

# O CRUZAMENTO DE SABERES NA AULA DE INGLÊS

CONTRIBUTOS PARA UMA  
PRÁTICA MULTIDISCIPLINAR

ANA R. LUÍS  
COORD.

IMPRESA DA  
UNIVERSIDADE  
DE COIMBRA  
COIMBRA  
UNIVERSITY  
PRESS



## PARA UMA PEDAGOGIA POLÍTICA E LÚDICA: REESCRITAS DE CONTOS DE FADAS

*Adriana Bebiano*

*People think stories are shaped by people.  
In fact, it's the other way round.*

TERRY PRATCHETT

### 1. Introdução

Os contos de fadas fazem parte da nossa herança comum. Tendo sido esquecidos ou minorizados enquanto literatura, continuam porém a fazer parte das leituras das crianças e jovens, desempenhando um papel lúdico na sua educação – que eu designaria como uma “educação para a imaginação” – e da sua formação social. De facto, os contos de fadas mais disseminados são instrumentais no ensino e aprendizagem de papéis sociais, em particular no que diz respeito à identidade sexual, definida, num primeiro momento, pelo binómio simples “feminilidade” e “masculinidade”.

A sua capacidade de produzir prazer na leitura e na dramatização faz deles, portanto, uma ferramenta importante a usar por professores e professoras tanto na reflexão sobre os elementos simbólicos que estruturam o imaginário coletivo, como no ensino de uma ética na relação com os outros e a comunidade. Para colocar em prática esta pedagogia, simultaneamente política e lúdica, são necessários dois momentos: o reconhecimento da dimensão ideológica dos contos nas suas múltiplas versões – produzidas em contextos históricos diversos –, e o reconhecimento do seu potencial para a produção de reescritas imaginativas, prazerosas e adequadas à realidade e aos valores nossos. Necessário é ainda, para quem ensina, um conhecimento mais aprofundado da história, da multiplicidade e da

variedade das figurações dos contos, abrindo-os às metamorfoses que, de facto, caracterizam toda a sua história.

Quando pensamos em “contos de fadas”, associamo-los ao mundo irreal habitado pelas crianças. De resto, a expressão “conto de fadas”, quando usada metaforicamente, designa uma impossibilidade ou uma percepção idealizada do real.

Até certo ponto, esta associação não deixa de estar correta. De facto, o subgénero narrativo que designamos, por conveniência, “contos de fadas” – também designado por “contos de encantamento” – pertence ao modo do *maravilhoso*, um modo habitualmente considerado como estando radicalmente desvinculado da realidade empírica, por contraste com os géneros narrativos não ficcionais e mesmo com a ficção realista. Seriam, portanto, histórias adequadas à infância. Quando consumidas por adultos, são-no de forma mais ou menos envergonhada, particularmente pelas pessoas mais escolarizadas. São histórias ainda qualificadas como uma forma de *escapismo* – nunca como “literatura erudita” e muito menos como literatura com uma dimensão política. Ora, como o título deste ensaio deixa adivinhar, é justamente esta percepção que o senso comum tem dos contos que pretendo problematizar.

A literatura académica sobre contos de fadas tem sofrido uma implosão nas últimas décadas, e os estudos feministas têm tido uma contribuição importante no debate. Muita desta bibliografia é centrada ou em leituras sociológicas (Warner 1994), ou estruturalistas – dominantes entre os folcloristas (Stone 2008) – ou ainda na descodificação simbólica dos contos (Cardigos 1996), sendo esta última abordagem de algum modo herdeira das duas anteriores, lendo os contos como formas de iniciação à idade adulta de jovens raparigas e rapazes.

Qualquer uma destas três abordagens dominantes omite a discussão da relação entre este tipo de contos e outras formas de representação, questão esta que me parece importante para uma conceptualização política dos contos. Sabendo que as categorias são provisórias, instáveis e (eventualmente) posteriores à escrita, não deixam de ser úteis para a reflexão sobre as formas de reconfiguração do real que os textos podem ter, bem como o seu poder para, por seu lado, reconfigurar realidades.

Por exemplo, Jack Zipes, uma autoridade nesta área, (Zipes 2006), usa a categoria de “fantástico” para toda e qualquer história que contenha elementos inverosímeis, o que é manifestamente insatisfatório. Daí que, nesta matéria, o estudo de Tzvetan Todorov, *Introdução à Literatura Fantástica* (1977), continue a ser muito útil, mau grado as quatro décadas passadas sobre a sua publicação.

Todorov define o maravilhoso como as narrativas nas quais a história cria um mundo alternativo ao real, onde não reconhecemos nem funcionam as leis que reconhecemos da realidade empírica (Todorov 1977:41ss.).<sup>1</sup> Neste mundo alternativo, os fenómenos não obedecem às leis da ciência e da razão; logo, a questão da verosimilhança – isto é, do que não aconteceu necessariamente, mas poderia ter acontecido – é irrelevante. Nem o leitor espera que assim seja: perante o maravilhoso, não se coloca nunca a questão da verdade ou da verosimilhança. Suspendendo voluntariamente a descrença,<sup>2</sup> a leitora adota o mundo alternativo e, porque no maravilhoso tudo pode acontecer, aceita como razoáveis a metamorfose de uma abóbora em magnífica carruagem e de um tímido empregado de escritório em Super-Homem.

A alusão ao Super-Homem é deliberada, uma vez que o maravilhoso não se circunscreve aos contos de fadas. Como com todos os outros géneros, a taxonomia é muitas vezes ditada pelas leis do mercado e pelas modas por ele construídas, bem como pela capacidade de experimentação de novos autores. Também denominado “fantasia”, o maravilhoso inclui subgéneros como a ficção científica, o horror, a hagiografia, livros de milagres e outras variantes. Cabem aqui igualmente *Harry Potter*, *A Guerra das Estrelas* e grande parte da produção de banda desenhada. De resto, a banda desenhada, o cinema e os jogos de vídeo, são os suportes que atualmente mais contribuem para a constante expansão da fantasia,

---

<sup>1</sup> Por contraste, o fantástico define-se, segundo Todorov, pela hesitação entre duas explicações para os fenómenos: uma racional, outra de cariz sobrenatural (veja-se Todorov 1977, pp. 25-27).

<sup>2</sup> “Willing suspension of disbelief”, expressão usada pelo poeta romântico inglês Samuel Taylor Coleridge, na sua *Biographia Literaria* (1817), para explicar o processo de leitura dos elementos menos verosímeis no texto literário (em particular na poesia).

conduzindo a redefinições do público-alvo e do mercado, mas também a algumas de pendor mais teórico.

Apesar da instabilidade da categoria e das suas fronteiras, uma característica mantém-se no coração da definição do género – o que explica a ainda atual pertinência de Todorov – a saber, a capacidade para a construção de um mundo alternativo. Pela sua evidente artificialidade, perceptível mesmo à criança, os suportes acima enumerados reforçam a (falsa) ideia de uma desvinculação em relação à realidade empírica; assim, um texto deste tipo nada diria sobre nós próprios, as nossas práticas e as nossas circunstâncias históricas. Daqui resulta uma maior premência do imperativo político e ético de discutir o maravilhoso em todas as suas variantes.

Num primeiro momento de questionação desta perceção do senso comum, a tese da vinculação ao real é facilmente argumentada se lermos esses textos alegoricamente. Assim, qualquer pessoa é capaz de ler, por exemplo, *O Senhor dos Anéis* como uma luta entre o Bem e o Mal, ou *Peter Pan* como o desejo de manter a infância na idade adulta; lidos alegoricamente, representariam forças em combate na nossa vida, ou conflitos interiores do ser humano, tendo, portanto, algum vínculo à “realidade”, ainda que de forma codificada.

Desde a *Poética*, de Aristóteles, escrita no século V AC, que a relação entre a literatura e a realidade social tem vindo a ser problematizada na tradição Ocidental. Aristóteles defende o valor didático mesmo das componentes mais inverosímeis da tragédia, argumento que vincula toda a representação ao real, sendo diverso apenas o grau e o modo como esse vínculo é criado. Que as histórias do maravilhoso podem, com toda a propriedade, ser lidas como formas de reconfiguração dos problemas sociais das comunidades que as produzem e, ainda mais importante, contribuir para a formatação ideológica dos seus ouvintes e leitores, é uma tese defendida nos nossos dias pelo medievalista francês Jacques Le Goff, por exemplo. Não escolho Le Goff por acaso: vindo da *Escola dos Annales* – conhecida pela sua defesa do uso dos métodos analíticos das ciências sociais na historiografia – a posição de Le Goff seria suficiente para conferir legitimidade e autoridade ao argumento da ligação

estreita entre maravilhoso e realidade empírica, se para tal não fossem suficientes as abordagens vindas da área dos estudos literários e culturais.

Em *Heróis e Maravilhas da Idade Média*, Le Goff aborda várias vertentes do maravilhoso medieval europeu como parte do seu estudo do imaginário coevo. O autor define o imaginário como “o sistema de quimeras de uma sociedade, de uma civilização que transforma a realidade em visões ardentes do intelecto.” (Le Goff 2009:12-13), para, seguidamente, o articular com a regulação dos comportamentos e das práticas sociais:

O ideológico é investido por uma concepção do mundo que tende a impor à representação um sentido que perverte tanto o “real” material quanto esse outro real, o “imaginário”. A mentalidade e o verbo medievais são estruturados por esse ideológico que coloca o imaginário a seu serviço para melhor persuadir. (13)

Não surpreenderá, portanto, que inclua neste seu estudo, a par com figuras de existência histórica real, como Carlos Magno, personagens de lendas e de contos de encantamento, como o Rei Artur ou Melusina: todas elas refletem as práticas sociais e culturais do seu tempo e servem para ensinar comportamentos adequados à sociedade que as conta ou lê. Ora, é justamente nesta dupla vertente – como reflexo e como regulação de práticas sociais – que me proponho abordar os contos de fadas tradicionais bem como as suas reescritas nossas contemporâneas.

## **2. Oralidade e escrita: a história do ovo e da galinha**

De que é que falamos quando falamos de “contos de fadas”? Na nossa cultura, ocorrem-nos imediatamente histórias como *A Bela Adormecida*, *A Gata Borralheira* – também conhecida por *Cinderela* –, *Branca de Neve e os Sete Anões*, o *Capuchinho Vermelho* ou *A Bela e o Monstro*. São estes os contos mais divulgados; existem outros, razoavelmente conhecidos, particularmente pela inclusão em antologias; porém, a maior parte dos contos existentes é ignorada pelo público em geral, sendo conhecida

apenas nos círculos dos especialistas. Por outro lado, os contos tradicionais mais divulgados são maioritariamente conhecidos em versões para a infância, em livro ou em filme. Ora, acontece que estes são *apenas* os contos que foram mais divulgados, de um acervo de milhares de histórias muito diversas entre si, inicialmente – defendem alguns estudiosos – encontradas na tradição oral. É importante lembrar a (suposta) história desta passagem da oralidade à escrita, ou colocar a hipótese alternativa: a de uma genealogia fundada na reescrita de textos anteriores.

De facto, a questão da passagem de um sistema de transmissão oral à fixação escrita não é pacífica. Reza a narrativa de origem dominante que originalmente os contos serão de tradição oral, passados de geração em geração no espaço rural, tendo-se “mais tarde” – num tempo nunca historicamente situado – propagado às cidades onde terão sido recolhidos por pessoas letradas. Esta foi – ou é ainda – a narrativa dominante pelo menos desde a primeira edição de contos dos irmãos Grimm, em 1812.

Jack Zipes, com longa e credível bibliografia nesta área, é o exemplo paradigmático desta posição. Em *Fairy Tales and the Art of Subversion* – que define como uma “história social” dos contos, fundada na análise do papel dos contos na socialização das crianças em diferentes momentos históricos – afirma o seguinte:

The oral tale has flourished for a long time in villages and nurseries, part of a popular discourse, part of a discourse between governesses and children of the upper class. [...] educated writers purposely appropriated the oral folktale and converted it into a type of literary discourse about mores, values, and manners, so that children and adults would become civilized according to the social code of that time. (Zipes, 2006:3)

Zipes é representativo da abordagem canónica nesta área de estudos: explora a dimensão didática dos contos e faz a história das suas várias adaptações a diferentes contextos históricos e culturais, duas vertentes que pressupõem um vínculo entre o maravilhoso e o real. Nesta medida, é muito útil às abordagens feministas de que adiante falarei. Por outro lado, Zipes mantém a versão romântica da origem rural e popular dos

contos, que teriam sido apropriados pelas classes letradas e burguesas europeias, tendo sido no momento de fixação escrita adaptados à ideologia e circunstâncias dessa classe social.

É notável na maioria dos estudos a ausência de qualquer questionamento da origem oral, que é apenas referida de passagem e apresentada como uma verdade adquirida. Marina Warner, outra reconhecida especialista, vai mais longe que Zipes e atribui a autoria (coletiva) dos contos maioritariamente às mulheres. Esta tese é sustentada pela ideia (discutível) de os contos serem maioritariamente dirigidos às crianças e pelo papel pedagógico central atribuído às mulheres em todas as culturas (Warner 1994:16-21). Warner é autora de um dos trabalhos mais abrangentes sobre contos, *From the Beast to the Blonde* (1994), uma abordagem panorâmica, situada no âmbito mais lato dos estudos de Warner sobre o imaginário Ocidental,<sup>3</sup> que tem ainda a vantagem de incluir referências a outras culturas. Como é habitual, Warner parte da conhecida história literária dos contos entre os séculos XV e XIX, de Francesco Straparola aos irmãos Grimm, identificando as intertextualidades entre eles bem como as dívidas aos textos das culturas da Antiguidade grega e latina, enquanto deixa sempre subentendida a sua origem oral. Formulações como “since time imemorial” (veja-se, por exemplo, Warner 1994:19) repetem-se aqui como em estudos de outros autores. No entanto, esta teoria é sempre justificada recorrendo apenas às declarações dos próprios autores das versões escritas, que sempre dizem que ouviram os contos a umas, criadas e pessoas afins. Isto é: aceitam-se como verdadeiras afirmações que podem ser legitimamente lidas como estratégias de autenticação das narrativas e que se terão consolidado numa *convenção* do género.<sup>4</sup>

Uma tese recente de Ruth B. Bottigheimer veio perturbar este consenso. Num livro publicado em 2009, *Fairy Tales. A New History*, Bottigheimer, especialista na área e professora na State University of New

---

<sup>3</sup> Entre os seus trabalhos neste âmbito inclui-se um estudo do papel da Virgem Maria no imaginário Ocidental, *Alone of All Her Sex: The Myth and the Cult of the Virgin Mary* (1976).

<sup>4</sup> Por analogia, veja-se a convenção da apresentação de um texto fantástico como história “verídica”. Veja-se, por exemplo, *Manuscrito encontrado em Saragoça* (1804-1805), de Jan Potocki, um clássico do fantástico.

York, defende de forma bastante convincente a tese da origem *escrita* dos contos. A autora fundamenta o seu argumento numa história social dos textos escritos, estabelecendo relações entre as respetivas tramas e as circunstâncias das sociedades que os produziram.

A história dos contos de fadas *literários* é conhecida e está documentada. Os nomes mais famosos são os dos irmãos Grimm (Jakob Grimm, 1785-1863; Whilhem Grimm, 1786-1859) e de Charles Perrault (1628-1703). Para o público em geral, estes três autores mantêm o crédito de terem sido os primeiros a fixar histórias populares, que terão recolhido de fontes “autênticas”. Todavia, esta é apenas uma história parcial da escrita dos contos: apenas conhecidas dos estudiosos da matéria, há várias mulheres francesas dos séculos XVII e XVIII, entre elas Jeanne Marie Leprince de Beaumont (1711-1780), erradamente creditada com a autoria de *A Bela e o Monstro*; Gabrielle-Suzanne Barbot de Villeneuve (c.1695-1755); ou Madame d’Aulnoy (1650/1651 – 1705), autora da expressão *contes de fées*, para citar apenas algumas. Ainda anteriores, e com certeza seus precursores, são os italianos Giambattista Basile (1566 ou 1575-1632) e Giovanni Francesco Straparola (c. 1480 – c. 1557).

É deliberadamente que começo por referir o nome mais recente e vou recuando até o mais antigo conhecido autor de contos tradicionais escritos: uma abordagem comparada da produção de cada um destes autores e autoras permite verificar que, em cada caso, estamos perante reconfigurações de textos anteriores e não de “recolhas” em primeira mão. De facto, os irmãos Grimm usaram os contos “franceses”, enquanto os autores franceses, por sua vez, terão usado os textos italianos anteriores. A título de exemplo, *A Bela Adormecida*, conto incluído nas antologias dos Grimm, já se encontra na coletânea publicada em França por Perrault, *Histoires ou contes du temps passé* ou *Contes de ma mère l’Oye*, publicada em 1697, mais de um século antes. Esta história, por sua vez, já fora publicada trinta anos antes, em Itália, com autoria de Basile.<sup>5</sup> Dito de outro modo: a origem dos contos em “amas e camponeses”, estratégia

---

<sup>5</sup> *Lo cunto de li cunti overo lo trattenemiento de peccerille*, publicado postumamente em Nápoles, em 1634 ou 1636, por Adriana, irmã do autor.

retórica usada por cada um destes autores e autoras, pode não passar de um mito. Mesmo Basile e Straparola, segundo Bottigheimer – cuja linha argumentativa aqui retomo – terão usado diversas fontes escritas, entre elas *O Asno de Ouro*, de Apuleio, e outros contos da Antiguidade Clássica. Todas estas relações intertextuais, uma vez expostas, facilmente adquirem um carácter difícil de contestar.

Onde começa então o mito da tradição oral, que se revela tão persistente? Ora, a apresentação dos contos como tendo sido recolhidos junto de “gente do povo”, é uma estratégia que lhes confere uma dimensão de autenticidade, e tem sido lida literalmente. Aos irmãos Grimm cabe muita da responsabilidade deste mito, dada a dimensão da sua popularidade em toda a Europa e mesmo em todo o espaço imperial europeu da segunda metade do século XIX e primeira metade do século XX. Convém lembrar o contexto romântico dos Grimm e a sua conhecida busca de “raízes”. Ainda hoje, a coleção de contos tradicionais europeus mais conhecida e reproduzida é justamente a referida como “Contos dos irmãos Grimm”, existindo, inclusive, várias edições com este título muito diversas entre si. A primeira versão de *Kinder und Hausmärchen* foi publicada em 1812; até 1856 saíram outras dezasseis versões, com mais histórias e adendas às anteriormente publicadas. A introdução no currículo das escolas alemãs e a sua apropriação pelo romantismo nacionalista terão sido em larga medida responsáveis pela implantação e disseminação no espaço germânico. Seguidamente, de tal forma ganharam popularidade em toda a Europa, em versões traduzidas, que é ainda com frequência pensado que os contos são originalmente “alemães”, mesmo no meio académico. De forma análoga, os contos de Perrault são identificados como “franceses” ainda hoje, mau grado as tramas, personagens e imagens que o autor tomou de empréstimo às histórias italianas.<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> Note-se ainda que as mulheres – d’Aulnoy, de Beaumont, de Villeneuve e outras – foram excluídas do cânone. Opto por não entrar na discussão das eventuais razões desta exclusão, por falta de um estudo comparativo profundo dos contos. No entanto, faço notar que o “acesso ao génio” é socialmente construído, isto é, que o cânone não emerge *naturalmente* dos textos; pelo contrário: é construído por pessoas influentes e ideologicamente condicionadas.

Qual é a nacionalidade “original” dos contos? O facto de se encontrarem contos com configurações específicas locais, mas com motivos imagéticos por vezes bizarramente semelhantes em diversos pontos geográficos do globo, tem sido lido como sinal da sua transnacionalidade (veja-se Car-digos 1996). Cabe agora nesta história referir o papel de Vladimir Propp e as abordagens estruturalistas que lhe são devedoras. Em *Morfologia do Conto* (1973),<sup>7</sup> Propp divide os contos em *tipos*, cada qual com os seus *motivos*, com *variáveis* (personagens e atributos) e *constantes* (funções). Os contos seriam o que resta dos ritos de comunidades de recolectores, com origens tão obscuras e tão distantes como a pré-história. O que é interessante verificar neste estudo e nos estudos dos folcloristas em geral, são justamente as analogias de esquemas narrativos, motivos ou funções, encontradas entre contos produzidos em regiões do globo geograficamente afastadíssimas e com histórias culturais muito diversas. *Grosso modo*, estamos perante o que Lévi-Strauss – que divergia significativamente de Propp – designa como *mitemas*, a saber, os elementos irredutíveis e imutáveis de um mito, independentemente das configurações diversas desse mito.<sup>8</sup>

As abordagens estruturalistas permitiram ver com clareza as analogias entre contos produzidos em diversos pontos do globo. Outras epistemologias e metodologias que revelam outros padrões que se repetem em histórias de origens muito diversas. Quando abordadas de um ponto de vista das ciências da psicologia, as inegáveis analogias entre os contos são lidas como sinais de um “inconsciente coletivo” ou uma “condição humana” comum. Nesta linha de análise, são fulcrais os nomes de Bruno Bettelheim e de Marie Louise von Franz. Bettelheim escreveu o influente *The Uses of Enchantment: the Meaning and Importance of Fairy Tales* (1977)<sup>9</sup>, que lê os contos como representando o processo interior do crescimento humano, cumprindo a importante função de aliviar tensões

---

<sup>7</sup> Originalmente publicado em 1928 em Leninegrado (agora de novo São Petersburgo).

<sup>8</sup> Note-se que Lévi-Strauss não separa os contos dos mitos (veja-se *Antropologia Estrutural*, 1958).

<sup>9</sup> Traduzido para português com um explícito *Psicanálise dos contos de fadas* (Lisboa: Bertrand, 1984).

pré-conscientes ou inconscientes, com particular destaque para os conflitos edipianos. Marie-Louise von Franz é uma teórica Junguiana que explora as teorias dos arquétipos e as suas manifestações nos contos, e cujo livro fulcral nesta área, no âmbito de uma vasta obra, é *L'interprétation des contes de fées* (1978). Não cabe no âmbito deste artigo uma discussão aprofundada das leituras psicanalíticas dos contos. Para efeitos do argumento presente, importa-me assinalar que as abordagens psicanalíticas subscrevem a ideia da origem dos contos num passado remoto da humanidade – não se distanciando, portanto, da tese das origens defendida pelos estruturalistas – e que se encaixam numa visão essencialista do humano, do masculino e do feminino; logo, colocam os contos “fora da história”,<sup>10</sup> o que os torna politicamente inócuos.

Regresso aqui à tese de Ruth Bottigheimer na sua abordagem histórico-social, nos antípodas das abordagens que acabo de referir. Na sua defesa da teoria da origem escrita e urbana dos contos que herdámos, a autora defende que as semelhanças encontradas em locais distantes em circunstâncias diversas é em grande parte resultado dos sistemas educativos dos imperialismos europeus: ao serem implementados nas colónias terão disseminado os contos, que terão depois vindo a adquirir características locais.

A questão está longe de estar encerrada. Podemos com segurança identificar a autoria de reescritas recentes; todavia, é-nos virtualmente impossível distinguir os contos orais das reconfigurações pré-românticas e românticas a cujos textos temos acesso, e mesmo um estudo rigoroso e exaustivo dos textos não permitirá identificar e eliminar todas as supostas contaminações. Se a origem verdadeira dos contos não é acessível – será sempre largamente imaginada –, é no entanto possível postular a hipótese de uma intertextualidade que funciona em dois sentidos. Isto é: admitir a existência de versões orais que são fixadas na escrita e, simultaneamente,

---

<sup>10</sup> Convém notar que as teorias feridas de essencialismo são, na maioria das vezes, marcadamente patriarcais. Basta lembrar que Bettelheim lê a história da Branca de Neve como uma representação da competição entre mãe e filha pelo amor do pai.

a influência de versões escritas em recontos orais, que podem, no limite, adquirir as configurações próprias da literatura oral.

### **3. Passado/presente: breve história da resistência do maravilhoso**

A característica mais notável dos contos de encantamento será talvez a sua persistência e resistência através dos tempos. Se atualmente podemos dizer que há um reencantamento do mundo – na medida em que as narrativas maravilhosas ganharam novo fôlego e popularidade, por oposição a narrativas de pendor realista – um estudo atento da história da literatura facilmente demonstra que histórias deste tipo *nunca* deixaram de ser escritas, embora tenham permanecido marginais ao cânone. Os contos de encantamento foram cultivados mesmo nos momentos da história da literatura Ocidental mais dominados pela tradição realista, muitas vezes escritos também por autores canônicos, fossem eles originais ou transfigurações de contos tradicionais. A título de exemplo, basta lembrar que na tradição literária britânica Charles Dickens (1812-1870), expoente do realismo e o mais aclamado romancista inglês do século XIX, também escreveu histórias maravilhosas e mesmo um famoso ensaio em defesa do gênero, "Frauds on the Fairies" (1853). Oscar Wilde (1854-1900) seria um outro exemplo de escritor canônico que cultivou o gênero com *The Happy Prince and Other Stories* (1888) e *House of Pomegranates* (1891). Tanto em Dickens como em Wilde estas histórias encontram-se nas margens do *corpus* canônico das suas obras, mas não deixam de mostrar o poder do maravilhoso em pleno século do triunfo do realismo.

De resto, é justamente do século XIX Hans Christian Andersen (1805-1875), autor dinamarquês de contos maravilhosos "originais" – classificados como "literatura infantil" – cujas traduções e versões continuam a ser populares até hoje. Neste caso, como em muitos outros, a questão da originalidade é altamente controversa: basta lembrarmos o conto mais conhecido de Andersen, *A pequena Sereia*, imortalizada numa estátua em Copenhaga. Desde logo, já na *Odisseia* encontramos sereias. Por outro lado, a história de Andersen pode ser lida como uma variação sobre as

muitas histórias de Melusinas, espíritos femininos das águas do folclore europeu, metade mulher e metade peixe ou serpente. A sua existência escrita data do século XIV, quando foram recolhidas por Jean d'Arras entre 1382 e 1394, na região francesa de Lusignan. A esta tradição pertence ainda a portuguesa *A Menina do Mar* (1957) de Sophia de Melo Breyner Andresen (1919-2004).<sup>11</sup>

Não cabe aqui fazer uma história exaustiva dos contos do maravilhoso, tradicionais ou em versões de autor; cabe, sim, deixar clara a sua existência resistente e constante, embora sempre situada nas margens do cânone literário. Marina Warner explica a tenacidade da popularidade dos contos com a sua “dupla lente”: “The double vision of the tales, on the one hand charting perennial drives and terrors, both conscious and unconscious, and on the other mapping actual, volatile experience, gives the genre its fascination and power to satisfy.” (Warner 1994:xvii) A “lente dupla” resulta, de facto, no cumprimento de uma função dupla: a capacidade para, simultaneamente, representar a experiência e encenar medos humanos. Repare-se que a análise de Warner abrange tanto a dimensão psicológica dos contos – querida dos psicanalistas – como a sua dimensão realista, querida de quem prefere abordagens sócio-históricas. Para Warner, estes dois grandes quadros teóricos não são incompatíveis, posição esta que subscrevo.

Uma outra característica notável é a maleabilidade ou capacidade de adaptação dos contos a diferentes circunstâncias históricas<sup>12</sup> – e, devo acrescentar, a forma como são usados como instrumentos de regulação de comportamentos, de forma a produzir uma socialização dos jovens, adequada à ideologia dominante num determinado contexto histórico. Parte deste processo pode ser visto de forma muito clara, por exemplo, na “bowdlerização”<sup>13</sup> que sofrem os contos quando migram de um autor a

---

<sup>11</sup> Para um estudo dos contos do maravilhoso na literatura erudita portuguesa, veja-se Maria da Natividade Pires (2001).

<sup>12</sup> Sobre esta questão, veja-se Zipes (2006), uma história social dos contos de Strapnola a Disney, isto é, do século XV à primeira metade do século XX.

<sup>13</sup> Neologismo de “bowdlerization” e “bowdlerize”, expressões comuns em inglês, a partir de Thomas Bowdler (1754-1825). Bowdler – que também editou versões censuradas

outro ou, com maior nitidez, de uma época a outra, ou ainda na migração em tradução de uma língua para outra. Este processo de censura puritana dá-se principalmente a dois níveis: o da sexualidade – tanto nas ações descritas como no uso de linguagem considerada obscena – e o da violência. A *Cinderela* de Basile, por exemplo, é uma assassina que mata a madrasta, e não a menina passiva e doce que conhecemos das produções Disney. Por outro lado, *A Bela Adormecida* de Basile – que se chama Talia e é filha de um nobre – é violada pelo rei enquanto dorme no bosque; da violação nascem dois filhos gêmeos, que mais tarde a mulher do rei faz cozinhar e dá a comer ao marido. O conto acaba com o casamento de Talia com o rei, enquanto a rainha é queimada viva (Basile, 2007:413-417). Como se vê, no seu percurso através dos séculos este conto sofreu um processo de domesticação e adaptação a uma moral burguesa, que rasura tanto a violência quanto a sexualidade. A sexualidade, que existe nos contos tradicionais, ainda que simbolicamente codificada, é definitivamente apagada por Walt Disney, o que pode ser lido como um reflexo do puritanismo da cultura norte-americana antes da explosão social e cultural dos *sixties*. Um outro exemplo do branqueamento a que a Disney submete os contos: a madrasta da *Branca de Neve*, que no desenlace dos contos tradicionais é obrigada a calçar uns sapatos em brasa e dançar até à morte, em muitas versões apenas “foi expulsa do reino para sempre”, ou “fugiu”. A dimensão de violência e crueldade nos contos tradicionais tem sido campo fértil para versões do Novo Gótico, que as devolvem ao texto, como em *The Dead Queen*, de Robert Coover, ou em *Snow, Glass, Apples*, de Neil Gaiman, duas versões de *A Branca de Neve*, sendo que os contos de Angela Carter – de quem falarei adiante – também se enquadram na estética do Novo Gótico.

---

dos irmãos Grimm – ficou conhecido pelo seu *The Family Shakespeare* (1818 e seguintes), a saber, versões das peças de William Shakespeare “adequadas” às famílias, isto é, expurgadas de violência e de sexo, tanto ao nível da ação como da linguagem. Em português, “higienização” ou “branqueamento” seriam expressões aproximadas mas muito pouco satisfatórias para designar este tipo específico de censura. Há anos que uso o neologismo oralmente, particularmente nas aulas. Nos últimos tempos tenho-o encontrado em textos em português.

Poderíamos argumentar a razoabilidade das adaptações censuradas que culminaram em Disney, se entendêssemos que os contos devem omitir cenas de morte e crueldade quando dirigidos a um público infantil.<sup>14</sup> Mas mesmo este argumento é discutível: afinal, os contos cumprem também a função de exorcizar os medos, que se perdem em versões “açucaradas”. De resto, parte do prazer estético adequado aos contos é a *inquietação* que criam – e as crianças não perdoam histórias aborrecidas. Por outro lado, se as adaptações são feitas em nome de uma educação correta – isto é, adaptada à ética dominante na cultura coeva –, porque tomam elas estas formas específicas? Porque não conferir, por exemplo, um papel de agente às figuras femininas positivas, em vez de as transformar em figuras muito belas e um pouco tontas? Este é um modelo pernicioso de “feminino” na medida em que cria a imagem da mulher passiva e recetiva à vitimização, como argumentam as leituras feministas.

#### **4. Ler as velhas histórias com olhos novos**

A seleção e adaptação dos contos às ideologias dominantes não passa apenas pela elisão das vertentes de violência ou sexualidade explícitas. De um ponto de vista feminista, a censura ideológica dos contos começa logo na seleção das histórias e do tipo de heroínas disseminadas, nomeadamente pela tradução, e as únicas que chegam ao conhecimento do público. Num artigo originalmente publicado em 1972, Kay Stone já fazia notar que das quarenta heroínas que se podiam encontrar nas diferentes edições dos contos dos Grimm, nem todas passivas e belas, apenas cerca de uma dúzia – as mais dóceis – figuram nas histórias que aparecem nas edições americanas, que ainda assim sofriam transformações, no sentido de acentuar o carácter dócil das heroínas (Stone, 2008:15).

A denúncia do carácter patriarcal e mesmo misógino dos contos surge no contexto da segunda vaga do feminismo Ocidental, que presta parti-

---

<sup>14</sup> Para uma abordagem do papel dos contos e do reconto na educação cívica e ética das crianças atualmente, veja-se Olga Fonseca, 2010.

cular atenção às representações e às suas consequências na construção das identidades e na regulação dos comportamentos. Importa, portanto, começar por analisar a forma como estes produzem modelos do feminino que condicionam os comportamentos das mulheres que os ouvem ou leem. *Cinderela* e *A Bela Adormecida* são modelos de jovens caracterizadas acima de tudo pela beleza e passividade, sendo recompensadas com um casamento, que significa também ascensão social. Não são inócuas: instalam-se como matriz do comportamento adequado às meninas que as leem, condenando as outras ao papel de maléficas ou bruxas.<sup>15</sup>

Em 1972, Marcia Lieberman publicou '*Some Day My Prince Will Come*': *Female Acculturation through the Fairy Tale*, talvez o ensaio inaugural da crítica feminista aos contos de fadas. Neste primeiro momento, foram ainda pioneiras as referências aos contos incluídas em obras – sobre questões mais vastas – que se tornaram clássicos da bibliografia feminista, como *Woman Hating* (1974), de Andrea Dworkin – onde os contos são lidos como manifestação da misoginia vigente – ou *The Mad Woman in the Attic* (1979), de Sandra Gilbert e Susan Gubar. Neste último, no contexto da discussão de autoras inglesas do século XIX e da elaboração de uma teoria poética que sirva às mulheres, é denunciado o poder dos contos para reforçar a cultura dominante – leia-se, a subalternidade feminina. Por outro lado, ensaia-se a recuperação das figuras “negativas”, como a rainha de *A Branca de Neve*, enquanto figuração da energia criativa feminina e, logo, como possuidoras de potencial emancipatório (veja-se particularmente pp. 36-44). À distância de quatro décadas, muitas das críticas feitas por estas autoras na década de 1970 parecem-nos evidentes. Como não observar a estereotipização das figuras femininas, ou a beleza como a mais valiosa – se não a única – característica das heroínas? No entanto, à época, as observações de Lieberman foram novidade:

---

<sup>15</sup> O grau de responsabilidade de *A Bela e o Monstro* na aceitação do papel de vítima em situações de violência na intimidade merecia ser estudado.

The beauty contest is a constant and primary device in many of the stories. Where there are several daughters in a family, or several unrelated girls in a story, the prettiest is singled out and designated for reward.” (1972:385)

Os padrões que Lieberman identifica nos contos diferem radicalmente das estruturas identificadas por Bettelheim ou por Propp. Há que ressaltar que as críticas feministas se centram nos contos que se tornaram centrais na nossa cultura e não abrangem todo o *corpus* existente. Na verdade, há muitos outros tipos de contos nas diversas tradições orais, e em alguns deles as figuras femininas são personagens ativas, sujeitos do seu próprio destino.<sup>16</sup>

Num esforço de divulgação de outras tradições, em 1990, Angela Carter reúne e publica *The Virago Book of Fairy Tales*, logo seguido de *The Second Virago Book of Fairy Tales* (1992). Encontram-se aqui contos dos mais diversos pontos do globo, cujas heroínas representam modelos de feminino alternativos ao modelo dominante nos contos hegemônicos. Decorrentes tanto da militância da própria Carter como da política feminista da Virago Press, estas duas publicações constituem um passo importante na recuperação dos contos tradicionais para novos modelos de comportamento, adequados às mulheres do presente – e de um futuro que se quer emancipado. Acrescente-se ainda que a variedade de tramas e de personagens que é possível encontrar nestas duas antologias é um forte argumento contra a universalização, naturalização e essencialização dos comportamentos humanos tendencialmente presente nas leituras psicanalistas e estruturalistas. Esta variedade testemunha a irredutibilidade das variantes culturais, bem como a inegável complexidade e pluralidade das mulheres (negando, portanto, a existência de um “feminino” que fosse essencial e natural).

---

<sup>16</sup> Kay Stone, em trabalho de campo efetuado ao longo de três décadas nos Estados Unidos e no Canadá, identifica muitos contos cujas heroínas são autônomas e ativas mas que, na maior parte das vezes, não ultrapassam os círculos da cultura local ou os meios acadêmicos dos folcloristas. Veja-se particularmente os ensaios reunidos na seção II de *Some Day Your Witch Will Come* (2008:75-247).

A iniciativa de Carter e da Virago Press não mudou o cânone de forma significativa – logo, há ainda que lidar com o cânone. A tarefa tem duas frentes, com professores e professoras como seus principais agentes: a divulgação de contos de outro tipo; a reescrita dos contos canônicos, reconfigurando as figuras femininas e apresentando desenlaces alternativos aos tradicionais.

## 5. Velhas histórias em pele nova

As reescritas feministas só fazem sentido se acreditarmos que a identidade sexual e os papéis sociais daí decorrentes não são biologicamente pré-determinados mas culturalmente construídos (veja-se, por exemplo, Butler 1993 e 1990; Lieberman 1972). Se defendermos que as diferenças entre os sexos são biologicamente determinadas, estamos a perpetuar o *status quo*: a mudança é impossível e as práticas sociais e culturais não carecem de ser corrigidas (veja-se, por exemplo, Barush & Barush 2006). O debate em torno do determinismo biológico *versus* construção cultural está longe de terminado: mesmo as ciências duras – como as neurociências – estão nele envolvidas, e em cada área científica encontram-se posições e “descobertas” que sustentam uma e outra posição. Não cabe aqui desenvolver esta questão: limito-me a defender o papel da cultura – da linguagem e do simbólico – na construção das identidades, ainda que em interação com outros fatores.

Mesmo na infância, os brinquedos nunca são “apenas” brinquedos: ao dar a uma menina (exclusivamente) bonecas e a um menino (exclusivamente) carrinhos e armas, estamos a produzir um determinado impacto na imaginação das crianças e a contribuir para a construção da sua identidade sexual e dos modelos de feminilidade e/ou masculinidade que irão adotar mais tarde. O epíteto “Barbie”, usado depreciativamente para definir um determinado tipo de mulher, é adequado: são comportamentos que imitam uma figuração – e um “tipo ideal” – de mulher que lhes é anterior. Tal como os brinquedos, assim as histórias que contamos às crianças. Defende Lieberman:

Millions of women must surely have formed their psycho-social self-concepts, and their ideas of what they could or could not accomplish, what sort of behaviour would be rewarded, and of the nature of reward itself, in part from their favourite fairy stories. (1972:385)

A hipersexualização e trivialização das meninas desde uma tenra idade – na forma de vestir, na linguagem, na hiper-consciencialização do visual – cria uma valorização do aspeto físico concomitante com uma desvalorização do intelecto, que vai contribuir para a sua forma de estar na comunidade em adultas e para a sua subalternização na sociedade. Daí a importância das reescritas feministas dos contos – seja em versões para adultos, seja em versões para crianças.

Se os contos funcionam como instrumentos de regulação dos comportamentos, têm a possibilidade de apresentar comportamentos e funções alternativas às normativas dominantes. O potencial emancipatório dos contos é defendido por Mariana Warner: “The stories fallaciousness, the very motive for scorn, makes them potential conducts of another way of seeing the world, of telling an alternative story. The mythical hope they conjure actually builds a mythology in which utopian desires find their place.” (1994:415). Enquanto recorda o vínculo inequívoco entre o maravilhoso e o real – argumento com o qual iniciei este ensaio – Warner evoca o potencial subversivo dos contos, defendendo que, através deles, se podem colocar hipóteses e criar utopias emancipatórias. Ora, é justamente este processo de criação de universos utópicos – no sentido da imaginação de um futuro diferente – que as reescritas feministas nossas contemporâneas ensaiam. É esta característica politicamente empenhada que distingue as reescritas feministas dos contos de outras formas de reescrita e culto do género já aqui referidas.

Tal como se passa com os contos tradicionais, também das reescritas feministas é difícil situar a origem exata. Podemos dizer com alguma segurança que, na tradição literária Ocidental, a primeira reescrita feminista explícita dos contos é a coletânea de poemas de Anne Sexton, *Transformations* (1971), que reescreve dezassete histórias dos irmãos Grimm. Mais influente, porém, é a ficção de Angela Carter, cuja coleção

de versões de contos de Perrault, *The Bloody Chamber and Other Stories* (1979), continua a ser muito lida, traduzida, discutida e citada.<sup>17</sup>

Autoras como Sexton e Carter, e ainda Margaret Atwood, Jeannette Winterson ou Emma Donoghue têm vindo a produzir contos que subvertem as versões tradicionais. Em traços gerais, a subversão mais imediatamente visível ocorre na construção da personagem: a donzela dócil, frágil, física e psicologicamente dependente, condenada a ser *escolhida* e ao destino de um “matrimónio feliz”, transforma-se em jovem independente, capaz das *suas próprias escolhas*, que pode, ou não, dependendo da sua vontade, ficar com o príncipe. A partir deste quadro, muitas variantes criativas são possíveis.

Podemos ler estes recontos como reflexo das transformações dos papéis das mulheres no mundo contemporâneo; por outro lado, projetados no futuro, são uma outra forma de *se imaginar*, que conduz a transformações sociais. A proposta de desenlaces alternativos ao “E foram felizes para sempre” num casamento heterossexual – seja matar os maridos, no conto *Twelve Dancing Princesses*, de Winterson; seja optar por uma relação amorosa com a fada madrinha, em *The Tale of the Shoe*, a Cinderela de Donoghue; seja preferir a companhia do lobo em *The Company of Wolves*, a versão do Capuchinho Vermelho de Carter – abre novas possibilidades de comportamento a quem os lê.<sup>18</sup> A representação literária de comportamentos alternativos contribui para legitimar e normalizar práticas sociais não contempladas nos contos tradicionais, e mesmo consideradas “anormais” ou “desvios” nas comunidades que os contavam e escreveram.

---

<sup>17</sup> Encontra-se publicada em português, na coleção de Ficção Científica da editora Caminho, um equívoco que não surpreende, dada a pouca clareza existente em torno da taxonomia do género. (*O Quarto dos Horrores*. Lisboa: Caminho, 1991). Carter tem outra coletânea de contos de fadas, *Fireworks: Nine Profane Pieces* (1974), que teve menor impacto. Em textos seus de outros géneros encontram-se ainda com frequência motivos próprios dos contos.

<sup>18</sup> No filme de Neil Jordan *The Company of Wolves* (1984), uma adaptação de “*The Company of Wolves*”, “*Wolf-Alice*” and “*The Werewolf*” – três dos contos de *The Bloody Chamber* – as evidentes redistribuições de papéis masculinos e femininos presentes em Carter ficam bastante diluídas. No filme, esbatem-se as fronteiras entre “masculino” e “feminino”, muito na linha do trabalho de Jordan em *The Crying Game* (1992) e no menos bem-sucedido *Breakfast on Pluto* (2005), parte de uma estética *queer* que problematiza a existência de um masculino e de um feminino diferenciados e estáveis.

## 6. Meninas entre lobos e fadas-madrinhas

*The Company of Wolves* (Carter, 1982:110-118) reúne uma série de estratégias exemplares deste tipo de reescrita. Carter mantém elementos que permitem identificar o conto tradicional, nomeadamente a presença de metamorfoses – característica obrigatória do modo maravilhoso –, as personagens centrais, algumas peripécias e mesmo algumas fórmulas do diálogo mais conhecido entre o Capuchinho Vermelho e o lobo. Tudo o resto é diferente. Desde logo, Carter torna explícito muito do que no conto tradicional se encontra codificado, começando pela cor do capuchinho, símbolo do sangue da menarca:<sup>19</sup> “[...] the red shawl that, today, has de ominous if brilliant look of blood on snow. Her breasts have just begun to swell; [...] her cheeks are an emblematic scarlet and white and she has just started her woman’s bleeding [...]” (113).

Estamos, de facto, perante um conto de iniciação, que encena a passagem da infância à maturidade sexual. Uma vez aceite esta premissa, facilmente se adivinha o significado do lobo: não um lobo *literal*, mas o símbolo da sexualidade masculina. No conto tradicional este aspeto simbólico encontra-se desdobrado em duas personagens aparentemente opostas: o caçador e o lobo.<sup>20</sup> A autora constrói uma única personagem de licantropo: um homem (jovem) que se transforma em lobo, uma vez despidas as suas roupas (aquilo que simboliza a nossa separação da condição animal). A principal transformação, no entanto, opera-se na caracterização da menina, que começa por enveredar sem medo pela floresta, armada de uma faca, pronta a defender-se de qualquer perigo. Ao encontrar um caçador – nos dentes brilhantes e no fio de sangue que lhe escorre no queixo a leitora adivinha um lobo – estabelece com ele

---

<sup>19</sup> A leitura de alguns contos como histórias de iniciação sexual e a descodificação simbólica daí decorrente – nomeadamente nos três sangues: da menarca, da desfloração e do parto – está amplamente documentada por antropólogos e folcloristas (veja-se Cardigos 1996).

<sup>20</sup> A estratégia do desdobramento das personagens é habitual nos contos tradicionais: a madrasta é um desdobramento da mãe, ou o lado “mau” da mãe, com o qual a criança tem dificuldades em lidar.

a aposta tradicional, mas aqui inserida num explícito jogo de sedução: quem chegar primeiro à casa da avó, ganha um beijo.

O encontro entre o lobo e a avó é também um encontro sexual. Se é um jovem caçador quem bate à porta, uma vez despido tem pele de lobo e está pronto para o sexo, como está explícito na perspectiva da avó: “His genitals, huge. Ah! Huge. The last thing the old lady saw in all this world was a young man, eyes like cinders, naked as stone, approaching her bed.” (116). Deste encontro resultam “tell-tale stained [sheets]” numa formulação que relembra a natureza sexual do ato de “comer” a avó.

Nesta reescrita, o desenlace traduz-se nas núpcias da menina e do licantropo, descritas em duas páginas de grande impacto estético, tanto pelas imagens usadas como pelo ritmo da linguagem. Carter usa a fórmula do diálogo entre a menina e o lobo que reconhecemos, mas que agora lemos de outra forma, no âmbito do erotismo do conto: “What big eyes you have. /All the better to see you with. [...] What big teeth you have! / [...] All the better to eat you with.” (117-118). Em vez de ficar aterrorizada, a menina dá uma gargalhada e, tendo já tirado a sua própria roupa, toma ainda a iniciativa de despir o lobo. O sexo surge, assim, como decorrendo da iniciativa da personagem feminina, transformada, assim, numa personagem radicalmente nova.

O conto é um epitalâmio e celebração da animalidade humana. A menina não tem medo do jovem macho nem medo da sua própria condição de animal sexual, e transforma-se ela própria em loba, numa inversão da metamorfose tradicional:

She will lay his fearful head on her lap and she will pick out the lice from his pelt and perhaps she will put the lice into her mouth and eat them, as he will bid her, as she would in a savage marriage ceremony. (118).

Deste modo, é devolvida à personagem feminina sexualidade e subjetividade. O próprio ato sexual é dado em duas linhas de grande delicadeza – “Snowlight, moonlight, a confusion of paw-prints. /All silent, all still.” (118) – que transformam a animalidade em canto nupcial lírico, paradoxalmente humano.

Este e outros contos de Carter celebram a heterossexualidade; por seu lado, Emma Donoghue produziu reescritas dos contos tradicionais que são também – mas não exclusivamente – belíssimos contos de amor lésbico. *Kissing the Witch* (1998) é um exemplo cujo valor reside, acima de tudo, no seu impacto estético, na elaborada construção da sequência de histórias entrelaçadas, no ritmo e nas imagens de cada uma delas. Enquanto Carter produz uma série de histórias independentes entre si, de alguma extensão, Donoghue liga as suas treze curtas histórias através das personagens: em cada conto, a personagem central pede a outra que conte a sua própria história. Desde logo, esta atribuição da voz – e, portanto, da subjetividade – à própria personagem, conduz a uma mudança de perspetiva, outra das estratégias frequentes destas reescritas. Cada conto está organizado em torno dos elementos simbólicos centrais na versão tradicional, o que permite (quase sempre) a identificação imediata: *The Tale of the Apple* é *Branca de Neve*, *The Tale of the Needle*, *A Bela Adormecida*, e assim sucessivamente.

*The Tale of the Shoe* (Donoghue 1998:3-8), que abre a coletânea, é *Cinderela*, como facilmente se poderá adivinhar. A Cinderela tradicional é uma figura de vítima, escrava da madrasta e das irmãs, trabalhando e lamentando-se pelos cantos, com fantasias de outra vida mas aceitando passivamente o seu destino. Naturalmente, Donoghue dá à personagem capacidade para a ação e coloca-a na posição de sujeito. Desde logo, se ela varre, esfrega, limpa e separa grãos de arroz e lentilhas, é por *sua* responsabilidade: “Nobody made me do the things I did, nobody scolded me, nobody punished me but me. The shrill voices were all inside.” (3) Logo, reside nela a força que a oprime e a força que a poderá libertar, em vez de simplesmente ser paciente e esperar ser libertada por um príncipe. A fada madrinha está presente; porém, a formulação “[...] the stranger was behind me. I thought for a moment she must have come out of the fire.” (4) permite lê-la, simultaneamente, de forma literal e alegórica, entre o humano e o maravilhoso. Tal como acontece com o licantropo de Carter, esta ambiguidade aproxima a narrativa do real empírico, permitindo uma projeção mais imediata a quem lê.

Nesta linha de aproximação ao real e a sua concomitante atualização, Donoghue introduz na trama elementos contemporâneos. A primeira ida ao baile é disto um bom exemplo:

I knew just how I was meant to behave. I smiled ever so prettily when the great doors swung wide to announce me. I refused a canapé and kept my belly pulled in. Under the thousand crystal candelabras I danced with ten elderly gentlemen who had nothing to say but did not let that stop them. I answered only, Indeed and Oh yes and Do you think so? (5)

De uma aparente simplicidade, este pequeno passo cumpre três funções: desconstrói o deslumbramento que a Cinderela original expressa, ao aproximar as personagens do baile de uma realidade empírica reconhecível; satiriza o clichê do modelo de feminino frívolo, que vive de aparências e de *ouvir* os homens sem dizer ela própria nada de significativo; introduz a questão da magreza como ideal de beleza exigido às mulheres na nossa contemporaneidade. Na página seguinte, este aspecto é sublinhado na representação do comportamento anorético – “I swallowed a little of everything I was offered, then leaned over the balcony and threw it all up again.” (6) –, reforçando, assim, a proximidade com a nossa realidade social.

A vertente de subversão mais marcada é, contudo, a escolha do objeto do desejo, que escapa à heterossexualidade normativa. Desde o início que o príncipe não é o objeto de encanto: “I danced three times with the prince, whose hand wavered in the small of my back. He asked me my favourite colour, but I couldn’t think of any.” (6). As habituais estratégias de sedução – a mão atrevida e a pergunta idiota – transformam-no numa personagem pouco atraente e até um pouco tola. O momento da proposta de casamento é, porém, o mais brutal, dada a centralidade que esse gesto assume em narrativas de enredos amorosos, ainda na nossa atualidade.<sup>21</sup>

---

<sup>21</sup> Talvez mais importante nas histórias norte-americanas, inclusive no subenredo amoroso das séries policiais, onde não cessam de me chocar pelo seu anacronismo e na comparação com outros traços marcadamente contemporâneos dessas narrativas, nomeadamente a preocupação evidente com o “politicamente correto”.

A jovem tinha acabado de vomitar, em cena já citada, e eis que “I had barely time to wipe my mouth when the prince came to propose.” (6). A proposta de casamento é assim desvalorizada pela introdução de um elemento fisicamente repugnante – muito distante da Cinderela tradicional e idealizada, personagem de papel, etérea e sem corpo abjeto – o que cria um efeito cômico extremamente eficaz na dessacralização do gesto ritual da proposta de casamento. De notar, porém, que esta história não demoniza o masculino: “There was no harm in this man: what he proposed was white and soft, comfortable as fog.” (6); limita-se a retirar-lhe o poder de atração sexual e social.

E onde fica o sapato do título? As três idas ao baile são intercaladas com cenas de sedução delicadas com a “fada madrinha”, literalmente uma mulher mais velha que faz a corte à jovem: “Had enough? She asked, lifting a hair from my long glove.” (5); “On the way home I leaned my head on her narrow shoulder and put one hand over my ear. Had enough? She asked.” (6). Ao fim do terceiro baile, a mulher mais velha já não faz a pergunta ritual, que é substituída pelo contacto físico, sem palavras: “Her finger was spelling on the back of my neck.” (8). A jovem esquece o príncipe, perdido o sapato – que lhe apertava –, atira o outro sapato para os arbustos, optando por ir para casa com a fada madrinha.

Estas duas histórias são exemplares das reescritas feministas, tanto pelas estratégias adotadas – reconfiguração da personagem, mudança de voz e de perspectiva, desenlace alternativo, descodificação simbólica, aproximação ao real empírico, introdução de elementos contemporâneos – que lhes dão um sentido didático e político novo, como pela primazia que atribuem à linguagem, isto é, à dimensão estética e lúdica; afinal, o que justifica a existência da literatura, essa forma de conhecimento muitas vezes dita inútil.

## **7. A história deste lado do espelho**

Cabe aqui uma palavra sobre os perigos do “politicamente correto”, muito bem satirizados por James Finn Garner em *Politically Correct Bedtime*

*Stories* (1994), que leva até ao absurdo a reescrita que evita a figuração de qualquer tipo de exclusão – étnica, sexual, de idade ou de espécie. Aqui, a versão de *O Capuchinho Vermelho* termina com a avó, a menina e o lobo a constituir uma “família alternativa”, baseada na cooperação e no respeito mútuo. Trata-se, obviamente, de uma caricatura, com a qual não posso deixar de simpatizar, enquanto gesto de resistência ao policiamento exercido pelo “politicamente correto” – afinal, uma força tão castradora como os constrangimentos da ideologia patriarcal impostos às figuras femininas nos contos tradicionais.

De facto, há que ter consciência que incorremos no perigo de produzir não só novas formas de bowdlerização dos contos, como também formas de regulação da linguagem que resultam na castração do impulso criativo. Um contraponto muito salutar a esta tendência, que encontramos nas reescritas esteticamente mais pobres – que me absteve de referir aqui –, encontra-se em reescritas *nonsense*. Enquanto género literário o *nonsense* é, por natureza, iconoclasta e politicamente emancipatório. As versões *nonsense*, inclusive as que parodiam os impulsos feministas presentes nas reescritas contemporâneas, são um antídoto saudável à tentativa de criar leis e verdades últimas sobre as identidades – étnicas, sexuais e outras – e as relações sociais. As versões de histórias tradicionais que podemos ler em *Revolting Rhymes* (de 1982) de Roald Dahl<sup>22</sup> são um ótimo exemplo de uma reescrita criativa e libertária para além do quadro das reescritas feministas.<sup>23</sup> De resto, nas versões de Dahl, como nas versões feministas e nas versões góticas, a violência expurgada ao longo de séculos de transformação figura de novo em todo o seu esplendor. Relembro aqui o argumento da sua utilidade: afinal, os contos também cumprem a função de exorcizar medos, processo esse que só pode ser levado a bom cabo através de uma figuração explícita do monstruoso ou do mal. Regressa também aqui a animalidade – como

---

<sup>22</sup> Encontram-se traduzidas em português como *Histórias em verso para meninos perversos* (Lisboa: Teorema, 1982).

<sup>23</sup> É possível argumentar vertentes feministas nestes contos em verso: afinal, o Capuchinho Vermelho mata o lobo e faz da pele uma bela estola, ao que junta uma mala de pele de porco, feita da pele tirada aos Três Porquinhos.

parte integrante do humano –, entretanto rasurada. Sob novas formas, estas três vertentes das reescritas contemporâneas – *nonsense*, gótico e feminista, que muitas vezes se sobrepõem – recuperam as funções originais dos contos tradicionais.

Devo ainda sublinhar que Angela Carter, Emma Donnoghue e outras autoras, evitam o perigo do politicamente correto e da regulação, na medida em que mantêm a complexidade do humano. Por outro lado, as suas histórias não se constituem enquanto catecismo: são, antes do mais, literatura e *ludus*, parte do jogo infinito de linguagem e de figurações sempre em transformação – tal como o maravilhoso –, em diálogo e abertas a recontos e reconfigurações novos. As reescritas feministas dos contos de encantamento terão começado por estar circunscritas a literatura (des)classificada como “feminista”, nas décadas de 1970 e 1980. Isto é, uma literatura de gueto – ou de culto. Mas porque o texto imita o texto, porque a vida imita o texto, e depois o texto imita a vida – porque vida e texto existem em relações de intertextualidade mútua – qualquer uma de nós que tenha ido ao cinema ver *Shrek*, a pretexto de acompanhar uma criança, verifica que alguma coisa mudou, ou está a mudar no mundo das fadas – e, por arrastamento, no nosso, deste lado do espelho.

## **8. Considerações finais**

A história dos contos tradicionais, da variedade de abordagens e da variedade de géneros contemporâneos de reescrita, que apresentei em versão necessariamente sucinta, demonstra que os contos são caracterizados, antes do mais, pela sua capacidade de adaptação a novas realidades sociais, tendo, portanto, um potencial *poiético* – isto é, a capacidade de produzir novas versões – inesgotável.

Oficinas de reescrita dos contos são um instrumento pedagógico com muito potencial, facilmente adaptável a públicos diferentes. Algumas das estratégias de reescrita estão já patentes nos exemplos da literatura acima dados, a saber, a mudança de voz e perspetiva, bem como do perfil das personagens e a relocalização de um conto em contexto contemporâneo:

e se fosse a fada a contar a história de *Cinderela*? E se o Príncipe não fosse atraente mas aborrecido? E se o baile fosse uma ida à discoteca num contexto urbano contemporâneo? Como seria Branca de Neve vista pela madrasta? E assim sucessivamente. Tendo já usado estas estratégias em aulas e oficinas de escrita para jovens adultos, pude verificar que qualquer uma delas deu origem a uma multiplicidade de contos divertidos e que produziram uma profícua discussão sobre os papéis sociais atuais que cada personagem, de alguma reforma, representava.

A organização em torno dos objetos simbólicos – a maçã, o sapato, a agulha, o lobo – é ainda outra das estratégias possíveis, obrigando à descodificação e recodificação simbólica de cada objeto em novo contexto, e produtora de uma trama e de um desenlace necessariamente diferentes dos tradicionais. De novo, pode com facilidade ser transferida para outras histórias conhecidas e aqui não mencionadas.

Para além destes aspetos, que se prendem com a sua especificidade enquanto histórias do maravilhoso, os contos são ideias para a aquisição de vocabulário novo em áreas semânticas da escolha da professora, e para o treino da escrita da ficção narrativa, uma vez que seguem fórmulas: baseados num vocabulário simples, são estruturados em episódios centrais, facilmente reconhecíveis, em objetos do quotidiano que adquirem dimensão simbólica, em personagens – animais e humanas – banais para as quais se imagina uma vida alternativa.

Fundamental é manter a metamorfose, de objetos, animais e humanos, única condição necessária ao maravilhoso: reside aí a educação para a imaginação e, logo, para pensar a mudança. Assim, os contos reescritos e contemporâneos mantêm, em simultâneo, como defende Marina Warner, a capacidade para fazer sentido da experiência vivida, para exorcizar os medos, e para pensar possibilidades alternativas àquelas que conhecemos – e que por vezes imaginamos como destino.

## 9. Referências

### 9.1. Bibliografia

- ATWOOD, Margaret. 1993. *Good Bones*. Toronto: Coach House Press [1<sup>st</sup> ed.: 1992].
- BARASH, David P. and NANELLE BARASH. 2006. *Madame Bovary's Ovaries: A Darwinian Look at Literature*. Delta Trade.
- BASILE, Giambattista. 2007. *The Tale of Tales, or Entertainment for Little Ones*. Foreword by Jack Zipes. Illustrations by Carmelo Littere. Transl.: Nancy L. Canepa. Detroit: Wayne State University Press. [Ed. Orig.: *Lo cunto de li cunti overo lo trattenemiento de peccerille*, 1634].
- BETELHEIM, Bruno. 1977. *The Uses of Enchantment: the Meaning and Importance of Fairy Tales*. New York: Knopf.
- BETELHEIM, Bruno. 1998. *Psicanálise dos contos de fadas*. Lisboa: Bertrand. [6<sup>a</sup> Ed. Trad: Carlos Humberto da Silva].
- BUTLER, Judith. 1993. *Bodies that Matter*. New York and London: Routledge.
- BUTLER, Judith. 1990. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York and London: Routledge.
- CARDIGOS, Isabel. 1996. *In and Out of Enchantment: Blood Symbolism and Gender in Portuguese Fairytales*. Helsinki: Academia Scientiarum Fennica.
- CARTER, Angela. 1982. *The Bloody Chamber and Other Stories*. Harmondsworth: Penguin Books [1<sup>st</sup> ed.: 1979].
- CARTER, Angela. 1991. *O Quarto dos Horrores*. Lisboa: Caminho [Tradução: Maria Adélia Silva Melo].
- CARTER, Angela. (Ed.). 1990. *The Virago Book of Fairy Tales*. London: Virago Press.
- CARTER, Angela. (Ed.). 1992. *The Second Virago Book of Fairy Tales*. London: Virago Press.
- COOVER, Robert. 1991. The Dead Queen. In Patrick McGrath e Bradford Morrow. (Eds.). *The Picador Book of the New Gothic*. London: Picador, 165-178.
- DAHL, Roald. s.d.. *Histórias em verso para meninos perversos*. [Ilustrações de Quentin Blake. Trad: Luísa Ducla Soares. Lisboa: Teorema. Public.original inglesa: 1982].
- DONOGHUE, Emma. 1998. *Kissing the Witch: Old Tales in New Skins*. Harmondsworth: Penguin Books [1<sup>st</sup> ed.: 1997].

- FONSECA, Olga Maria da Costa. 2010. O conto maravilhoso e o desenvolvimento de um raciocínio ético. Tese de Doutoramento policopiada. Faro: Universidade do Algarve.
- FRANZ, Marie Louise von. 1978. *L'Interprétation des contes de fées*. Paris: Ed. Jacqueline Renard.
- GAIMAN, Neil. 1999. Snow, Glass, Apples. In *Smoke and Mirrors*. London: Headline.
- GARNER, James F. 1994. *Politically Correct Bedtime Stories: Modern Tales for Our Lives and Times*. London: Macmillan.
- GILBERT, Sandra M. and SUSAN GUBAR. 1984. *The Madwoman in the Attic: the Woman Writer and the Nineteenth-century Literary Imagination*. New Haven and London: Yale University Press, 1984 [1<sup>st</sup> ed.: 1979].
- LE GOFF, Jacques. 2009. *Heróis e Maravilhas da Idade Média*. Petrópolis: Editora Vozes. [Tradução: Stephania Matousek. Edição original: Seul, 2005].
- LIEBERMAN, Marcia R. 1972. 'Some Day My Prince Will Come': Female Acculturation through the Fairy Tale. *College English*, Vol. 34, No. 3 (Dec., 1972), 383-395.
- PIRES, Maria da Natividade Carvalho. 2001. Pontes e Fronteiras. Da literatura tradicional à literatura contemporânea. Tese de Doutoramento policopiada. Coimbra: Faculdade de Letras.
- PROPP, Vladimir. 2000. *A Morfologia do Conto*. Lisboa: Vega. [Pref.: Adriano Duarte Rodrigues. Trad.: Jaime Ferreira; Vítor Oliveira. 4.<sup>a</sup> edição].
- SEXTON, Anne. 1971. *Transformations* With drawings by Barbara Swan. Boston: Houghton Mifflin. Incluído em *The Complete Poems*. Foreword by Maxine Kumin. Boston: Houghton Mifflin, 1981, 221-295.
- STONE, Kay. 2008. *Some Day Your Witch Will Come*. Detroit: Wayne State University Press.
- TODOROV, Tzvetan. 1977. *Introdução à Literatura Fantástica*. Lisboa: Moraes. [Trad: Maria Ondina Braga. Ed. original francesa: 1970].
- WARNER, Marina. 1994. *From the Beast to the Blonde. On Fairy Tales and their Tellers*. London: Chatton & Windus.
- WILDE, Oscar. 1999. *The Complete Works of Oscar Wilde. The Centenary Edition*. Edwards, Owen; Terence Brown; Declan Kiberd (Eds.). Glasgow: HarperCollins.
- WINTERSON, Jeanette. 1989. *Sexing the Cherry*. London: Jonathan Cape.

ZIPES, Jack. 2006. *Fairy Tales and the Art of Subversion. The Classical Genre for Children and the Process of Civilization*. New York and London: Routledge [1.<sup>a</sup> ed.: 1983].

## **9.2. Webgrafia**

A Transcription of Charles Dickens's "Frauds on the Fairies" (1 October 1853):  
<http://www.victorianweb.org/authors/dickens/pva/pva239.html>