



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

Cecília Carneiro Leão Ferreira

MARAVILHOSO E EDUCAÇÃO NO CLASSICISMO: A dimensão educativa nas obras
de Fénelon, La Fontaine e Perrault

Recife
2018

CECÍLIA CARNEIRO LEÃO FERREIRA

MARAVILHOSO E EDUCAÇÃO NO CLASSICISMO: A dimensão educativa nas obras
de Fénelon, La Fontaine e Perrault

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de concentração: Teoria da Literatura

Orientador: Prof. Dr. Lourival Holanda

Coorientador: Prof. Dr. André de Sena Wanderley.

Recife
2018

F383m	Ferreira, Cecília Carneiro Leão Maravilhoso e educação no classicismo: a dimensão educativa nas obras de Fénelon, La Fontaine e Perrault / Cecília Carneiro Leão Ferreira. – Recife, 2018. 111f. Orientador: Lourival Holanda. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco. Centro de Artes e Comunicação. Programa de Pós-Graduação em Letras, 2018. Inclui referências. 1. Contos de fadas. 2. Fábulas. 3. Maravilhoso. 4. Neoclassicismo. 5. Educação. I. Holanda, Lourival (Orientador). II. Título. 809 CDD (22.ed.) UFPE (CAC 2018-215)
-------	--

CECÍLIA CARNEIRO LEÃO FERREIRA

MARAVILHOSO E EDUCAÇÃO NO CLASSICISMO: A dimensão educativa nas obras
de Fénelon, La Fontaine e Perrault

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-
Graduação em Letras da Universidade Federal de
Pernambuco como requisito para a obtenção do Grau
de Mestre em TEORIA DA LITERATURA.

APROVADA EM 27/08/2018.

Prof. Dr. Lourival Holanda
Orientador – LETRAS – UFPE

Prof. Dr. Eduardo César Maia
LETRAS – UFPE

Prof. Dr. Juan Pablo Martín
LETRAS – UFPE

Profa. Dra. Simone de Campos Reis
LETRAS - UFPE

AGRADECIMENTOS

Ao professor Lourival Holanda, pelo acolhimento no Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL) da Universidade Federal de Pernambuco pelas trocas de ideias e orientações, pela compreensão e disponibilidade.

Ao PPGL e seus professores que possibilitaram um amadurecimento e enriquecimento das direções desta pesquisa, principalmente, a Roland Walter, Eduardo César Maia, Antony Cardoso Bezerra e Anselmo Peres Alós.

Ao professor André de Sena, pelo acompanhamento, suporte e atenção, pelas grandes contribuições e trocas de ideias, e por estar sempre presente ao longo desta pesquisa e também do meu percurso acadêmico.

A CAPES pelo fomento a pesquisa e por financiar o meu trabalho, facilitando o caminho.

A Jozaías Ferreira dos Santos, pelo atendimento acolhedor e atencioso e a professora Stella Telles, pelo suporte e ajuda com os tramites internos.

Aos colegas do programa, especialmente à amiga Rahissa Lima, pelo companheirismo e suporte, tanto acadêmico, como emocional.

Ao meu professor de francês, Gérard Leloup pelos vários ensinamentos na língua e literatura, pelos livros presenteados e emprestados que me ajudaram na pesquisa.

Às amigas sempre presentes, Larissa Arruda, Ester Simões e Rosana Alcântara, por me incentivarem e ajudarem a seguir em frente.

Aos meus pais e irmão, por me dar forças e acreditar em mim, e ao meu namorado, Guilherme, pelo apoio incondicional.

RESUMO

Esta pesquisa tem como objetivo central analisar fábulas e contos de fadas do neoclassicismo francês, para investigar como o elemento maravilhoso é utilizado de uma maneira que possibilite ou facilite a educação moral e ética, principalmente voltada para o público infantil. Para podermos ter uma melhor compreensão desse elemento, percorremos o caminho que busque valorizar a fantasia e o próprio maravilhoso na literatura, baseando-nos em trabalhos de vários autores como Auerbach (2015) e Eagleton (1978), e avaliamos a oposição entre literatura e filosofia, que disputavam há séculos por um certo protagonismo no que concerne um papel formador de suas obras na educação do povo, apoiando-nos principalmente da Paidéia de Jaeger. Também fizemos um panorama histórico do maravilhoso desde a Antiguidade, passando pela Idade Média, até o século XVII, através de estudos como os de Veyne (1987) e Le Goff (1985). Para fundamentar nossas análises, procuramos ainda compreender quais as características dos dois gêneros selecionados, e a relação que elas têm com o maravilhoso; além disso, nos preocupamos em situar historicamente os autores e as obras analisadas, observando as suas posições social e política, principalmente na disputa que ficou conhecida como a Querela entre os antigos e os modernos, sendo La Fontaine e Fénelon, mais voltados para o pensamento antigo, e Perrault, para o moderno. Por fim, pudemos analisar três textos de cada autor, observando os parâmetros acima citados e discutindo a importância de resgatar esses textos educativos em nossos dias.

Palavras-chave: Conto de fadas. Fábulas. Maravilhoso. Neoclassicismo. Educação.

RÉSUMÉ

Cette recherche a eu comme but analyser des fables et des contes de fées du Néoclassicisme français pour investiguer comment l'élément merveilleux est employé de façon à rendre possible, ou à rendre plus facile, l'éducation morale et éthique, surtout celle qui est dédiée au public enfantin. Pour mieux comprendre cet élément, nous avons choisi un chemin qui cherche la valorisation de la fantaisie et du merveilleux dans la littérature. Pour cela, nous avons ancré théoriquement notre travail avec des auteurs comme Auerbach (2015) et Eagleton (1978). Et, à partir de la Paideia de Jaeger, nous avons aussi évalué l'opposition entre littérature et philosophie, qui se disputaient il y a des siècles pour la place de protagoniste en ce qui concerne le rôle formateur de leurs œuvres dans l'éducation du peuple. De plus, nous avons proposé un panorama historique du merveilleux depuis l'Antiquité, Moyen Âge jusqu'au XVII^{ème} siècle, à travers des études comme ceux de Veyne (1987) et Le Goff (1985). Pour baser nos analyses, nous avons encore essayé de comprendre les caractéristiques des deux genres choisis et leur rapport avec le merveilleux. De plus, nous avons eu le souci de situer historiquement les auteurs et les œuvres analysées, tout en observant leurs positions sociales et politiques, surtout dans la dispute connue comme La Querelle des Anciens et des Modernes, avec La Fontaine et Fénelon comme souteneurs de la pensée ancienne, et Perrault, de la pensée moderne. Enfin, nous avons analysé trois textes de chaque auteur, en considérant les paramètres cités ci-dessus et tout en discutant l'importance de rafraîchir ces textes éducatifs dans nos jours.

Mots-clés: Conte de fées. Fables. Merveilleux. Néoclassicisme. Education.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	08
2	APROXIMAÇÕES ENTRE O MARAVILHOSO E OS EFEITOS DE REAL NA LITERATURA.....	09
2.1	CONSIDERAÇÕES PRÉVIAS SOBRE A REPRESENTAÇÃO DO <i>REAL</i> LITERÁRIO.....	10
2.2	UMA ANTIGA DICOTOMIA: FILOSOFIA E LITERATURA EM SEUS ASPECTOS DIDÁTICOS NO CONTEXTO DA ANTIGUIDADE.....	15
3	UM BREVE PÉRIPOLO PELO MARAVILHOSO NA LITERATURA.....	25
3.1	O MARAVILHOSO ENTRE O <i>MYTHOS</i> E O <i>LOGOS</i> A PARTIR DO DISCURSO HISTÓRICO ANTIGO.....	25
3.2	O MARAVILHOSO NO CONTEXTO MEDIEVAL.....	34
3.3	OS TEXTOS MARAVILHOSOS.....	46
4	MARAVILHOSO E EDUCAÇÃO NO CONTEXTO DO CLASSICISMO FRANCÊS.....	63
4.1	O CONTEXTO HISTÓRICO, CULTURAL E PEDAGÓGICO DO CLASSICISMO FRANCÊS.....	63
4.2	MARAVILHOSO E EDUCAÇÃO NAS FÁBULAS DO CLASSICISMO FRANCÊS.....	74
4.3	MARAVILHOSO E EDUCAÇÃO NOS CONTOS DE FADAS DO CLASSICISMO FRANCÊS.....	88
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	106
	REFERÊNCIAS.....	109

1 INTRODUÇÃO

A arte e a literatura de maneira geral estão presentes na sociedade desde o surgimento da humanidade, e com elas criam-se histórias e imagens em que a magia se fez presente de maneira natural. O maravilhoso pode ter várias formas de manifestação, mas vem sempre presente ao longo dos séculos, desde a Antiguidade, até os nossos dias.

Com a proposta de analisar a função didática do elemento maravilhoso presente em algumas obras do século XVII, abordaremos primeiramente uma discussão sobre a pertinência da fantasia na literatura, e como ela poderá ter um poder transformador, visto que por muito tempo se mensurava a qualidade artística das obras de acordo com o conceito de mímese. Iremos discutir, em seguida, uma certa dicotomia em relação à filosofia e literatura, no sentido de que travaram, durante alguns séculos, uma espécie de disputa pela supremacia no papel formador da sociedade.

Em seguida, passaremos a traçar um percurso histórico do elemento maravilhoso, a partir de períodos-chave, como a Antiguidade e a Idade Média, para então nos especificarmos na discussão sobre os gêneros que iremos tratar: as fábulas e os contos de fadas, e antes de chegarmos finalmente às análises dos textos propriamente ditas, faremos um apanhado do contexto da época em que as obras foram produzidas.

Acreditamos que esse percurso seja importante, pois partirá de uma perspectiva macro, para a mais específica, levando em conta as tradições seculares e as novidades da modernidade, para podermos construir uma visão mais ampla dos textos e compreendermos melhor as contribuições que plasmaram.

2 APROXIMAÇÕES ENTRE O MARAVILHOSO E OS EFEITOS DE REAL NA LITERATURA

A problemática sobre o papel da arte na sociedade e a definição do que seria uma boa obra artística foi discutida ao longo dos séculos em diversos contextos e frequentemente retornava-se à questão da mimesis e de que a qualidade das obras estaria ligada diretamente ao nível de representação do real. Sendo assim, quanto mais próximo da “verdade” mais valeria a produção e por isso aquelas que eram inverossímeis, de acordo com o mundo que conhecemos, fariam parte de um grupo menor da arte, menosprezado, não muito divulgado nos círculos aristocráticos. No entanto, apesar dessa opinião de vários pensadores e críticos, o que se concretizou em diversas sociedades foi algo que vai de encontro a essa ideia, mesmo dentro do contexto da Antiguidade clássica. Pode-se dizer que é bastante comum a presença de histórias fantasiosas, imaginativas, mesmo consideradas por certos grupos como “mentirosas” e falsas, nos mais diversos níveis e realidades sócio-históricas.

O primeiro ponto importante para uma investigação sobre o aspecto maravilhoso de narrativas orais ou escritas é justamente tornar relativo o conceito de verdade e de crença tanto na literatura como na história, mostrando que o que é real para um povo ou uma época pode não o ser para outros. Em seguida, devemos buscar entender que para a arte ser valorizada ela não necessariamente precisa ser fiel à realidade do contexto em que é produzida e que ao não o ser também não significa que seja mentirosa ou falsa. A escolha desses termos pejorativos (mentirosa e falsa) por si só já serve de exemplo ao tratamento que as narrativas maravilhosas receberam em diversos momentos históricos. Acreditar nessas histórias ou não faria alguma diferença para a sua valorização? Considerar que elas fossem verdadeiras implicaria em considerá-las históricas? E se não forem nem uma coisa nem outra seriam incapazes de representar qualquer nível da realidade humana?

Existem vários aspectos a se analisar ao discutirmos o âmbito do texto maravilhoso, e procuraremos englobar neste capítulo alguns deles que serão importantes para as nossas análises posteriores.

2.1 CONSIDERAÇÕES PRÉVIAS SOBRE A REPRESENTAÇÃO DO REAL LITERÁRIO

Pela sua própria definição, a literatura maravilhosa se apresenta como uma fantasia que parece buscar o distanciamento completo da realidade vivida pelos seus apreciadores. Por se passar geralmente em um mundo novo, completamente diferente, as histórias de magia correm o risco de encontrar uma leitura que não lhe dê atenção especial, com uma boa compreensão dos sentidos metafóricos, e assim, pode ser considerada por alguns como vazia de um significado concreto, de algo para acrescentar na percepção de quem entra em contato com ela. Por muito tempo buscou-se valorizar a ficção de acordo com a sua proximidade do real, ou seja, a verossimilhança faria parecer que os fatos narrados tivessem ocorrido ao nosso lado.

O questionamento do real na arte é algo presente na história da humanidade e pode-se observar desde, por exemplo, Platão, com a sua alegoria da caverna, em que se põe em cheque a realidade do próprio mundo que conhecemos. Como se sabe, para Platão, o que produzimos no mundo é a imitação das ideias já existentes em um outro plano, por isso quando um artista retrata algum objeto do nosso mundo está se distanciando ainda mais do “real”, posto que se trata de uma cópia da cópia. Por outro lado Aristóteles desenvolve de uma outra maneira o conceito de imitação. Em sua *Poética* ele trata do conceito de mimesis, que, numa explicação geral, designa exatamente a imitação e é uma definição fundamental para as suas considerações sobre a arte poética. Porém, diferentemente de Platão, Aristóteles enfatiza que o que a poesia espelha são as ações do homem, e que a imitação é algo natural ao ser humano, nos distinguindo dos outros animais, que nascem com instinto, enquanto nós precisamos aprender através da observação e da cópia.

Interessa-nos, então, observar que há formas diferentes de imitações e a princípio considera-se que há obras que vão se aproximar mais ou menos de um certo recorte do real, delimitando-se níveis de realidade na arte. Porém, não podemos deixar de observar que ao considerarmos a arte como algo que imita a realidade ela já não pode ser a realidade. É isto que devemos ter sempre em mente: a cópia não é o objeto copiado. Um bom exemplo para ilustrar essa ideia é o quadro do surrealista René Magritte, *La trahison des images* (1929). Nele encontramos uma imagem de um cachimbo pintado de forma minuciosamente realista, não há dúvida de que se trata de um cachimbo, mas logo abaixo dele vem a legenda: *Ceci n'est pas*

*une pipe*¹. É com essa frase que o artista busca questionar a razão de quem admira a sua obra, pois se a imagem representa verdadeiramente um cachimbo, por que motivo ele diria que ela não é um cachimbo? É com essa reflexão que Magritte nos faz perceber que a representação do objeto não é o objeto em si. Da mesma forma acontece com a literatura, como aprofundaremos mais adiante.

No século XIX, com a ascensão de novas ideias de sociedade, surgiu, além das teorias econômicas, um remodelamento social que abrangia a arte literária: o Marxismo. A crítica marxista elegeu o realismo como a arte maior, por mostrar a realidade do povo e por melhor representar a sua ideologia. O marxismo se apropriou das ideias de imitação fiel do real e desenvolveu a sua própria crítica literária; defendia que as obras de arte deveriam ser uma forma de percepção da realidade a partir da qual podemos ver representadas as mentalidades sociais e estruturas de cada época. Isso é o que nos diz Terry Eagleton no seu *Marxismo e crítica literária*. Numa perspectiva marxista a arte assume um importante papel de elemento ativo — mesmo que não seja o único — nas possíveis mudanças no curso da história.

Para um viés da crítica marxista, a obra tem um dever social. G. Lukács acreditava, segundo Eagleton, que o realismo é a arte genuinamente dialética; diferentemente do naturalismo, considerado como uma objetividade abstrata; e do formalismo, visto como uma subjetividade abstrata. Eagleton (1978) mostra ainda que para Lukács o realismo “serve de mediação entre o concreto e o geral, a essência e a existência, o tipo e o indivíduo.” (p.47). Para ele a importância da estética realista se dá na medida em que a ficção espelha no seu microcosmo a totalidade complexa da sociedade. Dessa forma o Realismo, que ele chama de “grande arte”, cumpre a sua função social ao tentar afastar a alienação e a fragmentação sociais causadas pelo regime capitalista e, em contrapartida, estimular a “imagem multifacetada e rica da integridade humana” (Lukács *apud* Eagleton, 1978, p.43), definindo-se como uma arte socialmente progressiva, no sentido de que não importa qual a ideologia defendida pelo autor, a arte possui força de mudança, de crescimento.

Contrário a algumas ideias de Lukács, que considera a obra realista como uma totalidade unificada, o teórico Pierre Macherey, também de inclinação marxista, visa mais aos conflitos de significados, pois ele defende que a obra não pode ser tida como completa, e que suas lacunas são importantes, considerando-as como “silêncios significativos”, que serão preenchidos pela interpretação do leitor. Ele também é, de acordo com Eagleton, contrário a ideia de que a ficção reflete a realidade como num espelho, apontando nessa metáfora várias

¹ Isso não é um cachimbo (tradução nossa).

limitações, como por exemplo, a orientação ideológica do autor. Assim, ele exemplifica que se a obra é um espelho da sociedade, esse foi colocado de forma oblíqua e em pedaços fragmentados, não podendo refletir objetivamente. Dessa forma ele rejeita a metáfora do reflexo.

Assim, podemos novamente afirmar que as obras, por maior que seja sua aproximação com a realidade nunca poderão ser a realidade em si. Porém isso é o que acontece também com a própria história (como disciplina). Gallegher e Greenblat (2005) mostram bem isso quando apontam que dados colhidos por antropólogos, por exemplo, já são construções interpretadas pelos próprios pesquisadores a partir de algo que lhes foi mostrado ou, em vários casos, contado, o que ainda leva a interpretação a um outro nível, ou seja, a construção do que outro já entendeu e escolheu compartilhar. Quando aceitamos que nenhum discurso é neutro e todo ele é situado cultural, social e historicamente, isso inclui os próprios historiadores que narram os acontecimentos. De toda forma, o importante para um ramo da crítica marxista é uma literatura engajada, que poderia gerar mudanças reais na sociedade. A arte servindo tanto para questionar (no combate a muitos ideais capitalistas), quanto para manter (ao enaltecer o comunismo quando instaurado) o *status quo*.

Com esse modelo marxista as ideias de realismo na literatura ficam um pouco cristalizadas, como se fossem limitadas à arte que tenta mostrar quase que cientificamente a realidade. É nesse sentido que se define a priori a escola Realista do século XIX.

Segundo Carpeaux (2012) é com o Realismo que pela primeira vez a prosa se tornou mais importante do que o verso, dando uma força maior a gêneros, como o do romance psicológico. Carpeaux defende que Balzac é a mais importante figura da transição entre o Romantismo e o Realismo, embora faça questão de ressaltar que “no fundo, todas as épocas são de transição” (2012, p. 24). Com Balzac, o gênero romance passa por uma grande transformação, deixa de ser sobre mundos míticos, imaginativos e superiores. Seus personagens não são heróis inalcançáveis, os problemas não são de uma ordem maior, resolvido só por humanos superiores; a partir dele a literatura trata do nosso mundo real, das necessidades vitais dos homens de carne e osso, os cenários são as nossas casas e apartamentos, nossos países. Isso vem acompanhado e influenciado pelas descobertas e avanços que surgiram e/ ou expandiram-se no século XIX: o darwinismo, o determinismo, o positivismo, o cientificismo, etc.

O desejo da felicidade romântica em forma de sonho e que vinha como presente ou recompensa é substituído pela percepção de que o que se busca é, por exemplo, a ascensão social, é o poder, e que o meio para conseguir isso é o dinheiro, como acontece em

Père Goriot, do próprio Balzac. A escola realista suplanta o dualismo dos românticos com uma tentativa de retomar um equilíbrio. Carpeaux diz que Balzac se considerava conservador, no entanto, para esse crítico, ele é bastante avançado como observador da sociedade. Assim, podemos descrever o movimento literário realista (do século XIX) como uma observação de fragmentos da sociedade.

Como vimos, porém, essa ideia cristalizada de que realismo só é o que espelha a realidade empírica, foi ultrapassada, e consideramos difícil classificar obras com relação a sua gradação de *realidade*. Isso porque levamos em conta a perspectiva já apresentada anteriormente de que a imitação de algo nada mais é do que uma imitação, não podendo substituir ou representar em todas as instâncias a realidade do que foi imitado. Além disso, toda criação de certa forma é pautada no real, mesmo que acabe se distanciando aparentemente dele. Isso quer dizer que tudo que o homem cria na sua literatura é de uma forma ou de outra baseada num conhecimento de mundo. Mesmo que se tente pensar em algo fantasioso, como é o caso do maravilhoso.

Tomemos como exemplo a literatura de fantasia de J. R. R. Tolkien. Este autor cria um mundo novo, onde habitam criaturas consideradas estranhas à nossa realidade. Mas todo o universo da Terra-média é baseado no que o autor conhece de sua própria experiência: os mapas, as guerras, as armaduras, as criaturas, etc., sem contar com todo um universo intertextual associado às novelas de cavalaria e outras narrativas do medievo. Para delimitar e ilustrar um pouco mais especificamente, podemos observar um dos seres imaginários que ele criou: os “Ents”. Essas criaturas são descritas como grandes árvores com características humanas, falam, andam, se alimentam e trabalham como pastores da floresta. Apesar da combinação dessas características de vários seres não existir no planeta Terra, cada um desses elementos é perfeitamente real e todos podem ser encontrados no nosso mundo. Por isso não temos como negar que a literatura de Tolkien seja pautada até certo ponto no real. Além disso, devemos considerar que “Os mundos da literatura realista não são menos ficcionais que os mundos dos contos de fadas ou da ficção científica” (Doležel, 1997, p. 80).

Com esses argumentos em mente, retomamos a afirmação de que é difícil criar uma gradação do que seria mais ou menos real na literatura. Aqui podemos tomar emprestadas algumas ideias de Lubomir Doležel quando fala da semântica dos mundos possíveis, no seu *Mimesis y Mundos Posibles* (1997). Numa parte importante do texto, ele nos mostra como para a ficção não faz diferença se há algum personagem que tenha sido ou não inspirado em alguém real, exemplificando com o fato de que “[...] o Napoleão de Tolstói e a Londres de Dickens não são idênticos ao Napoleão histórico e a Londres geográfica” (p. 79), e mais: “O

Napoleão de Tolstói não é menos ficcional do que seu Pierre Bezuchov e a Londres de Dickens não é mais real do que o ‘País das Maravilhas’ de Lewis” (p.80). Se retomarmos Macherey, podemos perceber que ele traz ideias parecidas quando diz que:

O [sic] Paris de Balzac não é uma expressão do [sic] Paris real, uma generalidade concreta (sendo o conceito de generalidade abstrata). É o resultado duma atividade de fabricação, adaptada às exigências da obra (e não da realidade): não reflete uma realidade nem uma experiência, reflete um artifício. (Macherey, 1971, p.59)

Nesse caso, em que Macherey põe em xeque mais uma vez a metáfora do reflexo no espelho, temos um enfoque um pouco diferente do de Doležel, mas podemos chegar à mesma conclusão: a arte pode ser pautada no real, mas não consegue espelhá-lo perfeitamente e não depende dele para funcionar.

Tentamos assim ultrapassar a ideia fechada da escola literária realista e admitimos que o realismo se faz presente na literatura e na ficção independentemente do estilo defendido pelos marxistas ou adotado pelos autores de renome do século XIX. Quando Erich Auerbach (2015) explica que as obras literárias revelam o modo como o homem se vê em um determinado momento ou situação histórica e como compreende sua própria condição, poderíamos ampliar tal percepção também a outros gêneros, incluindo os que perpassam o Maravilhoso.

Com essa breve reflexão sobre as diferentes modalidades e perspectivas do realismo na literatura, podemos perceber que este se faz presente, de uma forma ou de outra, não apenas no sentido de espelhar a realidade imediata, mas também como possível janela para a mentalidade dos seus autores, o seu contexto histórico-social, bem como o possível universo educativo a partir do qual a obra surgiria, em torno de certos ideais. Um texto literário pode ser considerado como uma interação entre a época, o espaço e a individualidade do autor. Como toda visão e todo relato são orientados e representam a visão de quem profere o discurso de forma situada, as composições literárias não precisam tentar reproduzir o mundo “real” para poder transmitir ideias “verdadeiras”. Também podemos concluir que mesmo a literatura imaginativa/maravilhosa, que só aparentemente se distancia da nossa realidade imediata, como afirmado, é baseada nos conhecimentos de mundo dos seus autores e podem permitir que se identifique uma centelha de realismo nela, pois “a ficção nutre-se da realidade histórica: uma vez nutrida, pode dela se afastar, na direção da [...] estilização” (WAIZBORT, 2007, p. 16). Além disso, é preciso salientar que mesmo enredos completamente imaginários podem tocar um leitor de forma a gerar uma mudança real, possibilitando-se, assim, uma

ampliação do trabalho da própria literatura, seja ela de qualquer tipo, em especial em suas relações com a educação.

2.2 UMA ANTIGA DICOTOMIA: FILOSOFIA E LITERATURA EM SEUS ASPECTOS DIDÁTICOS NO CONTEXTO DA ANTIGUIDADE

Por muito tempo, a literatura foi vista como falha no que diz respeito à representação da realidade, como já afirmado. Um dos grandes filósofos da Antiguidade, Platão, pode ser a voz mais forte que defende esse ponto de vista, quando julga que as obras literárias, representadas pela imagem do poeta, e mais especificamente do poeta trágico, são diminuídas de valor por não conseguirem ser fiéis ao real.

Já nos preocupamos em afastar essa ideia problematizando e expandindo o conceito de realidade diegética, e a importância que esse espelhamento efetivaria não só no aspecto estético de uma obra, mas também como elemento ético e de educação. Porém, é importante ressaltar que essa rivalidade entre literatura e filosofia é milenar e se perpetuou ao longo da história da humanidade, reverberando em tempos modernos. Acreditamos que, atualmente, nesse início de século XXI, essa ideia já deve ter sido afastada do pensamento acadêmico.

Para prosseguirmos numa linha de pensamento que buscará aproximar esses dois campos do saber, neste capítulo traçaremos um estudo sobre a educação na Antiguidade, tendo em vista que os processos a ela ligados motivaram disputas entre a filosofia e a literatura nessa época.

Sabemos que a civilização grega conseguiu exercer uma influência muito abrangente, não só geográfica, através do seu entrelaçamento com a cultura em expansão do Império Romano, mas também temporal; fazendo com que muitas das suas ideias perdurassem até os nossos dias. A educação é um dos aspectos em que mais se consegue perceber esse influxo ao longo dos anos, principalmente no que diz respeito aos estudos literários, que se tornaram muito importantes na Antiguidade, como nos atesta Marrou (1998): “Ser um grego culto era, primeiro e acima de tudo, ser profundamente versado em Homero. Constituindo um legado do período arcaico, o conhecimento de Homero caracterizaria a educação grega ao longo de sua história.” (p. 217). Jaeger (2003) concorda com essa visão e defende que Homero foi o primeiro e maior “criador e modelador da humanidade grega” (p. 62), destacando a

importância desse poeta em particular, mas da arte literária como um todo, compreendida também em seus entrecruzamentos com a oralidade.

Mas não foi assim desde o começo. A princípio a educação grega era exclusivamente militar, o que significava ser um sistema que preparava o corpo, repleto de atividades físicas. Segundo Marrou (1998), o lugar de ensino por excelência, que corresponderia a nossa escola e salas de aula, era o ginásio esportivo. Com o tempo, a partir do século VI a.C., se deixa a ênfase no ensino militar. Embora mantida a prioridade das atividades corporais, abriu-se a possibilidade de ensinar outras habilidades, incluindo-se, a partir daí, uma perspectiva artística, com o ensino, a princípio da música. Dessa situação foi mais fácil chegar a valorizar-se o literário, que foi sendo introduzido juntamente com o canto lírico, e daí por diante se popularizou, e, enquanto a educação física e a própria música foram reduzindo em influência e abrangência, a cultura da Antiguidade foi se consolidando como literária, chegando ao seu ápice com o Império Romano e com a grande religião do livro: o cristianismo.

Comumente, na Antiguidade, correntes de pensamentos distintas abordavam os mesmos temas e por isso acabavam desenvolvendo uma rivalidade e oposição, mesmo que as suas ideias não fossem necessariamente antagônicas. O mesmo aconteceu no campo da educação. A partir do século V a.C. iniciou-se uma revolução pedagógica que trouxe dois grandes educadores que desenvolveram uma rivalidade frutífera (para a posteridade): Isócrates (carreira pedagógica de 393 a.C. até 338 a.C.) que defendia a oratória e Platão (carreira pedagógica de 387 a.C. até 348 a.C.) que preferia a filosofia. Platão que, segundo Jaeger (2003), admitia que até então Homero fora tido como o educador de toda a Grécia, buscava diminuir o valor pedagógico da poesia, alegando que essa apresentava verdades limitadas. Com isso, ele trabalha para estabelecer o filósofo como educador, no lugar do poeta. Porém, apesar de defender que a literatura, considerada até mesmo perigosa, devesse ser banida do sistema de ensino (e da sua república ideal), é a esse artifício retórico que ele recorre quando aparece a necessidade argumentativa, lançando mão do mito, elemento considerado literário por excelência, no momento em que os argumentos científicos e “verdadeiros” se esgotavam. Jaeger (2003) explica que a poesia e o mito são inseparáveis, e essa união, que se representa pela perpetuação da memória dos grandes eventos do passado, configura a sua função educadora, e completa: “Para Platão, esta função não consiste em nenhuma espécie de desígnio consciente de influenciar os ouvintes. O simples fato de manter viva a glória através do canto é, por si só, uma ação educadora” (p. 67). Talvez por isso esse pensador sentisse a necessidade de excluir não só a poesia que tivesse o objetivo específico de

educar, mas toda ela, que de forma sutil consegue exercer essa função. A contradição e ambiguidade em Platão com relação a sua teoria e sua prática vêm, na verdade, atestar o poder da literatura e posteriormente até ajudar a valorizá-la.

Já Isócrates teve o intuito mais tangível de buscar o aperfeiçoamento moral do homem, alcançar o que se chamou de *honnêtehomme*, justamente através da oratória. Para ele, o estudo da matemática e da filosofia servia mais para exercitar a mente do que para fins e utilidade “reais”. Ele foi reconhecido por ideias que deram base ao surgimento do humanismo, pois buscava “preparar o homem – todos os homens – para a vida” (Marrou, 1998, p. 227). Visava um treinamento comum que servisse a qualquer homem, independente do que viesse a se tornar.

Parece-nos interessante aqui salientar que quando se fala em **homem**, não podemos entender apenas como sinônimo de ser humano, visto que a ideia da educação era muito específica para as pessoas do sexo masculino, lembrando que na época não era imaginável que a educação escolar pudesse servir também à mulher – a literatura feita principalmente por homens e para eles mesmos exaltava a imagem da mulher, no máximo, como mãe de gerações ilustres, embora seja perceptível um elogio ao seu poder espiritual através da imagem de Palas Atena e outros mitos em que as mulheres aparecem destacadamente. Da mesma forma, a educação não era pensada para qualquer um, ela também era direcionada à população mais nobre. Apesar de, na *Odisseia*, por exemplo, se demonstrar uma simpatia e compaixão pelos cidadãos médios e até mendigos, através de uma imagem de verdadeira humanidade e de uma boa relação entre servos e senhores, a educação, de forma consciente, não os incluía, e era restrita à classe privilegiada.

O objetivo de Isócrates de educar esses rapazes nobres era posto em prática através das leituras e “familiaridade com os grandes escritores, admirados e reconhecidos, e acima de tudo com os poetas, sendo a poesia o maravilhoso instrumento que possibilitava a todos, adultos e crianças, a aquisição de um conhecimento intuitivo do homem e da vida” (Marrou, 1998, p. 227) e era essa a sabedoria que os programas de estudos clássicos buscavam desenvolver: diante dos problemas reais e complexos apresentados pela vida, incapazes de serem resolvidos com processos racionais e lógicos, que aquele aluno fosse capaz de procurar atingir a melhor solução possível, adequada às circunstâncias.

A oratória e a filosofia eram consideradas como dois caminhos possíveis para os estudos avançados (que não fossem mais específicos como a medicina ou a arquitetura), mas como vias opostas. Porém, a síntese das duas gerou um resultado muito interessante, que proporcionou uma educação mais completa, que era a um só tempo isocrática e platônica, literária e científica, mostrando que apesar de serem ideias diferentes, poderiam andar juntas. Um exemplo de ideias dessas duas correntes, que podem aproximá-las é a de que o interessante não é só fornecer a informação ao discípulo, ao contrário, é fazê-lo chegar àquela informação, percorrer o caminho da descoberta.

Pode-se dizer que as escolas valorizavam como método de ensino aprendizado a “erística”, “a arte da discussão, o domínio de técnicas de persuasão, de triunfar sobre o opositor, a arte de convencer e confundir” (Marrou, p.221), bem como o da dialética, proposta pelos sofistas e por Aristóteles e até aprofundada por Platão, que justamente significava um método de pesquisa e de compreensão da “verdade”. Isto é, valorizou-se a forma dialética porque ela fazia com que o aluno fosse tirando as suas conclusões, era ensinado a pensar para chegar a um resultado².

Porém, Marrou considera que, no que diz respeito à educação clássica, Isócrates triunfou sobre Platão, pois o seu método, através da literatura, era muito mais abrangente, chegando a um público mais amplo, do que a filosofia platônica, afinal. Assim, pode-se dizer que a forma que a alta cultura greco-romana adotou para o ensino foi a da retórica, “a arte de falar, que era também a de escrever” (Marrou, p. 222). Se escrever era o método de ensino, ler, conhecer os autores, mergulhar no seu mundo ficcional eram formas de aprender. A importância em praticar e desenvolver a linguagem, seja por meio da fala/escrita ou da observação (ler/ouvir) clareia não só a forma de expressão do ser humano, importantes para a comunicação e o contato em sociedade, feito sempre através da linguagem, mas também aprimora a nossa constituição interna de caráter e pensamento, já que é por esse mesmo mecanismo que a nossa consciência funciona. Sobre isso Candido (2011) explica que “o caráter da coisa organizada da obra literária torna-se um fator que nos deixa mais capazes de ordenar a nossa própria mente e sentimentos; e, em consequência, mais capazes de organizar a visão que temos do mundo” (p. 179).

²Por diversas vezes Platão, como se sabe, utiliza na sua explicação filosófica a forma do diálogo, que se mostrou bastante eficiente nesse propósito de auxiliar os pupilos a chegarem às suas conclusões. Essa forma popularizou-se e foi utilizada com esse propósito durante séculos, algumas vezes com maestria, outras, de maneira mais rasa, num simples sistema de perguntas e respostas.

Esse tipo de aprendizado, comprova-se, acontece de forma bastante natural através da poesia, pois ela consegue atingir um caráter de universalidade e representar o que há de comum na humanidade. Como é a Homero que se é atribuído o papel de educador de toda a Grécia, principalmente no âmbito de uma formação superior (JAEGER, 2003, p. 70), a epopeia ganha com ele grande importância. Através desse gênero, visto como um todo complexo, é que se ressalta a multiplicidade da vida humana, e justamente por conseguir transpor em composições de palavras de alto valor estético e ético os conteúdos mais íntimos e particulares da humanidade, bem como seus problemas e sofrimentos, que a epopeia atinge um público bastante abrangente, e alcança o atributo de educadora universal. É interessante ressaltar que, ainda para Jaeger (2003, p. 73), o aspecto educador de uma obra e a sua originalidade criativa surgem de uma mesma base comum, que seria justamente a consciência espiritual dos problemas da vida. Um exemplo que esse autor usa para explicar esses fatores é a profundidade humana retratada no personagem Aquiles. A realidade trágica da sua existência e da sua luta; a não satisfação da vingança e até a admiração pelo inimigo podem ilustrar bem esse complicado e poderoso poder da literatura. Jaeger (2003) salienta ainda que os gregos consideravam que a arte consegue satisfazer os dois princípios fundamentais da ação educativa, que seria o de ter uma validade universal, e, ao mesmo tempo, “uma plenitude imediata e viva” (JAEGER, 2003 p. 63), isto é, a arte e o seu poder de ação educativa, conhecido como *psicagogia*, conseguem provocar uma sensibilidade que funciona muito bem como poder de persuasão e forma de ensino. É por isso que Jaeger (2003) afirma que os gregos consideravam que ela tinha um “poder de ilimitado de conversão espiritual” (p. 63).

As narrativas sobre os grandes protagonistas e suas sagas, que contam normalmente o triunfo de um famoso herói sobre o seu inimigo, representam fortemente o caráter moralizante das narrativas daquela época. São exemplos dessas *aristéias* histórias de Diomedes, Agamemnon, e Menelau, mas também de Hércules nos seus trabalhos, Perseu que derrota a medusa e Teseu, o minotauro. Essas histórias encontram-se no imaginário geral da mitologia como um todo e constituem sim uma parte importante na formação dos cidadãos, mas não foram necessariamente criadas com a intenção de educar. Jaeger separa a ação educativa de acordo com a intencionalidade do autor.

Na sua *Paidéia* (1936), Jaeger (2003) se propõe a tratar da formação na Antiguidade, mas não se detém no que diz respeito à educação formal, e mostra como ela poderia ser tratada de duas formas, definidas pela intenção do autor, através da literatura. Para ele, o espírito educador da poesia grega pode ser dividido em dois: aquele que aponta para um

assunto específico, e tem um alvo determinado, e outro que, ao contrário, não apresenta um tópico próprio, mas que pela força argumentativa da arte, e pela temática, consegue exercer um grande papel na formação dos alunos, como esses exemplos que citamos há pouco. Por outro lado, no que diz respeito às obras em que se percebe uma intenção inerente, e buscam despertar um tipo de conhecimento determinado nos seus leitores, Jaeger (2003, p. 66) exemplifica com dois modelos: a *Telemaquia*, parte da *Odisseia* que trata do filho de Ulisses, e o caminho que ele deve percorrer para se transformar num grande homem; e o canto IX da *Ilíada*, no qual encontramos os ensinamentos de Fênix para Aquiles; trechos sobre os quais falaremos mais adiante. Em contrapartida, podemos entender que toda obra clássica provém de ensinamentos importantes, uma “educação objetiva que nada tem a ver com o propósito do poeta” (JAEGER, 2003, p.66), mas que transparece em pensamentos moralizantes e que busca desenvolver uma sensibilidade ética nas pessoas.

É importante ressaltar que não é por acaso que os exemplos de uma ação educativa direta e voluntária através da literatura sejam esses. Ainda segundo Jaeger (2003, p. 48), “Assim como o interesse pelo ético se acentua fortemente nas últimas partes da epopeia, também o interesse consciente pelas questões de educação se limita às partes mais recentes”. É verdade que a princípio era apenas de forma inconsciente e ao acaso que a literatura conseguia através dos ideais morais e éticos transparecer ensinamentos que acabavam por se provar úteis e bem captáveis, e foi com a percepção desse poder persuasivo da literatura que se passou ter essa preocupação de usá-la com esse propósito específico. E, como se sabe, as epopeias homéricas não datam completamente da mesma época, sofrendo modificações e acréscimos posteriores. Sendo assim, a *Odisseia* é a mais recente, mas algumas partes da *Ilíada* se aproximam da mesma época, e essas partes mais recentes correspondem aos exemplos citados.

O propósito educativo, nesses trechos, é evidente, ele vem na forma de discursos de mestres para seus alunos. Na *Ilíada*, Aquiles é orientado por Fênix no canto IX, apesar de originalmente nas histórias populares esse papel de professor pertencer ao centauro Quíron, que educara vários heróis; no poema homérico, essa responsabilidade deve recair sobre um outro herói cavaleiresco. Juntamente com Fênix e seu discurso de mais de cem versos sobre a cólera de Melagro, que serve de exemplo para Aquiles, as figuras de Ulisses e de Ájax também ganham a responsabilidade de representar para o mais jovem o poder das palavras e do ideal educativo, respectivamente. Como foi dito, o exemplo é um método bastante utilizado e que se demonstra muito eficiente em vários, se não todos, meios de ensino, e não

são apenas meros recursos estilísticos, mas sim didáticos. No entanto, no enredo da *Ilíada*, Aquiles não se mostra como um modelo de aluno, pois custa a dar ouvidos aos ensinamentos. Ainda assim, a estrutura desse poema é considerado como possuindo um “matiz ético e educativo” e que a sua forma de exemplo “põe em relevo o aspecto fundamental do caso: a ação construtiva exercida pela Nêmesis sobre a consciência.” (JAEGER, 2003, p. 51).

Mas se Aquiles se demonstra um mau exemplo de aluno, a *Odisseia* nos apresenta Telêmaco como um grande modelo a ser seguido. O filho de Ulisses é guiado por Atena, deusa da sabedoria, que lhe fala através de dois amigos de seu pai, primeiro Mentos e, em seguida e por mais tempo, Mentor. Telêmaco já se mostrava uma pessoa sensível, e a quem as ideias sugeridas pareciam pertencer por serem condizentes com seu espírito. E assim, a partir das ideias da deusa, nas palavras de Mentos, ele parte numa jornada de busca pelo pai, que vai lhe tornar exatamente o companheiro que Ulisses precisava, valente, ousado e decidido. Nesse percurso ele foi acompanhado de Mentor, novamente aqui uma personificação da deusa, que lhe fornece os serviços de acompanhante, como parte dos costumes da época, mas que ao longo da viagem também oferece conselhos, advertências e até instruções de conduta social, bem como exemplos fundamentais, nesse caso contando a história de Orestes e como este precisou vingar o pai (semelhança de situações). Logo, esses dois personagens vão desenvolver uma ótima relação que reflete o que se considerava de melhor na ação educativa da época, entre o pupilo e o mestre, que busca transformar o aprendiz “num homem superior, apto a realizar ações sensatas e bem-sucedidas” (JAEGER, 2003, p. 54).

Apesar de Erich Auerbach (2015), ao comparar o realismo da *Odisseia* ao do Novo Testamento, considerar que na obra homérica não haveria o elemento humano da identidade em constante formação, alegando que o Ulisses que sai de Ítaca é o mesmo que volta vinte anos depois, isso não é verdade para o seu filho. Telêmaco retorna de sua jornada mudado, um verdadeiro homem que consegue tomar decisões acertadas e possui uma grande virtude. Porém, devemos ressaltar, assim como Jaeger (2003) o faz, que a transformação de Telêmaco não se realiza segundo os desenvolvimentos de personagens que conhecemos hoje. A particularidade de sua modificação é que ela é de inspiração divina (Atena). Mas a epopeia cria uma ambiguidade quanto à ação educadora nesse caso, ao utilizar como recurso narrativo uma deusa que ensina através da imagem e fala de homens mortais, o que reforça essa duplicidade educativa que se configura, a um só tempo, como uma ação divina e um influxo educador natural, ou seja, humano.

É importante ressaltarmos aqui que Telêmaco se torna virtuoso, e essa ideia expressa exatamente o que se esperava da educação através da literatura naquela época. A própria literatura serviria de exemplo para seus leitores, e os tornaria homens mais sábios, ligados à *aretê*. Segundo Jaeger (2003), esta seria um atributo da nobreza, que é relacionado à sensibilidade ética, num sentido geral, que tem a sua raiz na própria nobreza cavaleiresca. O conceito tornou-se extremamente importante para a educação clássica, ligado à excelência humana, mas também ressaltava algumas qualidades de seres não humanos, e que confere às epopeias uma grande força de formação fundamentada no seu ideal de homem. A princípio Homero trabalha a *aretê* como sendo a qualidade ligada ao heroísmo, à força e à destreza, mas com o tempo, passa-se a representá-la mais como um atributo moral. Os estudiosos não encontraram uma palavra que conseguisse traduzir fielmente essa qualidade, aproximando-a, portanto, justamente das características de pessoas virtuosas. A *aretê* também estará ligada a uma noção do que é belo, interna e externamente, o que nos leva a um outro importante conceito da época: *kalokagathia*, que acreditava que o bom era o belo e vice-versa. Assim, não só os heróis eram entendidos dentro desse pensamento, mas também as obras eram valorizadas pelas qualidades éticas e estéticas indistintamente, na mesma categoria. Por isso a ética foi um valor muito presente na arte grega, e era considerada por Homero, segundo Jaeger (2003), não apenas como regras ou deveres do cidadão, mas sim “leis do ser”, o que lhe confere um *status* ainda mais forte, visto que vinha justamente da formação interna e pessoal.

Destarte, o ideal de beleza que se prezava está diretamente ligado à noção de formação, que visa à criação de um homem modelo, que deveria ser, segundo Jaeger (2003, p. 24), “intimamente coerente e claramente definido”. Os conceitos de formação e educação, apesar de muito próximos, são distintos, e no que diz respeito à Antiguidade, Jaeger salienta que se entende por formação essa ideia mais geral, de modelação de caráter (o que o tornaria belo, no sentido ético) e acrescenta: “A formação manifesta-se na forma integral do Homem, na sua conduta e comportamento exterior e na sua atitude interior” (p. 24). Para se chegar a isso, o caminho seria o de fornecer imagens e modelos a serem seguidos, o que, como já salientamos, a literatura consegue plasmar.

Em contrapartida, o que se entende por educação estaria mais relacionado aos conteúdos especificamente morais e práticos, isto nos leva a pensar mais na forma, direta, a partir de regras e espécies de diretrizes que deveriam ser praticadas e seguidas, por vezes, normativamente, como por exemplo, “honrar os deuses, honrar pai e mãe, respeitar os

estrangeiros” (JAEGER, 2003, p. 23), mas também vai além disso, pode englobar alguns “preceitos sobre a moralidade externa e em regras de prudência para a vida [...] e apresenta-se ainda como comunicação de conhecimentos e aptidões profissionais[...]” (p. 23). Esse último caso, os gregos chamavam de *techné*.

Esses conceitos em geral se entrelaçam. É o que podemos considerar que acontece, por exemplo, com os episódios citados da Telemaquia, e da educação de Aquiles no canto IX da *Ilíada*. Nesses casos, percebemos como a educação direta e moral, baseada nos exemplos, se preocupa em modelar um homem ideal.

É esse poder de formação e educação que é recusado por Platão. Ele, que valoriza os filósofos acima dos poetas, considera que a arte pode corromper os alunos, expondo vícios, indecência e outros graves problemas. Ele reconhece, como já dissemos, que a literatura consegue exercer grande influência, mas a considera bastante perigosa, por isso propõe, na sua república ideal, a expulsão do poeta, que seria considerada uma figura antagônica à do filósofo, levando ao choque. Na utopia desse pensador, cada pessoa deveria exercer a sua função unicamente, para que a sociedade funcione bem, como uma engrenagem. O poeta, tido por ele como um farsante que consegue através da sua arte passear entre as diversas funções, colocaria esse modelo em risco, e ainda possuiria um grande poder de sedução emotiva. Ele, que reconhecia a importância de Homero, tenta tomar o seu lugar como educador do povo grego, mas podemos considerar que não o conseguiu, mesmo que o seu próprio método também tenha atingido a um grande público.

A concepção do poeta como educador do seu povo – no sentido mais amplo da palavra – foi familiar aos Gregos desde a sua origem e manteve sempre a sua importância. Homero foi apenas o exemplo mais notável desta concepção geral e, por assim dizer, a sua manifestação clássica (JAEGER, 2003, p. 61).

Substituir essa figura, já tão impregnada na cultura antiga, não era objetivo fácil, e por isso Marrou (1998) afirma ter sido essa uma ambição muito grande. Porém, como observamos, a literatura e a filosofia, apesar de apresentarem visões distintas de um mesmo assunto, não são contraditórias. Se ao invés de opormos uma a outra, adicionarmos as suas ideias, como o próprio exemplo platônico dos mitos corrobora (a forma/gênero do mito dentro da estrutura do diálogo filosófico), ter-se-á um resultado muito mais proveitoso.

Na própria Antiguidade, já surge uma forma que se aproxima do mito em essência: a fábula. A popularidade desse gênero é perceptível graças às várias menções a Esopo, fabulista mais reconhecido da Antiguidade, em diversas obras, tanto de cunho artístico, como

comédias, por exemplo, ou mais filosófico como em Aristóteles ou Platão, no diálogo *Fédon*. Neste texto, Platão visita Sócrates já na prisão, e ouve-o enfatizar a importância de Esopo e suas histórias para a cultura e educação. Interessante observar como esse filósofo, sempre tão incisivo sobre os perigos da literatura, se propõe a abrir espaço e confere importância ao gênero fabular.

As fábulas Esopo alcançam enorme notoriedade, sendo citadas em eventos sociais, no intuito de impressionar os presentes e endossar algum argumento ou ponto de vista, segundo nos conta Duarte (2013). O próprio autor torna-se personagem em histórias posteriores, e sua obra foi reeditada inúmeras vezes ao longo dos séculos. Posteriormente iremos abordar a questão das fábulas e a relação que Platão estabelece com as mesmas, em *Fédon*.

3 UM BREVE PÉRIPOLO PELO MARAVILHOSO NA LITERATURA

O conceito de maravilhoso, por ser muito amplo, é discutido por diversos autores. Coelho (2012), Tolkien (2010), Volobuef (1999) são alguns nomes que utilizamos, ao longo da nossa pesquisa para conceber o conceito de maravilhoso. Para fins de melhor compreensão deste capítulo, é importante esclarecermos que nesse trabalho compreendemos como histórias maravilhosas aquelas em que acontecimentos mágicos (ou que para nós seriam sobrenaturais) são naturalizados e não causam nenhum estranhamento. De tapetes voadores a capas de invisibilidade, de varinhas de condão a sapatos mágicos que fazem andar distâncias enormes, de animais falantes àqueles que produzem ouro, tudo isso se torna comum nas histórias maravilhosas, como veremos a seguir.

3.1 O MARAVILHOSO ENTRE O *MYTHOS* E O *LOGOS* A PARTIR DO DISCURSO HISTÓRICO ANTIGO

Não é de hoje que se levanta uma série de questionamentos referentes aos mitos na Antiguidade clássica, muitos deles ligados à cultura oral e religiosa, crenças populares e até mesmo confundidas com a história da Grécia antiga, demonstrando que, naquela época, histórias maravilhosas e realidades passadas não tinham fronteiras muito bem delimitadas. Mas será que toda a Antiguidade grega acreditava igualmente nos mitos que se contavam? Partindo de questões como esta, o historiador francês Paul Veyne faz apontamentos muito interessantes sobre a origem literária e a concepção do maravilhoso ainda no âmbito da Antiguidade, bem como sobre as visões dos historiadores sobre as narrativas míticas, em seu livro *Acreditavam os gregos nos seus mitos?* (1983). Para esclarecermos, então, a relação que a Antiguidade tinha com as histórias maravilhosas nos basearemos, a seguir, nas ideias desse autor.

Se a Antiguidade grega acreditava ou não nos mitos, tão fortes na sua cultura, é uma questão complexa em vários níveis. Primeiramente, nos perguntamos quem eram esses gregos. Generalizar um pensamento a todo um povo pode ser problemático, por isso será importante compreender que há uma diferença entre níveis sociais e de escolaridade: a grande população e os doutos, estudiosos e letrados, por exemplo. Em segundo lugar, percebemos que, mesmo ao nos determos num só indivíduo, isso poderá variar, já que, por exemplo, um

literato apresentava por vezes num mesmo texto uma impressão de desconfiança em alguns mitos e crença em outros, como é o caso de Diodoro, citado por Veyne, que desenvolve uma leitura alegórica da figura de Zeus, mas: “É o mesmo Diodoro que acredita piamente, cem páginas mais adiante, nas viagens imaginárias de Evémero a ilhas maravilhosas, uma das quais teve por reis Urano, Crono, Zeus [...]” (Veyne, 1987, p. 63 -64). Ainda podemos ressaltar que há uma nivelação da crença. Pode-se acreditar cegamente, ou com críticas, entendendo como uma alegoria, ou que o maravilhoso aconteceu numa outra realidade que não a nossa. Esse aspecto vem reforçar que a construção e compreensão do real no passado pode ter sido diferente das que temos hoje, mas, entenderemos que é comum nos basearmos no presente como molde de verdade, negando tudo o que difere do que nos parece normal. Porém, como aponta Veyne, “o sentimento de verdade é muito amplo (engloba facilmente o mito), mas também que verdade quer dizer muitas coisas... chegando a englobar a literatura de ficção” (1987, p. 28). Portanto é interessante admitir não um conceito de verdade, como único e imutável, mas uma ideia de verdades, o que reflete a variedade e a pluralidade de mundos possíveis. Assim, “uma obra de arte é, a sua maneira, tida por verdadeira, mesmo quando passa por uma ficção; porque a verdade é uma palavra homónima que só deveria ser empregada no plural [...]” (Veyne, 1987, p. 35).

O autor explica que:

Se reflectirmos um instante, a ideia de que a verdade não existe não é mais paradoxal nem mais paralisante que a de uma verdade científica perpetuamente provisória e destinada a ser falsificada. O mito da ciência impressiona-nos; mas não confundamos a ciência com a escolástica; a ciência não encontra verdades, matematizáveis ou formalizáveis, descobre factos desconhecidos que podem ser glosados de mil maneiras [...]. As ciências não são mais sérias do que as letras e uma vez que, em história, os factos não são separáveis de uma interpretação e que podemos imaginar todas as interpretações que quisermos, deve acontecer o mesmo com as ciências exactas. (p.137)

Percebemos, então, que a própria ciência não encontra sempre uma informação que seja inquestionável, e não possa ser ultrapassada a partir de novas descobertas. O exemplo científico facilita o entendimento das verdades humanas também, possibilitando-nos compreender que tudo o que é considerado real é dependente da imaginação, pois:

A autenticidade das nossas crenças não se mede pela verdade do seu objecto. Mas é preciso compreender porque é que assim é, e é simples: somos nós que fabricamos as nossas verdades e não <<a>> realidade que nos faz acreditar. Porque ela é filha da imaginação constituinte da nossa tribo. (Veyne, 1987, p.135)

Há várias maneiras de crer. Acreditamos numa ficção, quando estamos envolvidos em sua trama, durante a leitura ou sua representação. Rimos e nos emocionamos com ela, choramos e temos medo. Algumas pessoas acreditam em vida após a morte, enquanto os mais

céticos insistem que o mundo espiritual é criação do imaginário humano, e da explicação sobre o desconhecido. Logo, será considerado “verdade” aquilo em que o indivíduo acredita, e com isso não poderemos mais entender que a ficção seja contrária à realidade:

Longe de se opor à verdade a ficção não é mais do que seu subproduto: basta-nos abrir a *Ilíada* para entrarmos na ficção, como se diz, e perdermos o norte; a única diferença é que a seguir não acreditamos nela. Há sociedades em que, uma vez o livro fechado, continua a acreditar e outras e que se deixa de acreditar. (Veyne, 1987, p.36)

Numa perspectiva de relacionar os mitos com acontecimentos do passado, destacamos o conhecimento popular de que essas narrativas maravilhosas dos gregos muitas vezes se confundem com a história da Grécia antiga, e que naquela época os historiadores já tinham uma reputação de falarem a verdade, não se preocupando se seriam desacreditados, ou questionados a respeito de como haviam chegado aos seus conhecimentos. A força dos acontecimentos narrados por eles vinha do tempo, que os tornava tradição. Historiadores antigos escreviam sobre o que se contava, e a presença da oralidade ainda era muito forte, constantemente usavam fórmulas como “diz-se que” ou “os mitos contam” ou ainda “as pessoas da região dizem”, entre outras semelhantes. Eles mesmos eram as fontes, segundo Veyne, e por isso não precisavam, para validar os seus escritos, citar de onde tinham obtido as informações que repassavam. Por isso, muito se valorizava o historiador que escreve sobre o seu próprio tempo, como forma de deixar algum fato ou fenômeno marcado para a posterioridade, como ocorria nessas épocas.

Porém, há uma mudança no estudo da história, a partir do momento em que se compreende a diferença entre as fontes e as verdades históricas, isto é, quando se percebe que tudo o que chega para a posteridade, não é a pura verdade histórica dos acontecimentos, mas a percepção de alguém sobre aquilo, embora Eusébio defendesse, segundo Veyne (1987, p. 131) que “[...] as fontes fazem elas próprias parte da história; ser historiador é relatar a história e é também relatar os historiadores”. Também o público leitor passa a ser outro, distinto dos antigos, e por todos esses fatores será difícil empregar os mesmos parâmetros que os historiadores modernos utilizam para criticar os antigos, que não “comprovavam” suas informações e, quem sabe, até ornamentavam demais os seus escritos, especialmente com a utilização de eventos e fenômenos ligados ao maravilhoso.

Na Antiguidade, se escrevia história para um público heterogêneo, de diversos níveis intelectuais, enquanto que nos tempos modernos, após o surgimento das universidades, escreve-se história para outros pesquisadores, que normalmente buscam especificamente aquele conhecimento. O rigor científico modifica o estilo da produção histórica. Os

contemporâneos precisam comprovar o que estão dizendo, mostrando os caminhos aos leitores que quisessem confirmar as informações, enquanto que os antigos poupavam os seus desse trabalho e já davam os fatos como constatados. Além disso, “o historiador antigo acredita em primeiro lugar, e só duvida dos pormenores em que não pode mesmo acreditar” (Veyne, 1987, p. 21). Assumia-se que tudo o que era contado realmente tinha se passado, exceto o que fosse realmente inverossímil. É preciso, porém, ressaltar ainda a diferença entre a história, que pretende saber o que aconteceu, e a filologia, que busca saber o que se conhecia no passado. Essa distinção será importante, embora possam essas duas vias de pesquisa se complementar.

Um sentimento em comum que temos, historiadores de hoje, com os antigos é de que as lendas e mitos podem transmitir uma mentalidade social, recordações coletivas, etc., o que lhes conferiria grande importância histórica independente do fato ter acontecido ou não, sendo considerados por Veyne como “forças históricas”. Se os fatos narrados ou mesmo personagens não fossem reais, não se poderia dizer o mesmo quanto aos sentimentos, ou até algumas situações, que devem ser tidos como possíveis no contexto de sua época de produção. Afinal, como bem define Veyne (1987, p. 28):

[...] apesar das aparências, a crítica antiga do mito assemelha-se não menos falsamente à nossa; saudamos na lenda uma história engrandecida pelo ‘génio popular’; para nós, um determinado mito será o engrandecimento épico de um grande acontecimento [...]; mas para um Grego, o mesmo mito será uma verdade alterada pela ingenuidade popular; terá como núcleo autêntico pequenos pormenores que são verdadeiros, visto que não têm nada de maravilhoso, tais como o nome dos heróis e a sua genealogia.

Veremos que grande parte dos gregos acreditava nos seus mitos dessa forma, e que existem diversas maneiras de acreditar. Posteriormente explicaremos a prática de depurar o mito, para justificar a crença, mas, por enquanto, podemos ressaltar a importância da cultura e da vida social para o conhecimento histórico, embora esses elementos tenham muitas vezes ficado de fora da historiografia moderna.

“O mito é informação”: com essa afirmação, Veyne (1987, p. 37) quer dizer que independente de perceber o mito como real ou não, ele traz conhecimento sobre a mentalidade de uma época através da repetição do que se dizia dos deuses e heróis, com narrativas sem autores que são interpretadas muitas vezes como tradição histórica. Ao que acrescentaríamos: *O mito é formação*, do ponto de vista do *ethos* coletivo e da educação. A mitologia grega pode ser compreendida como um gênero (de discurso) bastante difundido, que veio da oralidade, a partir de uma reunião de lendas que buscavam suprir uma necessidade popular de falar (e crer, por que não?) em histórias de aventuras com princesas raptadas, que sofrem e são salvas por

heróis cavaleiros, mas também histórias que falam de temas como “snobismo, sexo, sadismo e aventura” (Veyne, 1987, p. 30), bem como “as biografias de heróis, de reis, de arquétipos; essa velha literatura oral só falava de origens, de fundações, de gestas guerreiras, de dramas de família cujos actores eram principescos.” (p. 96) que, segundo Veyne, podem ser comparadas com o que hoje conhecemos como histórias de santos e mártires, mas também revelando a base fundamental para outras narrativas maravilhosas posteriores.

Incluir lendas e mitos que vinham da oralidade nos estudos históricos não significava necessariamente que os historiadores antigos acreditassem em cada palavra do que estavam narrando, mas os utilizavam como artifícios retóricos e ornamentais no texto, o que fez com que muitas pessoas assumissem que para encontrar a verdade histórica presente nas histórias antigas, de cunho maravilhoso, bastava buscar o que nelas sobrava quando destituídas do sobrenatural. Essa prática de depurar do mito o aparentemente inverossímil, permitiria encontrar o fundo de verdade, pois se acreditava que tudo o que fosse crível naquelas narrativas teria realmente acontecido. A população grega tinha uma relação instável com a mitologia, com fortes hesitações no que diz respeito ao quanto se acreditava, como nos atesta Veyne no trecho a seguir:

Antes de ter tomado a atitude crítica que reduz o mito ao verossímil, a atitude do grego médio era diferente: conforme a sua disposição, ora encarava a mitologia como contos de velhinha ingênua ora tinha, perante o maravilhoso longínquo, uma atitude tal que a questão da historicidade ou da ficção não fazia sentido. (Veyne, 1987, p. 27)

Acreditava-se que muitos mitos eram verdadeiros e, destituídos de seus ornamentos alegóricos/sobrenaturais, encontrar-se-ia o que se entenderia, na época, por verdade. Os mitos seriam acontecimentos verídicos que tinham sido adornados pela cultura oral. É justamente no período classicista, com Fontenelle (1657-1757), que se lança a possibilidade de que a mitologia toda fosse construção literária ficcional, baseada na imaginação popular ou de algum autor desconhecido. Apesar de na Antiguidade essa concepção não parecer possível, autores como Homero foram tidos como culpados pela “mentira” – ou seja, o maravilhoso, presente nos mitos – que corrompia a verdade. Em geral, para aquela época, criar algo totalmente novo, sem se basear no concreto, no mundo, era algo mais distante da realidade do que seres e objetos sobrenaturais. O que se conta, seja na linguagem oral ou na escrita, seria um espelho do mundo, do passado, como podemos atestar no trecho a seguir:

Porque os Gregos nunca admitiram que a efabulação pudesse mentir totalmente; a problemática antiga do mito, como veremos, está limitada por dois dogmas ignorados, pois eram óbvios: ninguém pode mentir inicial ou totalmente, pois o conhecimento não passa de um espelho; e o espelho confunde-se com aquilo que reflete, de tal maneira que o *medium* não se distingue da mensagem. (Veyne, 1987, p. 74)

Daí se utiliza a lógica de inversão, de que se o espelho está refletindo um objeto, isso quer dizer que aquele objeto existe, comprovando que os mitos não poderiam ter surgido do nada, falar sobre nada. Concebia-se a ideia de criar uma “falsidade” ou uma “mentira”, baseada em algo “real”, nunca inicialmente, apenas da imaginação de alguém. Segundo esse pensamento, se defendia a ideia de que seria possível separar dos mitos as partes que representavam fatos que se deram historicamente e os adornos que vieram posteriormente, com a criatividade daqueles que os contaram e registraram. Sendo assim:

Uma vez rectificadas as inexactidões da tradição, obtêm-se factos autênticos. A literatura mitológica, oral ou escrita, com seus inúmeros autores, conhecidos ou desconhecidos e as suas múltiplas variantes, terá, doravante, de fazer concorrência ao registro civil; terá de possuir a coerência cronológica, prosopográfica e biográfica da história. (p. 93)

O surgimento e a difusão da mitologia são anteriores à “distinção entre realidade e ficção, quando o elemento lendário é serenamente admitido” (Veyne, 1987, p. 29) e o povo se sentia encantado por esse tipo de narrativa, que era ilustrada pela arte e retomada pela literatura, seja em verso ou em prosa.

Acreditava-se nas narrativas maravilhosas como acontecimentos passados, mas de um passado particular, de uma realidade distinta da nossa, quase que como um mundo paralelo, como mais uma vez nos explica Veyne (1987, p. 30):

Estes mundos de lenda eram tidos por verdadeiros, no sentido em que não se duvidava deles, mas não se acreditava como se acredita nas realidades que nos rodeiam. Para o povo dos fiéis, as vidas dos mártires, recheadas de maravilhoso, situavam-se num passado intemporal, de que apenas se sabia anterior, exterior e heterogénio ao tempo actual; era ‘o tempo dos pagãos’. O mesmo acontecia com os mitos gregos; passavam-se ‘antes’, durante as gerações heroicas, em que os deuses ainda se misturavam aos humanos.

O passado heroico admitia uma realidade que não se faz presente no mundo que conhecemos, mas não quer dizer que ela não tenha existido em algum outro momento ou lugar, mesmo que no imaginário de um povo. Essa ideia apresenta-se como contrária ao princípio, bastante difundido, que utiliza o padrão de realidade atual (cada um usa o seu tempo e conceito de realidade) para julgar o que nas histórias seriam verdade ou mentiras. Segundo esse parâmetro, se deveria “julgar de tudo por si próprios, segundo a sua própria experiência, e será precisamente esse o princípio das coisas actuais que fará avaliar o maravilhoso pela realidade e passar a outras modalidades.” (Veyne, 1987, p. 44), isto é, defendia-se que se algo não é possível hoje em dia, nunca o foi. Com esse pensamento, se criou o molde que visa subtrair das histórias mitológicas o que não seria real, e assim encontrar o fundo de verdade nos mitos, já que era dado como certo que eles não poderiam ter

sido criados completamente do imaginário de alguém. O conhecimento de quais seriam as fronteiras do real, vindo da ideia de que “o passado é semelhante ao presente” (Veyne, 1987, p. 69) forneceria todo material necessário para tirar do mito o maravilhoso, podendo-se enfim acreditar completamente nos fatos que narram.

Admitem-se vários tipos de mitos e formas de se crer neles. Verdadeiros, verossímeis e inverossímeis, foram classificações que surgiram, durante a discussão da problemática sobre a historicidade das lendas, mas pesquisadores da verdade, os historiadores só aceitaram a categoria dos “verdadeiros”, nos quais não se notava a presença dos deuses, representantes do sobrenatural; porém, a cultura geral do povo aceitaria também os “verossímeis”, excluindo apenas os que fugissem demasiadamente de sua verdade, ou crença particular.

O maravilhoso provindo dos deuses era algo mais difícil de acreditar, pois não se fazia muito presente, ou observável no contexto empírico daquelas sociedades gregas, que se sentia muito mais próxima dos heróis, percebidos como homens comuns que fizeram grandes feitos, às vezes contados e recontados com alguns detalhes alterados, para engrandecer a narrativa:

É este paradoxo: houve espíritos capazes de não acreditarem na existência dos deuses, mas nunca ninguém duvidou da dos heróis. E por razões evidentes: os heróis eram simples homens a quem a credulidade atribuiu características maravilhosas, e como duvidar de que os seres humanos existem ou existiram? Nem toda a gente estava disposta, em compensação, a acreditar na realidade dos deuses, pois, não os vemos com os nossos olhos. Resulta daqui que, durante o período [...] que se estende por quase um milênio, do século V a.c. ao século IV d.c., absolutamente ninguém, incluindo os cristãos emitiu a menor dúvida acerca da historicidade de Eneias, de Rômulo, de Teseu, de Hércules, de Aquiles, e mesmo de Dionísio, ou melhor, toda a gente afirmou essa historicidade. (Veyne, 1987, p. 58)

A crença nos deuses era mais particular, como as religiões o são, em geral, separadas por grupos distintos, enquanto a crença nos mitos, desde que depurados do maravilhoso, era algo mais difundido e geral nas sociedades. Como dissemos, existiam vários níveis de crença. Aquela ingênua, através da qual se acredita plenamente e sem questionar; a crença crítica, que toma o maravilhoso nos mitos como alegoria e artifício retórico, e os descrentes, provando que a relação que os gregos mantinham com os seus mitos era muito oscilante.

Como já foi introduzido mais acima, mesmo a sociedade podendo ser dividida em grupos sociais que teriam tendências diferentes de crenças (os crentes, menos escolarizados, e os doutos), um mesmo indivíduo pode apresentar uma grande complexidade acreditando num momento e deixando de acreditar no outro, como expusemos no exemplo de Diodoro. Na verdade, esse é um fenômeno bastante frequente, e que se encontra ainda nos dias atuais, pois segundo Veyne “A coexistência, numa mesma cabeça, de verdades contraditórias não deixa

de ser um facto universal” (1987, p. 104), como no exemplo que esse autor cita do povo Dorzé (da Etiópia), que teme e se protege de leopardos mesmo no período que se acredita ser de jejum desses animais. O que o autor defende é que isso ocorre porque o nosso cérebro é capaz de criar “programas de verdades” diferentes, ou seja, acreditar em verdades opostas em momentos e contextos distintos, ou de acordo com a conveniência. Porém, “é preciso acrescentar, em sua defesa, que a sua má-fé residia mais na crença do que na utilização interesseira; o mito não passava de uma superstição de meios-letrados, que os doutos repunham em dúvida” (Veyne, 1987, p. 104). Isso não diminui a crença por si só, não se acredita mais numa coisa do que na outra, pois se pode dizer que o processo não consiste na admissão de verdades opostas num mesmo cérebro, mas sim “programas” distintos, que englobam verdades e até interesses diferentes. Para facilitar a compreensão desse processo o autor apresenta a seguinte explicação:

A nossa vida quotidiana é composta por um grande número de programas diferentes e a impressão de mediocridade quotidiana nasce precisamente dessa pluralidade, a qual, em certos estados de escrúpulo neurótico, é sentida como uma hipocrisia; passamos incessantemente de um programa para outro, como se muda de comprimento de onda na rádio, mas fazêmo-lo sem nos darmos conta. Ora a religião é apenas um desses programas que pouco ou nada interfere nos outros. (Veyne, 1987, p. 107)

E essa relação confusa com o crer ou não nos mitos está presente em diversos pensadores que se diziam descrentes, mas que acabam por se apropriar dos mitos e empregá-los a seu favor para convencer e ter razão, pois se passou a perceber que as narrativas maravilhosas teriam um forte poder retórico, e “era a retórica a arte de ganhar, mais que de ter razão; para ganhar, quer dizer, para convencer, era preciso partir do que as pessoas pensavam” (Veyne, 1987, p. 73). Ou seja, era importante usar uma linguagem que grande parte do povo entendesse e fosse familiar, e os mitos fizeram justamente esse papel.

Embora a literatura fosse considerada perigosa por Platão, como já dissemos, ele mesmo acaba utilizando o recurso narrativo a seu favor ao expor seus pensamentos em formas de diálogos, por exemplo, além da presença do mito, da alegoria e das fábulas. As religiões, ao longo dos séculos, também se aproveitam do poder retórico que lendas e mitos podem exercer sobre as pessoas e demonstram que uma metáfora, seja maravilhosa ou não, vale a adesão de novos fiéis. Esse fenômeno não se dá somente no campo da filosofia ou da fé, e a capacidade convincente das narrativas maravilhosas é atestada e engajada em diversas áreas, mesmo porque, ao considerar as artes pedagogicamente perigosas, Platão comprova justamente o seu poder. Naquela época não havia uma diferença entre o estudo das ciências e literatura:

O universo intelectual era exclusivamente literário; os mitos verdadeiros e as invenções dos poetas sucediam-se aos ouvidos dos auditores, que escutavam docilmente o homem que sabia, não tinham interesse em separar a verdade da mentira e não se chocavam com ficções que não iam contra a autoridade de nenhuma ciência. (Veyne, 1987, p. 45).

Assim, muitas vezes a própria literatura era utilizada para fins que a aproximavam de diversas matérias, principalmente no que diz respeito ao ensino. O texto maravilhoso, literário ou mitológico (e mesmo quando eles se confundem), era muitas vezes aproveitado para transmitir conteúdos de áreas variadas, sejam doutrinas religiosas ou matérias escolares, pois se verificou que a literatura era bastante eficaz nesse papel de ensino, e por isso defendia-se que “o mito tem de transmitir algum ensinamento útil, quer uma doutrina física ou teológica sob a capa de alegoria” (Veyne, 1987, p.84) não se limitando as histórias a uma função lúdica, de forma que esta foi ampliada justamente porque a naturalidade que ela confere aos assuntos propiciaram que esse meio fosse usado com um propósito mais específico e palpável.

Naquela época, em que não havia uma separação muito clara entre estudos científicos e ‘literários’, “os Gregos nunca possuíram uma ciência do mito como tal, mas simplesmente uma ciência da história transmitida através dos mitos” (Veyne, p. 87). Por isso, acreditava-se que, além de outras matérias, os próprios acontecimentos históricos, mesmo que mascarados e adornados sob a forma de alegorias maravilhosas, eram ensinados na sua essência a partir do maravilhoso, o que facilitou a confusão que se dá sobre a historicidade dos mitos. São as semelhanças verossímeis entre os mundos maravilhosos e o que conhecemos no universo empírico que podem dificultar a interpretação de que seriam distintos, e quando se deixa de perceber que o maravilhoso desenrola-se em outro mundo comete-se o erro de colocar o mito no “mesmo regime de crença que a história” (Veyne, p. 31), ou seja, no mesmo programa de verdade. Mas essa é uma confusão que se conseguiu “reparar”.

O maravilhoso, a fantasia, mito e os elementos mágicos que, como vimos, algumas vezes são tidos como mentirosos, podem parecer querer corromper a razão, ir de encontro à lógica natural do mundo que a humanidade conhece, e foram tidos como obscuros junto à luz das ciências, da explicação pela experimentação e o aparentemente palpável. O confronto entre o mito e o *logos* acontece continuamente, desde o surgimento do conceito de Razão, na própria Antiguidade, entremeados pelas aporias da crítica histórica antiga. Segundo Veyne, essa problemática não será resolvida por completo, mas diminuída, porque o que se deve entender é que para cada contexto a razão, assim como a verdade, podem ser diferentes:

Não é, pois, uma história edificante a que aqui contamos da razão contra o mito. Porque, como veremos, a razão não ganhou (o problema do mito foi mais esquecido do que resolvido), não era por uma boa causa que ele se batia [...] e, enfim, não era ela que se

batia, mas simplesmente um programa de verdade cujos pressupostos são suficientemente estranhos para nos escaparem, ou para nos espantarem quando o identificamos. Não temos nunca, sobre o verdadeiro, o falso, o mito, a superstição, uma visão completa, uma evidência, um *index sui*. Tucídides acreditava nos oráculos, Aristóteles na adivinhação pelos sonhos, Pausânias obedecia seus sonhos. (p. 93)

Como vimos, possibilidades de verdade também se modalizam através das ciências. Com isso podemos chegar à conclusão, juntamente com Veyne, de que a própria razão é variável, o que pode desarticular a primeira impressão de que o mito foge ao racional, visto que não pode ser definido num molde fixo, o que minimiza o confronto entre esses dois conceitos:

A oposição entre a verdade e o erro não está à escala deste fenómeno: é pequenina. A da razão e do mito não se aguentam melhor: o mito não é essência, mas sim um baú de arrumações e a razão, por seu lado, dissemina-se em mil racionalidadezinhas arbitrárias. Nem sequer a oposição entre verdade e a ficção deixará de aparecer como secundária e histórica; a distinção entre o imaginário e o real não o é menos. (p.144-145)

Complementares, o mito e a razão podem exercer uma função social vital de grande importância, principalmente se levarmos em conta a possibilidade educativa das narrativas, a qual o maravilhoso poderá vir a auxiliar, aproximando o público de tal objetivo. O texto maravilhoso não deve ser menosprezado por não ser *verdadeiro*, porque isso já não é o que importa, nem vai de encontro à razão. Ele existe porque é “verbal” (Veyne, p. 99) e exerce um papel vital para a humanidade.

3.2 O MARAVILHOSO NO CONTEXTO MEDIEVAL

Partindo, a princípio, da origem mitológica, o elemento do maravilhoso se espalhou pelo mundo e alcançou um grande interesse por parte da maioria das civilizações. Para seguirmos fazendo este breve panorama histórico sobre ele, partiremos agora para considerações de como se fez presente durante a época medieval no intuito de observar, em resumo, como a moral cristã – que, por sinal, também imperará no neoclassicismo francês numa série de aspectos – nele se configura e vice-versa.

Porém, antes de adentrarmos nas especificidades do maravilhoso medieval, é interessante salientarmos alguns apontamentos sobre esse período. A época que ficou conhecida na história como Idade Média durou desde o século V, considerando-se como marco inicial a queda do Império Romano Ocidental, e alcançando o século XV, até a tomada de Constantinopla pelos turcos otomanos e o descobrimento das Américas. Naturalmente, os

acontecimentos e tendências artísticas que ocorreram durante esses dez séculos não foram estáticos nem padronizados e, apesar de se enquadrarem, de maneira geral, na mesma categoria de *medieval* (nomenclatura que agrupa as estéticas apenas pela sua época) podem ser até de naturezas opostas, como veremos que ocorreu com relação ao elemento maravilhoso.

A Idade Média foi uma época repleta de mudanças sociais, que nem sempre correspondem à imagem obscura e retrógada, construída posteriormente, no período da Ilustração. Exemplos dessas transformações são: a passagem do sistema escravagista para o feudal; a criação das primeiras cidades (burgos); o desenvolvimento de novas atividades comerciais; o amálgama entre fé e razão desenvolvido por São Tomás de Aquino (1225-1274) a partir da lógica aristotélica e, conseqüentemente, a elaboração do teocentrismo medieval e a ideia de que o homem é a imagem e a semelhança de Deus. O medievalista brasileiro Franco Júnior (2017, p. 13) fala sobre algumas das principais mudanças da época:

O ocidente dos séculos XII e XIII conhecia profundas transformações: materiais, com mais produtividade agrícola e artesanal, progresso comercial e intensa urbanização; intelectuais, com o avanço das literaturas vernáculas, o nascimento das universidades e o desenvolvimento da filosofia escolástica; religiosas, com o despontar de sentimentos menos formalistas e mais interiorizado, menos preocupado com as aparências que com as intenções.

Esse período tão conturbado é também a época de ascensão e consolidação da igreja católica, que funciona como um estado que possui um grande poder econômico e por isso exerce influência ideológica em vários domínios, incluindo a cultura letrada. É nesse sentido que Jaeger (2001, p. 62) explica algumas modificações significativas no campo das artes ao comparar o período em questão com a Antiguidade:

Com a expansão do cristianismo, ocorre uma cisão de dois conceitos clássicos, que até então eram [...] tidos como indistintos: ética e estética, que passam a desempenhar papéis independentes. Essa separação transformará as mitologias pagãs da era clássica simplesmente em fantasia pura.

Algumas vezes a igreja permitirá usar esses elementos de “fantasia pura” a seu favor, e com objetivos morais didáticos, como veremos mais à frente.

Ainda com relação à organização do contexto dessas produções artísticas, é válido salientar que a sociedade feudal era dividida em ordens, ou *ordos*³: clero, nobreza e povo. A ideia era que essas três se apoiavam mutuamente, fornecendo serviços e possibilitando que

³ Segundo Baccega (2015), nomenclatura que designava as camadas sociais nesse período.

cada uma exercesse o seu determinado papel⁴ para o funcionamento social. No entanto, como essas eram comunidades e organizações baseadas nas crenças religiosas, eram excluídas da esfera social as pessoas que não fossem cristãs, tais como os judeus, ou os heréticos.

Assim, as produções artísticas não chegavam igualmente para todas as pessoas, e eram restritas a um pequeno grupo mais culto. Embora isso não queira dizer que a grande população fosse desprovida de imaginação e não compartilhasse entre si algo de maravilhoso, através de narrativas orais que passavam de geração em geração. Sobre isso Baccega (2015, p. 375) salienta:

[...] autores como o linguista russo Mikhail Bakhtin identificam a existência de um variado esteio de cultura popular na Idade Média Central, relativo aos camponeses, vilões, cavaleiros analfabetos, e outros homens desprovidos de formação intelectual, os *illetterati*. Sua manifestação simbólica poderia ser identificada na ampla gama de gestos, hábitos, celebrações, tradições, contos e sagas transmitidos pelo viés da oralidade.

Com o tempo, é perceptível um esforço da igreja de buscar se apropriar dessas artes e literaturas para fazer a fé cristã chegar à maioria do povo, como veremos adiante.

É comum em todo percurso histórico que as sociedades recebam de herança várias influências de tempos precedentes, posicionando-se em relação a elas, incorporando-as, renovando-as, ou rejeitando-as e combatendo-as, seja no âmbito artístico mais rebuscado, ou no próprio meio popular. É importante, então, reforçar que: “todas as sociedades segregam – umas mais outras menos – maravilhoso, mas alimentam-se sobretudo de um maravilhoso anterior” (LE GOFF, 1985, p. 21). É assim, através do legado da Antiguidade, que o maravilhoso chega à Idade Média, proporcionando diferentes reações de acordo com os contextos vividos, às vezes sendo rejeitado, em outras, redimensionado.

Devemos ressaltar, porém, que o que atualmente consideramos como maravilhoso, não necessariamente é o mesmo que a população daquela época conhecia como tal. O maravilhoso medieval passa por diversas fases e formas de recepção e, nesse longo período, desenvolve alguns sentidos diferentes. Seguindo uma perspectiva cronológica podemos observar que a princípio o elemento maravilhoso foi mau visto e rejeitado durante muito tempo, principalmente graças à supremacia da igreja, que o considerava como um perigo pagão e se

⁴ Rezar, combater, proteger e trabalhar (no sentido de trabalho braçal) seriam a princípio as preocupações da época.

esforçava em ocultá-lo, ou até destruí-lo por completo, já que acreditava que através dele o paganismo adquiria um forte poder de sedução⁵.

Por outro lado, no período gótico, que abrange os séculos XII e XIII, segundo Le Goff (1985), a Igreja acreditava não ter mais razões para combater o maravilhoso, pois considerava que o tinha domado, “domesticado” e até certo ponto conseguia usá-lo a seu favor. Esse fato, juntamente com a pressão da base laica, permitiu que esse elemento passasse gradativamente a ter uma presença ascendente na época. Por isso, considera-se que nesse segundo momento houve uma forte valorização e retomada do maravilhoso, que, através da literatura cortesã e de cavalaria, conseguia representar a situação e os interesses da pequena e média nobrezas, classes que se sentiam a um só tempo ameaçadas e em ascensão e que buscavam descobrir o seu lugar na sociedade cultural, se mostrar como um outro tipo de cultura, se opondo à arte considerada comum, aristocrática e eclesiástica, que tinha por hábito desconsiderar outras formas de cultura. Nesse sentido de se apresentar como algo diferente, a nova arte se sente na liberdade de aproximar-se de um acervo tradicional ainda muito forte, embora não tão aceito nos campos mais eruditos, o da oralidade, da qual o elemento maravilhoso provém e se faz constante.

A última divisão de tempo que podemos fazer dentro desse contexto é a que segue do século XIV até o final da era medieval, no século XV, que será menos abordada, mas é representada por uma forte estetização do maravilhoso, tornando-o cada vez mais literário e intelectual, abrindo pioneiramente espaço para as futuras *imitatioe emulatio* dos renascentistas.

Com relação ao conceito de maravilhoso, Jacques Le Goff (1985) aponta que o termo, na Idade Média tem uma concepção plural, de *mirabilia*. É interessante notar o significado e o porquê da expressão flexionada na forma plural. Para nós, segundo Le Goff, o maravilhoso é único, no sentido que se refere a uma categoria seja do espírito ou literária, enquanto que no entendimento da sociedade medieval ele se referia a todo um universo de objetos, uma coleção de coisas maravilhosas de cunho mitológico, que eram consideradas raras. A partir daí, podemos fazer algumas considerações sobre a escolha do termo. Pelo caminho da etimologia, existe uma explicação relativa à visão, visto que a raiz *mir* (que pode-se relacionar, por exemplo, ao *miroir*, em francês) se refere a algo visível. Porém a condição da *mirabilia*, obviamente, não é apenas ser visível, vai além disso, segundo nos explica Le Goff (1985, p. 20):

⁵ Mais uma vez, esse fato demonstra e comprova a força didática desse elemento, como defendemos ao longo desta dissertação.

Os *mirabilia* não são naturalmente apenas coisas que o homem pode admirar com os olhos, coisas perante as quais se arregalam os olhos; originalmente há, porém esta referência ao olho que me parece importante, porquanto todo um imaginário pode organizar-se à volta desta ligação a um sentido, o da vista, e em torno de uma série de imagens e metáforas que são metáforas visivas.

O termo vem do latim, mas se espalha e se consolida também nas línguas vulgares, que progridem consideravelmente a partir do século XI. Segundo Aquino (2003, p. 606, grifo nosso), juntamente com a melhora nas condições socioeconômicas, possibilitou-se a elaboração de uma “Literatura rica e variada, às vezes maliciosa, sarcástica, heroica, amorosa, *imaginativa* e até religiosa”. É no termo *imaginativa* que o maravilhoso se destaca, e se faz presente em todas as línguas românicas, bem como no inglês.

Mas, para justificar mais uma vez o termo no plural que designa o maravilhoso medieval, poderemos observar brevemente a sua amplitude. Ele foi herdado de sociedades anteriores e foi passando por transformações de várias espécies, seguindo por vezes caminhos distintos, o que permite uma categorização do sobrenatural na Idade Média.

Apesar dos esforços da Igreja em ocultar esse elemento sobrenatural de origem pagã nas artes na alta Idade Média, ele já estava presente no imaginário popular e chegava até mesmo à literatura religiosa. Exemplo disso é o uso metafórico dos desertos, florestas, ilhas e mares, lugares mágicos que representam a solidão, mas também os desafios, as aventuras e as provações pelas quais os heróis, sejam eremitas ou cavaleiros, precisam passar. Esses lugares, conhecidos por Le Goff como deserto-floresta – as florestas, mares, etc., equivalentes ocidentais dos desertos orientais⁶ –, são ao mesmo tempo onde ocorrem as tentações que o demônio usa para subjugar o herói, mas também onde este procura refúgio e retiro, e, por esses motivos, juntamente com as crenças populares, podem ser compreendido como essencialmente maravilhosos: “A história do deserto, aqui e além, agora e logo, foi sempre feita de realidades espirituais e materiais misturadas entre si, de um vaivém constante entre o geográfico e o simbólico, o imaginário e o económico, o social e o ideológico” (LE GOFF, 1985, p. 46).

Na verdade, a ideia do deserto-floresta vem se opor à cidade e representa também a dicotomia muito forte naquele contexto entre o selvagem e o cultural (humano, construído, habitado, cultivado). Vemos, por exemplo, que durante os séculos IV ao VII houve uma tendência de movimentos de abandono da cidade, enquanto que no período do XI ao XII a tendência era mais urbana.

⁶ Le Goff nos lembra, também, que muitos dos modelos bíblicos vêm de culturas orientais.

Também na literatura palaciana e de cavalaria esses espaços estão ligados à aventura, nas quais se encontram criaturas a serem combatidas e vários tipos de obstáculos a serem superados: “[...] é sobretudo na literatura palaciana que à floresta será atribuído um papel material (no enredo) e simbólico de importância capital. Ela está no centro da aventura cavaleiresca ou antes, esta encontra nela o seu lugar de eleição” (LE GOFF, 1985, p. 52).

O que queremos ressaltar, é que essa presença do imaginário maravilhoso se presentifica ao longo de todo o período medieval, não excluindo, portanto, a alta Idade Média, Na qual foram encontrados exemplos de vários textos nesses moldes, tais como *Conlationes*, uma antologia hagiográfica do século V, registrada por Giovanni Cassiano⁷, por exemplo, como nos explica Le Goff, ou ainda todo o ciclo de novelas arturianas, de origem célticas e pagãs, surgidas entre os séculos V e VI.

Como mencionado, foi a partir dos séculos XII e XIII que o maravilhoso passou a ser efetivamente ressaltado e valorizado. Nesse período seu uso foi tão abrangente que pode mesmo ser subdividido em categorias. Dentro do grande campo da *mirabilia*, existe ainda a *mirabilis*, que seria todo o maravilhoso de origem pagã pré-cristã, o *magicus*, que é classificado como o sobrenatural maléfico, satânico, a magia negra – deixando entender que também haveria a crença na luz, na magia branca que visasse o bem – e, por fim, o *miraculosus*, que é o maravilhoso religioso, do milagre, considerado como um ramo menor desse fenômeno, visto que ele restringe um pouco algumas características interessantes, como a imprevisibilidade e a possibilidade de vários seres e agentes do maravilhoso (na religião, o ato sobrenatural sempre parte do mesmo autor: Deus).

No período medieval, a organização social era baseada nas crenças religiosas, e assim, mesmo o maravilhoso que tinha sua origem no paganismo poderia chegar a ser imbricado nas obras de cunho cristão. Exemplo dessa apropriação de obras anteriormente pagãs, é o já citado ciclo de novelas arturianas. As histórias sobre o Rei Artur se tornaram míticas, e nesse âmbito apresentam uma fronteira tênue do que seria ficção ou história. Mesmo emanando um realismo profano, a sua notoriedade tanto no meio mais popular, representada pelas narrativas orais, como no meio mais culto, que gera várias produções artísticas contando e ilustrando a lenda, fez com que a Igreja buscasse se apropriar de seu enredo e transformá-las em narrativas de cunho cristão. Segundo Moisés (2008, p. 35), foi mais ou menos em 1220 que “a lenda, até esse momento, de cunho pagão, cristianiza-se, passando seus principais símbolos (o Vaso, a

⁷ Giovanni Cassiano (360-435) foi um monge de Marselha, no sul da França. Teólogo e fundador do monasticismo ocidental.

Espada, o Escudo, etc.) a assumir conotação mística”. Assim, a saga que antes acreditava no Graal como um caldeirão mágico, passa a compreendê-lo como o cálice sagrado, por exemplo. A igreja percebe que com o recurso das histórias maravilhosas pagãs, seria possível representar a moral e ideais religiosos como o desprezo ao corpo e o culto à vida espiritual, presentes nesse exemplo.

Para continuar dentro desse âmbito de histórias cristãs que abarcam elementos mágicos e imaginativos, existem ainda algumas outras obras lapidares que podem ser apreciadas, a exemplo dos *Bestiários*, e da paradigmática *A Legenda Áurea*.

Justamente a partir do século XII, quando a igreja passa a aceitar mais esse recurso, temos a crescente produção dos bestiários medievais⁸. Esses textos, que eram escritos geralmente em verso e vinham acompanhados de ilustrações (iluminuras), eram pequenas narrativas com finalidades descritivas, morais e didáticas, que detalhavam características de vários animais, fossem eles reais ou maravilhosos. Eram divididos em duas partes, a descritiva, propriamente dita, e a que apresentava uma interpretação teológica e alegórica, a moralização da história. Na tradição dos bestiários, os animais eram compreendidos como símbolos de vícios ou virtudes que eram usados para proporcionar os ensinamentos religiosos e morais cristãos.

Produzidos em monastérios⁹ e visando principalmente o próprio público religioso¹⁰, os bestiários tinham a intenção de retratar uma verdade espiritual cristã que o recurso maravilhoso poderia ajudar a transmitir, já que não tinha a intenção de ser *a verdade* empírica. Segundo Varandas (2006), as correntes do neoplatonismo conferem-lhe o mérito de tentar aproximar a criatura do criador através da compreensão do plano espiritual, pois professavam que os bestiários buscavam mostrar a realidade da criação divina em toda a sua riqueza. Com a popularização, vários bestiários surgiram ao longo dos séculos XII, XIII e XIV na Europa, principalmente na França e Inglaterra, mas são esquecidos a partir do século XV, com as novas preocupações naturalistas que surgem a partir da recuperação das ideias aristotélicas. Como exemplos franceses, Varandas (2006) cita o *Bestiaire*, de Philippe Thaon, escrito entre

⁸ Os bestiários se baseavam em textos mais antigos, como o *Fisiólogo*, obra produzida entre os séculos I e III, em Alexandria, a qual descrevia os animais e relacionava-os à doutrina cristã (embora alguns críticos acreditem que as interpretações cristãs foram introduzidas posteriormente). Mas também encontram-se práticas artísticas semelhante aos bestiários medievais ainda na Antiguidade, em autores como Heródoto e Plínio.

⁹ Sua produção coincide com o crescimento das bibliotecas monásticas.

¹⁰ Algumas das ordens religiosas que adotaram os bestiários foram os beneditinos, cistercienses, franciscanos e monges agostinhos, segundo Varandas (2006).

1121 e 1135 e dedicado à esposa do rei Henrique I; o *BestiaireDivin* de Guillaume Le Clerc, de aproximadamente 1210, e ainda duas versões de Pierre de Beauvais, também do século XIII, mas sem data específica. Essas obras francesas são consideradas versões simples, não muito luxuosas, ao contrário da produção inglesa.

O gênero dos bestiários é considerado híbrido, pois se caracteriza a um só tempo naturalista, maravilhoso, mnemônico, exegético, alegórico, didático. As descrições e narrações sobre animais conferiam-lhes interpretações simbólicas, alegóricas, que serviam de exemplos simples para os leitores/ouvintes. Acompanhados de ilustrações, que buscavam passar também ensinamentos na forma de alegorias, os textos dos bestiários conseguiram chegar a um público mais abrangente, visto que com uma explicação desenhada da história, que vinha em destaque, quase como uma introdução ou um título, como observa Varandas (2006, p. 29), permitia o acesso do público não letrado.

Outro exemplo de maravilhoso utilizado em favor do cristianismo pode ser encontrado no texto do italiano Jacopo de Varazze (1229-1298), a compilação de histórias hagiográficas intitulada *Legenda Áurea* (séc. XIII). Essa obra reúne narrativas de vidas de santos na forma do gênero *exemplum*, descrito como um relato breve e “verídico” que poderia fornecer temas para alguns discursos (notadamente sermões), e teriam o propósito de convencer o público através de alguma lição edificante. Assim como os bestiários, esses textos com objetivos pedagógicos lançam mão de alguns aspectos maravilhosos para persuadir e atingir a sua finalidade. Essas narrativas sofrem grande influência também do folclore, e foram registradas por escrito, a partir do recolhimento de várias fontes, dentre elas algumas cultas, textos apócrifos, tradições orais e até, algumas vezes, por influência das experiências do próprio autor. Os *exempla* forneciam uma linguagem próxima do público leigo, por vezes compostas em línguas vulgares e baseadas em conhecimentos populares, acrescentando-se uma forma persuasiva para conquistar novos fiéis, sempre auxiliando na função evangelizadora. A mistura de fontes e linguagens gera um texto que é classificado como pertencente a uma cultura intermediária, o que colabora para a formação de um público abrangente, de leigos e doutos.

A *Legenda Áurea* pretende ser, como o título sugere, uma coletânea de grande valor moral e pedagógico que serviria justamente para compilar materiais que ajudariam na elaboração de sermões. O aparecimento da obra de Jacopo de Varazze se dá a partir do crescente número de histórias hagiográficas que surgem ao longo dos séculos XII e XIII. O

objetivo de “sintetizar e harmonizar os conhecimentos da época” (FRANCO JÚNIOR, 2003, p. 14) fez com que o registro e a compilação desses relatos fossem indispensáveis.

É perceptível que nas narrativas dessa coletânea o autor relata histórias atemporais, e tenta não historicizar os personagens, embora cite algumas datas de maneira vaga, mas isso não quebra o fato de que aqueles acontecimentos poderiam ocorrer em qualquer período. O caráter universalizante da narrativa é reforçado ainda pela utilização de personagens-tipo, geralmente “o mártir que deu a vida pela maior glória de Deus” (FRANCO JÚNIOR, 2003, p. 16). Esses aspectos vêm reforçar a ideia de que suas histórias são recursos didáticos através de formas simbólicas:

[...] a cosmovisão pela qual cada fato, objeto ou pessoa, mais do que uma realidade em si, é uma representação, uma imagem, uma figuração, de algo superior, transcendente, com o qual o ser humano não poderia ter contato direto nem poderia compreender, não fosse a intermediação do símbolo. Na linguagem bíblica, fundamental para a Idade Média, símbolo é o espelho que permite entrever algo, ainda que de maneira deformada, antes de poder vê-lo no Além ‘face a face’ (Franco Júnior, 2017, p.16-17).

Na apresentação à edição brasileira da *Legenda Áurea*, o historiador Hilário Franco Júnior salienta que a sociedade medieval era baseada numa mentalidade simbólica e que por isso esse recurso era sempre utilizado de maneira eficaz.

Era comum, na Idade Média, a presença de elementos temáticos/narrativos ligados ao maniqueísmo, ou seja, a ideia de que existia uma luta entre o bem e o mal, representados pelos deuses pagãos e o Deus único cristão, ou ainda, entre os torturadores romanos e os mártires cristãos. Apesar disso, as narrativas das vidas dos santos não deixam de sofrer alguma influência direta e indireta das culturas pagãs. O próprio Franco Júnior considera que Jacopo, ao compor a sua obra, alternara entre a teologia e a mitologia. Algumas influências e aparições explícitas foram destacadas por esse autor, como por exemplo, na história de São Cristóvão, que ao transportar o Cristo é comparado ao gigante Atlas, que carrega o mundo nos ombros, como na mitologia grega. Ou quando Santo Antônio encontra com um centauro e um sátiro, figuras completamente pagãs, ou ainda na comparação de Judas e São Juliano a Édipo. Franco Júnior (2017, p. 20) observa que “o desejo evangelizador ficava contaminado pela presença mítica”, embora claramente se destaque a perspectiva moral e didática cristã, num procedimento palimpséstico.

O maravilhoso é perceptível nesses textos de várias formas, com a presença de alguns seres, como os citados logo acima, ou pelas ações milagrosas cristãs. Para ilustrar isso, podemos tomar como exemplo a história de São Paulo, eremita. Nessa narrativa, outro

eremita, Antônio, quer visitar Paulo, que estava em um retiro no deserto¹¹. No caminho, ele encontra primeiramente um centauro e depois um sátiro, como salientou Franco Júnior. Mas é interessante perceber o que esses encontros representam. Ao encontrar o centauro, Antônio parece saber de que criatura se trata e é aconselhado a seguir pelo caminho da direita, que não o leva a lugar nenhum. Quando em seguida encontra um ser que tinha o corpo metade de bode e metade humano, ele estranha e rogando ao seu Deus pede que o sátiro se identifique e aponte um caminho, que também não o levará ao seu destino. É apenas quando encontra um lobo, animal a um tempo simbólico e perfeitamente natural, é que consegue chegar à cela de São Paulo. Da mesma forma são dois leões (também naturais), que nessa história aparecem para enterrar o corpo do santo, quando Antônio não tem meios para cavar uma cova. É evidente, portanto, que aconselhado pelos seres pagãos, não é possível chegar ao bom caminho, eles, ao contrário, dificultam e retardam.

Outro exemplo vem da história de São Jorge, que através da sua fé consegue domesticar o dragão, e, com a autorização do rei, matá-lo. Nesse enredo a ameaça à cidade vem por parte do ser maravilhoso, o dragão. Seu hálito era mortal e para evitar que chegasse à população, lhes eram oferecidas diariamente duas ovelhas, e posteriormente, quando não havia mais desses animais suficientes, uma delas era substituída por algum ser humano a ser sorteado em meio a todos os cidadãos. A proteção miraculosa que Deus concede a Jorge também pode ser interpretada literariamente como elemento maravilhoso, mas mais do que isso, é interessante notar a simbologia do dragão. Esse ser assustador mata apenas com o seu hálito e exige oferendas, como se fazia no paganismo. Segundo algumas descrições de bestiários, o hálito representa (ao menos no caso da pantera), segundo Varandas (2006), o sopro de vida, elemento criador. Partindo do dragão, ele é, ao contrário, o que tira a vida. Se essa criatura for interpretada como a ameaça das outras crenças pagãs, o seu hálito poderia representar os questionamentos que elas geram nos cristãos, e seu poder de persuasão, por exemplo. Com isso fica evidente que o cristianismo se apropriou dos elementos maravilhosos para serem usados de forma alegórica e didática, demonstrando, com esses exemplos, algumas das verdades dogmáticas da igreja, e popularizando a sua linguagem com o intuito de arrebatar ainda mais fiéis.

Umberto Eco (1989) explica que no período medieval acreditava-se que Deus utilizava-se de símbolos da natureza para se comunicar com os seres humanos, como se o mundo natural fosse o código divino. E, nesse sentido, “um leão não era só um leão, uma noz

¹¹ O deserto-floresta de que fala Le Goff, que também apresenta um significado simbólico.

não era só uma noz, um hipogrifo era real como um leão porque, como este, era signo, irrelevante existencialmente de uma verdade superior” (ECO, 1989, p. 72). Os símbolos conseguem comunicar mais facilmente às pessoas mais simples, traduzindo a complexidade da doutrina cristã; além disso, considerava-se que as alegorias eram capazes de estimular o espírito, além de servirem de adorno que aprimoram esteticamente as artes. Eco (1989, p. 72) ainda explica que naquela época se tinha uma ontologia toda especial e que isso:

[...] mais do que primitivismo em sentido literal, trata-se de uma disposição para prolongar a atividade mitopoética do homem clássico, elaborando novas figuras e referências em harmonia com o *ethos* cristão; um reavivamento, através de uma nova sensibilidade ao sobrenatural, do sentimento de maravilhoso que a tardia antiguidade clássica já havia perdido há tempo [...] (p. 72)

Com isso podemos perceber que a doutrina cristã aproveita-se desse aspecto e apropria-se das formas do sobrenatural aceitas na época para ressignificar esses símbolos a seu favor de modo que conseguisse falar ao povo de uma maneira mais acessível.

Dessas formas de manifestação desse fenômeno, nos interessamos pela sua essência cristã, pela sua relação com a moral e a educação religiosas e poderemos observar como isso ecoará nas produções posteriores neoclassicistas. Também são relevantes algumas observações sobre o maravilhoso de origem pagã do qual se derivam as histórias de cavalaria medievais, e mais tarde, o maravilhoso estético e literário. É necessário perceber como as histórias imaginativas não se distanciam do mundo e contexto nos quais surgem; ao contrário, podem representar muito fortemente situações e conjunturas reais. É o caso, por exemplo, da novela de cavalaria, que metaforicamente remete às circunstâncias da pequena e da média nobrezas, isso através da jornada do cavaleiro, a busca pelo seu autoconhecimento e aceitação:

O maravilhoso está profundamente ligado a esta procura de identidade individual e coletiva do cavaleiro idealizado. O facto de as provas do cavaleiro passarem por toda uma série de maravilhas – maravilhas que ajudam (como certos objetos mágicos) ou maravilhas que é preciso combater (como os monstros) – levou Erik Köhler a escrever que a própria aventura, representada pela valentia, pela procura de identidade por parte do cavaleiro no mundo da corte, é em última análise ela própria uma maravilha (LE GOFF, 1985, p. 23).

Podemos assim, a partir das palavras de Köhler e Le Goff, testemunhar como o elemento mágico perpassa as obras de cavalaria por completo, e não apenas algumas partes, em que aparece de forma mais explícita. O ideal do cavaleiro também pode ser conectado com o pensamento filosófico da época, a partir das análises e conclusões de São Tomás de Aquino, que colocava o teocentrismo como base e ressaltava que o homem seria representado

à imagem e semelhança de Deus. A aparição do maravilhoso torna-se até, de certa forma, natural, dadas as circunstâncias socioculturais e ontológicas.

Le Goff discute ainda duas formas de maravilhoso: o maravilhoso-quotidiano e o maravilhoso-político. O primeiro é representado pela crença popular e a naturalização de eventos sobrenaturais, como a aparição de pessoas mortas, por exemplo, ou a crença em animais mágicos, como os dragões. Mas isso é visto de forma tão ordinária que parece não perturbar. Por isso Le Goff (1985, p. 28) afirma, em relação a esse tipo de maravilhoso:

[...] o maravilhoso perturba o menos possível a regularidade quotidiana; e provavelmente é exatamente este dado mais inquietante do maravilhoso medieval, ou seja, o facto de ninguém se interrogar sobre a sua presença, que não tem ligação com o quotidiano e está, no entanto, totalmente inserida nele.

A segunda fronteira que vale a pena ser mencionada liga o maravilhoso à política. Isso se dá através das crenças das origens míticas das famílias nobres, das dinastias e soberanos, bem como de algumas cidades:

É sabido e quase normal, óbvio, que as dinastias reais procuraram forjar para si origens míticas. Famílias nobres e cidades imitaram-nas. Mas o mais surpreendente é que essas origens míticas estão radicadas por vezes, e não frequentemente, num maravilhoso inquietante e ambíguo (LE GOFF, 1985, p. 28-29).

Esse maravilhoso político vêm exercer uma “função legitimadora de narrativas identitárias [...] a partir do apelo a entes fantásticos do imaginário pagãos pré-cristão, advindos da cultura oral híbrida céltica, germânica e greco-romana [...]”, como aponta Baccega (2015, p. 366).

Com esses dois exemplos é possível observar que, no período medieval, o maravilhoso estava inserido no dia a dia das sociedades, mesmo que de maneira involuntária.

Sendo assim, podemos chegar a um ponto de grande interesse para a nossa pesquisa: o de que o maravilhoso medieval desempenhava algumas funções específicas. Uma das teorias de Le Goff é de que, no que diz respeito à natureza, o maravilhoso representa o movimento inverso do que vinha acontecendo nas sociedades da época, um retorno ao natural, frente aos avanços tecnológicos e ao crescimento de áreas urbanas. É uma oposição que se faz muitas vezes necessária, como forma de resistência.

Esse elemento ainda poderia servir como um conforto e descanso da realidade, já que, muitas vezes, nesse contexto da Idade Média ocidental, se manifesta como sendo um universo exatamente oposto à realidade vivida pela população, que era muito ocupada, preocupada com a falta de alimentos, ou moralista no sentido sexual. Nesse contexto, o maravilhoso traz como

temáticas, ainda segundo Le Goff (1985, p. 26) o ócio, a fartura de alimentos, ou mesmo a nudez e a liberdade sexual. Num primeiro momento, “o maravilhoso foi em última análise uma forma de resistência à ideologia oficial do cristianismo” (Le Goff, 1985, p. 27). Essa resistência pode aparecer de diversas formas, seja nos assuntos tratados, como alguns dos citados anteriormente, mas também como uma forma de desumanização, de retorno à natureza, visto que se acreditava em diversos tipos de seres maravilhosos, sejam eles dos reinos animal, vegetal ou mineral, o que fazia frente ao humanismo antropomórfico cristão, da imagem “humana” de Deus. Depois o elemento maravilhoso acaba se tornando um aliado do cristianismo como recurso didático simbólico, utilizado pela igreja para popularizar a sua doutrina e ilustrar costumes que repudiavam ou valorizavam, no sentido moral. A herança desse método chegará ao neoclassicismo, como poderemos analisar melhor no capítulo seguinte.

3.3 OS TEXTOS MARAVILHOSOS

Dentre as muitas possibilidades de configuração do maravilhoso, e sua manifestação em diversos gêneros textuais, foi selecionado para o *corpus* desta pesquisa a fábula e o conto de fadas. São dois gêneros que convergem em várias características e usos, mas que apresentam várias diferenças. A partir de agora observaremos as particularidades de cada um e as maneiras pelas quais o elemento maravilhoso se insere nos textos, sempre levando em consideração que essas duas formas textuais são milenares e participaram de diversas experiências e estéticas literárias através dos séculos.

Ambos os gêneros possuem sua origem na oralidade e nas tradições populares de diversas culturas. A fábula se constitui como tal ainda na Antiguidade clássica, enquanto o conto de fadas só chega a uma forma mais estruturada a partir do neoclassicismo do século XVII, mas mais fortemente com o romantismo. Pretendemos, aqui, encontrar alguns caminhos que nos ajudem a definir o que poderia se enquadrar como sendo pertencentes a cada um desses gêneros, quais seriam as características desses textos e seus possíveis significados e usos.

Frequentemente o título de *pai* do texto fabular é atribuído a Esopo (620 a.C. – 564 a.C.), embora se acredite que mesmo antes dele poderia se encontrar na cultura popular

fábulas que transmitissem vários ensinamentos e valores sociais. Essa característica é um dos fatores que definem uma fábula: uma narrativa breve, podendo ser apresentada em prosa ou em verso, frequentemente protagonizada por animais falantes ou seres mágicos e fantasiosos (embora esse não seja um fator essencial), e que apresenta uma moral, muitas vezes disposta à parte do texto narrativo, como veremos.

É um gênero que surge e permanece muito ligado às narrativas orais, sendo a própria obra de Esopo difundida por esse meio, sendo registradas por escrito e compiladas posteriormente, graças aos trabalhos de outros autores. A origem na oralidade fica bem clara até mesmo com a nomenclatura do gênero, que era, segundo Bagno (2006), conhecido como apólogo na tradição grega, porém com a chegada à cultura latina passa a ser designado pelo termo fábula que vem do verbo *fabulare* que significa narrar ou conversar.

A princípio, quando começa a fazer parte da literatura escrita, a fábula é veiculada junto com outros gêneros, como a poesia lírica e épica, também provindas da oralidade, como nos explica Adriane Duarte (2013). Exemplo dessa composição é, ainda de acordo com Duarte, um caso em que Hesíodo destaca a fábula do gavião e o rouxinol da epopeia didática *Os trabalhos e os dias* (séc. VIII a.C.). Nessa narrativa não se encontra uma moral fabular separada do texto principal, como as formas que ficaram mais conhecidas, mas ela aparece destacada dentro do próprio enredo, através da fala de um dos personagens. Essa possibilidade de apresentação da moral é conhecida como *endomítio* e é mais empregada em fábulas que aparecem imbricadas em outro gênero. Posteriormente, a partir do final do século IV a.C, ainda segundo Duarte (2013), as fábulas se tornam um gênero independente e começam a ser mais disseminadas outras exibições da moral, podendo ser *promítio*, que antecede a narrativa, ou *epimítio*, posterior a essa. Em geral, considera-se que a ocorrência de *epimítios* seja mais frequente, porém, é importante lembrar que a presença de uma moral destacada do texto narrativo, apesar de ser um fator comum, não é obrigatória para que o texto se enquadre como fábula. No entanto, a disseminação desses mecanismos de destaque da moral se tornou necessária pela preocupação de deixar claro para os leitores/ouvintes o sentido do texto.

Assim, apresentar uma moral que destaque a mensagem da história tornou-se algo comum, o que as levou quase que a um padrão. Por isso, é possível encontrar nas morais fabulares, mesmo na forma escrita, algumas fórmulas introdutórias que remetem ainda às narrativas orais, como exemplifica Duarte (2013, p. 13-14): “as introduções ‘a fábula mostra que’ ou ‘assim, também’ são tão frequentes que por vezes nem são transcritas, já que o leitor pode presumi-las (assim será comum encontrar morais iniciadas apenas por ‘que’)”. O gênero

era tão difundido que conseguiu internalizar na população suas fórmulas frequentes, e a simplificação do significado do texto com a apresentação da moral, ajudava a destacar a reflexão que ele buscava gerar, o que fez com que se popularizassem em diversos meios e públicos.

É importante perceber que uma das características fundamentais do gênero fabular está diretamente ligada a sua funcionalidade. Esses pequenos textos servem para ilustrar os problemas e falhas ou mesmo as qualidades e virtudes do ser humano, através de alegorias, e que vão culminar com a lição de moral. Como vimos, os animais que majoritariamente protagonizam as histórias são personificados e cada um representa uma característica humana muitas vezes previamente determinada e já incutida no imaginário popular (como, por exemplo, a raposa que ilustra a esperteza, e o leão que é majestoso), e que de forma alegórica conseguem fazer perceber quais características são louváveis e devem ser repetidas e quais são condenáveis, logo, repreendidas. Assim, deve-se ressaltar que apesar de nem sempre o homem ser personagem da fábula, ela está voltada para questões do comportamento humano.

Como representa lições práticas e úteis para as vidas dos leitores/ouvintes, a fábula foi bastante empregada com o objetivo pedagógico, pois “a pequena narrativa exemplar serviria como instrumento de aprendizagem, fixação e memorização dos valores morais do grupo social” (BAGNO, 2006, p. 52). Esse gênero, assim como o conto de fadas, é muito associado à literatura infantil, pois se acredita que o estilo simples e alegórico seja apropriado para as crianças, porém na Antiguidade não havia essa distinção e a fábula era destinada a toda a sociedade, justamente por ser capaz de transmitir valores morais e éticos.

É certo que, a princípio, a literatura não se preocupava com a diferenciação do que seria produzido para cada faixa etária, porém, já na modernidade, começou-se a pensar numa psicologia infantil diferente da dos adultos, e surge o cuidado de analisar o que seria adequado para as crianças. É por isso que a maioria das coletâneas mais difundidas hoje em dia, que são voltadas para o público infantil, apresentam textos bastante adaptados e selecionados (censurados), excluindo-se aqueles que seriam inadequados para tal público por conter temas polêmicos (como morte e sexualidade) ou ‘politicamente incorretos’ (crianças bêbadas, estupro, discriminação, pederastia, etc.), como explica Duarte (2013, p. 19).

Outra característica muito comum às fábulas é o que diz respeito ao título. Tomemos como exemplo as seguintes fábulas: *A cigarra e a formiga*, *A lebre e a tartaruga* e *O lenhador e a raposa*, atribuídas a Esopo, e posteriormente reescritas por La Fontaine. É fácil

de observar que o título dos textos anuncia os interlocutores, e esse é mais um aspecto da fábula (que também não é crucial, mas é bastante comum). Ao revelar logo os personagens do enredo, o autor cria no leitor/ouvinte certa expectativa sobre o que estará por vir, justamente porque os personagens das fábulas transparecem um tipo de caráter já pré-definido e difundido na sociedade, como vimos nos exemplos da raposa e do leão.

Apesar disso, é importante ressaltar também que uma situação, um mesmo enredo com os mesmos personagens pode chegar a conclusões diferentes. Duarte (2013, p. 15) explica que a compreensão da moral variará de acordo com o contexto em que a fábula está inserida. Por isso, “a fábula deve atualizar-se sempre, sendo sua interpretação completamente dependente das circunstâncias em que se dá a comunicação” (DUARTE, 2013, p. 15). Assim, observamos que mesmo a fábula sendo considerada de caráter universal, ela também representa algo de particular principalmente com relação aos costumes morais e éticos da sua sociedade de (re)produção e consumo. Por isso, muitas vezes, algumas das lições originais das fábulas nos parecem o contrário da moralidade que temos hoje, e no exemplo da obra de Esopo, ela seria “[...] um reflexo dessa sociedade estratificada, patriarcal e escravocrata que a Grécia também abrigou” (DUARTE, 2013, p. 17), porém pode ilustrar algum outro aspecto mais atual.

Por refletirem a imagem da sua época (ou das épocas pelas quais passou) é comum, ainda de acordo com Duarte (2013, p. 16), que os valores e sentimentos que as fábulas retratem sejam condizentes com os vividos no contexto em que se consolidam, normalmente representando pessoas humildes, que precisam lidar “com as adversidades impostas por uma vida árdua”. Em geral são personagens-tipo: lavradores, pastores, escravos, artesãos e até filósofos. Em alguns casos podem ser encontrados uns poucos personagens históricos, como o próprio Esopo, ou Dêmades e Diógenes, mas é algo mais raro. Além disso, alguns aspectos particulares das sociedades que são perceptíveis em fábulas dizem respeito às práticas religiosas. Costumes e deuses da religião grega se fazem presentes em alguns textos, como por exemplo, na fábula *A escrava feia e Afrodite*, em que a deusa grega é personagem. Em La Fontaine também será possível encontrar algumas menções particulares sobre o povo, cidades e costumes franceses, como nas fábulas *Le Rat et l'Éléphant*, em que encontramos no primeiro verso: “*Se croire un personnage est fort commun en France*”¹², e *La Montagne qui accouche*¹³ que menciona a cidade de Paris. Mesmo com esses elementos particulares, as fábulas não perdem o seu caráter universal, pois os sentimentos e situações de que falam podem ocorrer

¹² O Rato e o Elefante, “Se crer celebridade é bem comum na França”, traduções de La Fontaine por Leonardo Froés (2013).

¹³ O parto da montanha.

em todo lugar, em diversas épocas, pois, como explica La Fontaine (2013, p. 150) “as Fábulas são um quadro onde cada um de nós se encontra retratado”. Segundo Duarte (2013, p. 10), Théon de Alexandria¹⁴ (séc. I d.C) considerava que as fábulas eram histórias ficcionais que representam “uma verdade”. Bagno (2006, p. 52) explica ainda que a fábula pode ser considerada como um gênero universal porque estaria presente em “praticamente todas as culturas e todos os períodos históricos”, sempre refletindo as sabedorias populares que remetem à natureza humana e por isso, às vezes, chegam a tornar-se provérbios/ditados, numa espécie de retorno às origens (oralidade).

Como vimos, as fábulas eram originalmente histórias da oralidade, que foram sendo recolhidas e compiladas, e por isso modificadas, por alguns autores, como Fedro (15 a.C. – 50 d.C.), que se empenhou em registrar por escrito as fábulas de Esopo, e se considerava um admirador e imitador desse autor. Mas as coletâneas fabulares começam a ser produzidas e disseminadas antes dele, na transição do século IV para o III a.C.. Segundo Duarte (2013), tradicionalmente, desde a Antiguidade os textos eram apresentados em ordem alfabética e acredita-se que as coletâneas eram usadas para servir aos oradores como temas para os seus discursos de forma semelhante, *mutatis mutandis*, a que posteriormente ocorreria na Idade Média com a *Legenda Áurea*, que serviu de matéria para sermões. As histórias exemplares eram compartilhadas, contadas e deveriam gerar reflexões, pois se acredita, como explica Bagno (2006, p. 51), que “as fábulas poderiam suscitar boas discussões em torno de temas como a solidariedade, a injustiça social, a vaidade, a ganância, o espírito de vingança, o autoritarismo etc.”.

É possível observar como a popularização da fábula aconteceu ainda na Antiguidade, não apenas pelas várias coletâneas e imitações que foram surgindo. Também alguns pensadores e filósofos as reconhecem, como Aristóteles, em sua *Retórica*, quando fala de Esopo, e Platão, em *Fédon*. Neste diálogo, é possível observarmos o reconhecimento da importância das fábulas e mesmo da poesia para esse autor que posteriormente condenará o processo de aprendizagem através das obras dos poetas. Platão conta que, já condenado à morte e preso, Sócrates teve uma revelação através de sonhos de que deveria escrever poesia, e para ele “um poeta para ser verdadeiramente poeta deve empregar mitos e não raciocínios” (PLATÃO, 1972, p. 67). Julgando-se incapaz de criar mitos, ou ficção, e sentindo que precisava dizer verdades, encontrou um meio-termo com as fábulas de Esopo que sabia de cor, e considerava que o texto fabular cumpriria esse papel e seria o conteúdo ideal nesse

¹⁴ Foi um professor e comentador de obras clássicas.

aspecto. Assim, se propôs a versificar as disseminadas fábulas. É interessante perceber que, a princípio, o que o sonho o revela é de que deveria dedicar-se à música, porém, como fica mais evidente com as observações sobre *Fédon* que La Fontaine faz no seu prefácio de 1668, Sócrates não via utilidade prática e social na música, e por isso questiona-se: “[...] de que adianta se ligar à Música, se ela não torna o homem melhor?” (LA FONTAINE, 2013, p. 146). E, por associação, concordando que tanto a música como a poesia dependem da harmonia, chega à conclusão que era o papel de poeta que deveria desempenhar.

Vemos aqui como Platão, mais uma vez através das falas de Sócrates, admite a importância da poesia – e, por tabela, do maravilhoso fabular – para a educação do homem, porque ela seria capaz de *revelar verdades* mesmo se tratando de histórias ficcionais. Em sua *República*, Platão condena o poeta e exclui Homero da sua sociedade ideal, contrariamente com o que faz com Esopo em *Fédon*. Então, surge o questionamento, em que aspectos o texto de Esopo era diferente do de Homero? La Fontaine traz algumas considerações sobre isso e, para ele, as fábulas são como as parábolas, muito próximas do divino: “[...] a Verdade falou aos homens por Parábolas; e a Parábola não é a mesma coisa que o Apólogo, ou seja, um exemplo fabuloso, que justamente por ser mais comum e mais familiar se insinua com mais facilidade?” (LA FONTAINE, 2013, p. 149) e continua explicando que é “pelos raciocínios e consequências que podemos extrair destas Fábulas, formam-se o juízo e os costumes, tornamo-nos capazes de grandes coisas” (2013, p. 150). É justamente o aspecto didático-pedagógico explícito das fábulas que faz com que Esopo seja mais aceito do que Homero, para Platão.

Com vários aspectos similares à fábula, o conto de fadas percorre um caminho muito mais longo antes de ganhar uma forma escrita mais precisa. Também com origens na Antiguidade clássica, bem como nas mitologias célticas e mesmo orientais, nas quais já era possível encontrar narrativas muito próximas das versões que ainda conhecemos hoje, é apenas no século XVII que esses textos começam a ter uma forma melhor definida. O autor francês Charles Perrault (1628-1703) foi um dos pioneiros no seu trabalho de registro das histórias de fadas que eram recontadas de geração em geração com o seu *Les contes de lamêrel`Oye*¹⁵, de 1697, e que consolidou a base para esses textos serem recebidos como gênero literário, conferindo-lhes acabamento formal. Porém foi apenas com o trabalho dos irmãos Jacob (1785-1863) e Wilhelm (1786-1859) Grimm, que consolidou-se como tal e

¹⁵ *Contos da mãe gansa*

ganhou novos significados de acordo com o contexto em que estavam inseridos, ou seja, o de fins do século XVIII e primeira metade do XIX.

O estudioso Marcus Mazzari (2012, p. 13) aponta que uma das possíveis definições do conto de fadas é de que seriam “[...] histórias transmitidas oralmente, estruturadas por algumas fórmulas recorrentes (como o ‘Era uma vez...’ que abre algumas delas) e nas quais eventos maravilhosos se dão de maneira inteiramente natural”. Já para a pesquisadora Nelly Novaes Coelho, o conto de fadas deve ser diferenciado do conto maravilhoso, sendo o primeiro definido como histórias de origem célticas, que abordariam problemáticas de caráter espiritual, ético e existencial, “ligadas ao interior do indivíduo, basicamente por intermédio do Amor.” (COELHO, 2012, p. 85). Em contrapartida, o conto maravilhoso, para essa autora teria as suas raízes mais ligadas às culturas orientais, e tratariam de problemáticas materiais, sociais e sensoriais, ligadas à realização socioeconômica, isto é, busca por riquezas, conquista de poder e satisfação do corpo.

A origem das fadas em si se dá na mitologia céltica, como nos explica ainda Coelho (2012). O ser feérico, juntamente com as personagens maléficas das bruxas, representavam a dualidade feminina, e surge como uma nova imagem de mulher: aquela com poderes sobrenaturais, que conseguia impor “sua força interior e poder sobre os homens e a natureza” (COELHO, 2012, p. 77). Essa representação acontece quando o cristianismo se dissemina no mundo ocidental e “[...] as fadas aparecem como *mediadoras* entre os amantes separados ou entre os humanos e a felicidade a que têm direito” (COELHO, 2012, p.79, grifo da autora).

Apesar das guerras, houve também todo um intercâmbio cultural entre a França e a Inglaterra, que por vezes deu origem a acordos políticos nos quais pessoas da nobreza de um país passavam tempos morando no outro e absorvendo fortes elementos da cultura estrangeira. Assim se deu, por exemplo, com a Marie de France (século XII) cuja mãe francesa tornara-se rainha da Inglaterra ao casar-se com o rei Henrique III. Mais tarde, com o próprio casamento, Marie, que viveu imersa na cultura folclórica da Inglaterra, sendo apreciadora das lendas do Rei Artur, retorna ao seu país de origem e torna-se uma escritora de *lais* bretões inspirados na cultura histórico-fantasiada inglesa. Seus textos auxiliaram na divulgação da cultura céltica-bretã e tiveram forte papel na “fusão do antigo paganismo com o espírito cristão” (COELHO, 2012, p. 60). Essa troca pacífica de elementos culturais aconteceu entre os celtas e os cristãos, de forma a proporcionar um rico sincretismo entre “o *espírito mágico* céltico e o *espírito racional cristão*” (COELHO, 2012, p. 76, grifos da autora) que estaria incubado em romances cortesões e mesmo nas novelas de cavalaria.

Achamos importante destacar como houve essa permuta cultural entre os países, e como as fadas chegaram ao imaginário popular europeu, mas gostaríamos de salientar que existem alguns outros fatores, que não apenas a presença das fadas e da cultura céltica, que irão definir um conto de fadas. Nossa perspectiva não fará diferenciação entre essas duas definições apontadas por Coelho, pois nos focamos na visão mais abrangente de Mazzari, reforçada por outros autores a serem apresentados, e por isso passaremos a considerar os contos de fadas e maravilhosos como indistintos, embora pareça-nos importante levar em conta esses apontamentos de Coelho como sendo dois vieses do mesmo gênero.

Um dos pioneiros do estudo dos contos folclóricos e maravilhosos, Vladimir Propp (1895-1970), publicou, em 1928, sua *Morfologia do conto maravilhoso*, uma obra em que tenta classificar esses contos. Uma problemática que chamou sua atenção é a de como esquemas narrativos tão semelhantes se desenvolveram em culturas tão distantes geograficamente e socialmente e que provavelmente não mantiveram contato. Porém a sua análise nos leva mais para o tema dos tipos de contos que existem e como as combinações de vários elementos se repetem dentro de um *corpus* de análise bem específico: por volta de cem contos, todos provindos do folclore russo. O seu estudo se concentra bastante na faceta estrutural dessas narrativas, numa tentativa de aproximar o seu trabalho daquele científico mais exato e até biológico. Apesar disso o autor defende que a origem do conto popular é mitológica, como quando afirma: “A análise dos atributos permite uma interpretação científica do conto maravilhoso. Do ponto de vista histórico, isso significa que o conto maravilhoso, em sua base morfológica é um mito.” (PROPP, 2001, p. 50).

Propp aponta, a princípio, uma classificação ampla, mas incompleta, segundo suas palavras, dos contos maravilhosos em: miraculosos, de costumes e sobre animais, porém há contos, como ele mesmo explica, que se enquadrariam em mais de uma categoria, e outros que não podem fazer parte de nenhuma delas. Isso o leva a ressaltar que os contos maravilhosos possuem uma construção peculiar, com grandezas constantes e variáveis¹⁶. A partir daí ele se propõe, como expõe no título, a fazer uma morfologia desse objeto, definindo o seu trabalho como “uma descrição do conto maravilhoso segundo as partes que o constituem e as relações destas partes entre si e com o conjunto” (PROPP, 2001, p. 16).

Esse autor identifica como grandeza constante, as funções dos personagens, isto é, as ações e o papel que são exercidos ao longo do enredo, destacando que não se precisa levar em

¹⁶ Ideia inspirada no pensamento de J. Bédier (1864-1938), no seu *Les Fabliaux*, de 1893.

conta a identidade de quem a exerce, nem o modo pelo qual se realiza. Assim, Propp faz uma longa descrição e exemplificação das partes morfológicas do conto, começando pelas referidas funções de personagens (afastamento, proibição, partida, dano, etc.), seguindo para os casos de assimilação de funções ou da dupla significação morfológica de uma mesma função, e elementos auxiliares e de ligação entre as mesmas, bem como a classificação de personagens em esferas de ação, de acordo com seus tipos de função, etc., especificidades nas quais não nos deteremos, pois nos afastariam do nosso objetivo primeiro.

Porém, é possível ressaltar que algumas dessas funções descritas por Propp, poderiam servir de auxílio para compreendermos o caráter educativo desses contos. Podemos exemplificar com a função da partida (representada pelo autor com o símbolo ↑) que indica a saída da zona de conforto, o início da jornada do herói, tão presente nesse tipo de história, e que levará a uma mudança, o crescimento do caráter do personagem. Além dela, também podemos destacar o fornecimento (simbolizado pelo F) em que o herói recebe a ajuda de alguém, em quem deve aprender a confiar; ou o combate (representado pelo H) no qual o herói deve enfrentar o seu inimigo e subjugar-lo através da sua astúcia e ajuda mágica, provando que o poder não está apenas na força.

Propp encontra uma certa regularidade nos contos maravilhosos, um padrão, que o permitiu intuir que “todos os contos se compõem das mesmas funções. Estão submetidos às leis da transformação [...]” (PROPP, 2001, p. 50), isto é, com a influência da oralidade, pela qual foram transmitidos por vários séculos; antes de serem recolhidos e registrados por escrito, os contos sofreram inúmeras transformações, que conferiam por vezes diferentes formas a um mesmo enredo. Por isso esse autor aponta que se forem conservadas apenas as formas fundamentais, sem considerar as variações possíveis em cada uma delas, poder-se-ia chegar a um conto matriz, o primário que teria dado origem a todos os demais, considerados variantes daquele.

Com toda a sua análise descritiva, Propp chega à conclusão de que seria um conto de magia: “[...] uma narrativa construída de acordo com a sucessão ordenada das funções [...] em suas diferentes formas, com a ausência de algumas e a repetição de outras, conforme o caso” (PROPP, 2001, p. 56). Ele denomina essa sucessão de funções como “sequência” e explica que um conto em geral é formado por mais de uma delas, as quais podem ou não se seguir imediatamente. Porém, é possível encontrar uma assimilação dessa estrutura em outros gêneros, como o romance, por exemplo, que possui várias sequências consecutivas, que se

transformariam em episódios, configurando não mais apenas um *conto* de magia, mas capítulos de um romance, por exemplo.

A questão do gênero ficará em segundo lugar também na perspectiva do maravilhoso para Tolkien (1892-1973). Este autor se questiona sobre a nomenclatura “conto de fadas” já que as fadas não parecem indispensáveis para a classificação, e com isso ele chega à conclusão que o elemento imprescindível na verdade é a magia e a sua naturalidade. Assim, a definição de contos de fadas para Tolkien seria representada por enredos que se passam num lugar no qual a magia e o maravilhoso são perfeitamente aceitos. Ele chamará esse lugar de *Faërie*, e que será traduzida para o português como Belo Reino¹⁷.

Assim, para esse autor, “uma ‘história de fada’ é aquela que resvala ou usa o Belo Reino, qualquer que seja a sua finalidade principal” (TOLKIEN, 2010, p. 16). É interessante perceber que Tolkien destaca que o objetivo da história não influencia em sua classificação como pertencente ou não ao maravilhoso. O que para ele também deve ser levado em consideração é a naturalidade como os eventos, para nós extraordinários, são recebidos. Eles não devem despertar uma dúvida que busque explicar como aqueles fatos maravilhosos puderam acontecer, pois esse questionamento já o desloca para fora do Belo Reino, por mais que a resposta seja um sonho ou uma ilusão que se passe lá, o sonhador não é natural daquele lugar e por isso a dúvida já o exclui do maravilhoso:

É essencial para a história de fadas genuína [...] que ela seja apresentada como “verdadeira” [...] visto que a história de fadas trata de “maravilhas”, ela não pode tolerar qualquer moldura ou maquinaria que dê a entender que toda a narrativa em que ocorrem é uma ficção ou ilusão. (Tolkien, 2010, p. 21).

Assim, podemos perceber que para Tolkien o Belo Reino seria a própria definição de maravilhoso, e que ele poderia servir a quaisquer finalidades, incluindo aí a educativa.

Observamos anteriormente que os gregos exploravam nas suas histórias míticas uma ideia de um passado diferente, como um prólogo das histórias; poderíamos então explicar que a percepção de Tolkien encaixa as narrativas maravilhosas nesse mesmo universo, distinto do nosso.

Quando nos explica que para satisfazer as condições do Belo Reino, o evento sobrenatural não pode causar dúvida ou estranhamento, Tolkien nos faz pensar num outro teórico que enfatiza bastante tal oscilação, não para excluir um texto do âmbito do

¹⁷ O tradutor de nossa edição utilizada escolheu esse termo, pois *Faërie* remete a sonoridade do adjetivo inglês *fair* que quer dizer “belo”.

maravilhoso, mas para ao invés disso aproximá-lo de um gênero vizinho: o fantástico. Trata-se de Tzvetan Todorov (1939- 2017), que foca uma grande parte dos seus estudos na literatura fantástica e acaba por enveredar um pouco pela esfera do maravilhoso, visto que ele enxerga os dois gêneros como muito próximos, tanto que existiria um hibridismo entre os dois, que ele categoriza como o subgênero do fantástico-maravilhoso. A ambiguidade que alguns acontecimentos sobrenaturais podem levantar, num mundo “convencional”, nos guia a um questionamento sobre a essência deles, e para Todorov, de maneira geral, é nessa hesitação que se encontraria o fantástico puro, porém, se as indagações levarem a uma resposta que admita novas leis “naturais” ao mundo, nos depararíamos com o hibridismo com o maravilhoso, na perspectiva do conto fantástico oitocentista – é bom ressaltar.

Outro tema interessante para a nossa pesquisa, que se propõe a estudar as funções educativas do maravilhoso, é abordado por esse autor: percepção de alguns papéis específicos para o sobrenatural. Todorov aponta no seu ensaio *A narrativa fantástica*, duas possíveis funções para esse elemento: a literária e a social. Para servir ao propósito inteiramente literário, o maravilhoso (entendido como elemento sobrenatural¹⁸) é utilizado para “trazer uma modificação da situação precedente, romper o equilíbrio (ou o desequilíbrio)” (TODOROV, 2013, p. 164), isto é, ele vem para desestabilizar a situação instalada, ou para resolver o problema que se enfrenta. Em paralelo à função dentro da própria narrativa, o sobrenatural também poderia exercer um papel social ao trazer à tona alguns temas polêmicos, que por muito tempo foram considerados tabus, como o amor homossexual, o amor a vários, a necrofilia, o incesto, etc., ou seja, o maravilhoso era usado como forma de combater a censura (mesmo que velada). Isso porque, segundo o autor, na época seria mais fácil aceitar esses temas proibidos se eles fossem atribuídos a figuras diabólicas. Com isso exposto, Todorov chega à conclusão que essas duas funções são essencialmente as mesmas: a de transgredir alguma lei, seja na esfera social, ou na literária.

Todorov reafirma o mesmo que Tolkien e outros autores defendem sobre a naturalidade dos eventos mágicos numa história puramente maravilhosa, pois “os elementos sobrenaturais não provocam qualquer reação” (TODOROV, 2013, p. 160) já que naquele mundo não são considerados como tal. O que esse autor vem acrescentar é justamente a possibilidade de uma fusão ou mescla com os aspectos do fantástico que não necessariamente excluiriam os textos que apresentassem estranhamento e dúvida sobre o âmbito do

¹⁸ O próprio autor se utiliza ora de um termo ora do outro. Escolhendo, nesse caso de um evento pontual que aparece num enredo, usá-los como sinônimos.

maravilhoso, apenas o colocaria no subgênero adjacente. Este, obviamente, não é o caso de obras que se enquadram no maravilhoso puro, isto é, aquelas que se passam inteiramente no lugar onde a magia é comum e não causa estranhamento como, por exemplo, os contos de fadas ou as fábulas, mas será de outros textos e vem para corroborar com a nossa ideia do não congelamento dos gêneros.

Todorov salienta a importância dos contos de fadas para o desenvolvimento do próprio fantástico além de outros gêneros, pois, segundo ele, essas histórias “nos dão a forma primeira e também mais estável, da narrativa. Ora, é nesses contos que encontramos primeiramente acontecimentos sobrenaturais” (TODOROV, 2013, p. 162). Porém, além dos contos, o autor também considera que várias obras clássicas e grandes exemplos “das maiores narrativas do passado” (TODOROV, 2013, p. 162), como a *Odisseia*, o *Decameron* ou até o *Dom Quixote*, contêm elementos maravilhosos em diferentes níveis, e como constituíram a base da literatura moderna e do romance, esse maravilhoso vem junto, às vezes até de forma diluída, mas impregnada, no desenvolvimento das narrativas modernas. Entende-se, então, que, para ele, apesar de se encontrar a presença do maravilhoso nas obras mais antigas, é com os contos que esse gênero será abordado como sendo o objeto principal.

Essa maleabilidade e entrelaçamento que a linguagem permite naturalmente a seus produtos serão demonstrados na apropriação da forma dos contos de fadas por autores diversos que produzem obras novas a partir de sua imaginação nos moldes das narrativas orais. É o que nos explicam os teóricos André Jolles e Karin Volobuef, mas que na verdade já havia sido abordado pelo próprio Jacob Grimm ao se dar conta de que quando produzia e publicava textos autorais eles estariam muito próximos do conto de fadas provindos da oralidade, provando a necessidade da expansão do gênero.

No seu livro *Formas Simples*(1930), Jolles faz várias análises justamente dessa influência que narrativas provindas da consciência coletiva de um povo venham a se tornar formas artísticas bem desenvolvidas. Sobre o conto ele diz que considera que esse só chegou realmente ao seu sentido de forma literária determinada e consolidada com o trabalho dos Grimm, que adotaram a nomenclatura já existente *Märchen*, mas conferindo-lhe a definição e forma que se conhecem hoje. Esse autor vai mostrar, assim como Volobuef, que para abranger os textos que surgiam de autoria de um indivíduo, Jacob Grimm utilizou o termo *Kunstmärchen* (conto de fadas artístico, como traduzido por Volobuef). Para diferenciar, definiu-se o *Volksmärchen* (conto de fadas popular) como as “narrativas de cunho mágico ou encantado (como Branca de Neve ou A Gata Borralheira), que durante séculos foram

transmitidas oralmente pelos camponeses europeus nas horas de lazer ou durante a realização de trabalhos manuais em grupo” (VOLOBUEF, 1999, p. 52). A autoria dessas histórias não era atribuída a ninguém específico, mas sim ao coletivo, de um todo, “uma criação espontânea” (GRIMM *apud* JOLLES, 1976, p. 184). Destacamos, então, do trecho de Volobuef, acima citado, que essas narrativas são providas de classes populares, mas, a autora continua, iriam penetrando as mais cultas através das amas-de-leite e criadas que repassavam a sua cultura para as das crianças de quem cuidavam. Assim, nesse sentido, com a chegada dessas histórias à população mais letrada, muitos autores se apropriaram dos temas e formas desses contos, consolidando então a categoria dos contos de fadas artísticos, provindos, como dito, da individualidade e criatividade dessas pessoas que então passaram a ser *autores* de contos de fadas nos moldes populares.

O *Kuntsmärchen* não descaracteriza o que era entendido por conto de fadas, e busca-se manter um modelo que corrobora a definição do texto como tal, como nos explica Volobuef, segundo as ideias de Lüthi¹⁹:

O conto de fadas é moldado pela rápida sequência de acontecimentos e quase nenhuma descrição. De forma simples e objetiva, o conto de fadas abarca o essencial ao ser humano e ao mundo: as etapas da vida (nascimento, dificuldades, recompensa e castigo, trabalho, casamento e morte), a pobreza e a riqueza (miseráveis pastores, reis faustosos), a diversidade humana (madrasta invejosa, camponês simplório, irmão desonesto, caçador corajoso), a Natureza (rios, bosques, ouro e prata). (VOLOBUEF, 1999, p. 54).

É interessante observar que, segundo Volobuef, nessas duas correntes a modalidade artística/gênero é derivada da narrativa popular, o que seria bem característico do período romântico alemão que apreciava a permuta de forma e conteúdo entre gêneros distintos bem como o hibridismo: “[...] a própria concepção poética desses escritores rejeitava a ideia de gêneros compartimentados, de modo que seus textos propositalmente mesclavam todo tipo de elemento formal e temático” (VOLOBUEF, 1999, p. 51). A própria autora destaca alguns gêneros híbridos: a *Märchennovelle* (novela de fábulas) e a *Märchenroman* (romance de fábulas)²⁰.

Como vimos, o romantismo é muito importante para a compreensão do gênero, apesar de as primeiras elucubrações a ele atinentes já possam ser datadas do período neoclássico. É nele que surgem mais teorias sobre o conto de fadas e a presença do maravilhoso dentro delas. Mesmo sendo posterior ao nosso período de estudos, é importante perceber como o gênero

¹⁹ No livro *Märchen* (1964), de Max Lüthi (1909-1991).

²⁰ Interessante observar que nas palavras alemãs para designar esses gêneros híbridos o termo *Märchen* foi traduzido por Volobuef como fábula.

será abordado nessa época. Sendo assim, podemos observar que o conto de fadas romântico busca ir de encontro a essa estética (o neoclassicismo) e ao Iluminismo, mostrando o elemento mágico em abundância, de maneira transgressora muitas vezes: “O manifesto interesse dos românticos pelo conto de fadas é uma reação ao furor racionalista do período iluminista que no intuito de banir da face da Terra as credices e superstições, execrara toda forma de magia, em consequência também o conto de fadas” (VOLOBUEF, 1999, p. 52). Veremos, mais adiante, com as análises dos contos de Perrault, como funciona a confluência do racionalismo com o maravilhoso no período classicista francês, mas no contexto do romantismo alemão, com os irmãos Grimm e seus colegas, e a criação de teorias autoconscientes sobre o assunto, buscava-se por vários meios negar o modelo provindo da França neoclassicista.

Os Grimm desenvolveram todo um trabalho de pesquisa e registro que possibilitou uma expansão de público e de alcance das histórias que eles nomearam de *Märchen*, o que pode ser comprovado, já que, ainda hoje, encontramos influências de seus contos ao redor de todo o mundo e sua obra é considerada uma das mais traduzidas da literatura alemã, e por isso mesmo exercendo um papel importante na definição e formação de sua identidade nacional. Além disso, eles desenvolveram pesquisas no campo da filologia, estudo esse que foi possível porque as histórias com as quais trabalhavam eram recolhidas do folclore, do costume popular da narração, ou seja, foram sendo contadas e repetidas por séculos, permanecendo na mentalidade da população por tempo prolongado, sobrevivendo no imaginário daquele povo, o que dava um rico arcabouço para esse tipo de pesquisa.

É interessante para nós ressaltar que o substantivo alemão *Märchen*, utilizado pelos Grimm para designar as histórias que recolhiam, é neutro e derivado de uma palavra que significa notícia ou acontecimento notável, segundo Mazzari (2012), na sua apresentação da edição brasileira comemorativa do bicentenário dos contos dos Grimm. Isso implicaria ressaltar que os eventos dessas histórias seriam notáveis em sua essência, já que assumimos que vivemos em um mundo de verdades empíricas no qual, para a opinião comum, acontecimentos sobrenaturais/maravilhosos seriam algo singular, inusitado e, talvez, apreciável. Mas a palavra *Märchen* normalmente precisa ser traduzida para alguma expressão composta, como também nos explica Mazzari (2012), para se aproximar do significado original. Em português, esse autor salienta que a melhor tradução seria a expressão “contos maravilhosos”, e não mais o conhecido “contos de fadas”, isso porque a condição do maravilhoso se fará imprescindível para a classificação da narrativa, muito mais do que a aparição de seres feéricos, como também foi observado por Tolkien.

A primeira edição da coletânea dos Grimm foi lançada dividida em dois volumes que saíram nos anos de 1812 e 1815 e foi chamada de *Contos maravilhosos infantis e domésticos*. Nos prefácios conseguimos observar algumas ponderações interessantes sobre o maravilhoso e como esse elemento era visto naquela época. Para os irmãos, aquelas narrativas que representavam situações “simples” e “comuns” eram de grande importância para a humanidade, provando-se fortes e imprescindíveis pelo fato de terem sobrevivido tanto tempo apenas na forma oral. Essas histórias eram capazes de proporcionar aos leitores um alto nível de identificação e despertar uma série de sentimentos, como a empatia, por exemplo, pois, como nos explica Mazzari (2012, p. 14):

[...] em seu sentido mais autêntico, esses contos nos dão notícia da vitória de seres inocentes e frágeis – crianças, animais, jovens aflitos – sobre terríveis adversidades ou poderes malignos, encarnados por bruxas, ogros, adultos cruéis, e desnaturados. Apresentam-nos um mundo em que os acontecimentos se desenvolvem no sentido de corresponder por fim ao nosso mais profundo sentimento de justiça e ética.

Esse despertar de sentimentos será mais um motivo para acreditar que a literatura, e a ficção de um modo geral, mesmo que seja completamente imaginativa e distinta da realidade que vivenciamos, seja capaz de proporcionar mudanças reais em seus leitores bem como o desenvolvimento dos aspectos e valores humanos. Essa mesma ideia é reforçada pelos Grimm no prefácio ao primeiro volume:

O que de forma tão diversificada e repetidamente alegrou, comoveu e ensinou traz em si sua necessidade, e certamente provém daquela fonte eterna que deixa cair seu orvalho sobre tudo o que é vivo, e, ainda que seja a única gota apanhada por uma pequena folha, ela brilhará aos primeiros raios da alvorada. (GRIMM 2012a, p. 27)

Com isso eles salientam a capacidade educativa dessas obras, não no sentido conteudista, de ensinar matérias e conhecimentos específicos (como a poesia didática mais antiga sempre fez), mas justamente o desenvolvimento do caráter, da personalidade e do senso de justiça, que, segundo sua explicação a partir da metáfora da gota de orvalho, deve permanecer na fundação do caráter e se fará notar quando alguma situação de vida a solicite. São histórias que conseguem exercer um papel na edificação da criança, que lhe ensina a importância dos valores humanos, independente do poder e da classe social, visão tipicamente romântica, num contexto pós-revolucionário. Esses pensamentos são fáceis de despertar na criança, ser ainda em formação, porém não se restringe a esse público, afinal, apesar dos adultos já terem o seu caráter melhor definido, admitimos que o ser humano não possui uma identidade imutável, e é passível de transformação, por isso os Grimm acrescentaram o adjetivo *domésticos* no título de sua coletânea, como nos explica Wilhelm Grimm no seu ensaio “Sobre a essência do conto maravilhoso”, de 1819:

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, 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 (W. GRIMM *apud* MAZZARI, 2012, p. 12-13).

Diante disso, os irmãos Grimm defendem que essas histórias maravilhosas conseguem fazer com que o seu leitor (ou ouvinte) expanda o seu olhar para além de si, e é ao aprender a se colocar no lugar do outro, aprender a torcer pelos mais fracos, para que eles contornem de forma digna as adversidades que enfrentam, que esses sentimentos e valores humanos conseguem ser melhor desenvolvidos e expandidos. E é provavelmente por esse grande poder transformador que tantos povos de épocas bem distintas se utilizaram das narrativas maravilhosas como maneira de informar e educar, além de sanar a necessidade humana de poesia, arte e diversão, aglutinando bem esses dois fins num só objeto: o conto maravilhoso. A utilidade real desses textos já havia sido abordada pelos próprios irmãos:

São nessas qualidades que se baseia uma boa lição, uma aplicação útil no presente que se aprende tão facilmente nesses contos; não foi seu propósito, nem por isso foram inventados, mas eles cresceram como uma fruta saudável de uma florada saudável, sem a ajuda do homem. (GRIMM, 2012a, p. 29)

É interessante perceber nesse trecho que os próprios Grimm tinham consciência sobre a capacidade educativa daqueles textos que eles recolhiam, apesar de salientarem que esse não fora o objetivo principal pelo qual foram criados/compilados. Essa autoconsciência sobre o uso para a instrução de um público é ainda mais perceptível quando eles lançam o segundo volume da coletânea, três anos depois e dedicam uma grande parte do prefácio ao tema. Podemos intuir que isso se dá porque eles conseguiram perceber como foi a recepção do primeiro volume que se popularizou muito no meio do público infantil. Em 1815 eles já mostram explicitamente no prefácio o seu desejo de que aqueles se tornem “livros de educação”, apesar de algumas críticas com relação aos conteúdos. Para muitas pessoas os contos que os Grimm apresentavam como sendo infantis continham uma grande carga de crueldade e de insinuação sexual, porém os autores defendiam que isso vinha diluído entre muitos outros aspectos e que poderia mesmo passar despercebido pelo público mais jovem. Apesar dessa justificativa, Mazzari explica que Wilhelm Grimm, que ficou responsável pelas reedições, cortou várias dessas partes críticas, num movimento de autocensura.

Sobre o maravilhoso propriamente dito, os Grimm acreditam que a poesia popular desse universo “lança uma nova luz sobre os antigos poemas heroicos” (Grimm, 2012b, p.11), o que permite que criem uma comparação com os mitos da Antiguidade no que diz respeito à natureza do mundo retratado nas narrativas:

Também, como nos mitos, que falam de tempos dourados, toda a natureza é viva, o sol, a lua e as estrelas, são acessíveis [...] plantas e pedras falam e sabem expressar seus sentimentos, o sangue clama e fala por si, e assim essa poesia usa de direitos, enquanto mais tarde ela só se exprime em parábolas. [...] Todo belo é dourado e salpicado de pérolas, até mesmo pessoas douradas vivem aqui; a desgraça, porém, uma violência tenebrosa [...]. (GRIMM, 2012b, p. 28)

É interessante para nós perceber essas diferentes perspectivas sobre os textos que analisaremos, para podermos observar, com as nossas análises, de que forma as obras de Charles Perrault, La Fontaine e Fénelon corresponderam ao que se esperava deles na época ou se fizeram frente às tendências dessa mesma época e buscaram trazer novos elementos e perspectivas para seus contextos. Como no neoclassicismo francês, buscava-se revalorizar a Antiguidade e os valores racionais daquela época. Destarte, o conto de fadas e a fábula conseguirão a um só tempo atingir parte desse objetivo e representar o racionalismo moral, sem perder o elemento mágico proporcionado pelo maravilhoso? É certo que eram utilizados buscando um contexto harmônico e de acordo com os ideais católicos e classicistas? É em razão de tudo isso que Coelho explica que o conto de fadas, com toda a sua complexidade e combinação de elementos, consegue transparecer “o ideal da vida cristã, que tenta transformar a ordem sentimental em disciplina ética, ou ainda, confunde as emoções da arte e do amor com a ação prática do real” (COELHO, 2012, p. 70). Esperamos poder observar melhor isso a seguir.

4 MARAVILHOSO E EDUCAÇÃO NO CONTEXTO DO CLASSICISMO FRANCÊS

4.1 O CONTEXTO HISTÓRICO, CULTURAL E PEDAGÓGICO DO CLASSICISMO FRANCÊS

Como afirmado, buscaremos compreender nesta pesquisa a dimensão educativa do elemento maravilhoso no classicismo francês, a partir dos contos de Perrault e das fábulas de La Fontaine e Fénelon, na tentativa de mostrar que o maravilhoso por si só já é uma ferramenta para a educação, e continua se fazendo pertinente.

O contexto no qual os autores que estudamos nascem e vivem é o da consolidação da monarquia absolutista, a transição da menoridade de Luís XIV, enquanto sua mãe, Ana da Áustria era regente, e a sua chegada definitiva ao poder propriamente dito, com então vinte e três anos de idade, podendo governar segundo a sua vontade. Esse fato ocorre em 1661 e faz com que o Estado seja subordinado unicamente à vontade e autoridade do rei, já que ele, assim como a sociedade da época, fora levado a acreditar que tinha o direito divino de governar, ou seja, que tinha sido escolhido pelo próprio Deus. O seu reinado, inclusive, já foi comparado a uma religião, na qual ele seria o deus e o palácio de Versalhes o seu templo.

Essa ideia já era defendida por várias pessoas há muito tempo, e os soberanos eram levados sempre a acreditar que o seu poder possuía um caráter sagrado, e que com o sacramento da Santa Unção, concedida no momento da coroação, eles também adquiriam a virtude de taumaturgos, conseguindo curar os enfermos apenas com o seu toque. Essa ideia já era disseminada e normalizada, embora existissem divergências quanto à origem do poder taumatúrgico do rei — vinha diretamente de Deus, ou era conferido com a benção do santo francês S. Marcoul²¹? —, mas não havia dúvidas quanto ao seu caráter sagrado, o que gerava uma espécie de adoração e um culto à realeza. Segundo Bloch (2005, p. 33), os príncipes eram considerados invioláveis e santos, e chegava-se a afirmar que os “‘caracteres do dedo de Deus’ estão impressos nos reis”, como o fez Jean-Louis Guez de Balzac (1597-1654). Ainda segundo Bloch (2005, p. 235) “o século XVII, mais do que qualquer outra época, sublinhou

²¹ Segundo Bloch (2005), o santo francês Marcoul era considerado um grande taumaturgo que teria curado vários enfermos e adquirido esse poder diretamente pela graça de Deus. Os reis franceses faziam peregrinações até o seu túmulo para receberem o sacramento da Unção.

abertamente a natureza quase divina da monarquia e até do rei[...].” Essa crença dificultava a aceitação de que, na verdade, o rei era apenas um leigo, quando se acreditava que esses monarcas seriam “deuses terrenos” ou “deuses corpóreos” ou ainda, como ficaram conhecidos nesse mesmo século XVII, “bispo exterior” ou simplesmente “bispo de fora”, mostrando a duplicidade de representar a Deus, mas não fazer parte da igreja. Bloch diz que o parlamentar Henri François d'Aguesseau²² (1668-1751), em 1699, considera Luís XIV simultaneamente rei e sacerdote. Devemos ressaltar que o direito divino foi muito defendido por Bossuet (1627-1704), um dos principais teóricos do absolutismo, que acreditava que a vontade do rei, seja ela qual fosse, deveria ser obedecida. Segundo Bloch (2005, p. 235) Bossuet dizia sobre os reis: “Sois deuses, ainda que morrais, e vossa autoridade não morre”. Sobre o mesmo assunto, Carpeaux (2012, p. 347) explica que Bossuet falava aos reis “*exercezdonchardimentvotrepuissance, carelle est divine*”²³.

O maior interesse político da monarquia era o de ser obedecida, e não se preocupava com o povo e os altos impostos que pagava. O rei se esforçava em manter a unidade religiosa que lhe proclamava soberano absoluto, e o colocava como figura central e única da França, mas ambicionando por vários outros territórios europeus e ultramarinos. Daí as várias guerras e a política agressiva que esse rei empreendeu na busca por engrandecer o seu território. A própria denominação de Rei-Sol, já é uma demonstração de certa autoapreciação que levou Luís XIV, como reflexo desse poder criador, a incentivar uma vasta produção cultural, sempre em torno do seu próprio reinado. Não só a economia era controlada e posta a serviço da monarquia, mas também as letras e as artes. O incentivo em forma da distribuição de pensões e prêmios vinha atrelado ao controle feito através da censura, limitação da quantidade de impressores, e a fiscalização dos espetáculos. Tudo isso transformou o conturbado reinado de Luís XIV num período de grande efervescência cultural que gerou grandes autores e obras numa corrente de ideias conhecida como classicista. O incentivo, no entanto, era de interesse do monarca, pois através das obras dos escritores, ficaria eternizado, como bem nos explica Beiguelman (1999), quando diz que estes eram contemporizados como mediadores do que seria imortalizado ou esquecido.

É justamente nesse grupo de artistas do classicismo francês que se enquadram Perrault, La Fontaine e Fénelon. E enquanto os dois primeiros são vistos como de grande alcance ainda hoje, o ultimo não é considerado um dos escritores mais conhecidos desse

²² Foi advogado geral do Parlamento de Paris e chegou a tornar-se Procurador-geral nesse parlamento.

²³ Exerça, então, corajosamente o seu poder, pois ele é divino.

movimento, embora tenha tido uma grande importância e divulgação, até mesmo no Brasil, de acordo com Abreu (2013), com as suas *Les Aventures de Télémaque* sendo traduzidas para várias línguas e permanecendo até o início do século XX como uma das obras mais lidas de toda a literatura.

A arte classicista como um todo tem como ápice os séculos XVII e XVIII, justamente na França e principalmente financiada por toda a pompa do Rei-Sol. Ela se caracteriza como um “[...] um conjunto de procedimentos estéticos embasados num racionalismo filosófico que determinou uma série de produções artístico-literárias [...]” (GONÇALVES, 1999, p. 117). É interessante ressaltar que, segundo Gonçalves (1999), o significado da palavra classicismo sofre adaptações com o tempo e chega a indicar um valor não só estético, mas também ético e principalmente didático.

O grande número de artistas que, junto com nossos três autores, são englobados nesse movimento artístico-cultural construiu uma boa variedade de obras de diversos gêneros e pontos de vista, e, embora dividam alguns denominadores comuns que os fazem ser postos lado a lado como classicistas, muitas vezes apresentavam pensamentos e caminhos artísticos opostos, levando-os a uma disputa ideológica sobre a arte que veio a ser muito frutífera. Nesse sentido, apontaremos alguns elementos que possam aproximar esses autores no âmbito da escola classicista, e em seguida, ao compreendermos mais o que é essa escola, apontaremos as divergências entre eles que os levaram a uma época muito fértil para as artes.

Com isso, o primeiro elemento que podemos ressaltar como fundamental à estética classicista é o resgate da arte greco-romana como base para as novas produções. A forte presença da “imitação dos grandes modelos do passado se apresentava como virtude e quase como dever.” (HOLANDA *apud* CARVALHAL, 2006, p. 130). Observaremos como é fácil perceber esse elemento nos textos analisados posteriormente, mas também podemos citar como exemplo, o simples resgate do gênero fabular, proveniente da Grécia antiga, ou mais especificamente a obra de Fénelon que citamos anteriormente, *Les Aventures de Télémaque*, em que o autor toma emprestado personagens e contextos já existentes na mitologia e literatura gregas e cria uma nova história a partir delas, que se enquadra nas críticas aos tempos modernos.

Assim, é importante salientar que as novas obras, por mais que tentem reproduzir o período-modelo (clássico), sempre terão algo particular de si, contribuindo para a criação de

uma nova época artística. Por isso, em seu artigo sobre a literatura classicista, Gonçalves (1999, p. 118) comenta:

Evidentemente, a imitação dos antigos clássicos foi permeada, nos tempos modernos, pelos próprios tempos modernos e daí emergiu quando de forma um pouco mais natural, uma literatura própria, dentro dos limites que uma época conturbada pode oferecer.

Com essa ideia de Gonçalves podemos entender que, mesmo valorizando o pensamento e conteúdo antigos, quando esses escritores do século XVII valem-se de seus elementos, temas e formas, eles não deixam de inserir uma boa quantidade de metáforas que representavam, apesar da máscara grega, o seu próprio contexto histórico e ideológico, e, em alguns casos, se caracterizavam como críticas a sua própria época. Carpeaux (2012, p. 384) concorda com isso quando alega que “o classicismo francês aproveita-se das lições da antiguidade, mas não se deixa dominar por elas”. Fénelon, por exemplo, foi acusado de fazer críticas ao rei e, apesar de sempre ter negado, foi destituído do seu cargo de preceptor do príncipe por causa de suas obras, pois suas alegorias parecem bem claras a qualquer um que conheça o reinado de Luís XIV. Mas ele não era o único, e essa parecia uma prática recorrente entre os autores, como nos exemplifica Hauser:

Mesmo durante a vida do Rei-Sol ouvem-se comentários críticos acerca das consequências da autocracia. Fénelon já era muito franco a esse respeito, mas Bayle, Malebranche e Fontenelle foram tão longe que se sustentou corretamente, estar em pleno desenvolvimento, de 1680 em diante, a “crise do espírito europeu”, cuja história se estendeu por todo o século XVIII. (1998, p. 499-500)

Isso nos leva a ressaltar outro elemento nas obras classicistas: a presença de fatores históricos, políticos e sociais da época da produção de cada uma delas. As causas políticas e sociais serviam de inspiração e matéria-prima. Além disso, podemos destacar que esse movimento valoriza a razão diante da emoção e que essa arte pretende, segundo Gonçalves (1999), retratar a realidade fazendo isso de forma clara, verossímil, proporcional, serena e tentando atingir uma transparência. Porém Carpeaux (2012) aponta que devemos observar que a valorização da razão pode ter outra perspectiva, se for considerada não como o objetivo, mas como o meio pelo qual se deve escrever, como ele nos diz: “*Raison* é o instrumento, não o fim; não se trata de ‘racional’, e sim de ‘razoável’: o Classicismo educa para o comportamento razoável na vida, para a ‘raisoncréatrice et prudenceépique’” (p. 372, grifo do autor). Além dessa perspectiva apontada por Carpeaux, podemos observar, segundo Faria (1999), que o empoderamento da razão que o século XVII oferece de novo para o resgate da arte antiga, configura-se como um elemento “moderno” e original dessa nova arte. Faria ressalta ainda que é através desse culto à razão que escritores desse século conseguem afirmar a sua individualidade.

O classicismo francês, que visava à sobriedade, o equilíbrio, a clareza e a elevação com simplicidade de que nos fala Carpeaux²⁴ dá uma grande importância à educação em si. Gonçalves (1999) mais uma vez salienta que ele “se tornou uma espécie de universo de ensinamentos que permaneceu, em vários níveis, até mesmo na consciência popular, e isso determina sua relevância.” (p.122). Como veremos, uma grande parte da produção desse movimento visa uma disseminação de ensinamentos morais, filosóficos e éticos, justificando porque o “discurso crítico da época vinha alinhado ao discurso moral” (Gonçalves, 1999, p.125). Isso fica evidente diante de alguns exemplos, como a produção de livros didáticos, sendo o mais utilizado no século XVII o de Antoine Arnauld (1612-1694) e Pierre Nicole (1625-1695), *Logique duPort-Royal*, ou como demonstra também o próprio Fénelon, que consegue criar uma grande gama de obras que têm como objetivo principal educar, não só príncipes e monarcas, mas um público geral também, como se exemplifica em obras como *De l'éducation des filles*²⁵.

É importante, então, percebermos que para uma boa compreensão do classicismo francês não basta levar em conta apenas elementos estéticos que definem a estrutura classicista, mas também elementos da “ética da conveniência de um sistema político que acabava ditando seus princípios absolutistas nas realizações estéticas” (GONÇALVES, 1999, p.129). Entendemos que, por mais que vários autores fizessem severas críticas ao reinado de Luís XIV, ainda assim disseminavam ideias que representam e fortalecem a monarquia absolutista, por exemplo.

Também podemos observar que essa estética nova que surge das influências da Antiguidade greco-romana, mas que tem uma identidade própria, busca atingir o “universalmente humano”. A perspectiva então de imitação, seja da Antiguidade, seja da natureza humana, deve ser feita no sentido de se representar corrigindo e embelezando, retratando o ideal para atingir a universalidade. Assim, deve-se excluir o que possa diluir esse fator, por isso há uma diminuição da profundidade psicológica dos personagens, excluindo

²⁴ Para entendermos o classicismo francês é importante ressaltarmos, porém, que a distinção das estéticas literárias como antagônicas (o clássico frente ao barroco) só é feita numa perspectiva didática e que por isso muitos autores transitam entre elas e acabam levando elementos de uma para a outra. O classicismo, por exemplo, apesar de visto diversas vezes como contrário ao barroco, sofre diversas influências dele, como nos diz Beiguelman: “As representações clássicas, maneiristas e barrocas não são fases históricas sucessivas, que se processam em uma reação em cadeia. São conteúdos simbólicos que se relacionam dialeticamente e na tensão dessa relação.” (1999, p. 64) e ainda: “o barroco, impregnado de misticismo, opera na leitura trágica do clássico.” (1999, p. 83-85). Por isso um dos autores considerado por Carpeaux (2012) como criador da prosa clássica, Jean-Louis Guez de Balzac (1597- 1654), se aproxima do espanhol Quevedo (1580- 1645) num Espelho de príncipes.

²⁵ *Da educação das meninas* (tradução nossa)

conflitos internos e opiniões pessoais, fazendo com que cada autor consiga, a sua maneira, atingir a meta do universal. Sobre isso Gonçalves (1999) explica:

Os escritores franceses do século XVII acabaram por construir, cada um deles, dentro das variantes que os singularizam, mas considerando os substratos que os nortearam, verdadeiros sistemas que se interligavam e, ao mesmo tempo, sistemas quase independentes, que convergiam para um sistema global, denominado classicismo. (p.123)

Vimos até agora elencando o conjunto de características presentes em quase todos os autores da mesma época, classificando-os como pertencentes ao mesmo grupo estético. Mesmo tomando o grande grupo de autores desse período como uma unidade classicista, é possível fazer algumas divisões dentro do conjunto. A primeira, trazida por Gonçalves (1999), é a proposta da *Introdução aos estudos literários* de Erich Auerbach (1972), de acordo com a cronologia dos autores, podendo separá-los em um primeiro grupo, no início do movimento, que começa juntamente com o reinado da dinastia dos Bourbon, com o rei Henrique IV, passando pelo reinado de Luís XIII e a menoridade de Luís XIV, até a morte de Mazarino, quando termina o período de regência e o rei assume o governo. A esse grupo pertenceria Descartes (1596-1650) e Corneille (1606-1684). Há então um grupo considerado de transição do qual fariam parte La Rochefoucauld (1613-1680) e Pascal (1623-1662); e o que considera o segundo grupo, vem com a consolidação do absolutismo e o reinado propriamente dito de Luís XIV, no qual se destacam La Fontaine (1621-1695), Molière (1622-1673), Bossuet (1627-1704), Boileau (1636-1711), Racine (1639-1699), La Bruyere (1645-1696) e Fénelon (1651-1715).

Uma outra divisão é sugerida por Carpeaux, que adota uma classificação em três correntes com base nos conteúdos e fontes de inspiração dos autores. Nesse aspecto, o crítico considera Molière e La Fontaine como mais “independentes” e por isso não os inclui na divisão. À parte esses dois autores, ele observa a existência de uma corrente mais hispanizante, romântica e jesuítica (Corneille), outra mais italianizante e aristotélica (de Balzac e Bossuet na sua forma cristã), e uma augustiniano-cartesiana, jansenista, da qual fariam parte os demais escritores. Essa divisão de Carpeaux, no entanto, nos parece um tanto complexa, visto que para explicá-la exclui dois autores e apresenta três correntes problemáticas, já que numa delas há apenas um autor, na segunda apenas dois, mas ainda assim não em todas as obras, e, na terceira, tenta aglomerar todos os demais.

Podemos apontar ainda uma terceira classificação, desta vez mais interna, visto que é apresentada por teórico da própria época, Nicolas Boileau (1779). Inspirado na *Poética* de Aristóteles e na *Arte poética* de Horácio, além do pensamento renascentista italiano, esse

autor buscou definir a doutrina classicista, ressignificando regras e avaliando produções já existentes, embora acabe, como os antigos, fornecendo um modelo de como as boas obras deveriam ser, gerando uma valoração a partir de aspectos formais e temáticos. Em sua *Arte poética*, Boileau apresenta uma hierarquização dos gêneros, classificando-os em “pequenos”, que seriam o idílio, a elegia, a ode, o soneto, o epigrama, o rondó, a balada, o madrigal, a sátira, o *vaudeville* e a canção; ou “grandes” que seriam a tragédia, a comédia e a epopeia. É de notar-se, no entanto, que essa classificação hierárquica não é muito bem explicada pelo autor, que apenas elenca características e estilos de cada texto, conferindo-lhes o título de menores ou maiores, sem justificativa, e até de forma autoritária, como aponta Gonçalves (1999, p. 131). Além disso, a fábula, por exemplo, é excluída da sua classificação e, contudo, a obra de La Fontaine ainda hoje é reconhecida como uma das maiores do classicismo francês.

Também provinda de inspiração da Antiguidade, a educação moral através da arte parecia se comprovar e aperfeiçoar ao longo dos anos. Como exemplo disso podemos citar a valorização do cargo de tutor, pois na Grécia antiga percebeu-se que a educação moral das crianças era muito mais eficiente partindo dos seus acompanhantes, e não dos “mestre-escola”. Com isso, esses guardiões que ficaram conhecidos como os *paidagogos*, como salienta Marrou (1998, p. 216), foram sendo efetivados nos seus cargos de educadores, elevando-se aos conhecidos preceptores, bastante difundidos na época do classicismo, principalmente entre os nobres, como ocorre no próprio caso de Fénelon com o duque da Borgonha.

A influência do sistema pedagógico grego vai além da valorização do tutor, que acompanha o aluno mais de perto do que os professores escolares; ao contrário, o campo educacional é um dentre os quais mais facilmente conseguimos perceber a herança da Antiguidade, passada da Grécia para o Império Romano, perdurando durante muitos séculos, e constantemente sendo retomado com as renascenças. Apesar de muitas vezes nos chegarem através das epopeias, a ideia da educação clássica se apresenta através dela como uma máscara idealizada do que realmente era tido como ensino naquele período. Inicialmente a educação grega era estritamente militar e voltada para o corpo. Posteriormente foi que se incluíram as artes, primeiramente através da música, que pelo viés do canto acompanhado da lira introduziu a literatura na área educacional.

Era valorizado, porém, não apenas o ensinamento de conhecimentos específicos ou técnicos – embora encontremos já na Antiguidade a presença da divisão em matérias (eram

sete, na época helenística) sejam de língua ou matemática – mas de formação de caráter. A ideia básica era a de “formar o discípulo, e não simplesmente informá-lo” (MARROU, 1998, p. 221). Preparar a criança para as decisões da vida, já que, quando lhe fossem apresentadas escolhas, pudessem seguir pelo melhor caminho, o mais sábio. Isso requer “o treinamento do homem, do homem como tal, do homem total, e não de um mero produtor-consumidor, um mero dente na engrenagem da economia industrial.” (MARROU, 1998, p. 228).

Esse elemento educativo não se restringe a alguns textos; na verdade, ele se expande para grande parte da produção literária classicista, que apresenta esse aspecto no seu cerne, o que é defendido pelos próprios autores da época, como Boileau e Molière, que acreditam numa função pedagógica além do prazer do divertimento da arte. Boileau defende, segundo Faria (1999, p. 142), que é interessante a disseminação do princípio de que a arte deveria unir “o útil ao agradável”, ou seja, aliar a perspectiva moralizante ao esteticamente agradável. Já Molière, como nos explica novamente Faria (1999), acredita, por exemplo, que a comédia “corrige os homens divertindo-os”, ou seja, ao possibilitar um olhar crítico de si, gerar-se-ia uma autorreflexão, ou melhor, uma “correção” dos defeitos morais.

Sobre isso, Carpeaux ainda nos diz que para os classicistas: “[...] o fim da sua arte não era retratar a natureza bruta, mas educar a natureza humana. A sua literatura é uma literatura de pedagogos e moralistas – eis a influência principal do jansenismo e, podemos acrescentar, da mística espanhola – e por isso excluem cuidadosamente os elementos caóticos e irracionais da natureza [...]” (CARPEAUX, 2012, p. 372). Por conta disso, e não à toa, na obra paradigmática de Fénelon, *Les aventures de Télémaque*, se é convocada a imagem de Minerva, deusa da sabedoria, para educar o jovem príncipe no decorrer de suas aventuras. Pode-se interpretar que essa personagem representa o esforço sobre-humano que é educar com virtude.

Os autores e obras que estudamos se inserem num período em que ocorreu uma grande disputa que posteriormente ficou conhecida como a Querela dos antigos e dos modernos. Esse confronto intelectual correspondeu a um período de muita efervescência cultural e que foi frutífero para o campo literário. Será importante para a nossa pesquisa destacar alguns aspectos dessa dicotomia que servirá para embasar uma parte das nossas análises, o que possibilitará uma melhor compreensão das obras e dos autores com o contexto social e, por isso, educacional da época.

O embate começa mais ou menos em 1670, embora tenha se agitado de forma mais violenta apenas em 1687. Ele consistiu em uma disputa de dois polos opostos sobre a qualidade das artes. O grupo conhecido como antigos, defendia a supremacia das heranças

artísticas providas da Antiguidade clássica enquanto os modernos eram mais nacionalistas e defendiam a maior qualidade dos artistas de seu tempo.

Segundo DeJean (2005), em 1670 um dos fundadores da *Academie Française*²⁶, Jean Desmarets de Saint-Sorlin (1595-1676) já dá início a uma série de publicações que buscava valorizar as artes nacionais em detrimento da imitação da antiga. Porém o tom incisivo e violento de *La Comparaison de la langue et de lapoésiefrançaiseaveclagrecque et la latine, et despoètesgrecs, latins et français* (1670), *Le Triomphe de Louis et de sonsiècle* (1674) e *La Défense de lapoésie et de la langue française*²⁷ (1675) não foram suficientespara incitar uma revolta declarada em relação aos antigos, e com isso a rivalidade começa, mas não de forma direta e declarada – ela fica latente por dezessete anos.

Quando em janeiro de 1687, Charles Perrault encerra uma sessão da *Academie Française* com a leitura de seu poema “Le Siècle de Louis le Grand”²⁸, enaltecendo o monarca e seu governo, os antigos, encabeçados por Boileau, sentem-se atacados e se exaltam em sua revolta prometendo devolver respostas à altura. Embora o próprio Boileau não tenha cumprido essa promessa, ainda segundo DeJean (2005) a partir da leitura do poema de Perrault seguiram-se dois anos de várias publicações provocativas de um lado e de outro e de debates que DeJean descreve como “frenéticos” (2005, p. 82).

Interessante observar como as reações de 1687 foram mais radicais a um texto não tão violento quanto as provocações lançadas anteriormente por Desmarets de Saint-Sorlin. Obviamente a inquietação latente dos antigos não conseguiu mais enfrentar o seu opositor de maneira indireta, e passou a temer pelo cânone que defendia e a supremacia da poesia em detrimento da prosa, por exemplo. Observar os avanços desta, atrelado às modificações sociais, políticas e econômicas que ocorreriam entre os anos de 1670 e 1687 foram determinantes para uma reação tão intensa. A imagem do rei deteriorara-se com o país enfraquecido devido às várias guerras travadas pelo monarca, entre outros problemas, como o Édito de Nantes que fizera o país perder muito, não apenas no campo financeiro, mas também intelectualmente e com relação à mão-de-obra.

Como resposta às provocações iniciais de Perrault, o Barão de Longepierre (1659-1721) publica, ainda no mesmo ano (1687), o *DiscourssurlesAnciens*²⁹ considerada uma das obras

²⁶ Academia Francesa. (A partir daqui até o final do 3.1 as traduções serão nossas).

²⁷ A comparação da língua e da poesia francesas com as grega e latina e de poetas gregos, latinos e franceses (1670), O triunfo de Luís e de seu século (1674) e A defesa da poesia e da língua francesas (1675).

²⁸ O século de Luís, o Grande.

²⁹ Discurso sobre os Antigos.

mais icônicas em defesa dos antigos, e que foi planejada de forma organizada e detalhada para contradizer as afirmações anteriores de Perrault.

Na sua provocação inicial, o porta-voz dos modernos defendia, ainda de acordo com os estudos de DeJean (2005), que “um grande rei e uma grande nação estavam proporcionando a base necessária às grandes conquistas literárias” (p. 77), e sugere que o século³⁰ tem a potencialidade de ser mais imponente com as “contribuições particulares da modernidade literária” (p. 77). Ele elege Homero como o mais importante representante da cena literária antiga e a partir daí expõe o que via de problemático nas suas obras (como o excesso de digressões ou os heróis muito brutos), mas salienta que, assim como os seus contemporâneos, Homero era um “produto de sua época” (DEJEAN, 2005, p. 77) e que se vivesse em outra, sob o domínio de Luís XIV, por exemplo, não cometeria esses erros. Assim, os modernos passam a defender o direito a uma interpretação individual, sem as contaminações das perspectivas mais tradicionais e a questionar a ideia de um cânone clássico com argumentos como este: “Os cânones mudam e não somos capazes de prever quais os autores da nossa época serão apreciados em épocas vindouras” (DEJEAN, 2005, p.78), embora o próprio Perrault termine apontando para alguns autores contemporâneos seus que ele acreditava que seriam reconhecidos nos séculos futuros. Perrault lança, ainda, *La Parallèledes Ancien etdesModernes, enquiregardelesarts et lessciences*³¹ obra dividida em quatro volumes (1688, 1690, 1692 e 1697) que contém suas ideias modernas mais desenvolvidas e completas, ficando conhecida como a formulação da posição moderna.

Na resposta de Longepierre, ele questiona a ideia de querer trazer tudo para o contemporâneo, e não admite a possibilidade de uma crítica pessoal, defendida pelos modernos, alegando que eles não conseguem perceber a beleza e acreditando que a sua visão era prejudicada, “míope” (DEJEAN, 2005, p. 83) enquanto a do seu grupo de antigos seria muito mais “panorâmica” (DEJEAN, 2005, p. 83). Para esse autor, a tradição literária deveria ditar o cânone e as obras de qualidade justamente por fazer parte de um legado, que seria atemporal: “Bom gosto e valores literários corretos nunca variam: são eternos *porque* são compartilhados dentro dos limites de uma tradição secular da elite cultural” (DEJEAN, 2005, p. 84, grifo da autora).

Assim surge nessa batalha, que na época ficou conhecida como Guerras Culturais, a disputa pela democratização da arte, e o conceito de público vai sendo modificado. Com o

³⁰DeJean (2005) também explica que houve toda uma evolução, nesse período do significado da palavra século, que deixou de determinar o período de um reinado, por exemplo, para designar uma centena de anos.

³¹O paralelo dos Antigos e dos modernos, no que se refere às artes e às ciências.

desenvolvimento da indústria editorial, e a cultura impressa, as possibilidades de público amplia-se, conferindo um novo significado para o termo, relativo a audiência. No campo dos modernos, alguns aristocratas mais liberais colaboraram para a democratização das artes, a criação de uma opinião pública e um gosto particular, ou seja, um julgamento pessoal das obras, a que Perrault chamava de “*propres lumières*” ou “*génie*”³² (DEJEAN, 2005, p. 85). Os antigos, claro, eram contra essa ideia e defendiam que a crítica literária só poderia ser válida se feita pela elite letrada. Os seus valores eram “a imitação, a repetição e a afirmação de uma elite do ‘nós’” (DEJEAN, 2005, p. 86), ou seja, enquanto os modernos buscavam disseminar a literatura, os antigos defendiam a manutenção dos seus privilégios e acreditavam que “o mundo estava à beira do colapso” (DEJEAN, 2005, p. 65).

Até o início das disputas, a supremacia da poesia (literatura de qualidade deveria ser sempre em versos) e dos gêneros teatrais contribuía para a elitização da literatura. Para democratizá-la, os modernos começam a difundir os gêneros em prosa, antes tidos como menores e, ao final da Querela, é realmente a prosa que assume, a partir de então, o domínio da literatura francesa. DeJean (2005) julga que a percepção da força desse movimento dos modernos foi um dos motivos que levou os antigos a assumirem a responsabilidade de preservar o cânone:

Os Antigos foram à guerra porque compreenderam que esta evolução crucial tivera começo, porque temiam que o mundo literário estivesse mudando por demais rápida e completamente, e porque esperavam que se conseguissem humilhar os Modernos, conseguiriam reverter o desvio dos valores literários (DEJEAN, 2005, p. 76).

DeJean acredita, no entanto, que os modernos venceram a disputa, como se comprova pela perpetuação da valorização da prosa e dos ideais modernos, por exemplo. O surgimento de um novo público literário quebra a homogeneidade dos “consumidores” das artes e trilha o caminho para toda a efervescência intelectual que levou ao Iluminismo.

Essencialmente, podemos perceber que com relação às artes, os antigos desejavam manter a sua posição de privilégios, intocável para os que não fizessem parte do grupo. Porém, politicamente, criticavam o governo que já vinha em decadência. Por outro lado, os modernos valorizavam o reinado de Luís XIV por proporcionar um cenário mais rico para as artes, ao mesmo tempo que buscavam espaço no campo literário para as suas ideias inovadoras. Quanto ao aspecto cultural, DeJean (2005) comenta:

Antigos [...] (quase todos com conexões pedagógicas) consideravam a literatura um meio de preservação do status quo, de garantirem que a composição da elite intelectual

³² Luz própria ou gênio

tradicional francesa não seria modificada mesmo quando práticas educacionais começaram mais e mais a ser consideradas prerrogativas do estado francês, e, portanto, podiam potencialmente abrir-se às tendências democratizantes. Modernos como Perrault e Fontenelle (nenhum dos quais era pedagogo profissional) concebiam a literatura de forma oposta: como principal meio pelo qual a cultura poderia ser feita sempre mais pública e através do qual um novo público – mais e mais diverso em termos de gênero assim como de classe – poderia ser trazido à principal corrente cultural e encorajado a participar no desenvolvimento da opinião pública (DEJEAN, 2005, p. 49).

Assim, poderemos observar esses posicionamentos culturais e políticos a partir das obras dos autores selecionados, La Fontaine e Fénelon, do lado dos antigos, e Charles Perrault, representando os modernos.

Qual seria, pois, o papel do maravilhoso nesse contexto de educação classicista dentro de gêneros específicos (contos de fadas e fábulas)? Como será que o classicismo francês fará uso desses gêneros / modos literários na criação das suas utopias educativas? Essas e outras questões ligadas à teoria literária e à educação serão analisadas a partir de agora.

4.2 MARAVILHOSO E EDUCAÇÃO NAS FÁBULAS DO CLASSICISMO FRANCÊS

Como se trata do gênero mais antigo, comecemos nossas análises pelas fábulas. A primeira coletânea de fábulas de Jean de La Fontaine foi publicada em 1668, embora muitos dos seus textos já houvessem sido apresentados a ciclos de amigos letrados. No prefácio, ele ocupa-se em esclarecer o que seria esse gênero e a sua relação com Esopo e Fedro, bem como apontar o valor que as fábulas tinham. Ele explica que, na fábula, cada um consegue se perceber retratado e identifica-se em situações muito semelhantes e ainda busca salientar que ela normalmente é desenvolvida a partir de sabedorias dos mais velhos que devem ser repassadas aos mais novos. Ele resume bem o que espera do texto fabular quando diz: “delas provêm as primeiras noções sobre essas coisas” (LA FONTAINE, 2013, p.151), em relação ao conhecimento do mundo. Assim, buscaremos entender de que maneira esse gênero funcionava no classicismo francês como ponto fundamental na educação e de que forma a presença do maravilhoso colaborava com a didática. Para isso passaremos agora a analisar três fábulas desse autor: “*Le Lion amoureux*” “*Le Pot de terre et le Pot de fer*” e “*La Poule aux oeufs d’or*”³³.

³³O Leão apaixonado, A Panela de barro e a Panela de ferro e A Galinha dos ovos de ouro. As traduções de La Fontaine serão de Leonardo Froés, em LA FONTAINE, 2013.

Em “*Le Lion amoureux*”³⁴ é apresentada a história de um leão poderoso que se apaixona por uma pastora e vai até seu pai pedir a mão da moça em casamento. O patriarca não esperava casar a filha com tal ser, mas, com medo do animal ameaçador e sua fúria, não desejava contradizê-lo, por isso convence-o a deixar cortar suas garras e lixar seus dentes. Ao perceber o animal inofensivo, sem as suas “armas”, caça-o e evita o casamento.

Observemos a princípio o título dessa fábula. Nele, não se anuncia os interlocutores que participarão do enredo, como vimos que acontece muito comumente com esse gênero, apenas um dos personagens é prometido, e é justamente o animal. Mas, além disso, o título adianta outro aspecto da história, a situação. Ele diz, em parte, o que se deve esperar do enredo, o que parece ser feito de propósito, para facilitar os efeitos didáticos, como veremos mais a frente.

Esse texto apresenta uma longa introdução, composta por dezessete versos, que se dirige diretamente à interlocutora, Mademoiselle de Sévigné, que na época da publicação deveria ter vinte e dois anos. Nesses primeiros versos o autor dedica-se a exaltar a sua beleza e pedir permissão para contar a fábula. Encontramos nesse início uma função metalinguística, em que se explica que a fábula deve ser eficiente para não ofender a moça com verdades, e com isso entende-se que se refere a sua pureza e inocência, e que com esse mecanismo de ilustração, a partir de algo que não era tido como real, seria possível preservar as qualidades da jovem: “*Quandonen parle devantvous,/ Si lavéritévousoffense,/ La fableaumoins se peutsouffrir*”³⁵ (LA FONTAINE, 2013, p.20). Aqui já começamos a perceber a moral cristã, que mais adiante será evidente.

É só depois desses dezessete versos de dedicatória que o autor vai realmente introduzir o enredo. Ele começa por apresentar a situação e a relação entre os personagens. Como vimos, é comum que as fábulas se passem em reinos animais, e a interação se dê entre espécies diferentes, mas, normalmente, isso acontece dentro de um mesmo *topos*: a floresta, por exemplo. O fato da interação do leão se dar com seres humanos é, de certa forma, um elemento surpresa, pois, embora aconteça em alguns textos desse gênero, não é tão comum, e o próprio narrador expressa isso nos versos:

*Du temps que les bêtes parlaient,
Les lions entre autres voulaient
Être admis dans notre alliance.*

³⁴ Fábula dedicada a Mademoiselle de Sévigné, filha de um marquês bretão.

³⁵ Para que a verdade não lhe ofenda,/ Ao falar disso a algum momento,/ Bem pode a fábula servir. (LA FONTAINE, 2013, p.21).

Pourquoi non ? Puisque leur engeance
 Valait la nôtre en ce temps-là,
 Ayant courage, intelligence,
 Et belle heure outre cela.³⁶ (LA FONTAINE, 2013, p.22, grifo nosso)

O “*pourquoi non?*” (por que não) vem em resposta ao possível estranhamento do público que se questionasse como os leões poderiam se relacionar socialmente com humanos. Ou seja, o autor assume que essa interação pode causar uma inquietação no seu público, com uma provável quebra de verossimilhança. Com o “por que não” vem a explicação de que naquela época indeterminada em que os animais tinham a capacidade de falar (como se eles tivessem retrocedido) as qualidades das duas espécies eram equivalentes e que por isso era aceitável a relação. A igualdade entre as espécies e o distanciamento no tempo é a solução que ele encontra para resolver o problema. A equivalência nas qualidades é um tema recorrente, pois visava defender a relação dividida de acordo com as convenções sociais da época, por exemplo, a que evitava a integração de classes sociais distintas, como ficará evidente em outras fábulas.

É interessante observar que estranhar o maravilhoso não é frequente no público das fábulas, pois normalmente já se é aceito que nesse gênero motivos incomuns ocorrem repetidamente e que são explicados por serem metafóricas. Acreditamos que talvez isso ocorra nessa fábula porque a própria metáfora interpretada poderia causar esse estranhamento, se entendermos que o leão é a representação de alguém da nobreza, isso implica que ele se apaixona por alguém de uma posição social inferior, o que não era aceito na época do absolutismo.

A personificação do leão e o possível casamento com uma mulher são elementos que podemos considerar como maravilhosos, mas, além disso, é importante notar que a história se situa num tempo e lugar indeterminados, como observamos no primeiro verso do trecho acima: “*Du temps que lesbêtesparlaient,*” e que cumpre a função de situar a história num passado mágico, algo que se aproxima das crenças da Grécia antiga, que, como explicamos, acreditava numa era, uma espécie de prólogo, em que o maravilhoso era comum no mundo. Assim, essa é mais uma das influências e até formas de valorizar a cultura clássica, pela via da *imitatio*.

Outro elemento que pode ser considerado influência da Antiguidade, é a personificação do amor. Em alguns trechos da fábula o autor se refere ao sentimento com letra

³⁶ No tempo em que os bichos falavam,/ Os Leões entre outros desejavam/ Entrar em relações com a gente./ Por que não, se era equivalente/ À nossa então sua bravura,/ Tal como a raça, a inteligência/ E até a beleza da figura?(LA FONTAINE, 2013, p.23)

maiúscula e capaz de agir como seres humanos. É o caso do verso “*Un lion qu’Amour sut dompter?*”³⁷ (LA FONTAINE, 2013, p. 20). O tratamento do sentimento com atributos humanos nos remete ao personagem Amor, da mitologia greco-romana, também conhecido como Cupido (para os romanos) ou Eros (para os gregos). Filho de Vênus e Marte, com suas flechas teria a capacidade de domar um animal selvagem, e por isso esse verso convoca as habilidades desse ser antigo.

A temática dessa fábula é o próprio amor, o estado vulnerável em que as pessoas se colocam quando estão apaixonadas. A falta de prudência de um apaixonado que faria de tudo para ver a pessoa amada traduz a moral que aparece ao final da narrativa, mas integrando ainda o corpo do texto, nos últimos versos: “*Amour, amour, quando tu noustiens,/ On peut bien dire : Adieu prudence*”³⁸ (LA FONTAINE, 2013, p.24). Com isso o autor pretende mostrar a vulnerabilidade daquele que ama e, portanto, podemos entender que o amor, ou seja, o estado da emoção, não é algo que deveria ser valorizado, ressaltando muito mais a prudência e a razão, justamente como defendido pela estética classicista. Apesar de não ser dito explicitamente que essa é a moral da história, isso fica claro, visto que resume a situação e explica seus efeitos.

Numa época em que os casamentos eram quase negócios, determinados pelos pais da moça de forma a serem mais vantajosos para a família, os sentimentos românticos podiam significar um perigo de ruína para essa mecânica de casar por interesse. Essa ameaça é explicitada na narrativa quando o pai se questiona se deve recusar o pedido do leão; ele teme que a proibição leve a filha a um casamento clandestino:

*La refuser n’était pas sûr :
Même un refus eût fait possible
Qu’on eût vu quelque beau matin
Un mariage clandestin.*³⁹ (LA FONTAINE, 2013, p.22)

Ou seja, o pai quer evitar que a filha escolha o próprio companheiro e fuja com ele para casar, ou que tenha relações sexuais antes do casamento, obrigando-a ao matrimônio. Esse trecho deixa muito evidente a moralidade cristã que La Fontaine defende.

Assim, a compreensão dessa fábula nos diz que, além do que a moral explicita ao final, que o amor põe em risco a nossa razão, a relação entre pessoas de diferentes posições sociais era algo de tempos passados e que não parece normal no contexto em que essa fábula

³⁷Um Leão que Amor soube domar? (LA FONTAINE, 2013, p.21)

³⁸Do amor, do amor, quando nos pega,/ Dizer se pode: Adeus, prudência. (LA FONTAINE, 2013, p.25)

³⁹Mas negá-la um risco seria:/ Bastava um não para ser possível,/ Qualquer manhã, ver-se o destino/ De um casamento clandestino.

foi produzida. La Fontaine apresenta um outro texto que evidencia mais esse estranhamento e até perigo em relacionamentos de pessoas de origens diferentes: “*Le Pot de terre et le Pot de fer*”, na verdade um apólogo fabular, em que objetos se animam e dialogam.

A panela de ferro convence a de barro a viajarem juntas. Esta, que vivia em segurança, sempre no fogão, teme quebrar-se se esbarrasse em algo sólido no percurso, porém aquela promete protegê-la e as duas seguem unidas. Porém, não muito adiante, elas se chocam e a de barro de fato quebra como temia. E nos últimos versos novamente é apresentado o sentido da história:

*Ne nous associons qu’avecque nos égaux ;
Ou bien il nous faudra craindre
Le destin d’un de ces Pots*⁴⁰. (LA FONTAINE, 2013, p.36)

Como podemos observar, esse texto incide sobre as relações pessoais e a metáfora é clara: que as panelas representam pessoas de condições sociais diferentes, o que fica evidenciado pela dessemelhança de materiais dos objetos, conseguindo deixar ainda mais transparente a ideia defendida pelo autor e pela sociedade da época, de que é incompatível e perigoso se relacionar com o diferente.

Vemos que nesse texto não há presença de elementos realmente mágicos, o maravilhoso é retratado de forma mais leve aqui, com a personificação das panelas, o que já é algo esperado do gênero. O mesmo acontece em muitos textos desse autor, nos quais o mágico ocorre apenas nas imagens metafóricas utilizadas de forma bastante didática para demonstrar uma característica ou ensinamento específicos. No caso das panelas, a sua personificação, agindo como seres animados e pensantes, que se relacionam e viajam, é uma das formas mais simples de maravilhoso, mas que consegue atuar na compreensão da mensagem de forma eficiente. Entendemos que seja mais simples porque não é necessário acreditar em um reino distante, em que objetos inanimados possam ter atributos humanos. O que torna o maravilhoso mais trivial é a própria alegoria muito direta que remete claramente a seres humanos de diferentes origens. Assim, na verdade, não importaria qual objeto o autor escolhesse, pois o essencial seria apenas que fossem feitos de materiais diferentes. Não apresenta dedicatória, nem introdução, é composta ao todo de trinta e um versos e o autor já começa o texto com uma ação da história: a proposta da panela de ferro, que inicialmente é recusada pela de barro. A narrativa curta, em versos é de fácil assimilação também pela sua forma, pois assim consegue ser memorizada e repetida mais facilmente. Não se especifica

⁴⁰Não nos associemos senão com iguais a nós;/ Ou teremos de enfrentar/ Destino assim tão atroz. (LA FONTAINE, 2013, p.37).

qual seria o ponto de diferença a ser evitado ou, na situação trazida para o mundo real, quem se daria mal, porém, uma leitura que se preocupe em desvendar a metáfora mais detalhadamente, se compreenderá que a panela de barro, mais frágil e feita em pedaços ao final de uma aventura, deveria ser, em qualquer que seja a relação, a representação da parte provinda de um status social mais baixo, o que deveria ‘ensinar’ as pessoas a não aspirarem subir de posição.

Esse mesmo ensinamento ideologizado também está presente em outras fábulas e é o que veremos ainda no outro texto de La Fontaine que analisaremos a seguir: “*La Poule aux oeufs d’or*”. Nessa história que tem como tema principal a avareza, um homem possui uma galinha que todos os dias punha ovos de ouro. Acreditando que isso se dava porque no interior do animal havia um tesouro, ele a mata e abre em busca da fonte das riquezas, apenas para descobrir que a sua carcaça era em tudo igual às galinhas de ovos normais, e assim, perde a fonte capaz de lhe propiciar rendimentos constantes.

Nessa fábula, a moral vem no primeiro verso do texto: “*L’avarice perd tout envoulant tout gagner*”⁴¹ (LA FONTAINE, 2013, p. 42), anunciando sobre o que será a história. Percebemos com esse ensinamento um interesse de limitar as perspectivas das pessoas, mostrando sempre que devem contentar-se com o que têm e não buscar melhorar o status social. Dizer apenas que a ganância pode ser prejudicial e levar a ruína não parece eficiente, visto que não consegue fornecer muitas explicações. Com a fábula, é possível formar uma imagem-exemplo da situação, visualizar o que é o conceito e os perigos. Assim, a educação pelo maravilhoso é uma espécie de faca de dois gumes: ela tanto amplia como restringe.

Um animal que no lugar de dejetos produz algo valioso por si só já é maravilhoso, mesmo que naquele mundo houvesse uma explicação biológica para isso, porém o mistério (como isso ocorre) não desvendado torna a lição ainda mais rica, pois se acrescenta a ideia de que em algumas situações, devemos aceitar o inexplicável para manter a nossa fortuna. É a falta de explicação natural, ou seja, a magia, que fará o avarento perder o seu maior bem.

Essa fábula contém doze versos, e apenas seis deles são dedicados ao enredo propriamente dito, a outra metade vem com apresentações e introduções que remetem à oralidade, como se a história estivesse sendo contada, e não lida, dada como um testemunho; e mais uma vez observa-se a metalinguagem na referência à própria fábula, algo, como vimos, recorrente ao gênero com fórmulas como “a fábula conta...”. Além disso, a moral, que aparece

⁴¹Tudo perde a Ganância que tudo quer ter.

no começo do texto em um verso é novamente repetida ao final, mas de outra forma, prolongando um pouco mais o ensinamento:

*Belle leçon pou les gens chiches :
Pendant ces derniers temps, combien en a-t-on vus
Qui du soir au matin sont pauvres devenus
Pour vouloir trop tôt être riches ?⁴²* (LA FONTAINE, 2013, p. 42)

O autor faz questão de repetir a lição e nesse final mostra que, aparentemente, seria algo comum tornar-se pobre querendo enriquecer rapidamente. Dita de mais de uma forma, além da própria história que ilustra a desventura de quem quer ter tudo, torna a lição mais enfática, e com mais possibilidades de ser compreendida, reforçando a utilidade didática da história.

Vemos que, nessa fábula, o maravilhoso foi essencial para a formulação do exemplo e que por isso, confere ao texto uma imagem esteticamente rica, e que pode auxiliar na própria recepção, seduzindo mais leitores, e até chamando a atenção para a situação.

La Fontaine não esconde que se baseia em Esopo, e isso fica claro, pois pudemos encontrar versões desses três exemplos na obra do autor grego, porém o moderno procura ornar os seus textos, tornando-os mais elaborados e cultos, para serem mais aceitos no meio culto e letrado. As fábulas do autor antigo, em geral, são mais curtas e diretas, com uma moral destacada do texto, que normalmente aparece ao final juntamente com alguma frase que salienta que aquele é o sentido da história (“a fábula conta que...”, por exemplo), não deixando nada escondido ou subentendido. La Fontaine, por outro lado, recupera o gênero antigo, mas renova-o com características de sua época, além de buscar conferir-lhe uma forma que considera mais artística. Por isso a moral dos seus textos não é apontada como tal antes de ser apresentada, ele busca maneiras consideradas mais sofisticadas, abrindo mão das fórmulas prontas e repetitivas como as que usava Esopo. Por isso em “*Le Lion amoureux*”, vemos como ele introduz a moral resumindo o acontecido (*Amour, amour, quando tu noustiens*), para então apresentar as consequências (*Onpeutbiendire :Adieuprudence*), diferentemente do que faz em “*Le Pot de terre et lePot de fer*”, em que já introduz a moral no modo imperativo, reforçando a necessidade de obedecer-se aquele ensinamento (*Ne nousassocionsqu’avecque nos égaux*), para em seguida também possa mostrar que caso não obedeçamos, podemos sofrer como uma das panelas. Todos os dois casos, ainda são distintos do que faz em “*La Pouleauxoeufs d’or*”, no qual já anuncia na abertura do texto a máxima (*L’avariceperdtout*

⁴²Boa lição para a avareza./ Ultimamente, já quantos não falaram/ Que da noite para o dia pobres se tornaram/ Por querer logo mais riquezas? (LA FONTAINE, 2013, p.43).

em voulant tout gagner), mas a retoma, ao final, sinalizando a boa lição para aquela falha de caráter, e ainda, reforçando que as consequências vêm rápidas e para muitos.

Além disso, é importante salientar que La Fontaine adequa as histórias ao contexto da época, conferindo-lhes uma moral pertinente para aquele período. Isso é possível de moldar, pois como atesta Duarte (2013) “uma mesma situação ilustra valores diversos” (p. 15). Por isso, a fábula sobre o leão, que para o autor moderno ensina sobre a cautela e a prudência no amor, na versão antiga tem outra moral: “A fábula mostra que aqueles que se fiam no próximo sem mais nem menos aceitam abrir mão de seus privilégios específicos e, depois, se tornam presas fáceis daqueles que anteriormente os temiam” (ESOPO, 2013, p.306). O foco, para Esopo, são os privilégios e os perigos de abrir mão deles ao confiar em outros. A história é a mesma, mas o enfoque para o ensinamento é deslocado de acordo com a intencionalidade do autor.

Nos outros dois exemplos, isso também ocorre. “As panelas” (que tem esse título na versão grega) tem como temática a vizinhança entre diferentes classes e a desonestidade: “[a fábula mostra] Que vive em desassossego o pobre que mora vizinho de um patrão ladrão” (ESOPO, 2013, p.402). E a galinha dos ovos de ouro para Esopo se tratava de uma gansa e tem uma moral mais parecida com a que La Fontaine propõe, embora busque salientar ainda mais a perda dos bens que já possui: “Assim, muitas vezes, os ambiciosos, por desejarem mais bens, deixam escapar até o que têm em mãos” (Esopo, 2013, p.215).

Acreditamos que por esse mesmo motivo de transformar a fábula num gênero mais literário, e com a integração da moral ao próprio texto, La Fontaine busca uma outra forma que auxiliaria no aprendizado e na compreensão do sentido do texto: a antecipação, isto é, ele dá pistas para que o leitor/ouvinte da história preveja o que irá acontecer, além da repetição. Isso pode acontecer de diversas formas. Além do exemplo da galinha, em que o autor mostra em dois momentos a lição, observamos, na primeira história, a do leão, que isso ocorre tanto pelo título, que, como destacamos anteriormente, anuncia a situação, quanto pelo verso “*Unlionqu’Amoursutdompter?*” presente na introdução e que já diz o que deve se esperar do final.

Também a linguagem dos textos de La Fontaine é mais rebuscada, utilizando inversões nas frases, e preenchendo os versos com várias rimas, nessa tentativa de engrandecer e tornar a fábula uma alta literatura, pois, como vimos, para os autores classicistas que defendiam os antigos, o bom texto literário seria sempre produzido em versos.

Neste caso específico, a ordem e o controle também são espelhados na armadura canônica do verso alexandrino.

Diferentemente de La Fontaine, as fábulas de François Fénelon não eram compostas em versos, nem eram versões das de Esopo. Este autor produzia o seu conteúdo em prosa e de maneira mais específica e direcionada, pois tinha um leitor determinado: o duque de Borgonha. Fénelon foi preceptor do duque, neto de Luís XIV, o *Petit Dauphin de France*, e herdeiro do trono. Por isso era responsável por formá-lo como bom governante. Foi para a educação desse seu aluno que escreveu sua obra mais conhecida, o romance *Les aventures de Télémaque*, na intenção de mostrar o percurso de outro futuro rei, na sua formação e trajetória para se tornar adulto e um monarca sábio⁴³.

Em suas fábulas, Fénelon não se apoia tão explicitamente em conteúdos já criados como o faz no romance, ou como La Fontaine faz com as obras de Esopo, mas resgata a forma do autor antigo, e textos curtos com linguagem simples com a intenção de fazer o jovem aluno compreender facilmente as lições e aprender se divertindo.

Assim como La Fontaine e o grupo de autores do qual faziam parte, Fénelon apresenta fortes críticas ao rei, sonhando que com a responsabilidade de formar o futuro governante, poderia trazer melhorias para o país. Mas, apesar disso, as fábulas se preocupam também com a formação pessoal do aluno, transformando-o em um homem melhor do que o seu avô, para Fénelon, pois acreditava que ser um homem justo e bom era uma qualidade essencial para o monarca. Por isso:

Fénelon encourage dans ses *Fables* son élève à la maîtrise de soi et de ses désirs, à travers des légendes mythologiques empruntées à l'Antiquité ou des histoires édifiantes en prose mettant en scène des animaux rappelant ceux des fables de Jean de La Fontaine.⁴⁴ (LE BRUN, 2015, p. 7)

Fénelon nunca publicou seus textos fabulares. Depois da morte do autor, seu sobrinho, o Marquês de Fénelon (1688 – 1746) e um amigo se ocuparam em reunir e publicar essa coletânea de fábulas, vinda a público pela primeira vez em 1718.

⁴³Para isso, ele se aproveita de lacunas na história do personagem, quando Homero deixa de narrar o que aconteceu com o filho e se concentra na história do pai, Ulisses. A partir dessa temática Fénelon conta ao duque a história da viagem e da relação entre Telêmaco e seu professor, Mentor, que era a deusa Minerva disfarçada. Fica clara a posição desse autor na Querela entre os antigos e os modernos, ao basear-se tão fortemente numa obra antiga, ao ponto de uma das edições terem como subtítulo “a continuação do capítulo IV da Odisséia”.

⁴⁴Fénelon encoraja o seu aluno a ter o domínio a si e a seus desejos, através de lendas mitológicas emprestadas da antiguidade, ou histórias edificantes em prosa, colando em cena animais falantes que lembram as fábulas de Jean de La Fontaine. (Tradução nossa)

Analisaremos a seguir três fabulas desse autor que nos ajudarão a perceber como ele busca atingir seu objetivo didático valendo-se de textos literários em que o maravilhoso também aparece no modo fabular. Seleccionamos três histórias de animais: “*Du hibou*”, “*L’abeille et la mouche*”, e “*Le loup et le jeune mouton*”⁴⁵.

A primeira fábula conta a história de um mocho que se achava muito digno da benção dos deuses, e que era o animal mais majestoso do reino das aves, e por isso acreditava que aquela que ele escolhesse desposar deveria se sentir a ave mais afortunada. Com esse pensamento resolve que desejava se casar com uma águia e por não conseguir seguir a sua rotina diurna é ridicularizado e humilhado, acaba se casando com a coruja e vive feliz e apaixonado com ela. A lição dessa narrativa aparece ao final, integrada ao texto: “*Il nefautrienchercher au-dessus de soi, ni se flattersur ses avantages*”⁴⁶ (FÉNELON, 2015, p.48).

É possível notar que a moral desse texto se aproxima bastante da que La Fontaine aponta na história das panelas, sugerindo que as camadas sociais permanecessem divididas. Aqui também vemos reforçada a ideia de se juntar apenas iguais, mas a partir de outra abordagem. Percebemos que o autor utiliza a condição natural das aves, seus costumes e hábitos (noturnos ou diurnos) para causar o ponto de impasse, desequilíbrio que possibilitará a lição. Isto quer dizer que, para ele, a incompatibilidade entre espécies é algo natural, que deve ser obedecido não apenas pelas ameaçadoras possibilidades (no caso da panela, a mais frágil leva um fim trágico), mas porque existe um outro caminho que levará a um fim mais harmônico.

As ameaças, porém se fazem presentes, pois a princípio, com a sua insistência em desposar a águia, o mocho tenta visitá-la quando ainda fazia sol e acaba prejudicado pela claridade, que o cega ao ponto de fazê-lo cair dos céus, e com isso as outras aves o humilham e arrancam as suas penas. É nessas condições, ao perceber-se diferente, e até menosprezado, que aceita juntar-se a outro animal noturno, a coruja, ou seja, assume o seu destino. A águia pela qual se apaixonara é nomeada como sendo filha de uma águia régia, “rei dos ares”, destacando-se novamente no texto uma aceitação tácita – ou, ao menos, uma sugestão – de passividade no âmbito social.

A fábula trata também de outro assunto: a vaidade. É a percepção de que era digno da melhor esposa que faz com que o mocho extrapole os seus limites “sociais” e almeje ir

⁴⁵Sobre o mocho, A abelha e a mosca e O lobo e a jovem ovelha. (Todas as traduções dos textos de Fénelon serão nossas).

⁴⁶ Não devemos procurar nada acima de nós, nem nos gabar de nossas vantagens.

além de suas possibilidades. O autor destaca na parte inicial do texto uma fala do personagem que vê a própria imagem refletida numa fonte e passa a se admirar, acreditando que havia sido agraciado com o cinto de Vênus e enaltecendo-se, pedindo ao deus grego do casamento, Himeneu, que lhe dê filhos tão graciosos quanto ele mesmo.

Assim, notam-se explicitamente as influências da mitologia grega, e, portanto, da Antiguidade nessa obra, quando o autor faz questão de citar o nome dos deuses, convocando as imagens maravilhosas do mito, mas também com a referência que faz à situação de autoadmiração a partir de um reflexo, que nos remete ao mito de Narciso, bem como a ascensão hibrista de Ícaro.

Ou seja, partindo de um maravilhoso mais ideologizado baseado nos mitos gregos, ele escreve essa fábula, que se caracteriza como um maravilhoso mais cotidiano, no sentido de ser próximo às realidades vividas na época, para educar de forma divertida e eficiente.

Observamos ainda que a moral é apresentada de forma imperativa, recomendando o que não se deve fazer. A fórmula francesa “*Il faut*” pode ser traduzida por “deve-se”, e “*Il ne faut pas*” por “não se deve”, mostrando que o ensinamento não é sobre uma proibição, mas sobre uma recomendação forte e alertando para as consequências do não cumprimento.

Por outro lado, “*L’abeille et la mouche*” faz algo ainda mais comum nas fábulas, ao intitular o texto com os nomes dos animais que serão os interlocutores da história. Esse enredo trata de uma abelha que se gaba de viver numa república feliz e ordenada, cheia de leis e de frequentar as melhores plantas e menospreza a mosca que vivia na pobreza. A mosca mostra que apesar de fazer mel doce, a abelha tem sentimentos amargos que prejudicam os outros embora seja ela mesma a que mais sofre, pois ao fazer o mal (picar alguém) perde o ferrão e morre.

A lição dessa narrativa, também apresentada integrada ao texto, ao final do enredo, diz que: “*Il vaudrait mieux avoir des qualités moins éclatantes, avec plus de modération*”⁴⁷ (FÉNELON, 2015, p.50). Isso nos mostra como o autor valoriza a simplicidade e a solidariedade; não adianta se vangloriar quando se menospreza o outro. Essa moral parece ser uma crítica direta a Luís XIV, conhecido pelas suas extravagâncias e autoapreciações. Percebemos que a moral dessa história não aparece de forma imperativa, como vimos no

⁴⁷ Melhor ter qualidades menos chamativas com mais moderação.

exemplo do mocho, mas em forma de conselho, mostrando qual a melhor forma de agir, a mais prudente e recomendada.

O diálogo entre a mosca e a abelha expressa ainda outros aspectos importantes que não são destacados pela moral. Podemos observar, por exemplo, a diferença social da época, presente metaforicamente pela distinção dos *habitats* dos dois animais. A abelha é descrita como a rainha do ar, pertencente a uma sociedade organizada, uma república com leis e policiamento. A mosca, por outro lado, é um ser estrangeiro ao ambiente, e que se considera pobre, vivendo em dejetos. O desequilíbrio acontece quando os dois seres se encontram em um mesmo lugar, perto da colmeia, ou seja, o animal de menor padrão social é quem se desloca para perto do rico. A discussão entre os dois não tarda, com a abelha se vangloriando de sua nação e incomodada com a presença da outra, enquanto a mosca mostra a ela que sua situação de pobreza não é uma escolha, mas sim o trato com os outros: “*La pauvreté n’est pas un vice, mais l’acolère en est un grand*”⁴⁸ (Fénelon, 2015, p.49). Ou seja, não se opta pela condição socioeconômica, mas as relações podem ser construídas e adaptadas. Essa pode ser mais uma lição possível da história⁴⁹.

Outra fala da mosca mostra que a metáfora da abelha ensina que nem sempre quem produz algo de qualidade tem um bom caráter e um coração bom. Esse confronto entre o bom produto (mel) e o mau caráter (ferrão) poderia ser uma provocação tanto ao rei, quanto aos autores que defendiam a modernidade, que aparentemente faziam boa arte, mas que defendiam um monarca que estaria ultrapassado e que já não seria bom para o povo, segundo a visão do grupo que preferia a Antiguidade.

A fábula também consegue exemplificar as desvantagens do preconceito, pois, quando nos colocamos numa posição pacífica de diálogo podemos aprender com os outros e reavaliarmos as nossas perspectivas. Na história, a abelha insiste no erro de condenar a presença da mosca e acaba perdendo o debate para ela, que tem a última palavra. A lição vem a partir do ponto de vista da mosca, e a abelha, antes engrandecida, fica sem resposta

Na terceira fábula de Fénelon, veremos outra perspectiva também através de relações. “*Le loup et le jeune mouton*” é a história da jovem ovelha que encontra um lobo e propõe ficar amiga dele quando este diz que não é verdade que come animais, alimenta-se apenas de pasto. Assim, enquanto os pastores e cães descansam, num momento que

⁴⁸A pobreza não é um vício, mas a raiva é um grande.

⁴⁹Fénelon como bispo (trabalhar a pobreza como negatividade, o que dista de preceitos cristãos).

simboliza a paz, os novos amigos afastam-se do grupo, e na primeira oportunidade o lobo devora a ovelha.

A temática dessa história, que novamente expõe no título os personagens, é a ingenuidade e o oportunismo. Percebemos que o autor destaca a juventude da ovelha, que por isso não tinha experiência com os outros animais, possibilitando a aproximação do lobo ameaçador. Assim, podemos perceber logo que segundo esse autor, é importante para os jovens, como é o caso do seu aluno, reconhecer que com a idade vem também a maturidade e experiência. A moral, porém, que como as outras desse autor, constitui a última frase do texto, não se limita a esse ensinamento: “*Défiiez-vous des belles paroles des gens qui se vantent d’être vertueux. Jugez-en par leurs actions et non par leurs discours*”⁵⁰ (FÉNELON, 2015, p.56). Isto é, não se deve acreditar em tudo o que se ouve, o mais importante para conhecer a índole das pessoas é observar os seus atos. Apesar de aparecer na forma imperativa, essa lição mais parece um conselho, que será muito válido para aquele que deterá o poder, pois junto com a autoridade e influência chegam muitos admiradores por interesse.

Também é possível notar que a confiança total é arriscada, principalmente no caso da ovelha, quando não se tem outros pontos de vista. Ou seja, o distanciamento do seu grupo, o qual pode ser compreendido metaforicamente como os conselheiros do governante, enfraquece o animal e é justamente nesse momento de fragilidade que aparecem os oportunistas.

O autor também consegue ensinar com essa história que sempre encontraremos esse tipo de pessoa-lobo, que normalmente tem muita lábia e é capaz de mentir para atingir seus objetivos, aproveitando-se das condições enfraquecidas do outro. Por isso o mais recomendado para proteger-se é desconfiar sempre dos conselhos e convites aparentemente desinteressados, e rodear-se de pessoas que permitam construir uma relação de confiança.

Percebemos mais uma vez que o autor se apropria das condições naturais dos animais para criar a metáfora das situações reais que seu aluno pode viver. É da natureza do lobo caçar ovelhas, e essa característica já marcante nesse animal também a partir de outras histórias, Fénelon a convoca para projetar uma situação em que seres humanos possam se identificar: sozinhos, ingênuos, a mercê do testemunho dos outros, etc. Alimentar-se de ovelhas é natural, mas conquistá-la e enganá-la para atingir esse objetivo é estratégia humana.

⁵⁰Desafie as belas palavras e pessoas que se gabam de serem virtuosas. Julgue-as por suas ações, não por seu discurso.

Podemos assim concluir que nas três histórias que analisamos de Fénelon, o maravilhoso é facilmente perceptível graças às personificações dos animais. Porém podemos ir mais fundo, pois não se encontram simplesmente personagens com a forma física de animais, mas que em todo o resto têm características humanas. O que o autor faz é construir histórias nas quais os seres mantêm as suas características naturais, mas adquirem atributos humanos, como a socialização e a capacidade de raciocinar, além da própria habilidade de fala. Eles agem de acordo com a sua espécie e têm instintos também condizentes, que são aproveitados para simbolizar sentimentos ou caracteres humanos e postos em situações na natureza que possam corresponder ao cotidiano social desses.

Por isso, podemos dizer que o elemento maravilhoso se enriquece justamente na associação dessas duas características, animais e humanas, e ainda no processo inverso, ao trazer os aspectos naturais dos animais para a humanidade.

Nesse aspecto percebemos que as fábulas de Fénelon diferem mais uma vez das de La Fontaine, já que, nos textos que analisamos deste autor constatamos menos relevância da natureza do ser. O leão é escolhido apenas por representar o poder, ou seja, apenas pelo seu significado metafórico, podendo ser substituído por qualquer animal. As panelas também poderiam ser substituídas por qualquer objeto que fosse possível diferenciar a partir de seu material, e a galinha dos ovos de ouro, também não importava a espécie, tanto que na versão de Esopo se tratava de uma gansa.

Com o conhecimento do contexto em que foram produzidas, é fácil observar que os ensinamentos das fábulas de Fénelon são voltados para um futuro governante. Apesar disso, porém, são lições válidas para qualquer pessoa em diferentes épocas ou classes, pois as situações são expostas de maneira simbólica, podendo ser interpretadas de formas diversas.

Para concluir as análises desse gênero, podemos salientar que com os ensinamentos e formas dos textos de La Fontaine, é perceptível a defesa da manutenção do *status quo* sociocultural, reforçando a supremacia da elite cultural e evitando a democratização da arte. Nos seus textos percebemos muito marcada a posição que cada um deve valorizar o que tem e se relacionar com os semelhantes, preservando-se as divisões sociais. Fénelon apresenta uma visão parecida, mas com um olhar mais solidário, e enfatizando as qualidades pessoais que tornarão um homem bom, independente de sua condição (embora essa não tenha sido a sua intenção, visto que se referia especificamente ao duque de Borgonha). Nas fábulas desse autor, podemos perceber mais marcadas críticas aos hábitos do rei e a preocupação em

fornecer ao *Petit Dauphin* alternativas mais eticamente corretas que seriam adequadas ao que considerava um bom monarca. Os textos de Fénelon são mais acessíveis ao público mais popular, pois foram escritos para um adolescente e por isso não se busca o rebuscamento estilístico e artístico por si próprios, possibilitando a maior compreensão do público, quando posteriormente foram publicadas.

Por fim, podemos compreender que o maravilhoso fabular educa, pois consegue sensibilizar o leitor/ ouvinte, partindo de imagens familiares as quais ele já conhece (os animais e suas características), problematizando e situando, para chegar a uma conclusão específica, que nesse caso se exprime através da moral.

4.3 MARAVILHOSO E EDUCAÇÃO NOS CONTOS DE FADAS DO CLASSICISMO FRANCÊS

Um mergulho no mundo das histórias de Charles Perrault, publicados no final do século XVII, associado com uma análise do contexto em que se inserem, bem como a tentativa de compreender universalmente as situações e problemas que os personagens enfrentam, nos permitirá compreender a mecânica didática desempenhada pelo elemento maravilhoso no universo classicista francês.

É importante mantermos em mente que naquele período a disputa pela valorização das artes era grande entre os defensores da supremacia da Antiguidade e aqueles que buscavam ressaltar o espírito moderno nacional. Perrault se enquadra nesse segundo grupo, contrapondo-se diretamente a La Fontaine, que defendia o primeiro, antagonismo que em alguns momentos possibilitou a criação de sátiras de um com o outro, mas que no geral foi bastante frutífero para as artes.

Tendo composto algumas narrativas em prosa e outras em versos, o primeiro objetivo de Perrault não visava à educação, mas sim a valorização do espírito moderno, da língua nacional que costumava ser vista como menos artística do que o latim, e também enaltecer a cultura cristã, em detrimento da pagã provinda das mitologias greco-romanas. Observaremos, nas análises a seguir, esses aspectos, bem como a importância do elemento maravilhoso para o desenvolvimento do viés educativo das obras, como viemos defendendo ao longo desta dissertação.

A obra mais famosa de Perrault é a coletânea de contos que ficou conhecida como *Les Contes de mamèrel'Oye*⁵¹, porém esse era o subtítulo do livro que se chamava *Histoires ou Contes dutempspassé. AvecdesMoralités*⁵². Chama-nos a atenção de que logo na capa o autor salienta que as histórias que estarão ali representadas são referentes aos tempos passados, numa tentativa de desvirtuar a ideia de que poderiam referenciar de qualquer forma ao contexto da época. Essa mensagem, como veremos, é reforçada pela recorrência da fórmula “Era uma vez” no início das histórias, que ajuda a não localizar o enredo em nenhum período ou espaço específico, ajudando na universalização dos fatos. Observa-se, assim, a conotação ideológica que tal elemento suscita.

Personagem que aparece no subtítulo da coletânea, a mãe gansa não se faz presente especialmente em nenhum conto; ela constitui uma referência, na verdade, à tradição oral de narrar histórias maravilhosas, uma narradora talvez comparável à brasileira Dona Carochinha, personagem conhecida do nosso folclore.

A primeira edição dos contos de Perrault, de 1697, continha oito histórias em prosa: “*La Belle au bois dormant*”, “*Le Petit Chaperon rouge*”, “*La Barbe bleue*”, “*Le Maître chat ou le Chat botté*”, “*Les Fées*”, “*Cendrillon ou la Petite Pantoufle de verre*”, “*Riquet à la houppe*” e “*Le Petit Poucet*”⁵³. “*Peau d’Âne*”⁵⁴ já havia sido publicado anteriormente (1694) em versos, e depois passou a integrar o conjunto de contos também em prosa, embora atualmente acredite-se que Perrault nunca tenha escrito esse conto de tal maneira e que acrescentá-lo assim à sua coletânea seria um erro.

Para isso, analisaremos então três contos desse autor: “*Le Maître Chat ou Le chat botté*”, “*Le Petit Poucet*” e “*Peau d’Âne*”⁵⁵. Todas essas histórias apresentam, ao final da narrativa, um pequeno texto que destaca a(s) moralidade(s) da narrativa, como acontece na maioria das fábulas, porém, esse pequeno ensinamento destacado nem sempre é a única lição que se pode tirar da história. É mais um dos fatores que passaremos a observar a partir de agora. Para desenvolver nossa análise, faremos um breve resumo dos enredos de cada conto.

⁵¹ Conhecidos em português como *Contos da mamãe gansa*.

⁵² Histórias ou contos do tempo passado. Com moralidades.

⁵³ Chapeuzinho vermelho, A barba azul, Mestre gato ou o Gato de botas, As fadas, Cinderella ou o sapatinho de vidro, Riquet do topete e o Pequeno Polegar.

⁵⁴ Pele de Asno.

⁵⁵ O Gato de Botas ou O Mestre Gato, O Pequeno Polegar e Pele de Asno. Todas as traduções dos contos de Perrault serão de Maria Luiza X. de A. Broges, em PERRAULT et ali. 2010, exceto as assinaladas que serão feitas por nós para destacarmos algum elemento do texto original em francês.

Le Maître Chat ou Le chat botté um dos personagens do autor ainda muito conhecidos hoje, principalmente pelas suas várias aparições em grandes produções cinematográficas destinadas ao público infanto-juvenil. Porém, a história original da qual saiu o gatinho excêntrico e esperto é um pouco mais desconhecida do grande público. O enredo é sobre o filho mais novo de um moleiro, que ao perder o pai fica com o seu gato como herança. Acreditando-se injustiçado, ele é confrontado pelo gato que o aborda querendo mostrar que ele poderá ter saído na vantagem, e que para que isso ocorra, bastaria dar-lhe um par de botas e um saco. O rapaz, que não se surpreende com a proposta, desenvolve novas esperanças e resolve confiar no animal. Este usa de sua astúcia e, fingindo-se de morto, consegue capturar alguns animais, que em seguida oferece ao rei como sendo cortesia de seu dono, a quem dá o título de marquês de Carabá. E assim o faz algumas vezes, até que trama o encontro do seu amo com o rei e organiza, sob ameaças aos trabalhadores, para que as terras por onde passam a passeio sejam apresentadas ao rei como sendo do marquês. Por fim, chega ao castelo do dono dessas terras um ogro que tinha o poder de se metamorfosear em qualquer animal, e o convence a se transformar em um camundongo, comendo-o em seguida e conquistando realmente as terras e o castelo para o seu dono. Impressionado, o rei oferece a mão de sua filha, “*la plus belle Princessedu monde*”⁵⁶ (PERRAULT, 2006, p. 238) em casamento, e transforma o gato em um senhor que agora só vai atrás dos ratos por diversão.

Essa história apresenta, ao final, duas possíveis morais:

MORALITÉ

*Quelque grand que soit l'avantage
De jouir d'un riche héritage
Venant à nous de père en fils,
Aux jeunes gens pour l'ordinaire,
L'industrie et le savoir-faire
Valent mieux que de biens acquis.*

AUTRE MORALITÉ

*Si le fils d'un Menuier, avec tant de vitesse,
Gagne le coeur d'une Princesse,
Et s'en fait regarder avec des yeux mourants,
C'est que l'habit, la mine et la jeunesse,
Pou inspirer la tendresse,
N'en sont pas de moyens toujours indifférents.*⁵⁷

(PERRAULT, 2006, p. 243)

⁵⁶ A mais bela princesa do mundo.

⁵⁷ MORAL/ Por mais conveniente que seja/ Uma bela herança receber;/ Do avô, do pai ou do tio,/ E depois de juro viver;/ Para os menos bem-nascidos/ A habilidade e a perícia/ Podem suprir bens recebidos/ OUTRA MORAL/ Se o filho de um moleiro com tanta presteza/ Arranca tão meigos olhares e suspiros/ E ganha o coração de uma rica princesa,/ É que a roupa, a beleza e a doçura/ São meios que contam com certeza. (PERRAULT et ali. 2010, p.59)

A primeira trata da importância da capacidade de trabalho e da motivação em detrimento da posse de bens materiais e herança. A segunda se concentra na questão amorosa, mostrando que “roupas, aparência e juventude” também contam para o desenvolvimento de sentimentos tenros. Para a época, isso significava que em um casamento baseado no sentimento amoroso, não importavam os títulos e a posição social. As morais anunciam a temática do conto: o trabalho que compensa, e a importância das características pessoais para o desenvolvimento de sentimentos amorosos.

A partir dessas observações poderemos olhar de maneira mais profunda para esse conto. A princípio constatamos que esse texto pode ser incluído no que entendemos como conto de fadas, a partir das definições que vimos de teóricos como Tolkien e Mazzari, ressaltando que apesar de não encontrarmos no enredo uma figura feérica, a situação ocorre em algum lugar onde o maravilhoso acontece de maneira natural. Os elementos mágicos não chegam nem a ser muito destacados ou enfatizados pelo autor que os descreve de maneira bem simples, o que passa a sensação de naturalidade também para o leitor/ouvinte. Esses elementos mágicos estão presentes em dois personagens: o gato, que se configura como um ser personificado falante, bípede (como nos é sugerido pelo par de botas que requisita) e que se porta como seres humanos; e o ogro que é capaz de se metamorfosear em qualquer animal. Além disso, observamos nessa história algumas características que não são determinantes para a classificação como conto de fadas, mas são frequentes nesses textos. É o caso do personagem tipo, que não é particularizado, e normalmente quando recebe um nome é genérico. Aqui encontramos o moleiro, o filho caçula, o gato, o rei, etc. que poderiam ser introduzidos com artigos indefinidos (*um* moleiro, *um* caçula, *um* gato, *um* rei). Também observamos que, como na maior parte dos contos de fadas, não se define o lugar onde ocorre a história. Posteriormente o dono do gato passa a ser chamado de Marquês de Carabá, mas como é um nome fictício que o gato inventou, não chega a determinar nem o lugar nem a pessoa. Assim, a universalização, fator marcante nessas histórias como observamos anteriormente, se faz notar.

Nesse enredo percebemos que não há uma tradicional jornada do herói, que sai da sua situação para buscar algo e na verdade acaba fazendo descobertas sobre si mesmo. Em *Le chat botté*, temos o filho do moleiro, que seria o mocinho e que sofre a adversidade a partir da morte do pai; já o gato, poderia ser caracterizado como o ajudante mágico. Porém, no caso desse conto, é o ajudante (gato) que fará a jornada principal para tentar provar que fora uma boa herança e assim mudar a vida do mocinho. Perto do fim, o filho do moleiro, já promovido

a marquês, fará uma jornada, mas ela é apenas de reconhecimento de suas posses, conquistadas pelo seu gato. Como personagem recorrente desses contos temos ainda a princesa, que é mais uma vez a representação do sucesso da missão e o prêmio, sendo o casamento com ela, junto com o enriquecimento, o objetivo maior para se considerar que alguém atingiu a felicidade da vida.

É interessante, no entanto, notar que a narrativa não apresenta um vilão tradicional, que colocaria em perigo a vida do protagonista, ou que chegaria ameaçando e impondo tarefas ao herói. Em *Le chat botté o perigo* aparece sob duas formas: a morte do pai e a mentalidade limitada do herdeiro. A morte é uma das adversidades que deve ser enfrentada, pois com ela o caçula do moleiro recebe apenas um gato que não seria rentável e não o serviria a longo prazo. A morte do pai é a mudança da situação confortável e instaurada em que viviam os filhos, e a partir dela serão obrigados a buscar o próprio sustento. O caçula, que recebe o gato como herança, se sente injustiçado pois os irmãos poderiam juntar os seus bens recebidos (o moinho e um asno) e ganharem a vida, enquanto ele não teria muita opção. Assim o comodismo torna-se um problema, e o desenrolar da história mostra bem isso, pois o gato se mostra valioso pelo seu trabalho. A astúcia do gato revela que ele não precisaria contentar-se com o que tinha, que poderia encontrar outra forma para crescer de *status*.

O gato, trabalhador, poderia ser uma alegoria para os servos (ou escravos⁵⁸) que enriquecem os seus amos com o seu trabalho, mas nesse enredo isso não é levado em conta, e a mensagem que ficará é justamente a de que o trabalho é capaz de mudar a vida do homem. Até mesmo porque o gato também muda o seu destino, e não apenas o de seu dono. Logo que o filho do moleiro recebe um gato como herança o seu pensamento é o de matá-lo para comê-lo e transformar sua pele em pedaços de roupa. Assim, com sua esperteza, o gato salva a própria vida e transforma-se num senhor, de posição social privilegiada. A mensagem que o conto transmite fica explícita na moral apresentada, isto é, a importância do uso da inteligência e astúcia, mas também do trabalho, que concretiza os planos elaborados pela mente. Então podemos também acreditar que não é somente a esperteza, mas também a ação, ou seja, não se acomodar na situação, no *status quo* e buscar caminhos para melhorar de vida é mais uma lição dessa história.

Na mesma linha de ensinamentos da narrativa do gato de botas, observamos a do *Petit Poucet*. Também neste conto a esperteza e a astúcia salva e muda vidas. O Pequeno

⁵⁸ A abolição da escravatura na França só ocorreu em 1794, após a Revolução Francesa e a criação dos direitos humanos, ou seja, cerca de cem anos após o lançamento da coletânea de Perrault.

Polegar era o sétimo e último filho de uma família de lenhadores muito pobres. Temendo ver os filhos morrerem de fome, os pais resolvem abandoná-los na floresta, porém o Pequeno Polegar, tido como doente e esquisito, se dá conta do plano dos pais e recolhe pequenos seixos brancos perto de casa, que no caminho de ida para a floresta deixa cair pela trilha, possibilitando depois o retorno dele e dos irmãos. Na segunda vez, porém, ele não tem como se preparar juntando as pedrinhas pois a porta da casa estava trancada e o que utiliza são pedaços de pão para marcar o caminho, porém esses são comidos pelas aves e as crianças ficam perdidas na floresta. Caminhando no escuro chegam à casa de um ogro malvado que comia criancinhas, e para se salvarem dos animais selvagens da floresta aceitam passar a noite lá. Mais uma vez o Pequeno Polegar salva a si e aos irmãos com a sua esperteza. O ogro possuía sete filhas, e o menino, durante o sono de todos coloca na cabeça das garotas os gorros seu e de seus irmãos e põe nestes as coroas das meninas. Assim, ao acordar bêbado para matar as crianças o ogro mata as próprias filhas e os meninos fogem pela floresta, sendo perseguido pelo vilão com as suas botas especiais: as botas de sete léguas, as quais o pequeno polegar consegue roubar e, assim, novamente salvar os irmãos. Com as botas consegue dinheiro para a família, porém o próprio Perrault conta duas versões desse final. Na primeira, o menino engana a esposa do ogro e diz que ele precisa de um resgate, roubando toda a sua fortuna, mas na segunda ele utiliza as botas para trabalhar como mensageiro do rei e assim ganha o próprio dinheiro para sustentar a família.

Ao final a moral novamente é apresentada em versos:

*On ne s'afflige point d'avoir beaucoup d'enfants
Quand ils sont tous beaux, bien faits et bien grands,
Et d'un extérieur qui brille ;
Mais si l'un d'eux est faible ou ne dit mot,
On le méprise, on le raille, on le pille ;
Quelquefois cependant c'est ce petit marmot
Qui fera le bonheur de toute la famille*⁵⁹. (PERRAULT, 2006, p. 308).

Como sugere a moral, esse conto trata de uma questão chave na infância: a de romper com preconceitos, e de valorizar até o irmão mais novo, ou tido como o mais fraco. Essa mensagem, em tempos de monarquia absoluta, em que os privilégios eram todos do mais velho e a linha de sucessão do poder seguia a ordem de nascimento pode ser mais profunda do que o esperado.

⁵⁹ Muitos filhos são dádivas que só enobrecem, / Se são altos e fortes, bonitos e graúdos, / Lindos pimpolhos que a todos enternecem. / Mas se um deles é gago, vesgo ou mudo, / Toda a gente o maltrata, rejeita, humilha. / Às vezes é esse pirralho, contudo, / Que traz a fortuna para toda a família. (PERRAULT et ali. 2010, p.76)

Essa história não retrata fadas, assim como *Le chat botté*, mas também não apresenta nenhum ser explicitamente mágico, diferentemente do outro conto. Em *Le petit poucet* mágica, característica do maravilhoso e dos contos de fadas, é explorada principalmente através de um objeto: as botas de sete léguas, que possibilitam a pessoa que as usa viajar muito rapidamente, mas também sem explicar muito como funcionam. Caberia ao leitor preencher essa lacuna, sabe-se apenas que um passo já é suficiente para se deslocar uma longa distância (sete léguas equivalem a mais ou menos 33,8 km). Além disso, como as botas eram encantadas, se ajustam perfeitamente no pé de quem as calça. Interessante observar a escolha da palavra que o autor utiliza para nos fornecer essa informação: “*Les botes étaient fort grandes et fort larges; mais comme elles étaient fées, elles avaient le don de s’agrandir e de s’apetisser selon la jambe de celui qui les chaussait*”⁶⁰ (PERRAULT, 2006, p. 304, grifo nosso). O adjetivo que descreve o encantamento das botas é a palavra *fée*, que também significa fada; talvez as botas tenham sido fabricadas pelas fadas, admitindo-se então a presença de tais seres maravilhosos no universo dessa história.

É com esse elemento que a magia é percebida como normal naquele lugar, podendo assim classificar sem dúvidas esse texto na nossa compreensão de conto de fadas. Além disso, a história apresenta sua arquetípica estrutura genológica, com a presença de, por exemplo, um ponto de desequilíbrio inicial (a situação miserável da família e o medo dos pais de verem os filhos morrerem de fome), que nos leva ao que Propp (2001) chama de afastamento, ou seja, uma jornada do personagem principal (junto aos irmãos, no caso desse conto) cheia de adversidades e testes, aos quais ele sempre escapa a partir de sua astúcia. Há também a presença das botas como o objeto mágico, uma perseguição, uma vitória e a reparação do dano, assim como um salvamento/resgate, todos esses, elementos descritos por Propp.

Outro elemento comum aos contos de fadas é a aparição de algumas coincidências que acabam, por exemplo, por favorecer o herói da história. Nesse caso, o fato que demonstra bem isso está em relação à quantidade de crianças apresentada. O lenhador abandona seus sete filhos, que encontram uma casa com justamente a mesma quantidade de filhas, possibilitando a troca de lugar das crianças, que confunde o ogro e faz com que ele mate as filhas no lugar dos meninos, ganhando o tempo necessário para que eles fujam. A quantidade de filhos precisa ser a mesma para que o plano do pequeno polegar funcione, e é esse fator que aparece em diversas histórias de fadas. Talvez não por acaso, Perrault tenha escolhido tal quantidade,

⁶⁰ “As botas eram muito grandes e muito largas; mas como elas eram *fadas*, elas tinham o dom de aumentar ou diminuir de acordo com a perna daquele que as calçasse” (tradução nossa).

visto que, segundo Magnien (2006, p. 10) ele próprio era o sétimo e último filho de seus pais, ocupando o mesmo lugar do pequeno polegar. Interessante perceber que na versão dos irmãos Grimm de um enredo próximo a esse existem apenas dois irmãos: João e Maria⁶¹.

Há nesse conto, porém, ao menos um aspecto que é mais incomum aos contos de fadas, principalmente os de origem popular. É a particularização dos personagens através do nome, ou seja, o ato de nomeá-los. Isso só ocorre com dois personagens específicos e de menor importância para o enredo: o lenhador, que na versão em francês se chama Guillaume, e o seu filho mais velho, Pierrot⁶² (que é explicitado na tradução para o português por Borges)⁶³. Não consideramos o Pequeno Polegar, pois o seu nome está de acordo com as tradições de contos de fadas, que costumam dar nomes genéricos, frequentemente relacionados com o aspecto físico ou adereço dos personagens, de acordo com Coelho (2012). São exemplos disso, além do Pequeno Polegar, Branca de Neve, Chapeuzinho Vermelho e Cinderela.

O ogro, ser que normalmente é retratado como mágico e é recorrente nos contos de fadas, aqui aparece apenas como um vilão; não se explica se possui poderes, mas é terrível ao ponto de comer criancinhas. O canibalismo desse personagem é a convergência dos vários medos infantis num só. Ele não é explicitamente mágico, mas é o detentor do objeto mágico que será roubado e ajudará na resolução dos problemas iniciais do pequeno polegar, a pobreza e a fome. Estes dois elementos causam a situação de abandono e desespero e por isso poderiam ser considerados como espécies de vilões na primeira parte do conto. Como em *Le chat botté*, temos a presença de um vilão abstrato, ou seja, situações adversas, comuns na vida cotidiana do povo, principalmente no contexto do absolutismo francês. Isso é perceptível nas duas vezes que os pais tentam deixar os meninos na floresta. Ao retornarem da primeira vez, eles recebem uma quantia em dinheiro que o rei os devia, dez escudos. Para ilustrar como isso era uma pequena fortuna na época e contexto dos pobres lenhadores, o autor conta como, com esse dinheiro, a lenhadora vai ao açougue e compra bastante carne. Naquela época, comer carne era um luxo que a maioria da população não conhecia. E assim, com o retorno dos

⁶¹ Vale a pena salientar que existem algumas outras diferenças significativas nas duas histórias, mas que elas partem do mesmo princípio, crianças pobres, abandonadas na floresta pelos pais que não tinham o que dar-lhes de comer, e que tentam voltar pra casa através de objetos deixados no percurso, mas acabam encontrando-se em situações de perigo na casa de um ser maléfico.

⁶² O nome Pierrot também passou a pertencer ao folclore europeu e por isso acreditamos que foi mantido na tradução, mas é interessante observar como a tradutora escolhe não utilizar o nome do lenhador, conhecido apenas pela sua profissão na versão em português.

⁶³(PERRAULT et ali, 2010, p.64)

filhos, dividiram com eles a nova fartura, e a “alegria durou enquanto os dez escudos duraram” (PERRAULT et ali., 2010, p. 65).

No conto do pequeno polegar, é apenas quando as crianças já estão na situação adversa, perdidas na floresta, pelo medo da fome, que se deparam com o ogro, personagem vilão a partir desse ponto. Quando estão na floresta, eles temem tudo, o vento, o uivo dos lobos, a chuva, o escuro, ou seja, o desconhecido na noite. Não saber onde concentrar o medo também parece assustador para eles, por isso, em busca de uma saída, o nosso herói sobe numa árvore e encontra uma luz, que nesse momento representa a esperança, e um norte que pode guiá-los para sua salvação. Ao descobrirem que a luz vinha da casa de um ogro, onde conseguiriam instalar-se pela noite, mas correriam o risco de serem mortos por aquele terrível ser, eles preferem abrigar-se lá, e isso é compreensível, ao analisarmos o que representa. Na casa do ogro, eles concentram o medo apenas naquela criatura, que apesar da monstruosidade, é descrita como um ser humano numa possível metáfora educativa. Na esperança de conseguirem, com a ajuda da esposa, apelar para a piedade do ogro, ou seja, seu lado humano, eles aceitam ficar lá. Ficar na casa do ogro parece revelar como é melhor trocar a ameaça do desconhecido, por aquela humana, conhecida e por isso mesmo mais facilmente derrotável, ou passível de aprimoramento.

A relação de Perrault com o universo feminino se revela recorrentemente em sua obra e, como vimos, faz parte do que defende o espírito moderno francês. Assim, na história do pequeno polegar podemos encontrar, em alguns momentos, trechos e até comentários, elementos de análise à situação feminina na época. Podemos observar, primeiramente, que o autor enfatiza como a lenhadora, no seu papel de mãe, não deseja abandonar os filhos e expressa isso diversas vezes, assim como o seu desgosto ao ter que fazer isso, inclusive alegando que o marido seria desumano ao ter feito isso: “*Tu es bien inhumain d’avoir perdu ainsites enfants*” (PERRAULT, 2006, p. 264). Mas como o chefe da casa era quem tomava as decisões finais, o sentimento da mãe é menosprezado, fazendo-se a vontade do marido de abandonar os filhos na floresta. Ainda com relação ao sentimento de maternidade, a esposa do ogro, como mãe também, se compadece dos meninos sozinhos à noite e propõe tentar ajudá-los, embora não consiga e acabe perdendo as próprias filhas na confusão. Ao expor essas situações, o autor trata como absurdas as atitudes dos pais, e consegue enfatizar como bons os sentimentos das mulheres e, a partir dessa denúncia velada, consegue expor o desprezo que elas sofriam. Isso também se dá com relação ao tema da violência doméstica, pois, quando a lenhadora repete várias vezes seu desgosto por ter

deixado os filhos sozinhos na floresta se diz que o marido ameaça bater fisicamente na esposa para que ela se cale:

Il la mena de la battre si ele ne se taisait. Ce n'est pas que le Bûcheron ne fût peut-être encore plus fâché que sa femme, mais c'est qu'elle lui rompait la tête, et qu'il était de l'humeur de beaucoup d'autres gens, qui aiment fort les femmes qui disent bien, mais qui trouvent très importunes celles qui ont toujours bien dit.(PERRAULT, 2006, p. 295, 296).⁶⁴

Podemos perceber, dado o contexto histórico em que o autor se insere, que ao mostrar como os homens costumavam tratar as mulheres, o faz de forma irônica, com tons de denúncia, pois destaca o papel oprimido da mulher naquela sociedade.

Pudemos perceber que esse conto não fornece nenhuma referência à Antiguidade, e isso faz sentido, pois, como vimos, Perrault vem buscando distanciar a sua arte da antiga, e mostrar como o modelo francês pode produzir boa literatura também. Mas é possível perceber que, mesmo sem referências diretas, a Antiguidade se faz presente nesses textos, mesmo porque como a obra desse autor vem de origem popular folclórica, bebe de fontes nas quais eram comumente difundidas também as histórias mitológicas. Por isso, nas referências, situações e entrelinhas de alguns contos podemos encontrar menções indiretas, inspiradas na Antiguidade clássica.

Em *Le Petit poucet* podemos exemplificar isso com as botas de sete léguas. O calçado que permite o rápido deslocamento, e faz mesmo com que o personagem se torne o mensageiro do rei em uma das versões da história, pode ser facilmente relacionado com as sandálias de Hermes, mensageiro dos deuses, ou as de Perseu, herói que derrota um terrível monstro, a Medusa, graças a ajuda de seu calçado mágico. Ou também o episódio da confusão entre filhos pela troca de adereços, que também existe na mitologia grega, tendo como personagem Temisito, esposa do rei Atamas, e que é enganada pela sua rival Ino, disfarçada em escrava, que troca as cores das roupas dos seus filhos com os da rainha, a qual acaba mandando matar os próprios filhos⁶⁵. Outra referência é a que diz respeito à estratégia para encontrar o caminho de volta. Na mitologia grega, a princesa Ariadne dá a Teseu um fio de lã, para que ele entre no labirinto desenrolando a linha, enquanto ela seguraria a outra ponta e assim aquele fio marcasse o caminho de volta. No conto, o herói utiliza objetos (da primeira

⁶⁴Ameaçou dar-lhe uma surra se não calasse a boca. Não é que o lenhador não estivesse ainda mais aflito que sua mulher, é que ela o atazanavam e ele era como muitos outros homens, que gostam muito das mulheres que dizem a coisa certa, mas que acham muito importunas as que querem ter sempre razão. (PERRAULT et ali. 2010, p.63).

⁶⁵Segundo nos relata Catherine Magnien, na sua introdução ao conto do *Petit Poucet*.

vez pedras, da segunda, pão) para marcar o caminho de ida, de entrada no “labirinto” da floresta, e assim, poderia percorrer o mesmo caminho para voltar para casa. Mesmo tentando firmar o espírito nacional e moderno francês, a sua época ainda era muito mergulhada nas influências clássicas, e por isso, mesmo tentando, Perrault não consegue escapar completamente de algumas presenças mais ligadas à cultura antiga. Em todo o caso, os aspectos didáticos ligados ao maravilhoso são onipresentes.

Observemos também outro conto que parece ser bastante rico em possíveis análises: *Peau d'Âne*. Essa história nos apresentará uma princesa heroína, que facilmente consegue passar importantes lições para a sociedade da época. Porém o conto é introduzido com a apresentação dos pais da princesa. O autor faz questão de enfatizar como o rei era virtuoso, e vivia muito bem com a sua rainha, considerando-se mais afortunado por ser esposo, do que rei. Era admirado pelos aliados e temido pelos inimigos:

*Aimable em Paix, terrible em Guerre,
Seul enfin comparable à soi.
Ses voisins le craignaient, ses États étaient calmes,
Et on voyait toutes parts
Fleurir, à l'ombre de ses palmes,
Et les Vertus et les beaux Arts* (PERRAULT, 2006, p.134)⁶⁶.

Achamos interessante essa descrição das qualidades do rei, pois retrata não só o contexto da época absolutista, mas o que se considerava um bom soberano. O fato de ser tão feliz como esposo, ilustra que uma das qualidades do monarca era ser humano, um homem comum, um marido. Também pode mandar a mensagem para o povo de que a maior felicidade do rei (ser esposo) também estava ao alcance de todos. Um soberano que consegue conciliar as virtudes de ser amado na paz e temível na guerra parece ser alguém equilibrado, que ama o seu povo e é amado em retorno, e por isso não precisa ser temido pelos seus súditos o tempo todo. Apesar de, para nós, parecer diferente da imagem do Rei-Sol, dado o contexto e a posição de Perrault na querela entre antigos e modernos, acreditamos que essas características buscavam descrever Luís XIV, enaltecendo suas qualidades bem como a sua valorização do campo artístico. Isso se dá porque na disputa, Perrault acreditava que valorizar o seu monarca representaria a capacidade do homem moderno se equiparar ao antigo. Na guerra cultural travada por essas duas frentes o reinado contemporâneo traduzia a supremacia da modernidade e o ápice do desenvolvimento.

⁶⁶ “Amável na paz, terrível na guerra, não havia outro que se comparasse a ele. Seus vizinhos o temiam, seus súditos eram felizes. Em seu reino, à sombra de suas vitórias, as virtudes e as belas-artes por toda parte floresciam” (PERRAULT et ali., 2010, p.32)

Essa família do monarca vivia muito feliz, e tinha uma única filha, porém uma doença fatal acomete a rainha, e ela faz o marido jurar que só se casaria novamente se encontrasse alguém mais bela, inteligente e virtuosa que ela. O rei, que não pretendia se casar novamente, assim promete, mas, contrariando as suas expectativas, alguns meses após a morte da esposa deseja ter uma nova companheira ao seu lado. Então, como pretende honrar a promessa, busca em todos lugares uma jovem com aquelas qualidades, mas chega à conclusão que a única que poderia satisfazer todas as exigências era sua filha, que herdara as virtudes da mãe e por isso resolve desposá-la. Como as vontades do rei nunca eram contrariadas, a princesa, assustada, pede ajuda a sua fada madrinha. Esta, com esperteza a instrui a fazer exigências que, imaginava, o rei nunca conseguiria cumprir: que lhe desse um vestido da cor do tempo, um da cor da lua e um terceiro com brilho do sol. O rei não poupa esforços e consegue fazer com que seus costureiros, sob ameaças, fabriquem tais caprichos. Ao final a fada aconselha que a princesa peça a pele do Asno mágico que fornecia as riquezas do rei (produzia escudos e luíses de ouro), acreditando que essa exigência ele não teria coragem de cumprir. Porém, ele não hesita e manda matar o pobre animal e entregar a pele à jovem.

Não vendo outra saída a fada ajuda a princesa a fugir coberta pela pele do asno, que serviria como disfarce de mendiga, mas que levasse consigo escondida num baú mágico que a acompanharia por debaixo da terra, todos os seus tesouros e vestidos. Assim a menina o faz, e foge para longe, procurando trabalho. Por onde passa é menosprezada e sofre com brincadeiras e badernas, até que consegue um trabalho numa granja, na corte de outro rei. Nas suas folgas, se isola no seu pequeno quarto e veste as roupas de princesa, buscando com isso alguma felicidade. É assim, vestida com seus belos trajes, que um príncipe a vê pelo buraco da fechadura e adoece de amores por ela. Para curá-lo, solicita-se que a moça, que ficara conhecida como Pele de Asno, faça um bolo, no qual ela deixa cair um anel, muito fino e delicado, como o seu dedo. Ao achar esse anel o príncipe resolve casar-se com a moça a quem pertencia o objeto, e depois de testar em todas as moças do reino, sejam princesas, duquesas ou criadas, só faltando Pele de Asno, todos estavam descrentes, mas o anel cabe no dedo dela e os dois se casam. O pai da princesa, curado do seu amor doentio, oferece o amor paternal e se mostra orgulhoso de poder reencontrar a filha afinal.

Não há dúvidas de que esse texto deve se enquadrar no gênero do conto de fadas. Na nossa perspectiva, de que isso acontece graças à normalização do maravilhoso, isso é evidente com a presença dos elementos mágicos da narrativa: o asno que produz ouro (mais uma vez um animal que tem esse dom, como vimos em La Fontaine), vestidos de cores impensáveis e

o baú mágico que segue o dono escondido embaixo da terra. É interessante notar que mesmo esses itens sendo perfeitamente acetáveis no enredo, eles são tidos como extraordinários e incomuns. Isso é perceptível, por exemplo, pelo lugar de destaque que o rei costumava deixar o animal que lhe fornecia grandes riquezas, ou a surpresa que gera quando se consegue fabricar os vestidos indescritíveis.

Porém, podemos nos deter um pouco na análise dos elementos maravilhosos e observar qual o papel que eles desempenham no processo educativo. Percebemos que seres e objetos comumente mágicos não se destacam nessa história propriamente pela sua capacidade maravilhosa. É o caso da fada madrinha, que desempenha um papel intelectual muito mais importante. É através da astúcia que ela auxilia a moça a fugir do seu triste destino, tentando enganar o rei e, sem contradizê-lo, negar a proposta. Por outro lado temos o baú e a varinha que a acompanham, mas que desempenham um papel restrito, auxiliando a princesa apenas no transporte de seus pertences, e não na resolução de problemas. Os vestidos também, que seriam impossíveis de confeccionar, são deslumbrantes e até um pouco descritíveis, como o próprio narrador demonstra através de várias metáforas, mas sem apelar também para a imaginação dos leitores/ouvintes. Também não fica claro se para a produção de tais vestimentas foi utilizada algum tipo de magia, mas certamente não são vestidos comuns, desprovidos do maravilhoso. O asno é a fonte das riquezas, assim como qualquer herança que faça render o dinheiro (por exemplo, no gato de botas, o moinho herdado pelo primeiro filho conseguiria produzir riquezas).

Entendemos então que há uma forte presença de maravilhoso no enredo, mas que a grande parte dos problemas consegue ser resolvido sem ele. Os objetos mágicos aparecem em auxílio, porém com o objetivo maior de despertar a criatividade na solução das adversidades. É assim com a fada madrinha, para citar um exemplo.

Da perspectiva da forma narrativa, esse conto tem a particularidade de ter sido escrito em versos, diferentemente dos anteriores, aspecto que retomaremos mais adiante. Porém, o desenvolvimento do enredo e a ordem dos acontecimentos são bem característicos dos contos de fadas. Podemos perceber uma situação inicial estável e harmoniosa, a vida em família, a felicidade do rei. Em seguida há um problema, a morte da esposa e a decisão do rei de se casar com a própria filha, que leva à fuga da moça (a partida, na análise de Propp), e jornada dela para encontrar o seu lugar. Podemos destacar ainda que nesse conto não encontramos nomes próprios, e os personagens são sempre referidos pelas suas posições sociais, como observamos que era comum nos contos de fadas. Apenas a princesa passará a

ser conhecida como Pele de Asno, ou seja, uma referência ao seu adereço e aspecto físico, reforçando mais uma característica do gênero.

O que falta nessa história, assim como nos outros contos analisados é uma figura antagonista forte. Como já vimos nas histórias anteriores, encontramos situações adversas e formas de pensar que agem como causadoras dos problemas. Em *Peau d'Âne* encontramos a figura do rei, que causa a fuga da heroína graças a sua ideia de casar com a própria filha, porém esse personagem nos é apresentado majoritariamente como bom, e o que causa a problemática do conto parece ser uma vontade doentia e momentânea, que ao final é sanada. Para nós é interessante considerar não o personagem como vilão, mas a falta de um equilíbrio emocional, e a temporária perda da razão. A emoção (o amor) e a vontade prevalecem à sua sanidade, e, como na época questionar o rei era algo impensável, tudo se organiza para que o casamento incestuoso aconteça. Com isso, consideramos que a falta de razão e, em parte, o absolutismo poderiam exercer o papel de vilão abstrato, mostrando como o contexto estava inserido na obra e no pensamento de Perrault, bem como sua posição política.

A princesa dessa história não é salva por ninguém, como acontece muito frequentemente em contos de fadas. Ela não se coloca no lugar da pessoa estática e imutável que espera que a sua vida se resolva ou que resolvam por ela. Ao perceber o seu terrível destino, de casar-se com o pai contra a sua vontade, ela busca a ajuda e consegue desenhar o próprio futuro. Assim, pode escapar, se esconde e encontra um trabalho. É verdade que ao final ela se casa com um príncipe, mas é importante levarmos em consideração, mesmo com toda a defesa do espaço da mulher, que esse conto foi escrito no século XVII, e a maneira de uma jovem ser considerada bem sucedida ainda era através do casamento. O importante para nós aqui é que ela escolhe quem irá desposar, pois, na própria narração, fica explícito que provavelmente (numa das versões da história) ela quis se mostrar ao príncipe, o qual já tinha notado passando pela granja, e ao final, é na verdade ela quem salva o futuro marido, que literalmente morria de amor. Trazer a princesa para o centro da ação e não apenas como recompensa final, ou uma vítima que espera o resgate é um importante passo não só para o século de Luís XIV, mas ainda hoje e representa o espírito moderno, defendido por Perrault.

Conseguimos entender que um dos ensinamentos importantes que se pode tirar dessa história é o de que se deve acabar com os preconceitos, e que precisamos olhar além das aparências, pois até os mais marginalizados podem, e provavelmente escondem, algo de especial. Por isso, enfatiza-se o tanto que sofreu Pele de Asno pela sua aparência, sempre

despertando brincadeiras de mau gosto por onde passava, até que o príncipe, ao olhar pela fechadura, metaforicamente consegue ver o interior belo da moça, e apesar de todos os estranhamentos, insiste em casar-se com ela. Tamanha é a surpresa de todo o reino quando a vê transformada em princesa, bela como nenhuma outra, o que expõe os preconceitos de todos.

Com tudo isso, é possível perceber que esse conto também representa e ensina mais do que apenas o que está explícito na moral, que ele também exhibe ao final da história:

*Il n'est pas malaisé de voir
Que le but de ce Conte est qu'un Enfant apprenne
Qu'il vaut mieux s'exposer à la plus rude peine
Que de manquer à son devoir ;
Que la Vertu peut être infortunée
Mais qu'elle est toujours couronnée ;
Que contre un fol amour et ses fougueux transports
La Raison la plus forte est une faible digue,
Et qu'il n'est pas point de si riches trésors
Dont un Amant ne soit prodigue ;*

*Que l'eau claire et du pain bis
Suffisent pour la nourriture
De toute jeune Créature,
Purvu qu'elle ait de beaux habits ;
Que sous le Ciel il n'est point femelle
Qui ne s' imagine être belle,
Et qui souvent ne s' imagine encor
Que si des trois Beautés la fameuse querelle
S'était démelée avec elle.
Elle aurait eu la pomme d'or.*

*Le Conte de Peau d'Âne est difficile à croire,
Mais tant que dans le Monde on aura des Enfants,
Des Mères et des Mères-grands,
On en gardera la mémoire.*⁶⁷(PERRAULT, 2006, p156 – 157)

Essa moral apresenta várias perspectivas. O autor ressalta alguns dos pontos que tratamos aqui, mas foca na virtude e na importância de cumprir o seu dever, salientando ainda que os luxos e caprichos não devem ser importantes, contanto que se tenha autoestima, e direciona esse aspecto para o público feminino. Além disso, ele insere ainda uma menção

⁶⁷ Não é difícil observar que o objetivo deste conto é ensinar às crianças que mais vale se expor à mais cruel adversidade que deixar de cumprir seu dever.

Que a virtude pode envolver sofrimento, mas é sempre coroada.

Que contra um amor desvairado e seus arroubos fogosos, a razão mais forte é uma frágil barreira, e que não há ricos tesouros que um amante hesite em prodigalizar.

Que uma jovem pode muito bem viver de água e pão, contanto que tenha belos vestidos.

Que não há sob o céu mulher que não se creia bela. Não raro ela imagina até que, se tivesse participado da famosa querela daquelas três beldades, o pomo de ouro teria arrebatado.

É difícil acreditar no conto de Pele de Asno. Mas enquanto houver nesse mundo crianças, mães e avós, ele não será esquecido. (PERRAULT et ali. 2010, p.48 – 49)

direta à cultura greco-latina: a querela das três beldades que tem como prêmio o pomo de ouro. Esse é um conhecido episódio da mitologia grega em que deusas competem para ver quem seria a mais bela. Ao longo do próprio conto encontramos algumas outras referências à Antiguidade, como quando se descreve a beleza do príncipe a partir do modelo do jovem Céfalos, da mitologia, ou quando descreve o vestido da cor do sol:

*Si beaux, si vif, si radieux,
Qui le bont Amant de Clymène
Lorsque sur la voûte des Cieux
Dans sons char d'or il se promène, [...]*(PERRAULT, 2006, p. 142)

A menção a Apolo é feita sem nomeá-lo, utilizando a sua história mitológica e papel na natureza como referências que deviam ser conhecidas, posteriormente assinaladas por notas de rodapé. Mais uma vez o autor deixa-se levar pelo seu tempo e, apesar de batalhar contra a supremacia da Antiguidade como modelo estético, utiliza nessas três referências que encontramos no conto justamente a menção à cultura desse período como ideal de beleza. Também conseguimos perceber a presença do conceito clássico da *kalokagathia*, tanto no retratar do príncipe, como da princesa, e mesmo do rei, antes da sua loucura.

Depois de analisarmos o conteúdo e os possíveis significados desses três textos, achamos interessante observar um pouco sua estilística. *Le Chat botté* e *Le Petit Poucet* são contos compostos em prosa, enquanto *Peau d'Âne* é versificado. Os três apresentam ao final da história uma moral à parte, todas versificadas e destacando o ensinamento principal, que o autor queria destacar. Compreendemos que a intenção de apresentar uma conclusão em versos seria para auxiliar a memorização, ou seja, o objetivo didático.

As três histórias apresentam uma linguagem simples, de fácil compreensão, sempre relacionadas às modalidades orais. Assim encontramos em *Peau d'Âne*, por exemplo, trechos que dizem: “*J’oubliais à dire em passant [...]*”, “*On dit que [...]*” e até “*Mais ceux qu’on tient savoir la fin de cette histoire/ Assurent que [...]*”⁶⁸ muito característicos de histórias contadas oralmente. Também percebemos que dois desses contos, *Peau d’Âne* e *Le Petit Poucet* começam com a tradicional fórmula “*Il était une fois [...]*”⁶⁹, comuns nos contos escritos que vieram das tradições orais e que, como explicamos anteriormente, generalizam o tempo e o lugar em que ocorre a história.

Esses elementos são convocados pelo autor, e mantidos mesmo na modalidade escrita para conseguir atingir o público menos letrado ou infantil, principalmente a partir da

⁶⁸ “*Ja me esquecendo de dizer [...]*”, “*dizem que [...]*” e “*Mas os que afirmam saber o fim dessa história garantem*”

⁶⁹ “*Era uma vez [...]*”.

conscientização de que esse tipo de história é útil para repassar vários ensinamentos. Porém ao registrar por escrito o folclore, percebemos a intenção do autor de expandir também o público e trazer esse conteúdo igualmente para a classe mais culta e artística. Por isso observamos, por exemplo, o uso de verbos no *passé simple*, um tipo de passado notadamente literário. Além de figuras de linguagens como já vimos anteriormente: metáforas relacionadas à cultura clássica, ou hipérboles, sempre descrevendo o rei como o mais poderoso, ou a princesa como a mais bela, ou o mais fraco do tamanho de um polegar.

Uma certa ambiguidade entre Razão e emoção não nos parece tirar a beleza nem a riqueza da obra desse autor. Antes, ela retrata a efervescência e a complexidade do momento, bem como a dificuldade de perpetuar novas ideias e modelos em oposição aos já presentes e instaurados na sociedade artística.

Lembramos que a educação classicista visava preparar as crianças para os momentos importantes da vida e entendemos que esses três contos procuram fazer isso de forma prazerosa, mantendo a máxima de deleitar e instruir e tornando o processo de aprendizado mais agradável e por isso mais eficiente. Os elementos maravilhosos presentes nessas histórias são convocados não apenas por serem lúdicos e servirem ao propósito da diversão. Entendemos que eles são metáforas para os obstáculos e soluções que se pode encontrar ao longo da vida: os que trazem de alguma forma a ameaça, como os ogros tanto do Pequeno Polegar como o do Gato de botas, representam as adversidades inesperadas que podem surgir na trajetória de qualquer um, e que devem ser combatidas com calma e razão; enquanto que os objetos auxiliares, como a varinha de condão e o baú de Pele de Asno conseguem simbolizar coisas mais abstratas: sentimentos, perseverança, criatividade para lidar com as situações, independência, poder, etc. Ressaltamos, ainda que a crença, o sonho e a esperança são sentimentos motivadores que nos impulsionam e que são materializados nos contos pela varinha de condão, pelo gato falante, pela bota de sete léguas, etc.

Percebemos ainda como é possível fazer um paralelo entre esses contos e a posição do autor na Querela dos antigos e dos modernos. Nas três histórias vemos como o monarca é sempre elogiado e enaltecido, da mesma forma como Perrault havia feito com Luís XIV no seu *Le Siècle de Louis le Grand*, dez anos antes do lançamento da coletânea de contos. O rei do *Petit Poucet* está em guerra, como constantemente estava o monarca francês, e por isso precisou de mensageiros; o que vemos no *Chat botté* bondoso e recebe o gato em seus aposentos, sem preconceitos e é grato pelos favores que recebe oferecendo a sua filha em

casamento; o de *Peau d'Âne*, como vimos, também é descrito como sendo um ótimo governante, apesar do desejo incestuoso momentâneo.

Ao mesmo tempo em que elogia o absolutismo e o rei, Perrault trabalha com histórias populares numa linguagem simples, em prosa, embora expresse a moral em versos (e separada do texto, como nas fábulas de Esopo). É perceptível, nesse contexto, o desejo de divulgar essa sua obra para um público amplo, encorajando as pessoas a não se conformarem com a sua posição social e aspirarem a uma ascensão, não só de ordem econômica, mas também espiritual e intelectual; é nesse sentido que questiona o *status quo*. Com isso, é fácil perceber que o autor traz a disputa com os antigos para o seu fazer poético, não se limitando ao campo teórico, e assim, sendo coerente com as ideias que defende.

Esses contos são capazes de fazer crianças e adultos perceberem, mesmo que de forma inconsciente, que a literatura, ainda que imaginária, desperta algo de real em si e modifica o ser humano no seu cerne, proporcionando uma mudança real, como explicamos no primeiro capítulo sobre as representações do real. A literatura por si só já é uma firma de conhecimento e de agente transformador do mundo.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O objetivo desta pesquisa não foi fazer um estudo genológico específico acerca dos contos de fadas e das fábulas, mas sim uma observação a respeito de como o maravilhoso literário foi utilizado na época do neoclassicismo francês, como proposta didática e também de controle social e do imaginário.

Conseguimos observar, por meio do percurso histórico que traçamos, que esse elemento, assim como a própria literatura, também foram constantemente vinculados a propostas educativas, de diferentes maneiras ao longo dos séculos, possibilitando uma real edificação das pessoas. Já na Antiguidade, reconheceu-se que as obras literárias conseguiam transmitir valores morais, sociais e éticos, e elegeu-se Homero como educador do povo. Achamos importante percorrer esse caminho histórico, para avaliar e poder comparar como o aspecto do maravilhoso atrelado à educação se comporta em vários períodos.

Com as nossas análises pudemos perceber que o maravilhoso do neoclassicismo francês atua de duas maneiras sendo uma mais presente nas histórias fabulares e a outra nos contos de fadas. A fábula retoma o que já era feito na Antiguidade, ao trazer, de forma simplificada, através da personificação de animais ou objetos, situações que poderiam ilustrar e exemplificar fatores e acontecimentos reais da sociedade. A equivalência era clara, embora se apresentasse de forma abrangente, podendo uma história espelhar várias circunstâncias reais. Por isso, o próprio La Fontaine defendia que cada um consegue perceber um pouco de si nas suas fábulas. Diante disso entendemos que o maravilhoso fabular consegue atingir eficientemente o objetivo da educação e, portanto, ainda hoje poderia ser convocado.

Nos exemplos que analisamos compreendemos que a educação moral das fábulas de La Fontaine e Fénelon transmitem os valores sociais e cristãos da época, numa perspectiva de manutenção do *status quo* social, mas buscando formar bons cidadãos. Principalmente nas obras do segundo autor, foi possível perceber uma valorização de uma visão humana e solidária, uma formação ética voltada para o social.

Na perspectiva do conto de fadas, vimos, ao contrário, um estímulo à esperança pela ascensão social. O maravilhoso dessas histórias visa um engrandecimento pessoal, a edificação do indivíduo, para que este tenha esperanças com o trabalho e uma personalidade ‘pura’ e ética, ideais para se atingir um certo ideal de felicidade, ou seja, sair da posição de inferioridade.

O conto de fadas é um gênero que estava se consolidando nessa época, e a sua mensagem traz a esperança de um crescimento e uma modificação da convenção já instaurada, tanto na perspectiva social, para os indivíduos, quanto na artística, para a democratização da arte e a inclusão de gêneros mais populares. O maravilhoso presente nele propõe metáforas mais abertas, com elementos mágicos que poderiam ter representações variadas, inclusive de coisas abstratas, como sentimentos ou relações.

Segundo Bruno Bettelheim (1980) o conto de fadas consegue ensinar aos jovens como lidar com as situações da vida e auxilia a criança a organizar os seus sentimentos, e, para isso, “necessita [...] de uma educação moral que de modo sutil e implícito conduza-a às vantagens do comportamento moral, não através de conceitos éticos abstratos, mas daquilo que lhe parece tangivelmente correto, e portanto significativo” (BETTELHEIM, 1980, p. 13). E foi isso que conseguimos perceber: que o conto de fadas proporciona, organizando o que se passa nos pensamentos do indivíduo em formação, concretizando e canalizando para uma organização em que se identifique com as melhores atitudes em diversas situações.

Após as nossas análises, pudemos perceber que o maravilhoso funciona como um fortificante moral, e mesmo como elemento humano, reforçando as nossas condições e natureza. Ele supre a necessidade de fabulação ficcional da vida humana e consegue apresentar-se como uma válvula de escape da realidade, o que não quer dizer que ele não consiga proporcionar uma reflexão, mesmo que de forma inconsciente, que leve a um crescimento real. É o que explica Candido (2011):

[...] nas nossas sociedades a literatura tem sido um instrumento poderoso de instrução e educação, entrando nos currículos, sendo proposta a cada um como equipamento intelectual e afetivo. Os valores que a sociedade preconiza, ou os que considera prejudiciais, estão presentes nas diversas manifestações da ficção, da poesia e da ação dramática. A literatura confirma e nega, propõe e denuncia, apoia e combate, fornecendo a possibilidade de vivermos dialeticamente os problemas. (p.177).

Por isso gera sensibilidade e experiência e ainda se apresenta como uma forma de demonstração de afeto, como salienta esse autor. Numa época de troca de informação acelerada, essas parecem ser boas razões para o resgate de obras assim.

E vemos como que de certa forma o maravilhoso vem progressivamente conquistando um largo público atualmente, embora seja através de ficções de fantasia nos universos cinematográficos e televisivos, os quais possibilitam um grande alcance, mas que muitas vezes também significam um esvaziamento dos aspectos mais profundos da fantasia. É o que Bettelheim defende quando explica que as adaptações audiovisuais dos contos de fadas se

tornam uma “diversão vazia” (1980, p. 32) perdendo por vezes a força transformadora e a proposta de ensinar e deleitar.

Se na contramão desse movimento, conseguirmos resgatar os textos literários fabulares e de contos de fadas, além de todos os ensinamentos universais pertinentes que eles trazem, também dedicaremos tempo às nossas crianças, desaceleramos a vida apressada e retornaremos a uma vida menos preocupada com o produzir e mais preocupada em integrar o produzido ao ser, compreendido aqui como a identidade do indivíduo enquanto sujeito que tem a habilidade de repensar e ressignificar o real. Ampliaremos também nossa imaginação moral através da literatura. É por isso que Bosi (2015) diz:

O homem da cidade mecânica não se basta com a reportagem crua: precisa descer aos subterrâneos da fantasia onde, é verdade, pode reencontrar sob máscaras noturnas a perversão diurna (há um underground feito de sadismo, terror e pornografia), mas onde poderá também sonhar com a utopia quente da volta à natureza, do jogo estético, da comunhão afetiva (p.24).

A fantasia, o fantástico e o maravilhoso são necessidades para a manutenção da integridade espiritual do ser humano e a literatura é uma das melhores formas de resgatar isso.

Por fim, acreditamos ainda que essa proposta pode ampliar-se e pretendemos desenvolver um estudo mais aprofundado desses aspectos, analisando, por exemplo, quais perspectivas das obras do século XVII poderiam efetivamente ser atualizadas, e como esses textos conseguem tratar de assuntos mais recentes, tais como as novas relações com o outro, respeito aos diferentes, e até perspectivas mais feministas.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Márcia. Conectados pela ficção: circulação e leitura de romances entre a Europa e o Brasil. In: O eixo e a roda. Nº 22, v.1, 2013.
- AQUINO, R. S. L. de. História das sociedades: das comunidades primitivas Às sociedades medievais. Rio de Janeiro: Ao Livro técnico, 2003.
- AUERBACH, Erich. Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- BACCEGA, Marcus. O Santo Graal, o “ciclo de Artur” e o mundo moderno. In: _____. A demanda do Santo Graal: manuscrito de Heidelberg. São Paulo: Hedra. 2015.
- BAGNO, Marcos. Fábulas fabulosas. In: CARVALHO, M. A. F. de ; MENDONÇA, R. H. Práticas de leitura e escrita. Brasília: Ministério da Educação, 2006.
- BEIGUELMAN, Gisele. Classicismo, o mundo como abstração. In: GUINSBURG, J. O Classicismo. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- BETTELHEIM, Bruno. A psicanálise dos contos de fadas. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1980.
- BLOCH, Marc Leopold Benjamim. Os reis taumaturgos: o caráter sobrenatural do poder régio : França e Inglaterra. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- BOILEAU, Nicolas. A arte poética. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- BOSI, Alfredo. Situação e formas do conto brasileiro contemporâneo. In: _____. O Conto brasileiro contemporâneo. São Paulo: Cultrix, 2015.
- CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. In: _____. Vários escritos. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2011.
- CARPEAUX, Otto Maria. O Barroco e o classicismo por Carpeaux. São Paulo: Leya, 2012.
- _____. O realismo, o naturalismo e o parnasianismo por Carpeaux. São Paulo: Leya, 2012.
- CARVALHAL, Tania Franco. Intertextualidade: a migração de um conceito. Via Atlântica. São Paulo, n. 9, 2006. p. 125-136. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/view/50046/54174>.
- COELHO, Nelly Novaes. O conto de fadas: símbolos, mitos, arquétipos. São Paulo: Paulinas, 2012
- DEJEAN, Joan. Antigos contra modernos: as guerras culturais e a construção de um fin de siècle. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.
- DOLEŽEL, L. Mimesis y Mundos Posibles. In: GARRIDO DOMÍNGUEZ, A. (Comp.). Teorías de la Ficción Literaria. Madrid: Arcos, 1997. p. 69-94.

DUARTE, Adriane. Esopo e a tradição da fábula. In: ESOPO. Fábulas completas. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

EAGLETON, T. Marxismo e Crítica Literária. Porto: Afrontamento, 1978.

ECO, Umberto. Arte e beleza na estética medieval. Rio de Janeiro: Globo, 1989.

ESOPO. Fábulas completas. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

FARIA, João Roberto. A dramaturgia do classicismo. In: GUINSBURG, J. O Classicismo. São Paulo: Perspectiva, 1999.

FÉNELON. Voyage dans l'île des plaisirs : fables et histpires édifiantes. Paris : Gallimard, 2015.

FRANCO JÚNIOR, Hilário. Apresentação. In: VARAZZE, Jacopo. Legenda Áurea. São Paulo: Companhia das letras. 2017.

GALLAGHER, C.; GREENBLATT, S. O Toque do Real. In: _____. A Prática do Novo Historicismo. Bauru: EDUSC, 2005. p. 31-58.

GONÇALVES, J. A. O classicismo na Literatura Européia. In: GUINSBURG, J. O Classicismo. São Paulo: Perspectiva, 1999.

GRIMM, J. GRIMM, W. Contos Maravilhosos infantis e domésticos. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

HAUSER, Arnold. História social da arte e da literatura. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

JAEGER, Werner. Paidéia: a formação do homem grego. São Paulo: Martins Fontes, 2003

LA FONTAINE, Jean de. Fábulas selecionadas de La Fontaine. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

LE BRUN, Jacques. Notice. In: FÉNELON. Voyage dans l'île des plaisirs : fables et histpires édifiantes. Paris: Gallimard, 2015.

LE GOFF, Jacques. O maravilhoso e o quotidiano no ocidente medieval. Lisboa: edições 70. 1985.

MACHEREY, P. Para uma Teoria da Produção Literária. Lisboa: Estampa, 1971. p. 56-82.

MAGNIEN, Catherine. Introduction. In: PERRAULT, Charles. Contes. Paris: Le livre de poche, 2006.

MARROU, H. –I. Educação e retórica. In: FINLEY, M. I. O legado da Grécia: uma nova avaliação. Brasília: UNB. 1998.

MAZZARI, Marcus. Apresentação. In: GRIMM, J. GRIMM, W. Contos Maravilhosos infantis e domésticos. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

- MOISÉS, Massoud. A literatura portuguesa. São Paulo: Cultrix. 2008.
- PERRAULT, Charles. Contes. Paris: Le livre de poche, 2006.
- PERRAULT, et al. Contos de fadas. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.
- PLATÃO. Diálogos: O banquete, Fédon, Sofista, Político. São Paulo: Abril Cultural, 1972.
- TODOROV, Tzvetan. A narrativa fantástica. In: _____. As estruturas narrativas. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- TODOROV, Tzvetan. Introdução a literatura fantástica. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- TOLKIEN, J. R. R. Sobre histórias de fadas. São Paulo: Conrad, 2010.
- TUCCI, Patrizio. As Aventuras de Telêmaco: Fénelon (1699). In: MORETTI, F. (Org.) O Romance, 1: a cultura do romance. S. Paulo: Cosac Naify, 2009.
- VARANDAS, Angélica. A Idade Média e o Bestiário. In: Medievalista online ano 2, número 2, 2006. IEM - Instituto de Estudos Medievais.
- VARAZZE, Jacopo. Legenda Áurea. São Paulo: Companhia das letras, 2017.
- VEYNE, Paul. Acreditaram os gregos nos seus mitos? Lisboa: Edições 70, 1987.
- VOLOBUEF, Karin. Frestas e arestas: a prosa de ficção do romantismo na Alemanha e no Brasil. São Paulo: FEU, 1999.
- WAIZBORT, L. A Passagem do Três ao Um: Crítica Literária, Sociologia, Filologia. S. Paulo: Cosac Naify, 2007.