

UM INVENTÁRIO PARA OS CONTOS DE FADAS: HISTÓRIAS MAIS LEMBRADAS E SUAS VERSÕES MAIS POPULARES ENTRE JOVENS LEITORES



AN INVENTORY FOR FAIRY TALES: MOST REMEMBERED STORIES AND THE MOST POPULAR VERSIONS BETWEEN YOUNG READERS

PAULO AILTON FERREIRA DA ROSA JUNIOR
UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS, Brasil

[RESUMO](#) | [INDEXAÇÃO](#) | [TEXTO](#) | [REFERÊNCIAS](#) | [CITAR ESTE ARTIGO](#) | [O AUTOR](#)
RECEBIDO EM 15/04/2019 • APROVADO EM 14/06/2019

Abstract

This article is part of a master's research in Education carried out within the group History of Literacy, Reading, Writing and School Books (HISALES) linked to the Postgraduate Program in Education (PPGE) of the Federal University of Pelotas (UFPEL). It aims to analyze the statements of seven young readers gathered in a discussion group on fairy tales in order to establish which of these secular stories are most remembered by them and in which versions they are most popularized among the group. For this, his statements are crossed with the literary texts of Grimm (2012), Perrault (2018) and Andersen (2011) and critical studies like those of Corso and Corso (2006), Tatar (2003) and Zipes (1999; 2006a; 2006b, 2007).

Este artigo resulta de parte de uma pesquisa de mestrado em Educação realizada no âmbito do grupo História da Alfabetização, Leitura, Escrita e dos Livros Escolares (HISALES) vinculado ao Programa de Pós-graduação em Educação (PPGE) da Universidade Federal de Pelotas (UFPEL). Ele tem por objetivo analisar as declarações de sete jovens leitores reunidos em um grupo de discussão sobre contos de fadas, a fim de determinar quais dessas histórias seculares são as mais lembradas por eles e em que versões elas estão mais popularizadas entre o grupo. Para tal suas declarações são cruzadas com os textos literários de Grimm (2012), Perrault (2018) e Andersen (2011) e estudos críticos como os de Corso e Corso (2006), Tatar (2003) e Zipes (1999; 2006a; 2006b; 2007).

Entradas para indexação

KEYWORDS: Fairy tales; Literature and mídia; Young readers.

PALAVRAS CHAVE: Contos de fadas; Literatura e mídias; Jovens leitores.

Texto integral

Introdução

Falar em uma versão original para um conto de fadas é problemático, visto que estas narrativas correm de boca em boca desde tempos imemoriais. Bettelheim (2014, p. 230) diz que “Em muitas dessas repetições orais de uma história ao longo dos anos por várias pessoas e para ouvintes diferentes, chega-se por fim a uma versão que é a tal ponto convincente para o consciente e inconsciente de tantas pessoas que atinge a sua forma clássica”. Temos preferido chamar, em vista disso, de clássicas as primeiras textualizações feitas entre os séculos XVII e XIX por Perrault, Grimm e Andersen e de recontos ou adaptações, dependendo do caso, muitas das narrativas que reproduzem essas histórias em publicações e produções midiáticas do início do século XX para cá. O conceito de reconto parte de Aguiar e Martha (2012) e está mais ligado à escrita literária referindo-se a uma reconstrução de determinada narrativa, para determinado público, a partir de várias fontes, caracterizando-se como uma “colcha de retalhos”. Já o conceito de adaptação vem de Sanders (2006) e refere-se, mais especialmente, à transposição dessas histórias para outras mídias, como o cinema e a televisão.

Corso e Corso (2006, p. 27) discorrem que, se nos aproximarmos do folclore de vários países “é possível constatar que certas histórias, clássicas para nós, na verdade, constituem apenas um arranjo particular que encontrou uma forma de ser feliz, fez eco numa certa comunidade e teve a sorte de ser preservado”. Ao contrário delas, “é provável que a maioria dos contos de fadas esteja irremediavelmente esquecida” (CORSO; CORSO, 2006, p. 27). Desta forma, surge uma questão: em meio a tantas transformações, permanece algo dos contos de

fadas clássicas, permanecem suas primeiras versões em texto literário nas leituras e conhecimentos contemporâneos ou as ressignificações dessas narrativas pela literatura e pelo cinema tornaram-se mais fortes?

Emergiram, assim, os contos de fadas como tema de estudo e buscou-se nos jovens leitores em idade escolar fontes em potencial a quem indagar sobre tal questão. Com base na metodologia do grupo focal, que pode ser definido como “um conjunto de pessoas selecionadas e reunidas por pesquisadores para discutir e comentar um tema, que é objeto de pesquisa, a partir de sua experiência pessoal” (POWEL; SINGLE apud GATTI, 2012, p. 7), reuniu-se sete adolescentes entre 13 e 17 anos, de ambos os gêneros e diferentes contextos escolares e sociais, para debater o tema no que chamou-se de um grupo de discussão, cujas reuniões foram gravadas em áudio e posteriormente transcritas.

O que propõe-se aqui, com base no material oriundo destes encontros (quer seja, as transcrições das falas dos participantes) é, a partir de um levantamento das histórias clássicas que o grupo de discussão mais lembrou (um trabalho quantitativo de contagem de menções a essas histórias), destacar quais delas são contos de fadas e, a partir disto, debruçar-se em rastrear que versões desses contos de fadas são as conhecidas pelo grupo, cruzando-as com suas versões literárias, midiáticas e estudos críticos. Desta forma, parte-se do seguinte quadro que elenca as dez narrativas mais citadas pelo grupo nos encontros como contos de fadas:

1	Branca de Neve
2	Peter Pan
3	A Pequena Sereia
4	Chapeuzinho Vermelho
5	Cinderela
6	Alice no País das Maravilhas
7	Rapunzel
8	A Bela e a Fera
9	A Bela Adormecida
10	João e Maria

Quadro 01: As dez histórias clássicas mais citadas pelo grupo como contos de fadas.

Fonte: Produzido pelo autor.

A chave de leitura para o quadro apresentado está na diferenciação entre o gênero literário conto de fadas e o romance de fantasia ou fantástico, a partir de Nikolajeva (2003) como explanado a seguir. Ainda que uma gama de ficções utilize do universo imaginativo do qual os contos de fadas também fazem parte e, por isso, acabem sendo colocadas no mesmo grupo de histórias, confundidas com eles, nem toda narrativa com elementos mágicos é um conto de fadas. É preciso atentar, especificamente falando de “Peter Pan” e “Alice”, mas podendo usar como regra para outros títulos, o fato de que ambos são criações de autores concebidas na forma de romances, ou seja, de leituras de maior fôlego que um conto, cuja característica mais básica é não extrapolar em sua extensão mais que algumas páginas. Aqueles apresentam um maior trabalho de estilo de linguagem e são oriundos já da era moderna, enquanto estes são muito mais antigos e foram

registrados em textos muito mais curtos, com marcas orais oriundas de suas origens ancestrais.

Portanto, este artigo se concentra nos títulos em negrito: os contos Branca de Neve, A Pequena Sereia, Chapeuzinho Vermelho, Cinderela, Rapunzel, A Bela e a Fera e João e Maria, ainda que Peter Pan e Alice também sejam, como nos diz Coelho (1985, p. 134), “das personagens mais queridas do universo literário infanto-juvenil”. Buscando determinar uma reconstrução coesa das versões de cada uma dessas histórias conhecidas pelo grupo, o artigo segue apresentando quadros nos quais estão organizados excertos das falas dos participantes (identificados de J1 a J7 a fim de preservar suas identidades).

Desenvolvimento

O topo da lista é ocupado pelo conto “Branca de Neve”, frequentemente citado pelos participantes do grupo como “Branca de Neve e os Sete Anões”. Tal título, na verdade, segundo Zipes (1999), é uma marca registrada Disney e alude diretamente à adaptação deste conto para o cinema de animação do estúdio, referindo-se, portanto, a uma versão diferente da história que não a do texto literário clássico. No original em alemão “*Sneewittchen*”, a publicação do texto clássico de Branca de Neve data da edição de 1812 do “*Kinder- und Hausmarchen*” dos Irmãos Grimm, mas Tatar (2003) afirma que a versão para o cinema de 1937 de “Branca de Neve e os Sete Anões” tornou-se uma força cultural tão dominante que virtualmente apagou todas as outras versões da história, inclusive a de Grimm (TATAR, 2003, p. 233 – tradução do autor).

De fato, os elementos encontrados que ajudam na inferência de uma versão mais popular dessa história entre o grupo afastam-na da versão clássica dos Grimm: a seguir, apresentam-se alguns trechos de falas dos participantes que ajudam a compor uma versão em comum conhecida por eles.

Branca de Neve, segundo o grupo
“Então, ela era princesa, a Branca de Neve, e daí o pai dela morre e era casado com essa rainha. Daí a rainha é má e na verdade é uma bruxa”; (J1)
“Ela [a rainha/bruxa] fica brava porque quer ser mais bonita e ela não consegue, daí ela manda o caçador matar a Branca de Neve”; (J4)
“O caçador leva o coração de um javali, eu acho, no lugar do coração da Branca”; (J7)
“A Branca fica numa casinha, com os sete anões. Essa é a parte mais importante! Como era o nome deles?”; (J4)
“Tem o Zangado, o Atchim...” (J3); “o Mestre!” (J7); “O Dunga, o Manhoso” (J4);
“Ela come uma maçã envenenada e fica num sono profundo, num caixão de vidro, até que o príncipe chega pra beijar ela”. (J6)

Quadro 02: Levantamento de declarações do grupo sobre Branca de Neve.

Fonte: Produzido pelo autor.

Como é visível, os participantes, ao longo dos encontros, referiram-se a diversas partes da história de modo que foi possível resgatar aqui, a partir desta colagem de trechos, uma versão da narrativa de “Branca de Neve” em sua totalidade mais básica. Com fins de demonstrar a diferença desta para com a versão dos Grimm (2012), destacam-se: eles conseguiram nomear alguns dos sete anões, citaram a maçã envenenada que induz ao sono profundo e o caixão de vidro, citaram o coração como o órgão que o caçador levou para a rainha e voltaram muitas vezes na cena do beijo que a desperta do sono. Recorrendo ao texto dos Grimm, é possível constatar que nem os anões têm nomes, um pente e um laço também foram usados como arma para tentar aniquilar a protagonista em duas investidas anteriores ao episódio da maçã, que o caçador na verdade leva o pulmão e o fígado de um javali para a Rainha e que a Branca de Neve não acorda com um beijo do príncipe, mas ao que seu caixão é derrubado por serviçais do mesmo e o pedaço de maçã salta da sua garganta.

Todos os pontos citados referem-se às alterações substanciais feitas por Disney em sua versão para “Branca de Neve”, configurando essa, então, como a versão mais popular entre o grupo. Fenômeno, como adiantado por Tatar, também não estranho a Corso e Corso (2006), pois dizem que “É tão marcante a influência desse filme que a imagem sugerida por ele para a personagem Branca de Neve hoje é indissociável desta” (CORSO; CORSO; 2006, p. 78).

Não possuindo uma versão de Perrault como anterior à dos Grimm, Haase (2008, p. 885) diz que motivos de “Branca de Neve” podem ser encontrados em outras 400 histórias pela Europa, Ásia Menor, África e Américas, sendo uma das mais próximas textualizadas pelo italiano Basile sob o título de “*La schiavottella*”. Zipes (2006a, p. 134) fala que o ponto central dos contos semelhantes à “Branca de Neve” é a relação entre a mulher-anjo e a mulher-monstro: uma é a filha e a outra é a mãe, uma é doce, passiva, a outra é amarga e ativa, uma é sem dúvidas um anjo, a outra inegavelmente um demônio. E aqui cabe ressaltar que, tampouco, os participantes do grupo ofereceram indícios de que, na versão clássica, a dos Grimm, não existe uma madrasta má, sim a própria mãe de Branca de Neve como algoz.

“A Pequena Sereia” (também traduzido no Brasil como “A Sereiazinha”) é o único conto de Andersen na lista composta a partir dos relatos do grupo. Originalmente publicado sob o título de “*Den Lille Havfrue*”, em 1837, esta narrativa original do autor tem fontes na figura da sereia como concebida pelo folclore nórdico: metade mulher, metade peixe. É o que conta Haase (2008, p. 619), lembrando ainda que antes desta representação ganhar a força que tem hoje, os gregos, por exemplo, descreviam as sereias como seres metade mulher, metade pássaro.

Diversas têm sido as interpretações deste conto pelos estudiosos: Coelho (1985, p. 119) diz que “A Pequena Sereia” se trata de uma história sobre “a ânsia de expansão do Eu, pelo conhecimento de novos horizontes, novos costumes, novos seres”; Zipes (2007) aponta que, segundo o livro “*My Dear Boy: Gay Love Letters Through the Centuries*”, de Rictor Norton, o conto é uma metáfora para o amor não correspondido de Andersen por um amigo que viu casar-se com uma mulher; Já Dahlerup et al. (1990) dizem que esta “[...] não é tanto uma história

sobre amor não correspondido quanto é sobre morte e nossos engenhosos subterfúgios em tentar negar a existência e escapar dela” (DAHLERUP et al., 1990, p. 416 - tradução do autor). Uma leitura interessante do conto surgiu do próprio grupo: “E eu já ouvi falar também que a Pequena Sereia, ela é meio como uma minoria, digamos assim, na vida real, uma travesti, por exemplo, um garoto que se identifica como uma mulher, por exemplo, e ele é rejeitado por todo mundo, pela família...” (J6).

Vejamos o que mais o grupo declarou conhecer da história:

A Pequena Sereia, segundo o grupo
<p>“A história era assim, eu li uma vez, a história era assim: a Pequena Sereia, ela tinha tantos dias pra beijar o príncipe, se ela não conseguisse, ela teria ou que matar o príncipe ou ela viraria um monstro, coisa assim...”; (J6)</p> <p>“ela fez um acordo, né, pra ter pernas...; (J7)</p> <p>“A Úrsula seduziu e chantageou ela”; (J6)</p> <p>“é... o que a Ariel mais queria, ela disse que daria se a Ariel desse a voz em troca, mas depois ela foi lá e fez de tudo para atrapalhar a Ariel...”; (J4)</p> <p>“é, ela precisava beijar o Príncipe em três dias ou morria... só que aí a Ariel, ela tava conseguindo conquistar o Príncipe, só que a Úrsula atrapalhou tudo, todas as tentativas dela”; (J1)</p> <p>“...e aí o príncipe casa com outra e ela tenta matar ele, só que daí ela não consegue, daí ela se joga na água e, tipo, morre, teoricamente. Não, desculpa, ou ela matava o príncipe, ou ela sumiria. E aí ela tenta matar o príncipe e não consegue e se joga na água”. (J3)</p>

Quadro 03: Levantamento de declarações do grupo sobre A Pequena Sereia.

Fonte: Produzido pelo autor.

Diferentemente da gama de interpretações suscitadas pela narrativa, as versões que circulam de “A Pequena Sereia”, apesar de diferirem substancialmente, não variam para além de duas: uma com final feliz, uma com final triste; uma respaldada em Disney, outra no texto literário de Andersen. Ambas aparecem mescladas nas declarações dos participantes do grupo: a primeira está expressa, principalmente, no fato de serem atribuídos nomes próprios aos personagens da história, o que não existe na versão clássica, Ariel e Úrsula são os nomes da sereiazinha e da bruxa do mar na versão de 1989 para o cinema de animação. Bem como, é possível afirmar, a partir de Corso e Corso (2006) que “menos feliz que o desenho musical homônimo dos Estúdios Disney (1989), a pequena sereia original só enfrenta dissabores do começo ao fim” (CORSO; CORSO, 2006, p. 146). Uma consulta ao texto de Andersen (2011) corrobora o desfecho infeliz da personagem-título apontado pelo grupo, ao não conseguir conquistar seu amor e resignar-se ao acordo feito com a bruxa, jogando-se ao mar para virar espuma.

Entretanto, o que lhes escapou sobre a história foi que, no conto de Andersen, a pequena sereia é salva de tornar-se espuma do mar. Nos últimos parágrafos, em uma passagem talvez nebulosa para estes leitores, como recompensa pelo seu espírito genuinamente bom, a personagem-título milagrosamente ascende aos céus como uma das filhas do ar. Tais criaturas são, provavelmente, uma alusão às sílfides, seres elementares ligados aos ventos, cujo alquimista Paracelsus é considerado o criador literário, e figura cara a Andersen, vale ressaltar, visto que repete-se em outro conto de sua autoria, “O Soldadinho de Chumbo”.

O que chama atenção nesse levantamento sobre o conto de fadas “A Pequena Sereia” dentro do grupo, de modo distinto ao caso de “Branca de Neve”, é não apenas o reconhecimento da versão literária clássica por parte dos pesquisados, mas o quanto esta se sobrepõe à versão Disney, a qual é reconhecível apenas a partir dos nomes próprios citados.

O próximo conto de fadas da lista é “Chapeuzinho Vermelho”. Sobre ele, Bettelheim (2014) comentou que “Uma menina encantadora e ‘inocente’ engolida por um lobo é uma imagem que deixa na mente uma marca indelével” (BETTELHEIM, 2014, p. 235). E, de fato, Tatar (2003) afirma que esse conto de fadas deixou uma marca profunda na cultura ocidental. A primeira versão literária da história foi publicada por Perrault, em 1697, e não acaba bem para a protagonista. Estudiosos apontam uma variante oral anterior intitulada “A História da Avó”, esta narrada em reuniões à beira do fogo para adultos, em cujo final a menina consegue fugir do lobo. Entretanto, a versão que consagrou a história foi aquela publicada pelos Grimm, com o caçador como herói.

A seguir, um apanhado do que o grupo declarou conhecer sobre versões de “Chapeuzinho Vermelho”:

Chapeuzinho Vermelho, segundo o grupo
“Eu li uma historinha onde a Chapeuzinho Vermelho virou o Lobo e comeu o outro lobo”; (J7)
“A própria historia da Chapeuzinho Vermelho que a gente conhece, minha tia contou que era uma releitura, que na verdade no final, na historia principal, o Lobo comeu todo mundo...”; (J6)
“O Lobo... ele... dá a carne e o sangue da vovó pra Chapeuzinho tomar e comer e depois mata ela...”; (J7)
“Eu adorava aquela conversa que a Chapeuzinho tem com o Lobo: que olhos tão grandes... que boca tão grande...” (J4)
“O caçador mata ele né. O caçador tira ela de dentro da barriga dele. Abre a barriga dela e tira ela viva”. (J3)
“Tem aquele filme, ‘A garota da capa vermelha’”, que o lobo mau é o namorado dela” (J1);

Quadro 04: Levantamento de declarações do grupo sobre Chapeuzinho Vermelho.

Fonte: Produzido pelo autor.

Bettelheim (2014, p. 238) diz que todos os bons contos de fadas têm vários níveis de significados. Assim, Tatar (2003, p. 200) confirma que “Chapeuzinho Vermelho”, para além de narrar o óbvio conflito entre uma protagonista vulnerável e um poderoso antagonista, tem oferecido certa elasticidade interpretativa. Mas, nas suas palavras, “a multiplicidade de interpretações não inspira confiança, com alguns críticos lendo a história como uma parábola do estupro, outros uma parábola do ódio ao homem, outros ainda um modelo para o desenvolvimento feminino” (TATAR, 2003, p. 200 – tradução do autor). À despeito dessas leituras, o que parece impactar mais o grupo com relação a este conto, é o forte sadismo da narrativa.

A primeira averiguação a ser feita a partir do que está posto é que quando falando sobre “Chapeuzinho Vermelho”, elementos de ambas versões, de Perrault e Grimm, foram mencionados pelo grupo: uma mais violenta, em que menina e vovó são comidas e a história acaba, outra mais suave, em que o caçador salva as duas retirando-as da barriga do lobo. O apêndice, acréscimo ou continuação da história dos Grimm (2012), em que Chapeuzinho encontra com outro lobo, parece ser desconhecido. Para além, uma outra versão, em que a Chapeuzinho vira um lobo, também foi mencionada, provavelmente oriunda da série “*Once Upon a Time*” ou de uma interpretação livre do filme “A Garota da Capa Vermelha”, ambos mencionados diversas vezes pelo grupo.

Corso e Corso (2006, p. 51-52) contam que no decorrer dos últimos séculos, “Chapeuzinho Vermelho” foi sendo gradativamente censurada, desde essa narrativa na tradição oral – passando por Perrault, até a história como é contada hoje – os aspectos eróticos e canibalísticos foram sendo suprimidos, substituídos e suavizados. Bettelheim (2014, p. 237) conta que é perfeitamente entendível porque Perrault (2018) eliminou dadas vulgaridades da história, apresentando uma narrativa curta e direta, visto que seu livro direcionava-se à corte de Versalhes.

Entretanto, o que se percebe a partir da fala do grupo, é que são justamente essas passagens, mais ou menos explícitas, dependendo da versão, aquelas mais marcantes para os leitores até hoje. Assim, Zipes (2006b) fala que “Chapeuzinho Vermelho” “permanece relevante porque continua a levantar questões morais e éticas sobre sexo e poder” (ZIPES, 2006b, p. 39).

Para falar sobre “Cinderela”, a quinta narrativa a aparecer no quadro, certo encontro foi perguntado: “Vocês conhecem a história da Gata Borracheira?”. É assim que a história aparece traduzida para o português no tomo dos Grimm (2012), mas seu título mais popular é um aportuguesamento com apenas um dos “l” de “Cinderella”, em inglês, como conta Bettelheim (2014), “uma tradução extremamente fácil e incorreta do francês ‘Cendrillon’, que, como o nome da heroína em alemão, frisa o fato de ela viver entre as cinzas” (BETTELHEIM, 2014, p. 351) ou borralho. Corso e Corso (2006) contam que o título é uma alusão ao lugar desfavorecido da personagem principal dentro da história “Existia, no passado europeu, um criado que guardava o fogo e recolhia suas sobras, uma função que estava nos últimos degraus de uma sociedade marcadamente

hierárquica” (CORSO e CORSO, 2006, p. 113). Na versão dos Grimm, tal posição designava à protagonista o próprio borrvalho como sua cama de dormir.

Perrault, em seu livro, oferece ainda outra opção de título, traduzido para o português como “A chinelinha de cristal”, o conhecido sapatinho, elemento também marcante nesta história, definida por Bettelheim (2014) como “a respeito das agonias da rivalidade fraterna, de desejos se tornando realidade, de humildes sendo exaltados, do verdadeiro mérito sendo reconhecido mesmo quando oculto sob farrapos, da virtude recompensada e da maldade castigada” (BETTELHEIM, 2013, p. 333). Vejamos fragmentos do que o grupo ofereceu sobre as versões que conheciam de Cinderela:

Cinderela, segundo o grupo
<p>“Ela tinha o pai dela que era muito bom pra ela, só que daí o pai morreu e ele era casado com uma mulher muito má que tinha duas filhas que também eram muito más. E aí depois que o pai dela morreu, elas meio que escravizaram ela”; (J1)</p>
<p>“Cinderela era a mais bonita e era rejeitada pelas irmãs, que colocavam ela pra limpar a casa com roupas feias”; (J4)</p>
<p>“Ela [Cinderela] tem sempre a ajuda dos animaizinhos, né, pra limpar a casa”; (J5)</p>
<p>“É daí que vem a ideia da fada madrinha e tudo mais, que transforma abóbora em carruagem e etc”; (J6)</p>
<p>“Daí, no final, óbvio, como é um conto de fadas, aparece a fada e daí dá o vestido pra ela ir ao baile e conhecer o príncipe e ela não tem mais que limpar a casa porque ela casa com o príncipe”. (J1)</p>
<p>“Eu li numa revista que tem uma versão em que elas [as irmãs] cortavam os pés pra caber no sapatinho de cristal”; (J6)</p>

Quadro 05: Levantamento de declarações do grupo sobre “Cinderela”.

Fonte: Produzido pelo autor.

Tatar (2003) conta que “a primeira história de cinderela foi registrada por volta de 850 d.C. por Tuan Ch'eng-shih e narrou sobre uma garota chamada Yeh-hsien, que usa um vestido feito de martim-pescador e sapatos minúsculos feitos de ouro” (TATAR, 2003, p. 222 – tradução do autor), apontando para o fato de que é possível que a fonte primordial do conto que conhecemos hoje seja chinesa. A partir dos dados, torna-se interessante mencionar mais da leitura de Tatar (2003) sobre “Cinderela”, pois ela resume bem o que, grosso modo, o grupo entende sobre o conto.

Assim, a autora diz que “Cinderela” nos presenteia com um conto de fadas em sua forma mais clássica, narrando a história uma heroína que ascende da pobreza à realeza ao conquistar um grande amor (TATAR, 2003, p. 222). A condição de miséria e exploração a qual a protagonista é submetida perpassa a

maior parte das impressões oferecidas pelo grupo e reproduzidas no quadro. Bem como, os participantes também enfatizaram como parte desse eixo central da narrativa a libertação de Cinderela dessa condição de subalternidade ao que encontra em uma figura da classe mais alta a chance de ascender socialmente, subindo ao trono.

Não é possível deixar de lado, também, a averiguação de um dos participantes quanto à mutilação das meio-irmãs de Cinderela descrita na versão dos Grimm (2012), que aponta para o caráter violento de muitos dos contos como algo sempre impressionante aos olhos do leitor. Sobre isso, Tatar (2003, p. 223) comenta que “os Grimm se deliciam em descrever o sangue no lugar das irmãs, que tentam cortar os calcanhares e os dedos dos pés para obter um ajuste perfeito” (TATAR, 2003, p. 223 – tradução do autor). A versão alemã também nos dá uma Cinderela muito menos compassiva, que não perdoa suas irmãs, mas convida-as para o seu casamento, onde pombas bicam os seus olhos como um castigo final pelas maldades.

Foi possível determinar, assim, que a versão dos Grimm é, possivelmente, a referência mais forte da história dentro do grupo, devido às alusões feitas à narrativa corresponderem muito mais a esta do que ao texto assinado por Perrault. Entretanto, duas adaptações para o cinema foram referidas nas discussões: uma em animação, a famosa versão Disney de 1950, outra em *live-action*, uma adaptação moderna da história para o público adolescente, “A Nova Cinderella”, de 2004. Em seu estudo, Zipes (2006a) enumera mais de outras cinquenta versões de Cinderela para o cinema e a televisão, afirmando que nenhum outro conto de fadas foi tão adaptado para o audiovisual quanto este, e finaliza concluindo que o fato deste conto vir ganhando tantas versões, a tanto tempo, “nos revela o que não conseguimos resolver e quanto mais precisamos saber sobre o mundo e sobre nós mesmos” (ZIPES, 2006a, p. 127 – tradução do autor).

“Rapunzel” é o próximo conto de fadas da lista das narrativas do gênero mais populares entre o grupo. Corso e Corso (2006, p. 64) contam que a sua aparição mais antiga é nos escritos do precursor de Perrault e Grimm, Basile, aproximadamente sessenta anos antes d’Os Contos de Mamãe Gansa numa história intitulada “Petrosinella”.

Se contado junto ao título da adaptação dos estúdios Disney para o cinema de animação, “Enrolados”, o conto somaria 19 menções e desbancaria, com folga, “A Pequena Sereia” do terceiro lugar da lista. Um dado importante a ser levado em conta, pois, antes de tudo, o que fica mais explícito nas falas do grupo é a influência desta versão no que eles conhecem da história. O quadro a seguir busca sistematizar o que foi oferecido pelos participantes:

Rapunzel, segundo o grupo

“Eu não sei a história da Rapunzel, só a dos Enrolados”; (J3) “nem eu.”; (J7)

“A Rapunzel, sequestraram ela e roubaram a vida dela, né. Tipo ‘ah mas tu vai viver nessa torre, ah mas tem muito mais mundo lá fora, não, mas tu vai viver nessa torre’, botaram ela numa gaiola”; (J6)

“a bruxa fala que é a mãe dela e que o mundo lá fora é perigoso pra ela sair da torre”; (J3)

“e ela ficou lá esperando a salvação, até que chegou o José Bezerra, que era um ladrão”; (J7)

“ela tem um cabelão e quando ela canta o cabelo brilha. Tem alguma coisa mágica no cabelo dela”; (J3)

“não sei se isso tem relação com o conto... no Enrolados ela tem o cabelo mágico que se escovar e cantar a pessoa fica jovem”; (J6)

“Aí a mãe dela, que deixa ela presa na torre, na verdade não é a mãe dela, ela roubou a Rapunzel do Rei quando ela era bebezinha. Contou uma historinha lá pra ela não fugir”; (J1)

Quadro 06: Levantamento de declarações do grupo sobre Rapunzel.

Fonte: Produzido pelo autor.

Corso e Corso (2006, p. 64) falam que “a marca registrada desse conto é o exílio na torre sem portas, cuja única entrada dava-se por meio das longas tranças da jovem”. Ambos elementos, a torre e os cabelos, foram fortemente rememorados pelo grupo, como é possível notar pelo compilado no quadro. Mas não exatamente da forma como o conto narra. Ainda que reconheçam “Enrolados” como uma versão de “Rapunzel” (provavelmente pelo nome da protagonista ter sido mantido no filme como uma alusão direta ao conto de fadas), o grupo não demonstrou ter lido a variante escrita mais popular desta narrativa, aquela registrada pelos Grimm. Postularam, então, seus conhecimentos sobre a história apenas na narrativa fílmica que, como toda adaptação, faz uma leitura livre da fonte.

Uma consulta à versão dos Grimm (2012) revela que o cabelo com propriedades mágicas, a linhagem real da protagonista e o par romântico representado por um ladrão e apontados pelo grupo são criações posteriores ao conto do livro alemão, que não tem nenhum destes elementos. E, como Corso e Corso (2006, p. 64) já alertam, Tatar (2003) demonstra que Rapunzel vem sofrendo, desde a sua primeira versão escrita pelos alemães, várias intervenções afim de aplacar tanto a linguagem empregada quanto alguns acontecimentos que fogem aos princípios cristãos de moral e bons costumes, como o fato de que a protagonista foi amante do príncipe durante dois anos em que ele a visitou clandestinamente na torre, relacionamento do qual nasceram dois filhos.

Diferentemente de “Rapunzel”, “A Bela e a Fera”, como conhecida pelo grupo, traz elementos de ambas versões: para o cinema e para a literatura escrita.

As duas estão centradas no tema do noivo-animal, um elemento maravilhoso recorrente em diversas histórias de culturas distintas ao redor do globo.

Chamadas pelos estudiosos de histórias do ciclo de “A Bela e a Fera”, só no Brasil, segundo Alcoforado (2000, p. 41), existem registros que somam 99 versões, colhidas em diferentes momentos e lugares, cujo argumento em torno do noivo-animal também é o mesmo: o amor sincero e verdadeiro de uma jovem que é agente responsável pelo retorno do noivo à sua plenitude humana. Griswold (2004, p. 16) nos apresenta um pequeno inventário de noivos-animais nas histórias deste ciclo que, apesar de serem apontados por ele como mais comuns em determinadas partes do mundo, são todos identificados por Alcoforado (2000) também no Brasil; assim, dependendo da história, a Fera pode ser, por exemplo, um porco (como na Turquia), um macaco (como nas Filipinas), um urso (como na Noruega), um leão (como no Tibet) ou, mesmo, uma cobra (como na China).

A seguir, um compilado do que o grupo ofereceu sobre o conto:

A Bela e a Fera, segundo o grupo
<p>“Eu só sei a história do filme”; (J3) “Eu sei que tem duas nos livros, uma de uma Madame lá e outra”; (J1)</p>
<p>“pelo que eu lembro, mais ou menos assim: o pai dela, da Bela, sai pra uma feira. Mas antes disso ele pergunta pra ela e pras irmãs o que cada uma delas quer de presente na volta. E as irmãs respondem que querem colares, vestidos, e a Bela pede uma rosa vermelha”; (J1)</p>
<p>“Daí ele vê uma rosa na frente de um castelo e ele vai pegar a rosa, só que é o castelo da Fera e a Fera fica muito brava porque ele vai pegar a rosa e daí.. ele prende o pai da bela por causa disso”; (J3)</p>
<p>“E daí a bela descobre que o pai dela foi raptado, acho que foi pelo Gaston que ela descobre, eu não sei, eu não lembro direito agora...”;(J1)</p>
<p>“A Bela fica no lugar do pai na prisão da Fera, mas os criados da casa que são os móveis encantados cuidam dela”; (J7)</p>
<p>“Daí ela acaba descobrindo toda a maldição da fera, daí ela acaba se apaixonando pela fera, daí ela beija a fera e quebra a maldição”.(J3)</p>

Quadro 07: Levantamento de declarações do grupo sobre “A Bela e a Fera”.

Fonte: Produzido pelo autor.

Corso e Corso (2006, p. 134) averigam que “A Bela e a Fera restou como representante de uma vasta linhagem de contos em que o amor precisa transcender as aparências animais para acontecer” e que, por escrito, as versões mais populares não foram registradas por Grimm, Perrault ou Andersen, mas por duas mulheres, em duas ocasiões: Madame de Villeneuve (em 1740) e Jeanne-Marie Leprince Beaumont (em 1756), ambas com diferenças significativas entre si, sendo a segunda aquela considerada uma versão clássica.

O que se torna evidente a partir das declarações do grupo é a influência da versão clássica em suas percepções, muito provavelmente por ter sido o texto-base

da adaptação de Disney e também de dois dos recontos com os quais eles tiveram contato durante os encontros, edições semelhantes a tantas outras facilmente encontráveis em livrarias e bancas a preços populares às quais eles podem ter obtido acesso em algum momento durante a vida. Uma consulta ao texto literário de Beaumont (BEAUMONT; VILLENEUVE, 2016) confirma todas as passagens, com exceção de três: a menção ao personagem Gaston, os criados da casa transformados em móveis e o beijo como fator revogante da maldição; estas são adaptações da versão Disney.

O penúltimo conto da lista é “A Bela Adormecida”. Corso e Corso (2006, p. 84) consideram que existem três momentos históricos notáveis na formação deste conto como o conhecemos hoje: a publicação da versão de Basile intitulada “Sol, Lua e Talia”, a publicação da versão de Perrault (2018) sob o título de “A Bela Adormecida no Bosque” e, posteriormente, a publicação daquela composta pelos Grimm com o título como popularizado, no original, “Dornöschen”. O quadro a seguir busca sistematizar o que foi oferecido pelos participantes:

A Bela Adormecida, segundo o grupo
<i>“ela pica o dedo no fuso de uma roca e dorme um tempão”; (J7)</i>
<i>“ela ficou dormindo a maior parte do conto”; (J3)</i>
<i>“outra que só acorda com um beijo de amor”;(J6)</i>
<i>“.. ah, tem Malévola, eu lembro pela malévola”; (J7)</i>
<i>“A Malévola amaldiçoou ela no nascimento dizendo que ela picaria o dedo no fuso de uma roca e morreria, mas daí as fadinhas mudaram a magia pra que ela só dormisse um sono profundo”; (J6)</i>
<i>“É, e na verdade a Malévola não era má, só tinha sido magoada pelo pai da bela adormecida”; (J1)</i>

Quadro 08: Levantamento de declarações do grupo sobre A Bela Adormecida.

Fonte: Produzido pelo autor.

À época da publicação de seu estudo, Bettelheim (2014, p. 315) disse que “A Bela Adormecida” era mais conhecida pelas versões de Perrault e de Grimm. Porém, o que os dados oriundos do grupo indicam é que a atual fonte mais popular desta história é a versão *live-action* dos estúdios Disney para a sua própria adaptação em desenho de 1959, “Malévola”. Além dos elementos presentes em Perrault (2018) e Grimm (2012), como o sono profundo induzido pela maldição, do qual a protagonista só acordará com um beijo, os participantes nomearam a vilã, algo só existente em Disney, e ressaltaram sua história pessoal, mote principal do filme.

Se é possível dizer que o grupo aproximou-se de alguma das versões literárias, o mais provável é que eles tenham conhecido a de Grimm, que acaba com a princesa acordando do seu sono após ser beijada pelo príncipe, pois não há qualquer referência ao enredo que Perrault (2018) apresenta para a mocinha após despertar, com uma sogra em forma de ogra e um casal de filhos.

O último conto de fadas da lista, segundo Tatar (2003, p. 209) “continua a ser um favorito da infância em grande parte porque celebra o triunfo das crianças sobre adultos hostis e predadores” (TATAR, 2003, p. 209 – tradução do autor): “João e Maria”. O quadro a seguir sistematiza as declarações do grupo sobre o conto:

João e Maria, segundo o grupo
<p><i>“eles eram irmãos... obvio, e daí eles moravam com os pais e os pais estavam sem comida e a mãe deu a ideia de largar eles na floresta pra não ter que alimentar mais, só que daí o pai ficou com pena e antes de largar eles deu um pedaço de pão pra casa um, porque o pai era lenhador e daí deixou as crianças e foi embora”; (J1)</i></p> <p><i>“As crianças viram que foram abandonadas e começaram a procurar a casa e pra não se perderem o João começou a despedaçar no chão, [o pão] só que daí vieram os passarinhos e comeram tudo”; (J7)</i></p> <p><i>“Eles acharam a casa da bruxa que era feita de doces e como eles estavam com fome porque o João botou fora todo o pão eles começaram a comer a casa, daí veio a bruxa disse que ia acolher eles, mas era pra comer eles. Mas eu vi uma versão em que ela tentava engordar os dois e uma em que ela engorda o João e põe a Maria a trabalhar”; (J3)</i></p> <p><i>“eu conheço a versão em que eles mataram ela [a bruxa] e viraram caçadores de bruxas”; (J7)</i></p>

Quadro 09: Levantamento de declarações do grupo sobre João e Maria.

Fonte: Produzido pelo autor.

Corso e Corso (2006) dizem que “a maior parte deste conto gira ao redor do comer: começa com a fome em casa, o banquete na casa da bruxa (onde se comem até as paredes), o terror de serem devorados e conclui com um belo assado de bruxa” (CORSO; CORSO, 2006, p. 45). De fato, o tema perpassa praticamente todos os trechos da história rememorados pelo grupo, como algo extremamente marcante e característico, indissociável do espírito da história. É possível afirmar que isso se dá, pois a fome, conta Darnton (1988) ao pensar sobre o contexto de origem dos contos populares como os conhecemos hoje, era um dos violentos elementos do dia-a-dia dos camponeses entre os quais corriam essas narrativas de boca em boca: era comum morrer dela.

O conhecimento sobre o conto dentro do grupo esgota-se na derrota da bruxa, mas a versão de Grimm (2012) nos relata ainda como os irmãos enriqueceram com os tesouros da algóz e a sua trajetória mágica de retorno ao lar. Para além disso, a última declaração reproduzida no quadro extrapola o texto literário. Zipes (2006a) diz que, em tratando-se deste conto, “de fato, houve numerosas paródias, revisões didáticas e sérias reelaborações do século XIX até o presente”, como a lembrada por eles, “João e Maria: caçadores de bruxas”.

Esta leitura apresentada do quadro com os contos de fadas mais populares entre o grupo permite três conclusões principais para a nossa pesquisa: a primeira

é a de que, no grupo, se houve contato com algum dos textos clássicos, isso não apareceu ou não se refletiu em suas falas individuais. O conhecimento dessas versões sempre se deu por terceiros: “uma tia que contou que...”, “uma reportagem de uma revista em que dizia que...”, mas nunca pela leitura efetiva desses textos. Ou seja, o grupo não demonstrou ter lido alguma das versões clássicas de Perrault, Grimm ou Andersen. A segunda conclusão é a de que, portanto, quando um livro de conto de fadas caiu nas mãos de algum dos participantes do grupo ele trazia versões recontadas dessas histórias, essas já sob influência das censuras ou dos interesses editoriais. A terceira conclusão, portanto, leva a crer que os contos de fadas mais conhecidos entre o grupo são versões que não as clássicas, principalmente aquelas oriundas das adaptações para o cinema, e não apenas o de animação feito por Disney, mas também dos recentes *live-actions*.

Considerações

Para além de revelar Branca de Neve como o conto de fadas mais popular no grupo, esta análise indicou que, dentre as versões conhecidas por eles das histórias da lista de mais citados, acontecimentos descritos nos textos de Perrault, Grimm e Andersen que falam de estupro ou infidelidade, como em “A Bela Adormecida”, mães malvadas e invejosas, como em “Branca de Neve”, ou finais trágicos, como em “A pequena sereia”, passam ao largo daqueles representados nas adaptações de Disney, por exemplo, ou nos recontos das publicações da literatura infantil.

A partir dessas constatações, acreditamos que seja urgente ao trabalho na educação um retorno aos textos clássicos do gênero, uma assunção do compromisso com o cânone literário dos contos de fadas. Os muitos recontos literários têm sido importantes na circulação dessas histórias, bem como as adaptações fílmicas, mas ambos são amplamente difundidos pela mídia e pelo mercado e, por isso, estão facilmente acessíveis ao público. O que as conclusões desta pesquisa relegam é que está no profissional da educação, enquanto mediador de leitura, e na escola, enquanto lugar privilegiado para a literatura, a instância responsável por ressocializar estas versões que configuram-se como uma herança cultural de direito das novas gerações.

Referências

AGUIAR, Vera Teixeira; MARTHA, Alice Aurea Penteadó. **Conto e reconto**: das fontes à invenção. São Paulo: cultura acadêmica, 2012.

ALCOFORADO, BELAS E FERAS: sua permanência na tradição. In: **Rev. ANPOLL**. n. 9, p. 41-53, jul./dez. 2000.

ANDERSEN, Hans Christian. **Contos de Hans Christian Andersen traduzidos do dinamarquês**. Trad. Silva Duarte. São Paulo: Paulinas, 2011.

- BEAUMONT, Madame de; VILLENEUVE, Madame de. **A bela e a fera: a versão clássica e a surpreendente versão original.** Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Zahar, 2016.
- BETTELHEIM, Bruno. **A psicanálise dos contos de fadas;** Trad. Arlene Caetano. São Paulo: Paz e Terra, 2014.
- COELHO, Nelly Novaes. **Panorama Histórico da Literatura Infantil/Juvenil.** São Paulo: Quíron, 1985.
- CORSO, Diana Lichtenstein; CORSO, Mário. **Fadas no divã: Psicanálise nas Histórias Infantis.** Porto Alegre: Artmed, 2006.
- DAHLERUP, Pil; THOMSEN, Ulla; SORACCO, Sabrina; INGWERSEN, Niels; INGWERSEN, Faith; NYBO, Gregory. Splash! Six views of "The little mermaid". In: **Scandinavian Studies.** USA, v.62, n. 4, 1990, p.403-429.
- DARNTON, Robert. **O grande massacre dos gatos, e outros episódios da história cultural francesa;** Trad. Sonia Coutinho. Rio de Janeiro: Graal, 1988.
- GATTI, Bernadete Angelina. **Grupo focal na pesquisa em ciências sociais e humanas.** Brasília: Liber Livro Editora, 2012.
- GRIMM, Jacob e Wilhelm. **Contos Maravilhosos Infantis e Domésticos.** São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- GRISWOLD, Jerry. **The meanings of "Beauty The Beast": a handbook.** Toronto, Canadá: Broadview Press, 2004.
- HAASE, Donald. **The Greenwood Encyclopedia of Folktales and Fairytales.** Westport: Greenwood Press, 2008.
- NIKOLAJEVA, Maria. **Fairy Tale and Fantasy: From Archaic to Postmodern.** In: *Movels & Tales.* vol. 17, n. 1, 2003, p. 138-156.
- PERRAULT, Charles. **Contos da mamãe gansa ou histórias do tempo antigo.** Trad. Leonardo Fróes. São Paulo: SESI-SP, 2018.
- SANDERS, Julie. **Adaptation and Appropriation.** New York: Routledge, 2006.
- TATAR, Maria. **The Hard Facts of the Grimm's Fairy Tales.** United States of America: Princeton University Press, 2003.
- ZIPES, Jack. Break the Disney Spell. **The Classic Fairy Tales: texts, criticism,** ed. Maria Tatar. New York: WW Norton & Company, 1999.
- _____, Jack. **Fairy Tales and the Art of Subversion: the classical genre for children and the processo f civilization.** New York: Routledge, 2006a.
- _____, Jack. **Why Fairy Tales Stick: The Evolution and Relevance of a Genre.** New York: Routledge, 2006b.
- _____, Jack. **When Dreams Came True: Classical Fairy Tales and Their Tradicion – Second Edition.** New York: Routledge, 2007.

Para citar este artigo

ROSA JUNIOR, P. A. F. da. Um inventário para os contos de fadas: histórias mais lembradas e suas versões mais populares entre jovens leitores. **Macabéa – Revista Eletrônica do Netlli**, Crato, v. 8., n. 1., 2019, p. 47-63.

63

O Autor

Paulo Ailton Ferreira da Rosa Junior é graduado em Licenciatura em Letras pela Universidade Federal do Pampa (Unipampa), possui título de especialista em Linguagens Verbais e Visuais e suas Tecnologias pelo Instituto Federal sul-riograndense (IFSUL) e de mestre em Educação pela Universidade Federal de Pelotas (UFPEL).