ser apresentado pelos mitos e pelas formas de narrativas que se inspiram nos mitos, os quais nos ensinam como reagir diante de certas situações e dizem-nos onde estamos.

Nos caminhos trilhados pelos contos de fadas, observamos a influência que os mesmos exercem na vida dos seres humanos, desde suas origens até os dias atuais, tendo em mente que uma narrativa não é apenas um texto ou fala, mas que se concretiza da manifestação verbal à imagem, disseminada em diferentes mídias, adaptando-se às funções socioculturais de sua época.

Apesar dos ciúmes da mãe, *Branca de Neve* sobrevive. É o complexo de Electra que atinge mulheres no mundo inteiro. Todas as tentativas de sua mãe para matá-la revelam o insucesso do desejo materno que é movido pelo ciúme da filha ser mais bela que a mãe. Se Branca de Neve é feliz para sempre, isto fica a cargo de cada um de nós pensarmos.

*Rapunzel*, cujos pais entregaram-na para satisfazer anseios e necessidades, pode ser representada nas milhares de crianças que são abandonadas por seus pais, seja por que

motivos forem; crianças que são adotadas e transformadas em escravas em seus lares adotivos. Ela também encontra um feliz.

*A Bela Adormecida* acorda para a vida, como se seu sono significasse um afastamento do mundo real e ela precisasse de um estímulo para retornar à vida, neste caso, mais uma vez, representado pela figura do príncipe, como se, um homem/relação fosse a resposta para um final feliz.

*A Gata Borralheira* é uma mulher trabalhadora que por um golpe do destino, ou podemos chamar de sorte, sucede e ascende na vida.

Assim, o que ocorre em todas as mensagens dessas histórias é que as dificuldades e problemas podem parecer sem solução, mas, lutando corajosamente com essas complexidades emocionais, podemos conseguir uma vida muito melhor do que a dos que nunca enfrentaram problemas graves.

Enquanto no mito só há uma dificuldade insuperável e uma derrota; no conto de fadas existe um perigo igual, mas ele é superado com êxito. Não há morte sem destruição, mas uma melhor integração simbolizada pela vitória sobre o inimigo ou competidor, e pela felicidade com a recompensa do herói no final do conto. Para consegui-la, passa por experiências de crescimento comparáveis às experiências do ser humano para atingir a maturidade. Isso encoraja para enfrentar desânimos e dificuldades na luta para se encontrar consigo mesmo.

Os personagens femininos dos contos de fadas parecem ser passivos, mas, na verdade, eles estão esperando o momento oportuno de agir, com exceção de *A Bela Adormecida*. Entretanto, se acreditamos que os contos revelam muito mais do que dizem, talvez essa passividade de *Bela*, signifique mesmo um tempo em que devemos aguardar para a chegada de algo melhor.

O Direito e a Religião sempre se interpuseram no caminho da mulher até ela se libertar a partir da segunda metade do século XX, o que não significa que esteja totalmente solta das amarras da cultura machista que escreveu a receita de comportamento e ações sobre a mulher ainda que a Lei tenha reconhecido o seu direito de liberdade. Não significa que antes do século XX ela não dispusesse de alguma liberdade e de capacidade de se defender, mas a cultura ocidental criou um ambiente masculino onde o status superior é do homem. No século XIX foi possível vislumbrar uma luta que começava a se desenhar num horizonte longínquo.

Os contos de fadas são, em nossa opinião, uma fonte de inspiração para pesquisas em várias áreas do conhecimento acadêmico, especialmente em Linguística, nas áreas de análise e estratégias de discurso, intertextualidade, lexicologia, em publicidade e muitas outras. É

possível concluir que esse poder do conto de fadas de impor uma realidade fantasiosa e dicotômica se dá por meio de estratégias sobre os atos enunciativos, onde estes não são compreendidos enquanto ação livre, na qual os sujeitos constroem suas possibilidades de sentido; pelo contrário, estabelece-se por meio de determinadas condições definidas pelas negociações que esses campos realizam para operar a produção dos discursos.

Neste trabalho acreditamos que é essa dicotomia entre o bem e o mal, representada e apresentada pelas expressões lexicais que caracterizam protagonistas e antagonistas, os personagens, responsável pela permanência dos mesmos através dos tempos.

Além de fazerem parte do imaginário coletivo ocidental, sendo interpretado de acordo com diferentes culturas e épocas, esses contos refletem o desejo de ser feliz, inerente dos seres humanos além de encantarem e terem um viés estético e ético porque expressam aspectos que caracterizam todos os seres humanos, inclusive toda uma exibição de emoções que podem despertar sentimentos de interesse, surpresa e suspense (REIS, 2008), pois

Dentro de cada um de nós existem histórias maravilhosas que podem melhorar as nossas vidas e as vidas dos que vivem em nosso redor; histórias que evocam recordações que nos alegram e fazem sorrir ou que nos entristecem; histórias fabulosas que podem desafiar o intelecto; histórias magníficas à espera de sair cá para fora, se deixarmos. Agora, mais do que nunca, acredito que as histórias podem ajudar-nos a enfrentar as dificuldades da vida e contribuir para a nossa transformação numa sociedade melhor, numa humanidade melhor e num mundo melhor. Quando se conta uma história maravilhosa, a magia acontece (Stuart Avery Gold, 2006).

*... E TODOS VIVEM FELIZES PARA SEMPRE...*

## REFERÊNCIAS

ABBADE, C.M. S. Lexicologia Social: A lexemática e a teoria dos campos lexicais. In: **As ciências do léxico: lexicologia, lexicografia, terminologia**, Vol. VI. Aparecida N. Isquerdo, Maria Cândida T. C. de Seabra, organizadoras. Campo Grande, MS: Ed. UFMS, 2012.

\_\_\_\_\_. **A Lexicologia e a Teoria dos Campos Lexicais**. Cadernos do CNLF, Vol. XV nº 5, t. 2. . Anais do XV Congresso Nacional de Linguística e Filologia. Rio de Janeiro: CiFEFiL, 2011.

\_\_\_\_\_. **Um Estudo Lexical do Primeiro Manuscrito da Culinária Portuguesa Medieval: O Livro de Cozinha da Infanta D. Maria**. Salvador: Quarteto, 2009.

ARISTOTLE. **Categoriae**. EDGHILL, E. M. (Translator). English [Kindle Edition]. In: <http://www.amazon.com/Categoriae-English-Aristotle-ebook/dp/B0082XH3VG>. Published on May 12, 2012.

ANTUNES, I. **Território das palavras: estudo do léxico em sala de aula**. São Paulo: Parábola Editorial, 2012.

BARBOSA; M.A. **Léxico, Produção e Criatividade**. Processos do Neologismo. São Paulo: Ed. Plêiade, 1996.

BARTHES, R. **La Aventura Semiologica**. Traducción de Ramón Alcalde. 2º edición. Barcelona.Buenos Aires, México: Ediciones Paidós, 1993.

BETTELHEIM, B. **A Psicanálise dos Contos de Fadas**. Tradução Arlene Caetano. São Paulo: Paz e Terra (Coleção LITERATURA E TEORIA LITERÁRIA vol.24). Título original: *The uses of enchantment: the meaning and importance of fairy tales*, 1980.

\_\_\_\_\_. **Na terra das Fadas: análise das personagens femininas** (extraído da obra *A Psicanálise dos contos de fadas*). Tradução de Arlene Caetano. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

BIDERMAN, M. T. C. **Teoria Linguística: Leitura e crítica**. 2º ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

\_\_\_\_\_. Dimensões da Palavra. In: **Filologia e Linguística Portuguesa**, nº2, 1998, p. 81-110.

BRAIT, B. **A Personagem**. 2ª ed. São Paulo: Editora Ática, 1985.

BRITO C.A.G. Ouvindo e narrando contos de fadas: **A importância do simbólico frente à questão dos limites dentro e fora dos muros da escola**. VIII Congresso de tecnologias na educação. Recife, 2010.

\_\_\_\_\_. Ressignificando o Uso Clínico dos Contos de Fada Com Crianças: Do Símbolo ao Significante. Dissertação de Mestrado. PUC-São Paulo, 2000, 103p.

CALVINO, I. **Fábulas Italianas**: coletadas na tradição popular durante os últimos cem anos e transcritas a partir de diferentes dialetos. Tradução Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

CAMPBELL, J. **Para viver os mitos**. São Paulo: Cultrix, 2000.

CARROL & CHASE. **Benjamim Whorf - Language, Thought and Reality**. Selected Writings of Benjamin Whorf [ed. J. Carrol], Cambridge, MIT, MA. New York-London: John Wiley & Sons, Inc, 1956, p.29. In: <https://archive.org/details/languageandthought00whor>. Acesso em 10.11.13.

CARVALHO, N. **Princípios básicos de Lexicologia**. 2ª ed. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2011.

\_\_\_\_\_. **Publicidade**: A linguagem da sedução. 3º ed. São Paulo: Ed. Ática, 2004. 175p.

CASHDEN, S. **The witch must die**: The hidden meaning of fairy tales. New York: Basic Books, 1999.

CHAUÍ, M. Contos de fadas e psicanálise. In: **Repressão sexual: essa nossa (des)conhecida**. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1984, pág. 32-54.

CHARAUDEAU, P. **Linguagem e discurso**: modos de organização. Coordenação da equipe de tradução Ângela Correa e Ida Machado. 1º ed. 1ª reimpressão. São Paulo: Contexto, 2009.

CHOMSKY, N. Language and mind. New York: Harcourt, Brace and World, 1968.

COELHO, N. N. **O Conto de Fadas – Símbolos, Mitos, Arquétipos**. São Paulo: DCL, 2003.

\_\_\_\_\_. **O Conto de Fadas**. São Paulo: Editora Ática, 1987.

COLASANTI, M. **Fragatas para terras distantes**. Rio de Janeiro: Record, 2004.

- COSERIU, E. Hacia una tipología de los campos léxicos. In: **Princípios de semântica estrutural**. Vers. esp. de Marcos M. Hernández, Madrid: Gredos. 1977.
- FERRAZ, A. P. A Inovação lexical e a dimensão social da língua. In: SEABRA, MCTC (Org.). **O Léxico em Estudo**. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2006, p. 219-220.
- GARCIA, O.M. **Os sentidos das palavras**. 24º ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004.
- GOLD, S. A. **Ping, uma rã à procura de um novo lago**. Lisboa: Editorial Presença, 2006.
- GOMES DE MATOS, F. **Pedagogia da Positividade**. Recife: Ed. Universitária, 1996.
- GRIMM, J. **Contos maravilhosos infantis e domésticos – 1812-1815** [tomo 1 e 2]: Jacob Grimm, Wilhelm Grimm. Título original: Kinder-und Hausmärchen [1812-1815]. Tradução Christine Röhrig. Ilustrações J. Borges. Apresentação Marcus Mazzari. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- HENRIQUES, C. C. **Léxico e Semântica**: estudos produtivos sobre palavra e significação. Rio de Janeiro: Elsevier, 2011.
- ISQUERDO, A.N. & KRIEGER, M.G. (Orgs). Apresentação. In: **As Ciências do Léxico**: Lexicologia-Lexicografia-Terminologia, volume II. Campo Grande, MS: Ed. UFMS, 2004.
- KHÉDE, S. S. **Personagens da Literatura Infanto-Juvenil**. São Paulo: Editora Ática, 1986.
- KRISTEVA, J. **Historia Da Linguagem**. TrabalhosFeitos.com. In: <http://www.trabalhosfeitos.com/ensaios/Julia-Kristeva-Historia-Da-Linguagem/318638.html>. Acesso em 07.11.2013.
- LORENTE, M. **A Lexicologia como ponto de encontro entre a gramática e a semântica**. In: **As Ciências do Léxico**: Lexicologia-Lexicografia-Terminologia, volume II. Campo Grande, MS: Ed. UFMS, 2004.
- MACIEL, S. F. M. **Nomes, Tempos e Lugares Mágicos**. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2003.
- MACHADO, A.M. (Apresentação). **Contos de fadas: de Perrault, Grimm, Andersen & outros**. Trad. de Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.
- MALMKJAER, K. (Ed.). **The\_Routledge\_Linguistics\_Ency** (BookFi.Org).pdf-Adobe Reader. London and New York: Routledge, 2010.
- MARCUSCHI, L. A. **Produção textual, análise de gêneros e compreensão**. São Paulo: Parábola Editorial, 2008.

\_\_\_\_\_. Gêneros textuais: definição e funcionalidade. In: DIONÍSIO, A. et al. (Orgs). **Gêneros Textuais & Ensino**. 4º ed. Rio de Janeiro: Editora Lucerna, 2005, p.19-36.

MARCUS-STEIFF *et al.* **Os Mitos da Publicidade**. Trad. de Hilton Ferreira Japiassú. Petrópolis: Vozes, 1974.

MATTAR, R. R. Os contos de fadas e suas implicações na infância. TCC do Curso de Pedagogia da UNESP, 2007, Campus de Bauru, São Paulo.

MENÉRES, M. A. **Sonhar o passado: a importância do conto de fadas** – Imaginação. Porto: Ed. Asa, 2003, Excertos adaptados.

OPIE, I. & OPIE, P. **The Classic Fairy Tales**. New York: Oxford University Press, 1980.

PAUL, H. **Princípios Fundamentais da História da Língua**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1970.

ORECCHIONI, C.K. **L'énonciation de la subjectivité dans le langage**. Paris : Librairie Armand Colin, 1980.

PROPP, V.I. **As raízes históricas do conto maravilhoso**. Tradução Rosemary C. Abílio, Paulo Bezerra. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

\_\_\_\_\_. **Morfologia do Conto Maravilhoso**. Tradução do russo: Jasna Paravich Sarhan. 2º ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

Queiroz, R. **O significado oculto dos contos de fadas**. In: <http://blogderobertodequeiroz.blogspot.com.br/2013/11/o-significado-oculto-dos-contos-de-fadas.html>. Acesso em 10.03.2104.

REIS, S. C. “Abracadabra... A palavra nos contos de fadas”. Dissertação de Mestrado em Letras – PPG Letras - UFPE. Área de concentração: Linguística. Defendida em 28.02.2008, 115p.

SAUSSURE, F. **Curso de Linguística Geral**. Tradução: Antônio Chelini, José Paulo Paes e Izidoro Blikstein. BALLY, C. e SECHEHAYE, A. (Orgs.). 34º ed. São Paulo: Ed. Cultrix, 2012 {1970}.

SILVA, M. O. **Imagem e verdade: jornalismo, linguagem e realidade**. São Paulo: Annablume, 2006.

TATAR, M. **Contos de Fadas. Edição Comentada & Ilustrada**. Trad. de Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.. 2004.

TOLKIEN, J. R. R. **Sobre Histórias de Fadas**. Trad. de Ronald Kyrmse. 2ª edição. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2010.

TOOLAN, M. J. **Narrative: a critical linguistic introduction**. London and New York: Routledge, 1988.

ULLMANN, S. **Semântica** – Uma Introdução à Ciência do Significado. Tradução: J.A. Osório Mateus. 5º ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbekian, 1964.

VANOYE, F. **Usos da linguagem**: problemas e técnicas na produção oral e escrita. Tradução e adaptação Clarisse M. Sabóia et al. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1981.

VESTERGAARD, T. and SCHRØDER, K. **A linguagem da propaganda**. Tradução de João Alves dos Santos. 1ª edição Brasileira: fevereiro de 1988. São Paulo: Martins Fontes Editora, 1988, p.25-26.

VILELA, M. **Estudos de Lexicologia do Português**. Coimbra: Livraria Almedina, 1994.

VON FRANZ, M-L. **A Interpretação dos Contos de Fadas**. Tradução de Maria Elci S. Barbosa; revisão Ivo Storniolo. São Paulo: Edições Paulinas, 1990.

JUNG, C. G. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. Rio de Janeiro: Vozes, 2000.

WITTGENSTEIN, L. **Investigações Filosóficas**. Tradução: J.C Bruni. São Paulo: Ed. Nova Cultural Ltda. 1996.

ZAVAGLIA, A, WELKER, H. **O que é lexicologia**. In: <http://www.letras.ufmg.br/gtlexNovo/>. Acesso em 27.10.2013.

ZIPES, J. **The Complete Fairy Tales of the Brothers Grimm**. Translation and Introduction by Jack Zipes. 3<sup>rd</sup> Printing. USA: Bantam Books, 2003.

### **FONTES DA INTERNET**

- <http://www.construirnoticias.com.br/asp/materia.asp?id=826>. Acesso em 28.03.2011.
- <http://www.construirnoticias.com.br/asp/materia.asp?id=826>. Acesso em 28.03.2011.
- <http://www.slideshare.net/jeanjmg/a-influncia-dos-clssicos-da-disney-na-criao-dos-esteretipos-do-bem-e-do-mal>. Acesso em 25.10.2012.
- <http://www.pedagogiaaopedaletra.com.br/posts/a-origem-e-o-significado-dos-contos-de-fadas/> - A ORIGEM E O SIGNIFICADO DOS CONTOS DE FADAS. Publicado

em Educação por Pedagogia ao Pé da Letra no dia 9 de abril de 2013. Acesso em 10.11.13.

- [www.avemaria.com.br/loja/images/pdf/170.pdf](http://www.avemaria.com.br/loja/images/pdf/170.pdf). Acesso em 10.11.2013
- <http://conversapiaba.blogspot.com.br/2012/11/as-mulheres-mais-livres-do-mundo.html>. Acesso em 07.07.2013.
- <http://www.triada.com.br/cultura/historia/aq180-245-1010-1-saiba-mais-sobre-a-civilizacao-celta.html>. Acesso em 13.07.2013.
- <http://mundo-das-fadas.zip.net/>. Acesso em 03.08.2013
- <http://www.misteriosantigos.com/celtas.htm>. Acesso em 25.07.2013.
- <http://mundo-das-fadas.zip.net/>. Acesso em 03.08.2013
- <http://seguidoresdocaminhoeterno.blogspot.com.br/2013/04/os-arquetipos.html>. Acesso em 19.11.2013
- [http://groups.google.com/group/Viciados\\_em\\_Livros](http://groups.google.com/group/Viciados_em_Livros). Acesso em 15.06.2013.
- <http://groups.google.com/group/digitalsource>. Acesso em 20.03.2014.
- <http://www.slideshare.net/jeronimojaf/monteiro-lobatositiodopica-pauamarelovol1reinacoesdenarizinho>. Acesso em 23.04.2014.
- ASSIS, P. Os Contos de Fadas e o Caminho do Herói, 2011. In: [http://awmueller.com/psicoterapia\\_diversos/contos\\_de\\_fadas.pdf](http://awmueller.com/psicoterapia_diversos/contos_de_fadas.pdf). Acesso em 07.01.14.
- BARCELLOS, J. In: [http://www.cotianet.com.br/joao\\_barcellos/celtas.htm](http://www.cotianet.com.br/joao_barcellos/celtas.htm), 2013. Acesso em 20.05.2014.

## **ANEXOS**

{12}

# RAPUNZEL

**E**ra uma vez um homem e uma mulher que havia muito desejavam 1  
ter filhos, mas nunca tinham conseguido. Desta vez, finalmente, 2  
a mulher estava com esperanças. Na casa dos fundos em que 3  
moravam, havia uma pequena janela por onde podiam ver o jardim de 4  
uma fada, repleto de flores e de ervas de todos os tipos, mas ninguém 5  
podia ousar entrar ali. Um dia, a mulher estava diante da janela olhando 6  
para baixo quando avistou um canteiro repleto de lindos rapônçios 7  
e sentiu muito desejo por eles. Mas, sabendo que não era possível co- 8  
mer nenhum sequer, acabou passando mal e desmaiando. Assustado, o 9  
marido perguntou o que causara aquele mal-estar e ela respondeu: "Ai, 10  
se eu não comer um desses rapônçios do jardim dos fundos da nossa 11  
casa, vou morrer". O marido, que a amava muito, pensou que, custasse 12  
o que custasse, ele iria conseguir alguns para ela e à noite pulou a cerca 13  
alta e arrancou, apressado, um punhado de rapônçios e os levou para 14

a mulher. Ela logo fez uma salada com eles e a comeu com apetite vo- 15  
raz. Mas acontece que gostou tanto, mas tanto, que no dia seguinte ela 16  
sentiu o triplo de desejo de comê-los. Vendo que não teria sossego, o ho- 17  
mem entrou novamente no jardim, mas levou um susto enorme ao topar 18  
com a fada, que logo o repreendeu, indagando como ousara invadir o 19  
jardim dela para roubar. Ele se desculpou o melhor que pôde, alegando 20  
a gravidez de sua mulher e que era perigoso negar alguma coisa a ela, 21  
até que a fada disse: "Está bem, então, eu vou deixar você levar quantos 22  
rapônzios quiser, contanto que me entregue a criança que a sua mulher 23  
carrega com ela". Apavorado, o homem concordou, e assim que a mu- 24  
lher deu à luz uma menina a fada apareceu, deu-lhe o nome de Rapunzel 25  
e levou-a embora com ela. 26

Rapunzel tornou-se a mais linda criança debaixo do sol, mas, ao com- 27  
pletar doze anos, a fada a trancou numa torre muito alta que não tinha 28  
nem porta nem escada, apenas uma janelinha bem no alto. Toda vez que 29  
a fada queria subir, ficava lá embaixo e chamava: 30

"Rapunzel, Rapunzel! 31

Jogue os seus cabelos." 32

Rapunzel tinha cabelos maravilhosos, finos como ouro trançado, e 33  
quando a fada chamava ela os soltava, enroscava-os num gancho da janela 34  
e a cabeleira caía de uma altura de vinte metros e a fada subia por eles. 35

Um dia, um jovem príncipe passeava pela floresta onde ficava a torre 36  
e avistou a bela Rapunzel no alto à janela; ouviu-a cantar com voz tão 37  
doce que ficou completamente apaixonado por ela. Como não encon- 38  
trou nenhuma porta de acesso à torre e não havia escada que alcançasse 39  
tão alto, ficou desesperado, mas mesmo assim ia todos os dias à floresta, 40  
até que um dia viu a fada chegando e chamando: 41

"Rapunzel, Rapunzel!	42
Jogue os seus cabelos."	43
Foi então que ele viu com que escada se podia subir à torre. Ele memo-	44
rizou bem as palavras que deveriam ser ditas e no dia seguinte, quando	45
estava escuro, foi até a torre e disse:	46
"Rapunzel, Rapunzel!	47
Jogue os seus cabelos."	48
Ela soltou os cabelos e quando chegaram já embaixo o príncipe se segu-	49
rou neles e foi puxado para cima.	50
De início Rapunzel levou um susto, mas não demorou a gostar tanto	51
do príncipe que combinou que viesse visitá-la todos os dias e ela o puxa-	52
ria para cima. Assim viveram alegres e a fada não percebeu nada por um	53
bom tempo, até que um dia Rapunzel disse a ela: "Sabe, senhora Gothel,	54
as minhas roupas estão tão apertadas que não estão querendo servir mais	55
em mim". "Ah, menina maldita, o que sou obrigada a ouvir", disse a fada,	56
fora de si, vendo que havia sido enganada. Então ela agarrou os lindos ca-	57
belos de Rapunzel, deu-lhe algumas palmadas com a mão esquerda e com	58
a direita apanhou a tesoura e rip, rip, rip, os cabelos estavam cortados.	59
Depois baniu Rapunzel para um deserto onde ela passou apuros e onde,	60
depois de um tempo, deu à luz gêmeos, um menino e uma menina.	61
Mas, na noite do mesmo dia em que baniu Rapunzel, a fada prendeu	62
os cabelos cortados ao gancho da janela e quando o príncipe chamou:	63
"Rapunzel, Rapunzel!	64
Jogue os seus cabelos"	65
ela lançou os cabelos. Qual não foi a surpresa do príncipe ao chegar ao	66

alto da torre e, em vez de sua querida Rapunzel, encontrar a fada. "Mal- 67  
dito príncipe, saiba que perdeu Rapunzel para sempre!" 68  
O príncipe ficou tão desesperado que no mesmo instante se jogou da 69  
torre. Apesar de sobreviver à queda, ele perdeu os dois olhos. Triste, va- 70  
gou pela floresta e não comia nada além de capim e raízes, e não fazia 71  
nada além de chorar. Alguns anos se passaram até que chegou ao deserto 72  
em que Rapunzel vivia uma vida miserável com seus dois filhos. Ele ouviu 73  
uma voz que lhe parecia familiar e no mesmo instante ela o reconheceu e 74  
foi correndo abraçá-lo. Duas de suas lágrimas caíram nos olhos dele, que 75  
voltaram a ficar claros e o príncipe voltou a enxergar como antigamente. 76

# {21} A GATA BORRALHEIRA

**E**ra uma vez um homem rico que viveu feliz com sua mulher por 1  
muito tempo e juntos tiveram uma única filha. Um dia a mulher 2  
adoeceu e, quando sentiu o fim se aproximar, chamou a filha e 3  
disse: "Querida criança, vou ter de deixá-la, mas quando eu estiver no 4  
céu, sempre olharei por você. Plante uma árvore sobre o meu túmulo e, 5  
toda vez que desejar alguma coisa, balance a árvore que seu desejo será 6  
atendido, e quando estiver em perigo mandarei ajuda do céu. Continue 7  
boa e piedosa". Dito isto, fechou os olhos e morreu. A menina chorou e 8  
plantou a árvore sobre o túmulo, mas não precisou regá-la porque suas 9  
lágrimas já bastavam. 10

A neve cobriu o túmulo com um manto branco e, quando o sol vol- 11  
tou a brilhar e a árvore ficou verde pela segunda vez, seu pai se casou 12  
novamente. Mas a madrasta já tinha duas filhas de seu primeiro marido, 13  
bonitas de aparência, mas orgulhosas, pretensiosas e más de coração. 14  
Depois do casamento, as três foram morar na mesma casa e a vida se tornou 15  
dura para a pobre criança. "O que é que esta menina inútil e desagradável 16

está fazendo aqui? Vá para a cozinha, que lá é seu lugar!", disse a madrasta, 17  
 e acrescentou: "Ela será nossa criada e terá de ganhar o pão com seu 18  
 trabalho diário". Então, suas irmãs postiças lhe tiraram os lindos vestidos 19  
 e vestiram nela um vestido muito velho e cinzento, dizendo: "Este está 20  
 ótimo para você!". E assim, debochando, mandaram-na para a cozinha. 21  
 E, a partir desse dia, a menina passou a trabalhar arduamente, desde o 22  
 nascer do sol: ia buscar água, acendia o fogão, cozinhava, lavava a roupa. 23  
 As irmãs ainda faziam de tudo para atormentá-la, sempre zombando 24  
 dela, jogavam ervilhas e lentilhas no meio das cinzas, obrigando-a a pas- 25  
 sar o dia separando os grãos. À noite, extenuada pelo trabalho, não ti- 26  
 nha uma cama para descansar. Deitava-se perto da chaminé, junto às 27  
 cinzas do borrarho. E, como estava sempre suja por ficar dormindo nas 28  
 cinzas e na poeira, deram a ela o apelido de Gata Borracheira. 29  
 Passado algum tempo, o rei mandou anunciar que daria um baile, 30  
 que deveria durar três dias, com toda a pompa, e seu filho, o príncipe 31  
 herdeiro, deveria escolher sua futura esposa. As duas irmãs orgulho- 32  
 sas foram convidadas para o baile, e imediatamente chamaram a Gata 33  
 Borracheira e disseram: "Penteie nossos cabelos, lustre e afivele nossos 34  
 sapatos, pois nós vamos ao baile do príncipe". A Gata Borracheira se es- 35  
 forçou muito e as arrumou o melhor que podia, enquanto as irmãs não 36  
 paravam de debochar. "Você também não quer ir ao baile?", pergunta- 37  
 vam. "Quero, sim, mas como poderei ir se não tenho roupa para sair?" 38  
 "Não", disse a mais velha, "eu não quero que você vá e seja vista por todos, 39  
 aí nós teríamos de sentir vergonha quando as pessoas descobrissem que 40  
 você é nossa irmã. Seu lugar é na cozinha, tome aí uma bacia de lentilhas, 41  
 quando voltarmos quero que estejam selecionadas, e aí de você se restar 42  
 uma estragada no meio, o castigo virá a galope." 43  
 Com isso partiram e a menina ficou parada junto à porta até perdê-las 44  
 de vista. Depois voltou triste para a cozinha e espalhou as lentilhas no 45  
 fogão. Ao ver a enorme quantidade de grãos, ela disse, suspirando: 46

"Preciso escolhê-las até meia-noite e não posso pregar o olho, ainda que 47  
meus olhos ardam. Ai, se minha mãe soubesse!". Depois se ajoelhou 48  
nas cinzas para começar a trabalhar, quando duas pombas brancas 49  
entraram pela janela voando e se sentaram ao lado do monte de lenu- 50  
lhas. Elas acenaram com a cabeça, dizendo: "Gata Borralheira, você quer 51  
nossa ajuda para escolher as lentilhas?". "Quero, sim", respondeu ela, 52

"As ruins no lixinho,  
As boas no potinho."

53

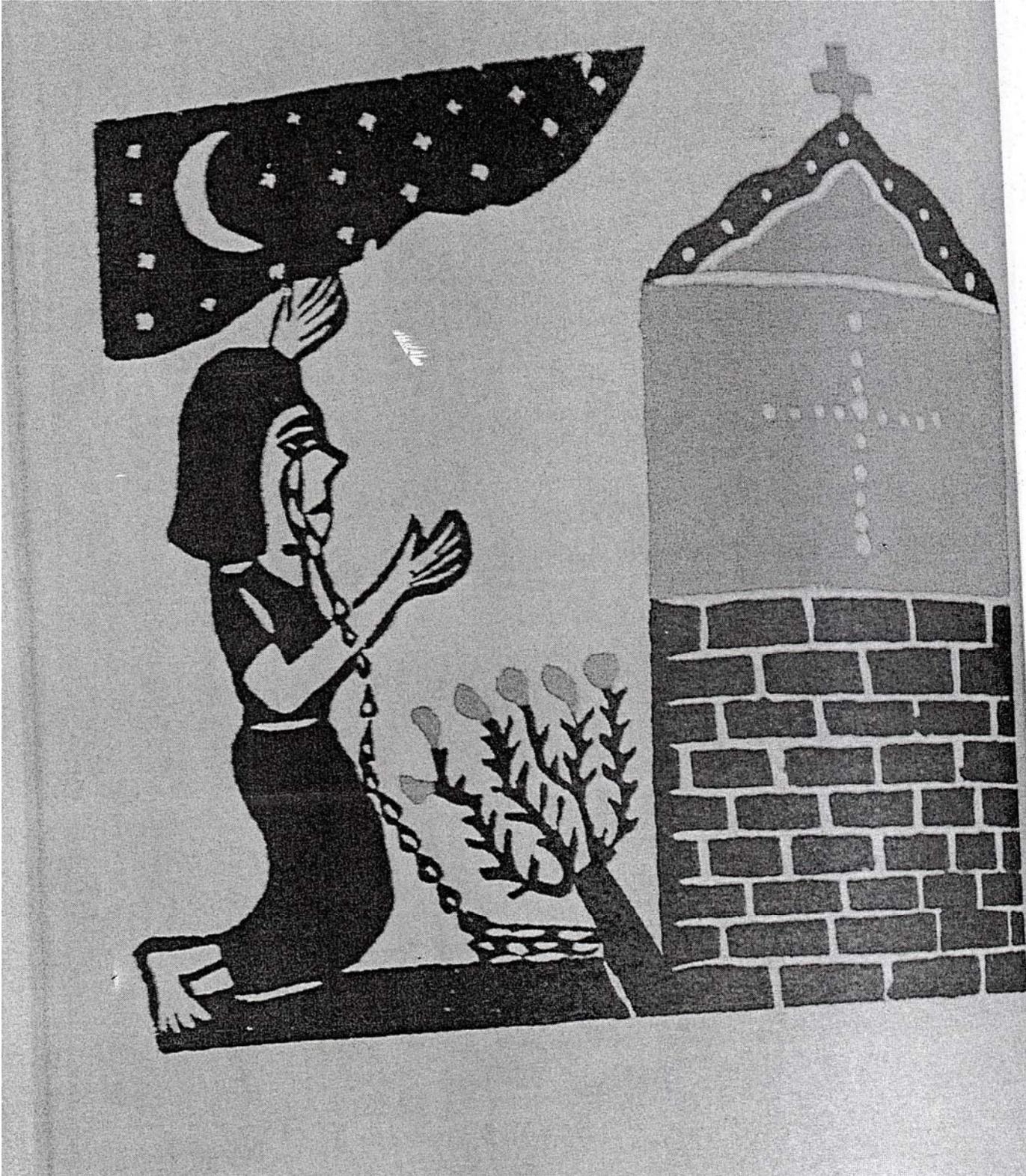
54

E bica, bica! bica, bica!, e logo as pombas se puseram a comer as len- 55  
tilhas ruins, deixando apenas as boas. Passados quinze minutos, todas 56  
estavam selecionadas, não restando nenhuma estragada, e ela as colo- 57  
cou todas no pote. Depois, as pombas perguntaram: "Se quiser ver suas 58  
irmãs dançando com o príncipe, suba no pombal". A menina seguiu as 59  
pombas, escalou até o último degrau e conseguiu avistar o salão e as ir- 60  
mãs dançando com o príncipe. Tudo brilhava e reluzia diante de seus 61  
olhos. Depois de ter se fartado de olhar, desceu e, sentindo o coração 62  
apertado, deitou-se junto às cinzas e pegou no sono. 63

Na manhã seguinte, as duas irmãs entraram na cozinha e ficaram 64  
enraivecidas ao ver que ela havia conseguido selecionar todas as lentilhas. 65  
pois bem que queriam brigar com ela e, já que não podiam, começaram 66  
com provocações, dizendo: "Sabe, o baile foi maravilhoso, o príncipe 67  
mais belo do mundo nos conduziu na dança pelo salão e uma de nós irá 68  
se tomar sua esposa". "Sim", disse Gata Borralheira, "eu vi as luzes cinti- 69  
lando, deve ter sido lindo." "Como? Como você viu?", perguntou a mais 70  
velha. "Do alto do pombal." Ao ouvir isso, a irmã sentiu tamanha inveja 71  
que mandou derrubar o pombal no mesmo instante. 72

A Gata Borralheira precisou pentear e arrumar as duas irmãs nova- 73  
mente. Quando estava escovando o cabelo da irmã mais nova, que ainda 74

tinha um pouco de compaixão no coração, ela disse à Gata Borralheira:	75
“Quando escurecer você pode ir até lá para olhar de fora, pela janela”.	76
“Não”, disse a mais velha, “isso só vai deixá-la preguiçosa. Tome aqui um	77
saco cheio de favas. Separe as boas das ruins e não tenha preguiça. Se	78
amanhã não estiverem bem separadas, vou jogá-las no meio das cinzas e	79
você terá de passar fome até tirar todas de lá.”	80
Triste, Gata Borralheira sentou-se diante das favas e pôs-se a traba-	81
lhar. Não demorou para que as pombas voassem cozinha adentro ofere-	82
cendo ajuda. “Gata Borralheira, você aceita nossa ajuda para separar as	83
favas?” “Sim,	84
	85
As ruins no lixinho,	86
As boas no potinho.”	
	87
E bica, bica! bica, bica!, e fizeram o trabalho tão rapidamente que pare-	88
cia haver doze mãos trabalhando. E, quando terminaram, perguntaram	89
a ela: “Gata Borralheira, você também quer ir ao baile e dançar?”. “Meu	90
Deus, como eu poderia ir com a minha roupa puída?”, disse ela. “Vá até	91
a arvorezinha no túmulo de sua mãe e deseje para si roupas novas. Mas	92
você tem de voltar antes da meia-noite.” A menina então foi até o túmulo	93
e, sacudindo a árvore, pediu:	
	94
“Árvore querida, por favor, balance	95
E roupas belas me lance.”	
	96
Mal acabara de falar e um lindo vestido prateado, pérolas, meias de seda	97
com presilhas prateadas, sapatos prateados e demais acessórios surgiram	98
à sua frente. Ela levou tudo para casa e, depois de tomar banho e se vestir,	99
parecia uma rosa que o orvalho lavara. E diante da porta uma carruagem	100
já a aguardava, com seis cavalos negros encilhados e cocheiros em trajes	

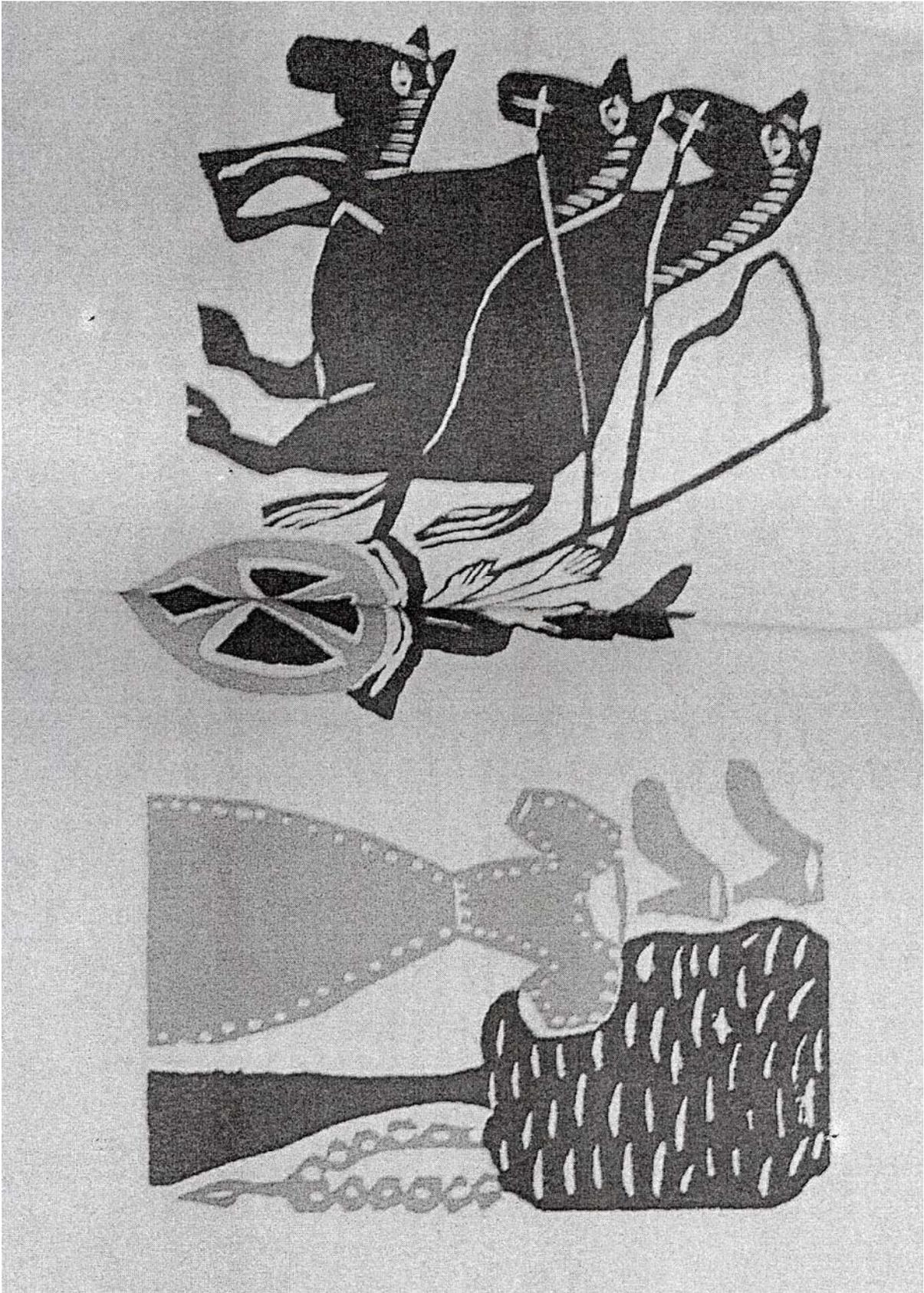


seus e prateados, que a colocaram dentro da carruagem e a levaram a 101  
 ao palácio do castelo do rei. 102  
 Ao ver a carruagem parar diante da porta, o príncipe ficou fascinado e 103  
 pensou que tivesse chegado uma princesa desconhecida. Então ele des- 104  
 ceu pessoalmente a escadaria, tomou-a pela mão e conduziu-a ao salão. 105  
 E, quando os milhares de luzes incidiram sobre ela, estava tão linda que 106  
 todos a admiraram, e as irmãs, que também lá estavam, ficaram muito 107  
 aborrecidas por haver alguém mais bela que elas, mas não lhes passou 108  
 pela cabeça tratar-se de Gata Borralheira, que deveria estar em casa dei- 109  
 zada nas cinzas. Durante toda a noite, o príncipe ficou ao seu lado e não 110  
 permitiu que mais ninguém dançasse com ela. Ele pensou: "Tenho de 111  
 escolher uma esposa, e não quero ninguém além dela". Tanto tempo 112  
 vivendo na tristeza e em meio às cinzas, agora ela estava vivendo em 113  
 esplendor e felicidade. Mas, quando chegou próximo da meia-noite, ela 114  
 fez uma reverência para se despedir e, por mais que o príncipe implo- 115  
 rasse e implorasse, não cedeu aos seus pedidos para que ficasse. O prin- 116  
 cipe a conduziu até a carruagem, que já a esperava do lado de fora, e as- 117  
 sim como viera, cheia de esplendor, ela partiu. 118  
 Ao chegar em casa, foi até a árvore no túmulo de sua mãe e disse: 119

"Árvore querida, por favor, balance 120  
 e meus trajes aqui embaixo alcance." 121

A árvore então recolheu as roupas e ela vestiu seus trapos e voltou para 122  
 casa. Depois de empoeirar o rosto com cinzas, deitou-se junto à cha- 123  
 mine e foi dormir. 124

Quando as irmãs acordaram, estavam mal-humoradas e caladas. 125  
 A Gata Borralheira perguntou: "Vocês se divertiram muito ontem?". "Não, 126  
 o príncipe dançou a noite toda com uma princesa que ninguém conhecia 127  
 ou sabia de onde veio." "Será que era a que foi numa carruagem puxada por 128



seis cavalos pretos?", perguntou a Gata Borralheira. "Como é que você sabe  
disso?", indagaram as irmãs. "Eu estava na porta de casa e vi quando ela  
passou." "Estava caçando o que na porta? De agora em diante atenha-se  
ao seu trabalho", disse a mais velha, olhando feio para Gata Borralheira.  
Ela teve de ajudar as irmãs a se vestirem peia terceira vez e como re-  
compensa elas lhe deixaram ervilhas para selecionar. "E não ouse fugir  
ao trabalho, entendeu?", ainda gritou a mais velha ao sair. Com o cora-  
ção batendo forte, a menina pensou: "Tomara que minhas pombas não  
me deixem na mão". Mas as pombas apareceram como no dia anterior  
e disseram: "Gata Borralheira, você quer nossa ajuda para escolher as  
ervilhas?". "Sim", ela respondeu,

"As ruins no lixinho,  
As boas no potinho."

As pombas então tiraram as ervilhas estragadas do monte e logo termi-  
naram o serviço. Então disseram: "Gata Borralheira, balance a árvore-  
zinha que ela lhe dará roupas ainda mais belas, e vá para o baile, mas  
cuide para voltar antes da meia-noite".

Gata Borralheira correu para junto da árvore:

"Árvore querida, por favor, balance  
E roupas belas me lance."

Da árvore caiu um vestido ainda mais lindo que o anterior, todo de ouro  
e pedras preciosas e meias com bordados em dourado e sapatos doura-  
dos. E, quando ela o vestiu, brilhava tanto que parecia o sol do meio-dia.  
Diante da porta, a carruagem a aguardava com seis cavalos brancos que  
tinham longos penachos brancos na cabeça e os cocheiros vestiam trajes  
vermelhos e dourados. O príncipe já a aguardava na escadaria quando

ela chegou, e conduziu-a ao salão. E, se na noite anterior todos haviam  
 se encantado com sua beleza, nesta mais ainda, e as irmãs ficaram num  
 canto, pálidas de inveja, e se soubessem que aquela era a Gata Borra-  
 lheira que dormia nas cinzas teriam morrido de inveja.

Mas o príncipe queria saber quem era a estranha princesa, de onde vi-  
 nha e para onde iria, e colocou pessoas de vigia na rua para não a perderem  
 de vista quando fosse embora. E, para que ela não pudesse descer as es-  
 cadas correndo tão rápido, ele mandou passar piche nos degraus. A Gata  
 Borracheira dançou e dançou com o príncipe e estava se divertindo tanto  
 que acabou se esquecendo da meia-noite. De repente, quando estava no  
 meio da dança, ouviu o badalar dos sinos e lembrou-se das palavras das  
 pombas. Apressada, tratou de ir embora e desceu a escadaria correndo.  
 Mas, por estar pintada com piche, um de seus sapatos dourados ficou  
 preso, e Gata Borracheira estava com tanto medo que nem pensou em  
 recolhê-lo. Ao chegar no último degrau, bateu meia-noite e a carruagem  
 desapareceu, e lá estava ela de volta em seus trapos manchados de cinza  
 no meio da rua escura. O príncipe correu atrás dela tentando alcançá-la e  
 encontrou o sapato preso na escadaria. Ele desgrudou o sapato do chão,  
 guardou-o e quando chegou lá embaixo tudo havia desaparecido. Os vi-  
 gias que ficaram pelas ruas retornaram, alegando não terem visto nada.

Aliviada por não ter acontecido o pior, Gata Borracheira voltou para casa,  
 acendeu sua lamparina opaca, pendurou-a na chaminé e deitou-se no car-  
 vão para dormir. Não demorou muito para que as duas irmãs aparecessem,  
 gritando: "Levante e acenda a luz para nós". Gata Borracheira bocejou, fin-  
 gindo estar dormindo há tempo. Enquanto ela acendia a luz, ouviu uma  
 irmã falando para a outra: "Sabe Deus quem é essa desejada princesa.  
 Que esteja morta e enterrada! O príncipe só dançou com ela, e quando ela  
 foi embora, ele não quis mais ficar e a festa acabou". "Era como se todas  
 as luzes tivessem se apagado de uma vez", disse a outra. Gata Borracheira  
 sabia bem quem era a princesa, mas não disse uma palavrinha sequer.

185 O príncipe, por sua vez, pensou: "Já que nada deu certo, agora o sa-  
186 pato é que vai nos ajudar a encontrar a noiva". Então, mandou seus men-  
187 sageiros difundirem por todo o reino que se casaria com aquela que con-  
188 seguisse calçar o precioso sapato. Muitas tentaram calçá-lo, mas para  
189 todas o sapato era apertado demais, parecendo que elas precisariam  
190 usar os dois sapatinhos em um pé em vez de um só. Até que chegou a vez  
191 de as irmãs calçarem. Elas estavam felizes porque tinham pés bonitos  
192 e pequenos e acreditavam que os sapatos serviriam e nada poderia dar  
193 errado, se ao menos o príncipe tivesse ido diretamente a elas, teriam se  
194 poupado de muito trabalho. Quando o príncipe chegou na casa delas, a  
195 mãe disse secretamente: "Ouçam, tomem aqui essa faca e, se o sapato  
196 não servir, cortem um pedaço do pé. Vai doer um pouquinho, mas não  
197 faz mal porque passa logo e uma de vocês irá se tornar rainha". Assim, a  
198 mais velha foi para o quarto e experimentou o sapato. A ponta do pé en-  
199 trava, mas o calcanhar era grande demais. Então ela cortou um pedaço  
200 do calcanhar até conseguir enfiar o pé no sapato. Quando o príncipe  
201 viu que o sapato servia, declarou que ela era a noiva dele e a levou até a  
202 carruagem. Mas, ao chegar no portão, as duas pombas brancas estavam  
203 sentadas sobre ele dizendo:

204 "Olhe bem, rapaz!

205 A verdadeira ficou para trás,

206 O sapato ficou apertado,

207 Está todo ensanguentado!"

208 O príncipe olhou para baixo, viu que do sapato brotava sangue e, perco-  
209 bendo que tinha sido enganado, levou a falsa noiva de volta para cas-  
210 A mãe então disse para a segunda filha: "Pegue o sapato e, se ele for ap-  
211 tado, é melhor cortar a parte dos dedos". A filha levou o sapato para  
212 quarto e, ao ver que seu pé era grande demais, cerrou os dentes e cortou

fora um pedaço bem grande do dedão. Depois calçou o sapato rapidamente. Pensando ser ela a verdadeira noiva, o príncipe a levou até a carruagem. Mas, ao passarem pelo portão, as duas pombas disseram: 213  
214  
215

"Olhe bem, rapaz!

A verdadeira ficou para trás,

O sapato ficou apertado,

Está todo ensanguentado!"

216

217

218

219

O príncipe olhou para baixo e viu que as meias brancas estavam se tingindo de vermelho e o sangue estava subindo. Ele então a levou de volta e disse para a mãe: "Esta não é a noiva certa. Não há mais uma filha na casa?". "Não", respondeu a mãe, "apenas uma Gata Borralheira esfarrapada que está lá embaixo sentada sobre as cinzas, esse sapato não pode lhe servir." Ela não queria mandar chamar Borralheira, mas o príncipe fez questão. Então ela foi chamada e, ao ficar sabendo que era o príncipe, lavou rapidamente o rosto e as mãos, que ficaram limpos e frescos. Ao entrar na sala, fez uma reverência e o príncipe lhe entregou o sapato, dizendo: "Experimente. Se ele servir, você será a minha mulher". Ela tirou do pesado tamanco que calçava o pé esquerdo e enfiou-o no sapato dourado. Serviu tão bem que parecia ser feito sob medida. E, quando ela se ergueu, o príncipe olhou para seu rosto e, reconhecendo a bela princesa, exclamou: "Esta é a verdadeira noiva". A madrasta e as duas irmãs vaidosas se assustaram e empalideceram, mas o príncipe levou Gata Borralheira até sua carruagem, e quando passaram pelo portão os dois pombos disseram: 220  
221  
222  
223  
224  
225  
226  
227  
228  
229  
230  
231  
232  
233  
234  
235

"Olhe bem, rapaz!

A verdadeira não ficou para trás,

O sapato não ficou apertado

E não está ensanguentado!"

236

237

238

239

{50}

# A BELA ADORMECIDA

**E**ra uma vez um rei e uma rainha que não conseguiam ter filhos, embora muito o desejassem.\* Certa vez, a rainha estava tomando banho na banheira quando um caranguejo saltou de dentro da água para o chão e disse: "Seu desejo em breve será realizado e você dará à luz uma menina". Isso realmente ocorreu e o rei ficou tão feliz com o nascimento da princesa que mandou preparar uma grande festa, convidando também as fadas que habitavam o seu país. No total, havia treze fadas, mas, como só tivesse doze pratos de ouro, ele não pôde convidar uma delas. As fadas convidadas compareceram à festa e, no final, presentearam a criança: a primeira delas concedeu-lhe virtudes; a segunda, beleza; e assim se deu com as demais, que lhe desejaram tudo o que ha-

\* No original o nome da personagem é "Dornröschen", cuja tradução literal seria "Rosinha com espinho". [N. T.]

via de mais maravilhoso para desejar. Quando a décima primeira acabou 12  
 de pronunciar seu presente, a décima terceira, furiosa por não ter sido 13  
 convidada, entrou no recinto e bradou: "Pelo fato de não terem me con- 14  
 vidado eu lhes digo que sua filha, ao completar quinze anos, irá espetar 15  
 o dedo numa roca de fiar e cairá morta". Os reis ficaram aterrorizados, 16  
 mas a décima segunda fada, que ainda não havia pronunciado seu de- 17  
 sejo, disse: "Mas não será uma morte de fato, ela apenas cairá em sono 18  
 profundo e assim permanecerá por cem anos". 19

O rei ainda tinha esperanças de salvar sua filha amada e ordenou que, 20  
 em todo o reino, todas as rocas de fiar fossem removidas. A princesa cres- 21  
 ceu e se tornou uma jovem de admirável beleza. Certa vez, ao completar 22  
 quinze anos, ela ficou sozinha no castelo, pois o rei e a rainha haviam 23  
 saído. Ela então saiu passeando por todos os cômodos até que final- 24  
 mente chegou a uma velha torre. Uma escada íngreme levava ao topo e 25  
 ela, curiosa, escalou os degraus, chegando a uma pequena porta, em que 26  
 havia uma chave amarela. Ela então virou a chave na fechadura e chegou 27  
 a uma pequena sala, em que uma velha senhora fiava linho. Ela gostou 28  
 da velha senhora e brincou com ela, dizendo que também queria tentar 29  
 fiar, e então tirou a roca de suas mãos. Mal havia tocado a roca, ela se es- 30  
 perou, caindo imediatamente num sono profundo. Naquele momento, o 31  
 rei voltava para casa com todo o seu séquito e então tudo começou a ador- 32  
 mecer: os cavalos no estabulo, as pombas no telhado, os cães no pátio, as 33  
 moscas nas paredes; até o fogo, que crepitava no fogão, ficou em silêncio 34  
 e adormeceu; e o assado parou de assar; e o cozinheiro soltou o ajudante 35  
 de cozinha, cujos cabelos estava prestes a puxar; e a criada deixou cair a 36  
 galinha que estava depenando e adormeceu; e em torno do castelo for- 37  
 mou-se uma densa sebe de espinhos que foi ficando cada vez maior, até 38  
 que já não se via nenhum traço do castelo por trás dela. 39

Príncipes que tinham ouvido falar da linda princesa chegavam para 40  
 libertá-la, mas não conseguiam penetrar a sebe; era como se os espinhos 41

segurassem forte, como se fossem mãos unidas, e eles ficavam presos 42  
neles e acabavam morrendo ali de forma lamentável. Isso durou muitos 43  
e muitos anos. Certo dia, a caravana do filho de um rei cruzava essas ter- 44  
ras, quando um velho das redondezas contou ao príncipe que, segundo 45  
se dizia, por detrás da densa sebe de espinhos havia um castelo, e que 46  
ali dormia uma linda princesa e todo seu séquito real; o avô do velho 47  
lhe dissera que muitos outros príncipes haviam tentado penetrar a sebe, 48  
mas que tinham ficado presos nos espinhos, e acabaram morrendo es- 49  
petados. "Isso não me apavora", disse o filho do rei, "eu quero atravess- 50  
sar a sebe e libertar a bela princesa adormecida." Ele então foi até lá e, 51  
quando se aproximou da sebe de espinhos, estes se transformaram em 52  
flores que iam se afastando umas das outras, dando passagem ao prin- 53  
cipe e cerrando-se novamente em espinhos atrás dele. Finalmente, ele 54  
alcançou o castelo. No pátio, dormiam os cavalos e os cães de caça ma- 55  
lhados, e os pombos estavam sobre os telhados com as cabeças enfiadas 56  
nas asas. Dentro do castelo, dormiam as moscas nas paredes, o fogo na 57  
cozinha; o cozinheiro e a criada; o príncipe então continuou andando e 58  
encontrou todo o séquito real, que também dormia; e, mais adiante, o 59  
rei e a rainha. O silêncio era tão profundo que se podia ouvir a própria 60  
respiração. Finalmente, ele chegou à velha torre na qual a linda princesa 61  
dormia. O filho do rei ficou tão admirado com a beleza da jovem que se 62  
debruçou sobre ela e a beijou. Nesse momento, ela acordou; e também o 63  
rei e a rainha, e todo o séquito real, e os cavalos e os cães, e os pombos no 64  
telhado, e as moscas nas paredes; e o fogo se ergueu, começou a crepitar 65  
e terminou de cozinhar a comida; o assado continuou a assar; o cozi- 66  
nheiro deu uma palmada no ajudante de cozinha e a criada terminou de 67  
depenar a galinha. Então foi festejado o casamento da Bela Adormecida 68  
com o príncipe e eles viveram felizes até seu fim. 69

{53}

# BRANCA DE NEVE

**N**um certo dia de inverno, flocos de neve caíam como penas do 1  
céu e uma bela rainha costurava à janela, cujo batente era de 2  
ébano preto. Enquanto estava costurando e levantou o rosto 3  
para ver a neve, ela espetou o dedo com a agulha e três gotas de sangue 4  
caíram na neve. Como o vermelho combinava tão bem com o branco, 5  
ela pensou: "Quem me dera ter uma filha branca como a neve, vermelha 6  
como o sangue e negra como esse batente da janela". Pouco tempo depois 7  
ela deu à luz uma menina, branca como a neve, vermelha como o sangue e 8  
preta como o ébano, e que por isso foi chamada de Branca de Neve. 9  
A rainha era a mais bela mulher do país e muito orgulhosa de sua be- 10  
leza, e todas as manhãs ela se punha diante de seu espelho e perguntava: 11  
"Espelho, espelho meu, 12  
existe no mundo alguém mais bela do que eu?" 13

14 E o espelho sempre respondia:

15 “Vós, minha rainha, sois a mais bela entre as mulheres do reino.”

16 Assim, ela tinha certeza de que não havia no mundo alguém mais bonita  
17 do que ela. Mas Branca de Neve foi crescendo, e aos sete anos de idade  
18 sua beleza era tamanha que superava até mesmo a da rainha, e quando  
19 esta perguntou ao espelho:

20 “Espelho, espelho meu,

21 existe no mundo alguém mais bela do que eu?”

22 O espelho respondeu:

23 “Vós, minha rainha, sois a mais bela por aqui,

24 mas Branca de Neve é mil vezes mais bonita!”

25 Ao ouvir tais palavras do espelho, a rainha ficou pálida de inveja e, a par-  
26 tir desse momento, passou a odiar Branca de Neve; quando olhava para  
27 ela e pensava que, por sua culpa, não seria mais a mulher mais bela da  
28 Terra, sentia seu coração revirar. Atormentada pela inveja, ela chamou  
29 um caçador e disse a ele: “Leve Branca de Neve para longe na floresta e  
30 mate-a ali; e, para provar que cumpriu minhas ordens, traga-me seu pul-  
31 mão e seu fígado, que eu vou cozinhar no sal e comer”. O caçador levou a  
32 menina embora e, quando quis sacar sua faca para matá-la, ela começou  
33 a chorar e implorou que a deixasse viver, prometendo que jamais volta-  
34 ria para casa e se embrenharia ainda mais fundo na floresta. O caçador  
35 sentiu pena por ela ser tão bela e pensou: “Os animais selvagens logo  
36 irão devorá-la mesmo, e eu me sinto aliviado por não precisar matá-la”.  
37 E, como justo naquele instante estava passando por ali um pequeno

porco selvagem, ele o matou, tirou dele pulmão e fígado e os apresentou	38
à rainha como prova. A rainha logo os cozinhou no sal e os comeu, pen-	39
sando estar comendo o pulmão e o fígado de Branca de Neve.	40
Mas Branca de Neve vagava sozinha pela floresta e passou o dia cor-	41
rendo assustada por pedras pontudas e plantas espinhosas. Quando	42
estava quase anoitecendo, ela encontrou uma pequena cabana. Ali mo-	43
ravam sete anões, mas eles estavam fora, trabalhando nas montanhas.	44
Branca de Neve resolveu entrar e viu que lá dentro era tudo muito pe-	45
queno, mas muito arrumado e limpo: havia uma mesinha com sete	46
pratinhos, sete colherinhas, sete faquinhas e garfinhos, sete copinhos	47
e sete caminhas junto à parede, uma ao lado da outra, bem arrumadas.	48
Como Branca de Neve estava faminta e com muita sede, comeu um pou-	49
quinho da verdura e do pão de cada prato e tomou um golinho de vinho	50
de cada uma das tacinhas; e, como estava muito cansada, quis deitar	51
para dormir um pouco. Ela experimentou seis camas, uma depois da	52
outra, mas não conseguiu se ajeitar em nenhuma delas até se deitar na	53
sétima, onde acabou adormecendo.	54
Quando a noite caiu, os sete anões voltaram do trabalho e, assim que	55
acenderam as sete lamparinas, perceberam que alguém havia entrado	56
na casa deles. Então, o primeiro disse: "Quem é que se sentou na mi-	57
nha cadeirinha?". O segundo: "Quem é que comeu do meu pratinho?".	58
O terceiro: "Quem pegou o meu pãozinho?". O quarto: "Quem comeu da	59
minha verdurinha?". O quinto: "Quem usou o meu garfinho?". O sexto:	60
"Quem cortou com a minha faquinha?". O sétimo: "Quem bebeu da mi-	61
nha tacinha?". Depois o primeiro olhou ao redor de si e disse: "Quem	62
pisou na minha caminha?". O segundo: "Opa, alguém também se deitou	63
na minha!", e assim foi até o sétimo, que, ao olhar para sua caminha,	64
encontrou Branca de Neve deitada, dormindo. Todos os anões vieram	65
correndo, gritaram surpresos, foram logo buscar as lamparinas e fi-	66
caram olhando Branca de Neve. "Meu Deus! Meu Deus!", exclamaram	67

68 todos. "Como ela é bonita!" Ficaram muito alegres e deixaram que ela  
69 continuasse dormindo na caminha. O sétimo anão dormiu na cama dos  
70 companheiros, uma hora em cada cama, e assim a noite logo passou.  
71 Quando finalmente Branca de Neve acordou, perguntaram-lhe quem era  
72 e como fora parar ali. Ela então contou a eles que sua mãe queria mata-  
73-la, mas que o caçador a presenteara com a vida, e como passara o dia  
74 correndo até chegar à casa deles. Os anões sentiram muita pena e dis-  
75 seram: "Se você quiser cuidar da nossa casa e cozinhar, costurar, arru-  
76 mar as camas, lavar e cerzir e também arrumar e limpar tudo direitinho,  
77 pode morar com a gente que nada lhe faltará. Nós voltamos para casa  
78 à noite, então até lá a comida tem de estar pronta, mas passamos o dia  
79 escavando ouro na mina e você estará sozinha. Cuidado com a rainha e  
80 não deixe ninguém entrar".

81 A rainha, porém, pensando ser de novo a mais bela da região, pergun-  
82 tou ao espelho de manhã:

83 "Espelho, espelho meu,

84 existe no mundo alguém mais bela do que eu?"

85 Mas o espelho respondeu novamente:

86 "Vós, minha rainha, sois a mais bela por aqui,

87 mas Branca de Neve, atrás das sete montanhas, é mil vezes mais bonita!"

88 Ao ouvir isso a rainha levou um susto e logo percebeu que havia sido  
89 enganada, que o caçador não tinha matado a menina. Como atrás  
90 das sete montanhas não havia ninguém além dos sete anões, ela logo  
91 deduziu que Branca de Neve tinha sido salva por eles e passou a fa-  
92 zer um novo plano para matá-la, porque não descansaria enquanto o  
93 espelho não dissesse que era ela a mais bela de toda a região. Como

do confiasse em mais ninguém, resolveu ela mesma se vestir de ven-	94
dadora ambulante, pintar o rosto para que ninguém a reconhecesse e	95
ir até a casa dos anões. Ela bateu na porta e chamou: "Abram, abram,	96
se a velha da mercearia e trago ótima mercadoria". Branca de Neve	97
abriu pela janela e perguntou: "O que tem aí?". "Cordões, minha querida",	98
disse a velha puxando um trançado de seda amarela, vermelha e azul,	99
"quer ficar com este?" "Nossa, quero, sim", disse Branca de Neve, pen-	100
sando que ela bem que podia convidar a boa velha para entrar, já que	101
parecia ser tão honesta. Então, decidiu abrir a tramela da porta e adquirir	102
o cordão. "Mas como sua roupa está mal atada", disse a velha, "deixe-	103
-me amarrar melhor." Branca de Neve se pôs diante da velha, esta pe-	104
geu o cordão e começou a apertar, apertar e a apertar, tão forte que ela	105
parou de respirar e despencou morta no chão. Em seguida, a velha foi	106
embora, satisfeita.	107
Pouco tempo depois, anoiteceu e os sete anões voltaram para casa, le-	108
vando o maior susto ao encontrar sua querida Branca de Neve estirada no	109
chão, como se tivesse morrido. Eles a ergueram e perceberam que seus	110
lacos estavam muito apertados, então cortaram o cordão em dois, ela res-	111
pirou e estava novamente viva. "Não pode ter sido ninguém mais além da	112
rainha que pretendia tirar a sua vida, cuide-se e não deixe ninguém entrar."	113
A rainha, porém, perguntou ao espelho:	114
	115
"Espelho, espelho meu,	116
existe no mundo alguém mais bela do que eu?"	
	117
E o espelho respondeu novamente:	
	118
"Vós, minha rainha, sois a mais bela por aqui,	
mas Branca de Neve, que vive com os sete anões, é mil vezes mais bonita!"	119

120 A rainha ficou tão espantada ao saber que Branca de Neve havia sobredi-  
121 vido que todo o seu sangue correu para o coração. Depois disso, passou  
122 o dia e a noite pensando em como dar cabo dela; acabou envenenando  
123 um pente e se pôs novamente a caminho, transformada em outra per-  
124 soa. Bateu à porta e Branca de Neve logo disse: "Não posso deixar nin-  
125 guém entrar". A velha então sacou o pente, e ao vê-lo brilhando, e como  
126 se tratava de outra pessoa, Branca de Neve acabou abrindo a porta e  
127 comprando o pente. "Venha, deixe-me pentear o seu cabelo", disse a vel-  
128 dora, mas, assim que o pente foi fincado em sua cabeça, Branca de  
129 Neve caiu morta no chão. "Agora você vai ficar aí deitada", disse a rei-  
130 nha com o coração aliviado e partiu. Mas os anões chegaram a tempo  
131 e, vendo o que havia acontecido, tiraram o pente envenenado do cabelo  
132 dela e, no mesmo instante, Branca de Neve abriu os olhos, voltando a  
133 viver; ela então prometeu aos anões que nunca mais deixaria um estr-  
134 nho entrar na casa.

135 A rainha, porém, se pôs diante do espelho e perguntou:

136 "Espelho, espelho meu,

137 existe no mundo alguém mais bela do que eu?"

138 E o espelho respondeu novamente:

139 "Vós, minha rainha, sois a mais bela por aqui,

140 mas Branca de Neve, que vive com os sete anões, é mil vezes mais bonita"

141 Ao ouvir isso de novo, a rainha tremeu e tiritou de ódio: "Branca de Neve  
142 tem de morrer, ainda que me custe a vida!". Em seguida foi ao seu apo-  
143 sento secreto onde ninguém podia entrar e preparou uma maçã, muito,  
144 mas muito envenenada, que por fora tinha um aspecto tão apetitoso e  
145 avermelhado que quem a olhasse logo sentiria muita vontade de comê-la

Depois se vestiu de camponesa, foi à casa dos anões e bateu na porta. 146  
 Branca de Neve olhou e disse: "Não posso deixar ninguém entrar, os 147  
 anões proibiram terminantemente". "Se não quiser, paciência", disse a 148  
 camponesa, "não posso forçá-la a fazer isso e vou vender minhas maçãs 149  
 facilmente em outro lugar, mas tome aqui uma de presente, para você 150  
 provar." "Não, também não posso aceitar presente algum, os anões não 151  
 querem." "Você deve estar com medo, então vou partir a maçã em dois e 152  
 comer esta metade e esta outra, vermelhinha, deixo para você." Ela havia 153  
 preparado a maçã de tal modo que somente a parte vermelha tinha sido 154  
 envenenada. Ao ver a própria camponesa comendo da maçã, Branca de 155  
 Neve não conseguiu resistir, acabou pegando a outra metade pela ja- 156  
 nela e deu uma mordida; mas, mal estava com um pedaço na boca, caiu 157  
 morta no chão. 158

A rainha foi para casa feliz e perguntou ao espelho: 159

"Espelho, espelho meu,  
 existe no mundo alguém mais bela do que eu?" 160  
 161

E o espelho respondeu: 162

"Vós, minha rainha, sois a mais bela entre as mulheres do reino." 163  
 "Enfim eu tenho paz", disse ela, "agora que voltei a ser a mulher mais 164  
 bonita do reino, e desta vez Branca de Neve vai permanecer morta." 165

À noite os anõezinhos voltaram da mina e encontraram sua querida 166  
 Branca de Neve estirada no chão, morta. Eles desataram seus cordões 167  
 e vasculharam seu cabelo atrás de alguma coisa envenenada, tudo em 168  
 vão, pois nada que fizeram a trouxe de volta à vida. Eles a deitaram numa 169  
 maca, sentaram-se, os sete, ao seu redor e choraram, choraram durante 170

171 três dias, depois pensaram em enterrá-la, mas viram que sua aparência  
172 era tão boa, ela nem parecia morta, e que suas faces ainda estavam bem  
173 vermelhas. Então mandaram fazer um caixão de vidro, colocaram-na  
174 dentro dele de modo que pudessem olhar para ela, depois escreveram  
175 nele seu nome e ascendência com letras douradas e todo dia um deles  
176 ficava em casa velando-a.

177 Assim, Branca de Neve passou muito tempo no caixão e não se de-  
178 compunha; permanecia branca como a neve, vermelha como sangue e  
179 se pudesse abrir os olhinhos, estes certamente seriam tão pretos como  
180 ébano, pois ela estava ali como se estivesse dormindo. Um dia, um jovem  
181 príncipe passou pela casa dos anões e, querendo pernoitar, entrou na sala.  
182 Ao ver Branca de Neve no caixão de vidro, no qual incidia a luz das sete  
183 lamparinas dos anões, ele não conseguia se faltar de sua beleza e, ao ler  
184 a inscrição em ouro, notou que se tratava da filha de um rei. Pediu que os  
185 anões lhe vendessem o caixão com a Branca de Neve, mas eles não aceita-  
186 ram por ouro nenhum no mundo. Então ele pediu que eles lhe dessem o  
187 caixão de presente, porque não poderia viver sem olhar para ela, e queria  
188 cuidar dela e honrá-la como a coisa mais amada no mundo. Os anões  
189 nhos se comoveram e lhe deram o caixão com Branca de Neve. O príncipe  
190 fez com que o caixão fosse levado ao seu castelo e colocado no salão, onde  
191 passava o dia sentado sem conseguir desviar o olhar dela; se tivesse de sair  
192 e não pudesse olhar para Branca de Neve ele ficava triste, e não conseguia  
193 comer nada se o caixão não estivesse do seu lado. Os criados, porém, que  
194 toda hora tinham de levar o caixão de um lugar a outro, não estavam nada  
195 satisfeitos, e um deles abriu a tampa, ergueu Branca de Neve e disse: "Pas-  
196 samos o dia sofrendo, por uma menina morta!", e com isso deu um tapa  
197 nas costas dela. Nesse instante o pedaço de maçã podre que ela havia mor-  
198 dido saltou de sua garganta e Branca de Neve estava viva outra vez. Então,  
199 ela foi até o príncipe, que, de tanta felicidade ao vê-la, nem sabia o que  
200 fazer, e alegres os dois sentaram-se à mesa para comer.



201 O casamento foi acertado para o dia seguinte e a mãe desalmada de  
202 Branca de Neve também foi convidada para a festa. Ao procurar o espe  
203 lho pela manhã e perguntar:

204 “Espelho, espelho meu,  
205 existe no mundo alguém mais bela do que eu?”,

206 o espelho respondeu:

207 “Vós, minha rainha, sois a mais bela por aqui,  
208 mas a jovem rainha é mil vezes mais bonita!”

209 Ao ouvir tais palavras, a rainha levou um susto e sentiu tanto, mas tanto  
210 pavor que não conseguia nem descrevê-lo. Mas, invejosa, não resistiu  
211 à tentação de ver a jovem rainha no casamento e, ao chegar, descobriu  
212 que era Branca de Neve. Então, colocaram pantufas de ferro no fogo e,  
213 quando estavam em brasa, ela foi obrigada a calçá-las e a dançar, e seus  
214 pés foram terrivelmente queimados e ela só poderia parar de dançar  
215 quando caísse morta.