



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA EDUCAÇÃO
FACULDADE DE EDUCAÇÃO

ANGEL VICTÓRIA DE SOUZA OLIVEIRA

ENTRE O REAL E O SIMBÓLICO: O Papel dos contos de fadas no desenvolvimento
infantil

BELÉM-PA
2025

ANGEL VICTÓRIA DE SOUZA OLIVEIRA

ENTRE O REAL E O SIMBÓLICO: O Papel dos contos de fadas no desenvolvimento infantil

Trabalho de Conclusão de Curso, apresentado à Faculdade de Educação, do Campus Universitário de Belém, da Universidade Federal do Pará, como requisito para obtenção de grau de Licenciatura em Pedagogia.

Orientador: Prof. Dr. Nilo Carlos Pereira de Souza

BELÉM-PA
2025

ANGEL VICTÓRIA DE SOUZA OLIVEIRA

ENTRE O REAL E O SIMBÓLICO: O Papel dos contos de fadas no desenvolvimento infantil

Trabalho de Conclusão de Curso, apresentado à Faculdade de Educação, do Campus Universitário de Belém, da Universidade Federal do Pará, como requisito para obtenção de grau de Licenciatura em Pedagogia.

Orientador: Prof. Dr. Nilo Carlos Pereira de Souza

Data de aprovação: ____ / ____ / ____

Conceito:

BANCA EXAMINADORA

Orientador

Prof. Dr. Nilo Carlos Pereira de Souza - UFPA

Examinador(a) interno

Prof^ª. Dr^ª. Adriane Raquel Santana de Lima - UFPA

Examinador(a) interno

Prof. Dr. Antonio Claudio Andrade dos Reis - UFPA

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) de acordo com ISBD
Sistema de Bibliotecas da Universidade Federal do Pará
Gerada automaticamente pelo módulo Ficat, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

O48e Oliveira, Angel Victória de Souza.
Entre o real e o simbólico: : o papel dos contos de fadas no
desenvolvimento infantil / Angel Victória de Souza Oliveira. —
2025.
53 f. : il.

Orientador(a): Prof. Dr. Nilo Carlos Pereira de Souza
Trabalho de Conclusão (Graduação) - Universidade Federal do
Pará, Instituto de Ciências da Educação, Faculdade de Educação,
Belém, 2025.

1. Contos de fadas. 2. Desenvolvimento infantil. 3.
Simbolismo. I. Título.

CDD 808.068

Dedico este trabalho à versão de mim que teve medo e dúvidas, e que agora celebra esta conquista.

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, agradeço a Deus por me conceder força e sabedoria, e por ter iluminado cada escolha que me trouxe até aqui. Ao meu orientador, Nilo Carlos de Souza, manifesto minha sincera gratidão pela gentileza, paciência e pelo encanto transmitido nas aulas de Literatura Infantil.

Sou profundamente grata à minha mãe, minha primeira professora, pelo esforço incansável e pelo cuidado diário que me sustentaram, mesmo diante das maiores adversidades. À minha avó, pelos conselhos sábios e apoio constante. E à minha família, pelo amor que sempre me acompanhou.

Aos meus amigos mais próximos: Samira Crissie, pelo carinho, pelos risos partilhados e pelo apoio incondicional, tornando-se família em minha vida; Caroline Lucena, pela amizade rara, por enxergar o mundo com os mesmos olhos que os meus; e Felipe Castro, por dez anos de mudanças e, ao mesmo tempo, pela constância que define nossa amizade.

Estendo também minha gratidão aos amigos da turma 121, que fizeram da graduação uma jornada mais leve e feliz. Foi uma honra dividir aprendizados com profissionais e futuros profissionais de tanto valor. Agradeço especialmente minha amiga Tereza Vitória pela gentileza, suporte ao longo destes quatro anos e principalmente por todas as vezes que me encorajou e ajudou desde o início da trajetória acadêmica.

Por fim, agradeço a todos os colegas de profissão que conheci nesta trajetória e, sobretudo, às crianças de quem tive a honra de fazer parte da vida em algum momento. É por elas, e pelas que ainda virão, que me empenharei em ser uma profissional cada vez melhor.

RESUMO

Este estudo investiga a relevância dos contos de fadas no desenvolvimento infantil, analisando-os como narrativas simbólicas e culturais que transmitem valores, conflitos e lições éticas. A partir de uma pesquisa qualitativa de caráter bibliográfico, fundamentada em autores como Darnton, Bettelheim e Coelho, destaca-se como essas narrativas permitem que a criança projete medos, desejos e desafios nos personagens e nas tramas. Argumenta-se que os contos de fadas, ainda que reflitam transformações históricas e culturais, preservam um núcleo simbólico que aborda aspectos essenciais da existência humana. Assim, continuam a desempenhar papel fundamental na formação da subjetividade infantil, oferecendo recursos psicológicos para enfrentar conflitos internos e estimular a reflexão moral.

Palavras-chave: contos de fadas; simbolismo; desenvolvimento infantil.

RESUMEN

El presente estudio investiga la relevancia de los cuentos de hadas en el desarrollo infantil, analizándolos como narrativas simbólicas y culturales que transmiten valores, conflictos y lecciones éticas. A partir de una investigación cualitativa de carácter bibliográfico, fundamentada en autores como Darnton, Bettelheim y Coelho, el estudio destaca cómo estas narrativas permiten a los niños proyectar miedos, deseos y desafíos en los personajes y las tramas. Se sostiene que los cuentos de hadas, aunque reflejan transformaciones históricas y culturales, preservan un núcleo simbólico que aborda aspectos esenciales de la existencia humana. De este modo, siguen desempeñando un papel fundamental en la formación de la subjetividad infantil, ofreciendo recursos psicológicos para enfrentar conflictos internos y fomentar la reflexión moral.

Palabras clave: cuentos de hadas; simbolismo; desarrollo infantil.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
1. Contos de Fadas: um breve panorama.....	13
2. O conto de fadas em perspectiva.....	15
3. Para quem são os contos de fadas?.....	20
4. Os contos de fadas e seus simbolismos.....	22
5. Os contos de fadas e a psicanálise.....	26
6. Entre o real e o simbólico.....	31
6.1 Em nome da fome.....	31
6.2 Chapeuzinho Vermelho e a punição, ou o perigo da puberdade.....	36
6.3 O amadurecimento prematuro em “A Bela Adormecida”.....	42
7. Contos de fadas e a formação moral e ética da criança.....	45
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	49
REFERÊNCIAS.....	50

INTRODUÇÃO

Ao revisitar as narrativas infantis que atravessam gerações, percebe-se que os contos de fada clássicos ocupam um lugar singular na cultura humana, sobretudo por sua capacidade de condensar valores e dilemas universais em histórias atemporais. De contrapartida, em contexto contemporâneo, marcado pelo imediatismo e pela gradativa perda de contato com as tradições orais, essas narrativas permanecem como testemunhos simbólicos que dialogam com questões fundamentais da existência. Nesse sentido, este trabalho justifica-se pela relevância dessas narrativas enquanto instrumentos simbólicos de elaboração psicológico e moral no desenvolvimento infantil. Com os objetivos de compreender de que forma as narrativas fantásticas dos contos de fadas podem proporcionar repertório emocional e cultural, modo que a criança possa compreender a si mesma e ao mundo a sua volta; Entender de que forma a contação de histórias, sobretudo os contos de fadas, permitem à criança elaborar sentimentos, anseios e dilemas e superar conflitos através das narrativas; E, por fim, evidenciar a contribuição dos contos de fadas na construção de valores éticos e sociais durante seu desenvolvimento.

Partimos do princípio de que os contos de fada, enquanto produção cultural, dialoga diretamente com questões que perpassam a formação psicológica do sujeito. Esses textos, forjados ao longo de várias gerações, oferecem tramas repletas de desafios e simbolismos, que possibilitam à criança elaborar, por meio da fantasia, conflitos internos e inquietações próprias de sua experiência. Considerando o fascínio, a identificação e a imersão que os contos de fadas despertam na criança, o estudo buscará evidenciar a importância dessas narrativas na formação de valores, de comportamentos e de sentimentos que orientem o sujeito na relação consigo e com o outro.

A presente pesquisa caracteriza-se como de natureza qualitativa, de cunho bibliográfico e fundamentada em uma perspectiva sócio-histórica. Optou-se por essa abordagem por compreender que o estudo dos contos de fadas não se restringe à análise literária, mas exige uma investigação que considere o contexto histórico em que surgiram, a permanência de seus símbolos e a forma como essas narrativas se transformaram ao longo do tempo. A pesquisa qualitativa, nesse sentido, mostrou-se adequada por permitir uma análise interpretativa dos textos, buscando compreender o significado atribuído às narrativas de acordo com sua função simbólica e formativa no desenvolvimento infantil. Nesse sentido, as palavras-chave utilizadas na pesquisa foram: Contos de fadas, Literatura Infantil, e psicanálise; as quais foram incluídas nos mecanismos de busca *Google Acadêmico* e *SciELO*. A

escolha se deu pela disponibilidade de fontes, bem como pela credibilidade aos materiais encontrados. A coleta de dados fez uso de apontamentos teóricos sobre assimilações entre os contos de fadas e psicologia, história e educação e oralidade fundamentada nos trabalhos de autores, como: Bruno Bettelheim (2024); Darnton (1986); Coelho (2000; 2012); Benjamin (1994); Zumthor (1997); Corso e Corso (2006; 2011), Huek (2016); Lerner (2019) Pereira (2025); Áries (1986); Rousseau (2004), entre outros que abordam o caráter psicológico, pedagógico e histórico dos contos de fada. Os critérios de análise adotados basearam-se na delimitação temática, priorizando autores e textos que abordassem o papel simbólico e psicanalítico dos contos de fadas. Não houve, entretanto, delimitação temporal, uma vez que a intenção do trabalho foi reunir diferentes olhares, tanto clássicos quanto contemporâneos, que contribuíssem para o entendimento da permanência e da atemporalidade dessas narrativas.

Por meio da análise interpretativa de obras clássicas e dos referenciais teóricos, busca-se evidenciar a tessitura simbólica que sustenta a permanência e a eficácia dos contos de fada no imaginário coletivo. Parte-se da hipótese de que os contos tratam de aspectos essenciais da vida humana, e possibilitam à criança a organizar seu mundo interior mediante a identificação com os personagens, tramas e sentimentos envolvidos na história que ressoam em sua própria experiência.

Assim, revisitar os contos de fada clássicos não se limita a resgatar uma tradição literária, mas reconsiderar o poder dessas narrativas como instrumento de construção de subjetividades que se perpetuam na vida adulta.

O estudo dos contos de fadas insere-se no campo da literatura infantil, compreendida como uma produção cultural destinada à criança, mas que ultrapassa os limites do entretenimento e do pedagógico. Segundo Coelho (2000), a literatura voltada à infância constitui-se como espaço de encontro entre imaginação, linguagem e formação humana, cumprindo uma função simbólica essencial na construção da subjetividade. Os contos de fadas, nesse contexto, destacam-se por sua longevidade e universalidade, atravessando gerações e culturas, preservando um núcleo de significados que permitem ao sujeito compreender e refletir sobre dilemas fundamentais da existência.

Para Bettelheim (2024), os contos falam diretamente às angústias e desejos inconscientes da criança, auxiliando-a a enfrentar medos e organizar seu mundo interior. A identificação com os personagens e os conflitos narrados possibilita ao sujeito elaborar simbolicamente experiências dolorosas ou conflitantes, transformando a fantasia em um espaço de amadurecimento emocional. Assim, a perspectiva psicanalítica oferece uma chave

de leitura fundamental para compreender por que tais narrativas permanecem tão significativas ao longo dos séculos.

Paralelamente, Darnton (1986), em “O grande massacre dos gatos”, enfatiza a dimensão histórica e social dos contos de fadas. O autor demonstra que esses textos, transmitidos oralmente, eram impregnados de metáforas do cotidiano camponês e urbano, refletindo tensões de sobrevivência, desigualdades e conflitos de classe. Dessa forma, os contos não são apenas criações imaginárias, mas também documentos culturais que condensam experiências sociais concretas. O trabalho aqui desenvolvido dialoga com Darnton ao compreender que os contos preservam arquétipos e símbolos universais que continuam a falar ao sujeito contemporâneo.

Nesse sentido, Benjamin (1994), discute a tradição oral como forma de transmissão da experiência humana. Destacando que o ato de contar histórias cria um espaço de partilha e de formação cultural, no qual a criança aprende não apenas por instruções diretas, mas por meio da experiência simbólica do relato. Nesse sentido, os contos de fadas preservam o vínculo com a oralidade, mesmo quando registrados em versões escritas, mantendo seu caráter de herança coletiva e de memória cultural.

Dessa forma, o referencial teórico sustenta a hipótese central desta pesquisa: os contos de fadas tratam de aspectos essenciais da vida humana, contribuindo para o desenvolvimento infantil ao oferecer repertórios para organizar seu interior e dialogar com a realidade que a cerca.

1. Contos de Fadas: um breve panorama

A origem dos contos de fadas não pode ser datada, pois o ato de contar histórias acompanha o ser humano como uma forma ancestral de transmitir saberes, crenças e valores. A contação de histórias sempre foi um meio de entreter a realidade e repassar experiência de uma geração à outra. Nesse sentido, as narrativas orais populares são registros históricos de uma sociedade, de uma época. Narrar, portanto, envolve compartilhar experiências entre as pessoas, enriquecer suas histórias de vida, dando significado às coisas complexas. As histórias contadas por inúmeros narradores anônimos são incorporadas às histórias vividas por outras gerações, formando um cordão de tradições. Ao adaptarem seus relatos, os antigos camponeses transformavam a própria realidade em que viviam. É nesse sentido que podemos dizer que a natureza da narrativa consiste às vezes numa dimensão utilitária. A utilidade pode concretizar-se em ensinamento moral, orientação prática, provérbio ou regra de conduta (Benjamin, 1994). Entretanto, a narrativa não se resume em transmitir informações como um relatório, mas se aprofunda nos saberes de quem a narra. Para Benjamin, o primeiro narrador verdadeiro é o de conto de fadas, pois sabe dar um bom conselho:

Ele é ainda hoje o primeiro conselheiro das crianças, porque foi o primeiro da humanidade, e sobrevive, secretamente, na narrativa. O primeiro narrador verdadeiro é e continua sendo o narrador de contos de fadas. Esse conto sabia dar um bom conselho, quando ele era difícil de obter, e oferecer sua ajuda, em caso de emergência. Era a emergência provocada pelo mito (Benjamin, 1994, p. 215).

Algo presente na característica da contação de histórias é a utilização da voz. A oralidade dá vida e contexto às histórias. Assim, utilizava-se desse recurso para ter as performances de voz e de corpo, fazendo surgir as personagens: fantasmas, bruxas, dando vida a seres inanimados. É através da oralidade que as histórias passaram a ganhar forma literária. Paul Zumthor (1997) afirma que isso faz parte do que antes era chamado de “poesia tradicional”, ou seja, pequenas peças recebidas e facilmente incorporadas pelo inconsciente coletivamente, onde a ação de recriação e de variação é contínua e prolongada:

A voz aceita beatificamente sua servidão. A partir desse sim primordial, tudo se colore na língua, nada mais nela é neutro, as palavras escorrem, carregadas de intenções, de odores, elas cheiram ao homem e à terra (ou aquilo com que o homem os representa). A poesia não mais se liga às categorias do fazer, mas às do processo: o objeto a ser fabricado não basta mais, trata-se de suscitar um sujeito outro, externo, observando e julgando aquele que age aqui e agora. E por isso que a performance é também instância de simbolização: de integração de nossa relatividade corporal na harmonia cósmica significada pela voz; de integração da multiplicidade das trocas semânticas na unicidade de uma presença (Zumthor, 1997, p. 157).

Para Zumthor, a voz é um valioso instrumento de informação, identificação e conexão de um grupo social. Para ele, o ato de narrar histórias é mais que algo folclorista, é literatura em si, não sendo a oralidade menos importante que a escrita. A oralidade não se define por subtração de certos caracteres da escrita, da mesma forma que esta não se reduz a uma transposição daquela (Zumthor, 1997, p. 36).

Nesse sentido, a literatura oral se mantém como fonte de uma vasta riqueza cultural e simbólica. Ao serem narradas, as histórias eram atravessadas pela subjetividade do narrador, provocando nos ouvintes sentimentos e reações. A mensagem não se limita ao conteúdo explícito, pois também envolve um conteúdo implícito, onde o contexto em que é transmitida acaba exercendo grande influência (Zumthor, 1997).

Para Robert Darnton (1986), as versões escritas dos contos não conseguem reproduzir os efeitos que deram vitalidade às histórias em cada momento em que foram criadas. Existem inúmeros fatores e traços históricos perdidos – como as pausas dramáticas, os olhares sugestivos e o uso de gestos para compor as cenas – que fazem das narrativas orais um eco dissonante no tempo. Esses elementos davam ao conto seu significado original, que suas versões transcritas não são capazes de retratar:

Os camponeses do Antigo Regime não pensavam em termos monográficos. Tentavam entender o mundo em toda sua barulhenta e movimentada confusão, com os materiais de que dispunham. Esses materiais incluíam um vasto repertório de histórias tiradas da antiga tradição indo-europeia. Os contadores de histórias camponeses não achavam as histórias apenas divertidas, assustadoras ou funcionais. Achavam-nas “boas para pensar”. Reelaboravam-nas a sua maneira, usando-as para compor um quadro da realidade, e mostrar o que esse quadro significava às pessoas das camadas inferiores da ordem social. No processo, infundiam aos contos muitos significados, cuja maioria se perdeu, porque estavam inseridos em contextos e desempenhos que não podem ser reconstituídos. Em linhas gerais, no entanto, parte do significado ainda se evidencia através dos textos. Estudando-se todo o conjunto deles e comparando-os com contos correspondentes, de outras tradições, vemos como essa dimensão geral de significado se expressa através de dispositivos narrativos característicos – maneiras de estruturar as histórias, dar-lhes um tom, combinar os temas e desdobrar as tramas. Os contos franceses tem um estilo comum, que comunica uma maneira comum de elaborar a experiência. Ao contrário dos contos de Perrault, não são moralizantes; e, ao contrário das filosofias do Iluminismo, não lidam com abstrações. Mas mostram como é feito o mundo e como se pode enfrentá-lo. O mundo é composto de tolos e velhacos, dizem: melhor ser velhaco do que tolo (Darnton, 1986, pp. 91, 92).

Nesse sentido, tanto Zumthor, quanto Darnton compartilham uma percepção histórica do processo de construção de sentido. O primeiro vê na cultura oral a emergência de um sentido acompanhada por um jogo de forças que age sobre as disposições do interlocutor; o segundo percebe que, na trajetória temporal, a mensagem que se encontravam originalmente nas narrativas ultrapassou as fronteiras das camadas populares, ela foi se incorporando à

cultura em geral. Para exemplificar essa incorporação, Darnton cita a narrativa do “Gato de Botas”:

Tornou-se um tema predominante na cultura francesa em geral, fosse em seu nível mais sofisticado ou no mais popular. Talvez tenha alcançado seu mais pleno desenvolvimento no Gato de Botas de Perrault, a personificação da astúcia "cartesiana". O Gato pertence a uma longa linhagem de trapaceiros: por um lado, os matreiros filhos mais novos, enteadas, aprendizes, criados e raposas dos contos populares; por outro, os ardilosos patifes e vigaristas das peças e romances franceses [...] (Darnton, 1986, p. 92)

Os estudos de Darnton e Zumthor nos levam a considerar que o conhecimento expresso pelas narrativas orais é apreendido na escuta e passa a circular como referências estruturantes no imaginário popular. Na verdade, trata-se de um reconhecimento das mensagens implícitas no texto oral, reproduzindo orientações recorrentes nas organizações sociais e alimentando um sistema de crenças e comportamentos interiorizados, construindo os mitos.

Mas como opera essa linguagem mítica e ao mesmo tempo estruturante que se vincula às camadas sociais? Para compreender melhor a natureza dessa comunicação fantástica será preciso mergulhar no mundo dos Contos de Fadas tradicionais.

2. O conto de fadas em perspectiva

As narrativas fantásticas populares representavam em sua maioria relatos carregados de elementos simbólicos. Os narradores tradicionais transmitiam suas histórias para qualquer pessoa que estivesse presente nos eventos propícios à narração, independente da faixa etária. Assim, no final das colheitas, em rituais religiosos ou em momentos festivos, crianças e adultos reuniam-se, por vezes ao redor de fogueiras, por vezes ao som de instrumentos, para escutar histórias. Com isso, os narradores tradicionais conduziam os ouvintes para um mundo habitado por gigantes, bruxas, fadas e criaturas místicas. Porém, os relatos serviam não somente de entretenimento aos ouvintes. Em suas versões mais antigas, anterior ao processo que levou essas histórias para a modalidade escrita, tais narrativas – que atualmente nos acostumamos chamar de contos de fada – falavam de situações que refletiam a realidade dos camponeses, um discurso que marcava simbolicamente o contexto histórico de cada grupo social. A busca por ascensão econômica, a fome, os atos libidinosos e os conflitos familiares, todos esses dilemas eram retratados pelos contos, como uma espécie de linguagem simbólica

que buscava transmitir algo ao universo mental dos camponeses. Os contos de fadas falam, antes de tudo, sobre um mundo hostil, mundo este bem descrito por Darnton na longa, mas necessária, citação que se segue:

Os homens trabalhavam do amanhecer ao anoitecer, arranhando o solo em faixas dispersas de terra, com arados semelhantes aos empregados pelos romanos, e cortando seu cereal com pequenas foices primitivas, a fim de deixar restolho suficiente para a pastagem comunitária. As mulheres se casavam tarde — entre vinte e cinco e vinte e sete anos — e davam à luz apenas cinco ou seis filhos, dos quais apenas dois ou três sobreviviam até a idade adulta. Grandes massas humanas viviam num estado de subnutrição crônica, subsistindo sobretudo com uma papa feita de pão e água, eventualmente tendo misturadas algumas verduras de cultivo doméstico. Comiam carne apenas umas poucas vezes por ano, em dias de festa ou depois do abate do outono, que só ocorria quando não tinham silagem suficiente para alimentar o gado durante o inverno. Muitas vezes, não conseguiam o quilo diário de pão (2.000 calorias) de que necessitavam para se manterem com saúde e então tinham pouca proteção contra os efeitos conjugados da escassez de cereais e da doença. A população flutuava entre quinze e vinte milhões de pessoas e se expandia até o limite de sua capacidade produtiva (densidade média de quarenta almas por quilômetro quadrado e índice médio anual de quarenta nascimentos por mil habitantes), apenas para ser devastada por crises demográficas. Durante quatro séculos — dos primeiros estragos da Peste Negra, em 1347, até o primeiro grande salto de população e produtividade, por volta de 1730 — a sociedade francesa permaneceu aprisionada em instituições rígidas e condições maltusianas. Atravessou um período de estagnação que Fernand Braudel e Emmanuel Le Roy Ladurie descreveram como *Vhisioire ini' mobile* (a história imóvel) (Darnton, 1986, p. 30).

Através das narrativas orais, seria possível, portanto, fazer uma descrição da sociedade europeia com seus costumes e características. Foi mais ou menos isso que pensaram Jacob e Wilhelm Grimm quando trouxeram ao público os dois volumes de “Contos Infantis e Domésticos” – em alemão: *Kinder und Hausmärchen* –, em 1812 e 1815, respectivamente. O termo “infantis” não faz referência ao público de destino, mas por se tratar de histórias que tematizam a infância. De fato, as coletâneas de narrativas publicadas tinham como destinatário o público acadêmico. A ideia original era realizar um grande estudo do folclore alemão, como uma espécie de quadro do imaginário popular. Com isso, seriam possíveis outros estudos sobre a cultura germânica que tivesse como ponto de partida um panorama do imaginário coletivo. Somente muito tempo depois, com a crescente popularidade dos contos entre o público infantil, os autores adaptaram as histórias à modalidade escrita, adicionando elementos, excluindo outros, e até retirando textos contidos nas primeiras versões. A intenção era atrair cada vez mais os leitores mais jovens. A esse respeito, Nelly Novaes Coelho entende que:

Influenciados pelo ideário cristão que se consolidava na *época romântica* e cedendo à polêmica levantada por alguns intelectuais, contra a crueldade de certos contos, os

Grimm, na segunda edição da coletânea, retiraram episódios de demasiada violência ou maldade, principalmente aqueles que eram praticados contra crianças (Coelho, 2012, p. 29).

Decerto, os contos de fadas, ao abordarem o lado ameaçador da sociedade, parecem que se distanciam do público infantil. Em suas versões orais, os problemas reais surgiam sem nenhum constrangimento: fome, abandono, trabalho forçado, violação sexual, violência física e psicológica, morte, etc. Todos esses dilemas eram tratados pela narrativa que nem sempre dispunham de um final feliz ou justo. O narrador descortinava para seus ouvintes um mundo brutal repleto de perigos. Porém, ao eliminar o que era considerado inapropriado para as crianças, os irmãos Grimm acabaram excluindo traços fundamentais dos contos de fadas, aquilo que seria a marca de uma linguagem rica de experiências. Para Benjamin, essa mudança faz da modernidade um mundo empobrecido, pois aos pouco estamos perdendo a capacidade de narrar:

A idéia da eternidade sempre teve na morte sua fonte mais rica. Se essa idéia está se atrofiando, temos que concluir que o rosto da morte deve ter assumido outro aspecto. Essa transformação é a mesma que reduziu a comunicabilidade da experiência à medida que a arte de narrar se extinguiu (Benjamin, 1994, p. 207).

Em meio a essa forma de transmissão de experiência, os contos de fadas parecem ressoar uma linguagem secreta que, aos ouvidos dos mais jovens, ganham tons de alerta. Assim, eles se valem de elementos simbólicos para revelarem segredos de uma realidade cruel, só inteligíveis num mundo fantástico. Assim, vemos surgir narrativas, como: “Branca de Neve”, onde o ciúme e a inveja de uma mãe – posteriormente, substituída pela figura da madrasta – levam-na a tentar matar a própria filha; “Cinderela”, que narra os abusos vividos pela protagonista, maltratada pela madrasta e as duas irmãs postiças; “João e Maria”, onde duas crianças são abandonadas à própria sorte na floresta pelos pais por não terem o que comer. Os conflitos familiares sempre fizeram parte desse contexto onde a sobrevivência falava mais alto. A disputa entre irmãos, a rivalidade por herança ou a punição por uma dívida não paga faziam parte de um roteiro comumente presenciado no dia a dia. Esses conflitos, não raro, ganhavam formas assustadoras: ogros, bruxas, dragões, gigantes, etc. Para Karin Hueck: “Por trás de cada um dos contos originais estão séculos de mitologia e folclore que contribuíram para criar o mundo de fantasia que conhecemos e de cujos componentes ainda são feitos nossos sonhos” (Hueck, 2016, p. 14).

A vida refletida nas histórias populares mostravam camponeses, quase sempre sujeitos a um sistema senhorial que lhes impedia de alcançar a independência econômica e que lhes

tirava qualquer sobra de recurso por eles produzido. A subnutrição e o trabalho exaustivo faziam com que a população mais pobre tivesse pouca proteção contra doenças. Ao utilizar os recursos da floresta, como lenha, frutos e ervas, os camponeses se ligavam muito à terra, pois a maior parte de sua colheita servia para pagar os altos tributos e impostos. Por isso, quem tinha a posse da terra detinha os meios de produção. As más colheitas acentuavam as desigualdades, empobrecendo as famílias marginalizadas e enriquecendo os proprietários de terra. Aqueles que não resistiam saíam pela estrada “à deriva”, recolhendo restos de comida, roubando e, por vezes, se passando por inválidos para receber esmolas.

Para aqueles que permaneciam nas aldeias, a morte era o destino quase certo. Só para se ter uma ideia, até a primeira metade do século XIX, a taxa de mortalidade infantil na Europa era dramática: para cada quatro crianças que sobreviviam até completarem o primeiro ano de vida, uma morria. Os números sobem quando se fala de crianças que morriam antes de completarem cinco anos: eram 43,3% de mortalidade infantil por volta de 1800. As principais causas eram de doenças infecciosas provocadas pela falta de saneamento básico e pela desnutrição. Somente a partir da segunda metade do século XIX, essas taxas começaram a cair. Atualmente, a taxa gira em torno de 3,4 mortes por cada 1.000 nascidos vivos. Esse fenômeno é explicado por Philippe Ariès em sua **História social da criança e da família**, onde explica a concepção que se tinha de infância anterior ao que chamou de “revolução demográfica”:

Não se pensava, como normalmente acreditamos hoje, que a criança já contivesse a personalidade de um homem. Elas morriam em grande número “As minhas morrem todas pequenas”, dizia ainda Montaigne. Essa indiferença era uma consequência direta e inevitável da demografia da época. Persistiu até o século XIX, no campo, na medida em que era compatível com o cristianismo, que respeitava na criança batizada a alma imortal. Consta que durante muito tempo se conservou no País Basco o hábito de enterrar em casa, no jardim, a criança morta sem batismo. Talvez houvesse aí uma sobrevivência de ritos muito antigos, de oferendas sacrificais. Ou será que simplesmente as crianças mortas muito cedo eram enterradas em qualquer lugar, como hoje se enterra um animal doméstico, um gato ou um cachorro? A criança era tão insignificante, tão mal entrada na vida, que não se temia que após a morte ela voltasse para importunar os vivos. [...] Esse sentimento de indiferença com relação a uma infância demasiado frágil, em que a possibilidade de perda é muito grande, no fundo não está muito longe da insensibilidade das sociedades romanas ou chinesas, que praticavam o abandono das crianças recém-nascidas (Ariès, 1986, p. 57).

Da mesma forma que falamos de mortalidade infantil, também era raro uma criança chegar à fase adulta sem a perda de pelo menos um dos pais. Darnton (1986) também registra que “um em cada cinco maridos perdia a esposa, e então tornava a casar-se” (1986, p. 44). É nesse contexto que a figura da madrasta começa a proliferar e substituir a mãe com seu papel

de vilã da história. Assim, os camponeses encaravam uma realidade composta por madrastas, órfãos, trabalho inexorável e violência, principalmente contra crianças:

De forma ampla, os contos de fadas originais quase sempre traziam uma perspectiva do homem pobre, mesmo quando os protagonistas eram reis e princesas. Vejamos o caso como a de “Bela Adormecida”, uma princesa amaldiçoada no dia de seu batizado que, antes de chegar a fase adulta, passa anos desacordada (vegetando) no alto de uma torre. Uma vida adormecida em plena juventude não parece o mais puro desejo de sobreviver para além da infância?

Os que passavam por momentos de indigência, de doença e sendo submetidos a um ardiloso vilão, precisavam contar com o auxílio de seres mágicos, uma fada, um elfo ou outra criatura mitológica ou folclórica. A realização do sonho camponês (casa, terra, e comida) passava por provações e superação de grandes desafios. Ao retratarem, em tom casual, momentos de crise em que pais abandonam os filhos à própria sorte nas florestas, as narrativas orais, metaforicamente, dramatizaram a disputa por recursos entre pobres e ricos. Darnton demonstra como se busca, através da imaginação, testemunhar o dia em que o sonho de se alcançar a vida das princesas dos castelos:

Comer ou não comer, eis a questão com que os camponeses se defrontavam, em seu folclore, bem como em seu cotidiano. Aparece em inúmeros contos, muitas vezes em relação com o tema da madrasta má, que deve ter tido especial ressonância em torno às lareiras do Antigo Regime, porque a demografia do Antigo Regime tornava as madrastas figuras extremamente importantes na sociedade das aldeias. Perrault fez justiça ao assunto, em “Cinderela”, mas negligenciou o tema correlato da subnutrição, que se destaca nas versões camponesas do conto, Numa versão comum (“La Petite Annette”, conto tipo 511), a madrasta má dá à pobre Annette apenas um pedaço de pão por dia e faz com que ela cuide das ovelhas, enquanto suas gordas e indolentes irmãs postiças vagueiam pela casa e jantam carneiro, deixando os pratos para Annette lavar, ao voltar dos campos. Annette está a ponto de morrer de inanição, quando a Virgem Maria aparece e lhe dá uma varinha mágica, que produz um magnífico banquete, todas as vezes em que Annette toca com ela uma ovelha negra (Darnton, 1986, pp. 50, 51).

Os camponeses também estavam constantemente expostos a grandes perigos, sendo ladrões ou lobos. Durante suas passagens pela estrada, raramente encontravam hospedagem adequada e estavam sempre correndo o risco de serem saqueados ou mortos. Nas histórias isso fica ainda mais evidente quando os personagens precisam lidar com lobos à espreita, ogros e feiticeiras, ou, como em alguns contos, quadrilhas de bandidos. Por trás da fantasia, esses contos ajudavam a orientar os camponeses, demonstrando a crueldade no mundo de desespero e morte, em que se podia esperar qualquer coisa de qualquer um. Certos estranhos

talvez se mostrem príncipes ou fadas bondosas; outros, contudo, podem ser lobos ou feiticeiras, sem que exista forma de distingui-los. Darnton faz a seguinte descrição:

Para a maioria da população que entulhava as estradas da França, a busca de fortuna era um eufemismo para a mendicância. Os mendigos se apinham, nos contos; verdadeiros mendigos, não simplesmente fadas disfarçadas. Quando a pobreza esmaga uma viúva e seu filho, em “Le Bracelet” (conto tipo 590), eles abandonam sua cabana, na periferia da aldeia, e vão para a estrada, carregando todos os seus bens num único saco. Sua trajetória leva-os para uma floresta ameaçadora, uma quadrilha de assaltantes e o asilo de indigentes, antes que venha o socorro, finalmente, de um bracelete mágico (Darnton, 1986, p. 58).

Nesse contexto, os males acabam ocorrendo de maneira casual, sem serem previstos ou explicados, apenas suportados. As versões camponesas de “Chapeuzinho Vermelho” – mais próxima da versão de Perrault do que dos Irmãos Grimm, já que não temos a intervenção do caçador no final – evidencia o final trágico em que a menina é devorada pelo lobo, com o toque macabro de ser levada a degustar parte da carne e do sangue da avó. Nessas versões, Chapeuzinho simplesmente foi vítima da fatalidade e da própria ingenuidade. Assim como na vida real, a história de Chapeuzinho reconstitui uma cena comum em um contexto onde uma criança sozinha era sempre um convite ao desastre.

Para Darnton (1986), os contos não defendem a imoralidade, mas contestam a ideia de que a virtude sempre será recompensada ou de que a vida possa ser guiada por outro princípio que não uma desconfiança fundamental. Uma mensagem essencial que as narrativas deixam claro é que a vida do aldeão, qualquer um pode ser um potencial inimigo: um vizinho aparentemente bonzinho pode ser na verdade hostil, uma vizinha caridosa, uma feiticeira, um desconhecido, um ladrão querendo assaltar a horta. Mesmo sendo sujeito pobre, é preciso está atento para não perder o mínimo que possui: “Se o mundo é cruel, a aldeia nada amena e a humanidade infestada de patifes, o que se deve fazer? Os contos não dão uma resposta explícita, mas ilustram a justeza do antigo provérbio francês: ‘A gente deve uivar com os lobos’” (Darnton, 1986, p. 80).

3. Para quem são os contos de fadas?

Ao analisar a trajetória dos contos populares, desde a tradição oral até as edições escritas, observa-se que as versões se modificam, passam a ter mais detalhes, novos diálogos, novas finalidades. A transcrição dos contos dá início a um novo gênero literário, destinado a um público que não era, até então, levado em consideração: as crianças.

Os contos de fadas nem sempre foram infantis, pelo contrário. Como já observado anteriormente, na tradição oral camponesa desde a idade média, não havia distinção entre seus ouvintes, as histórias, incluindo as mais violentas e obscuras situações, mas todos poderiam ouvir. As crianças participavam de todas as atividades dos adultos, exerciam o mesmo árduo trabalho, participavam das mesmas festas e partilhavam do mesmo ciclo social. Não se pensava nelas como criaturas inocentes, pois tão pouco existia o conceito de “infância” como temos hoje em dia (Darnton, 1986). As crianças eram vistas como adultos em tamanho reduzido, uma ideia já consagrada quando se estuda a história da infância no Ocidente. Em uma época onde a mortalidade infantil era muito alta, até mesmo o sentimento de apego pelos pequenos era quase inexistente. Ademais, para os camponeses, ter filhos significava ter mais bocas para alimentar, o que representava um peso para a família e o risco iminente da indigência.

Assim, as histórias camponesas possuíam a dupla função de distrair e instruir. Ouvindo histórias era possível aprender os ensinamentos sobre a própria realidade e, de maneira simbólica, como lidar com ela. Embora os contos revelem um constante desejo das classes mais pobres de ascender economicamente, não havia nenhum senso de desigualdade, e não havia realmente uma perspectiva de mudança. Sendo assim, usavam da oralidade dos contos como uma “rota de fuga”, superando a situação humilhante a que eram submetidos, contando com a fantasia para suportarem os abusos da elite e satisfazerem, mesmo que na imaginação, sua fome de vingança (Pereira, 2014, p. 5)

Quando Charles Perrault registra os contos populares franceses, ele os adapta aos gostos da corte do rei, eliminando passagens que infringissem o contexto moral e religioso da aristocracia. Ademais, Perrault acrescentou em cada narrativa uma moral da qual servia para instruir os jovens da corte, destacando que a sociedade estava passando por um período de transição. Com a mudança de perspectiva, uma nova forma de ver a infância foi sendo consolidada, à medida que as narrativas assumiam valores e papéis sociais. Em termos históricos, o conceito de infância, nos moldes como se tem hoje, só começa a ser consolidado nos fins do séculos XVII, e ganhou embasamento filosófico com Jean-Jacques Rousseau. Em sua obra **Emílio ou Da Educação**, Rousseau descreve a infância como um dos estágios do desenvolvimento humano. Diferente do adulto, a criança é considerada naturalmente ingênua, sem qualquer entendimento sobre ‘bem’ ou ‘mal’:

Não se conhece a infância; no caminho das falsas idéias que se têm, quanto mais se anda, mais se fica perdido. Os mais sábios prendem-se ao que aos homens importa saber, sem considerar o que as crianças estão em condições de aprender. Procuram sempre o homem na criança, sem pensar no que ela é antes de ser homem (Rousseau, 2004, p. 4).

Nessa época, ao lado do conceito de infância, outras mudanças começaram a acontecer na sociedade e novos ideais a respeito da infância surgiram. Dessa forma, as primeiras preocupações com a educação das crianças pequenas, que resultaram em mudanças significativas, separando completamente o mundo das crianças e dos adultos. Muitas décadas depois de Charles Perrault, os Grimm foram responsáveis por coletar os contos populares e torná-los ainda mais conhecidos pelo público infantil. Se com Perrault, os contos de fadas ganharam tons moralizantes, com os Grimm foram descaracterizados para fins pedagógicos. Essa perspectiva é compartilhada por Coelho quando diz que “tanto em Grimm como em Perrault predomina a atmosfera de leveza, bom humor ou alegria, neutraliza os dramas ou medos existentes na raiz de todos os contos” (Coelho, 2012, p. 75). Ou seja, ao serem transferidos da oralidade para a escrita, os contos perderam muito de suas características e se tornaram meios para se transmitir valores da época, ou para se ensinar conteúdo escolar.

4. Os contos de fadas e seus simbolismos

Para compreender por quê os contos de fadas permanecem vivos no imaginário popular após tantos séculos e tantas transformações culturais é necessário entender o que torna essas histórias tão cativantes, analisando como a narrativa se organiza e como os elementos são combinados.

A palavra “fada”, etimologicamente, vem do latim *fatum* e está relacionada a destino e fatalidade (Coelho, 1987). Muito mais do que isso, as fadas são relacionadas ao sobrenatural, ao mágico e a algo que pode remeter à sorte. Ou seja, nos contos maravilhosos são descritos como “de fadas”, porque esses seres encantados simbolizam tudo que há de mágico (fora do real) nas histórias. Se não são as fadas, outras criaturas místicas, objeto encantado ou situação sobrenatural vêm ao encontro dos personagens. Segundo Coelho, os seres mágicos podem se apresentar de diversas formas. Oriundas da mitologia celta, criaturas como gnomos, elfos, ogros e fadas representam forças da natureza como ar, terra, e nem sempre possuem boas intenções com os humanos. No imaginário, a fada ao encarnar o mal se torna outra criatura: a bruxa.

A bruxa é uma figura frequente nos contos de fada. Atrelada à figura feminina e diretamente ligada à magia e as forças do mal, a figura da bruxa causou ainda mais inquietação durante a Idade Média, materializando o próprio mal: “Nesse ponto a magia passa a ser quase que indissociável da imagem de Satã. Sob a visão da Igreja Medieval, os hereges

praticantes de bruxaria funcionavam como meios para que o Príncipe das Trevas pudesse atuar no mundo físico” (Dias; Cabreira, 2019, p. 181). Nos contos populares, é comum observar seu caráter maquiavélico e enganador, muitas vezes disfarçando-se e performando gentileza para obter vantagens sobre as outras personagens. Sob essa perspectiva, as bruxas são apresentadas como a representação do mal e do perigo, da feitiçaria e do desconhecido.

O fato é que essa imagem da bruxa nos contos de fadas tem origem bem mais complexa. Assim como a figura feminina foi estigmatizada por toda a sociedade patriarcal europeia ao longo de séculos e com peculiar ênfase durante a Idade Média. Karin Hueck descreve esse cenário com precisão:

A honra de toda a família dependia do bom comportamento das moças – e de seus himens intactos. Os pais tinham direito sobre a vida e a morte das filhas, e sobre tudo o que acontecia no meio também, principalmente o casamento. As mulheres eram associadas ao sexo, à luxúria e à perdição – coisas veementemente condenadas pela Igreja. O senhor da casa tinha o dever – e o poder – de vigiar, punir e até matar as mulheres que estivessem sob sua responsabilidade. E aí o leque era bem abrangente: filha, esposa, sogra, nora, sobrinha, neta ou até parente de servo ficava sob sua tutela. Trancadas em quartos, restava às mulheres rezar, fiar, bordar – e contar histórias. Não por acaso, muitos dos primeiros resquícios dos contos de fadas originais nasceram em ambientes fechados (Hueck, 2016, p.).

A situação da mulher, descrita por Hueck, não fala somente de uma longínqua Idade Média. A autora discorre sobre a figura feminina mostrando como se chegou a essa imagem da bruxa, mesmo após os tempos medievais. Hueck exemplifica isso, contando a história real do rei Jaime VI, da Escócia, que depois se tornou Jaime I da Inglaterra. Ela conta que em 1591, o rei Jaime considerou que as tempestades que impediam de se encontrar com sua futura noiva eram conspirações causadas por bruxaria. Assim, resolveu fazer uma investigação e, no final, acabou matando

70 feitiçeras de uma só vez e levou uma delas para o palácio para servir de exemplo. Lá, a feitiçeira foi pendurada pela cabeça e enfiaram pontas de metal em sua língua, antes que a enforcassem e a queimassem viva de uma vez por todas. O rei viveu feliz para sempre com sua rainha, e seu poder não parou de crescer até o fim da vida (Hueck, 2016, p. 177).

A história das execuções de fato ocorreram. A acusada se chamava Agnes Sampson, uma mulher do vilarejo. Após ser torturada, ela “confessou” os crimes e ainda “delatou” outras mulheres. O episódio ficou conhecido como os julgamentos de North Berwick. Agnes se encaixava bem nas características que levavam uma pessoa a ser acusada de bruxaria: mulher, viúva, de idade avançada, com algum conhecimento de plantas e ervas medicinais, afinal ela era parteira. A imagem estigmatizadas dessas mulheres inundaram o imaginário popular e ganhavam muitas formas de representações nos contos:

A maioria das histórias tem alguma vilã maldosa que faz de tudo para atrapalhar, matar – ou comer vivo – o herói. Mesmo que não seja chamada de “bruxa” diretamente, a vilã quase sempre tem o perfil de uma feiticeira: mulher velha e maldosa, que pode vir em forma de ogra, de madrasta ou de sogra. Para folcloristas e estudiosos de contos de fadas, restam poucas dúvidas de que todas essas mulheres representam o mesmo papel (Hueck, 2016, p. 191).

Decerto que os rastros dessa imagem negativa de alguns tipos femininos tem consequências até hoje em nossa sociedade contemporânea. Herdeira de um patriarcalismo medieval, em muitos casos podemos observar inúmeros discursos que deslocam a figura feminina para o lugar de vilã. Presente até hoje no imaginário popular, essa estrutura patriarcal continua matando mulheres pelo simples fato de serem mulheres.

Tão dúbia quanto a bruxa, a figura do lobo também foi incorporada pelo imaginário popular como um traço de perigo e vileza. A presença do lobo é observada nas mitologias e ainda nos contos europeus, notando-se uma persistente representação como feras vorazes, diabólicas e enganosas, evidenciando o medo dos humanos em relação ao animal. A imagem do lobo em toda literatura ocidental é geralmente associada a sua natureza predadora e feroz. É dessa imagem que provém as superstições dos populares e, por conseguinte, a visão pejorativa que se apresenta dos lobos nos contos de fadas. Estigmatizada nas mais antigas narrativas orais, a sobrevivência dessa espécie acabou sendo colocada em risco, pois se tornaram alvos em um longo período, principalmente na Europa. Geralmente empenhando o papel de vilão, o lobo nos contos de fadas simboliza bem mais a manifestação do medo humano do que situações reais. É claro que os ataques de lobos foram um grande problema na Europa feudal, mas a maioria dos casos se restringia aos rebanhos. Os ataques a humanos frequentemente estavam associados a períodos de escassez, situações em que os animais se encontravam extremamente famintos. Em seu estudo, **Lobos na literatura ocidental**, Lisa Jesse diz que nem sempre o lobo teve essa simbologia negativa:

Por milhares de anos, narradores, fabulistas e autores têm empregado a figura do lobo em suas narrativas. A reputação do lobo como uma fera voraz foi construída nas histórias, fábulas, contos e mitos europeus antes de Cristo. Os maiores desvios da interpretação consistente de características do lobo aparecem primariamente em suas representações primitivas e, muitas vezes, contraditórias. Algumas dessas primeiras lendas apresentam o lobo como uma figura maternal e doadora da vida; já outras, como uma fera selvagem e sanguinária. Os lendários fundadores de Roma, Rômulo e Remo, foram amamentados por uma loba na popular versão de Plutarco, no ano 70 (século I d.C.), da antiga lenda que data do quarto século a.C. Muitas crenças nativas estadunidenses colocam o lobo em uma posição de reverência e respeito. O povo Nez Percés, por exemplo, acreditava que o lobo era o ancestral da raça humana (Rowland, 161). O lobo de grande parte da literatura, no entanto, difere em muito dessa figura materna primária (Jesse, 2021, p. 10).

Além dos casos reais de ataques em vilarejos afastados, onde a incidência de vida selvagens era mais presente no cotidiano medieval, os estudiosos também atribuem outro tipo

de referência ao simbolismo do lobo nas narrativas orais: a licantropia, transformação de homem ou mulher em lobo. Segundo Sabine Baring-Gould:

Tal metamorfose, que pode ser dar por meios mágicos ou pelo juízo dos deuses como castigo por alguma grande ofensa, permitiria ao transformado saciar o gosto pela carne humana.

Essa é a definição popular. Noutra concepção, consiste num tipo de loucura, encontrada na maioria dos asilos (Baring-Gould, 2008, p. 21).

A obra de Baring-Gould, intitulada **O Livro dos Lobisomens**, foi escrita em 1865 e relata casos reais envolvendo ataques de lobos, ou pessoas que achavam que eram lobisomens. Na psiquiatria, a “licantropia” é considerada uma síndrome bastante rara, na qual o doente acredita que tem a capacidade de se transformar em lobo ou em outro animal selvagem. Os especialistas tratam as ocorrências como um tipo de “zoantropia”, quando uma pessoa tem a convicção de poder virar um animal. O certo é que, na vida real, assim como as bruxas, os lobisomens “eram sempre as pessoas mais frágeis da sociedade ou aquelas que podiam causar algum incômodo nos pequenos vilarejos do interior: mendigos, sem-teto, aleijados, órfãos, viúvos” (Hueck, 2016, p. 72).

Seja nas perigosas florestas ou nas aldeias, os contos quase sempre são ambientados em lugares que eram ou parte da realidade dos camponeses, e remetiam a um tempo passado. Os heróis destas histórias, jovens, inocentes, e muito astutos, passam por uma situação de conflito nas mãos de criaturas perversas e diabólicas: “E essas criaturas restantes adquirem fraquezas humanas e, em geral, deixam os seres humanos resolverem seus problemas com seus próprios recursos, ou seja, esperteza e ‘cartesianismo’ — expressão que os franceses aplicam, vulgarmente, a sua tendência para a astúcia e a intriga” (Darnton, 1986, p. 38). Em alguns casos, os problemas são superados com as instruções de uma fada, ou outra criatura mística. Por fim, quando tudo é resolvido, o herói triunfa sobre o mal e tem um final feliz, que pode ser representado por uma mesa farta de comida. Contudo, em se tratando das narrativas orais, esse final feliz dificilmente acontece. O mais comum nessas histórias são os tons trágicos e, por vezes, macabros. Isso porque nas versões mais antigas dessas narrativas, o que teremos são as marcas de uma sociedade longe da estabilidade e segurança que idealizamos. Mas para melhor compreendermos isso, um olhar mais atento sobre os contos de fadas pode esclarecer esses pontos obscuros. Para tanto, partindo do simbolismo que essas narrativas carregam, é possível uma análise mais subjetiva dos contos. O que nos leva para o campo da psicanálise em termos teóricos e conceituais.

5. Os contos de fadas e a psicanálise

Os contos de fadas também podem ser compreendidos pelas lentes da psicanálise. Sob essa perspectiva, Bruno Bettelheim escreveu o livro **The Uses of Enchantment: The Meaning and Importance of Fairy** (1976) – em português, foi intitulado **A psicanálise nos contos de fadas** (2024). Na verdade, Bettelheim era um comerciante austríaco que, mesmo não sendo da área – era formado em História da Arte –, foi reconhecido como psicólogo infantil. Apesar das controvérsias quanto aos seus métodos e dúvida quanto seus conhecimentos, o fato foi que a obra de Bettelheim acabou virando referência para outros trabalhos na mesma linha, como foi o caso de Diana Corso e Mário Corso (2006, 2011), Juan-David Nasio (2007) e Jean Laplanche e J.-B Pontalis (1990).

Para Bettelheim, os contos de fadas têm um papel de extrema importância na formação humana, eles ajudam a criança na busca por significado na vida. Sob essa premissa, os contos de fadas transmitem saberes através de uma linguagem acessível à infância, um tipo de comunicação simbólica para transmitir coisas que a linguagem do adulto não consegue repassar:

Aplicando o modelo psicanalítico da personalidade humana, os contos de fadas transmitem importantes mensagens à mente consciente, à pré-consciente, e à inconsciente, em qualquer nível que esteja funcionando no momento. Lidando com problemas humanos universais, particularmente os que preocupam o pensamento da criança, estas histórias falam ao ego em germinação e encorajam seu desenvolvimento, enquanto ao mesmo tempo aliviam pressões pré-conscientes e inconscientes. À medida em que as histórias se desenrolam, dão validade e corpo às pressões do id, mostrando caminhos para satisfazê-las, que estão de acordo com as requisições do ego e do superego (Bettelheim, 2024, p. 14).

Os ensinamentos captados através dos contos de fadas ajudam à criança a organizar seu mundo interior: “Esta é exatamente a mensagem que os contos de fada transmitem à criança de forma múltipla: que uma luta contra dificuldades graves na vida é inevitável, é parte intrínseca da existência humana” (Bettelheim, 2024, p. 14). Ao mesmo tempo em que as narrativas mostram o lado monstruoso de um mundo perigoso e traiçoeiro, eles também informam que é possível superar os desafios com determinação e coragem, vencendo os obstáculos. No entanto, o autor entende que, ao serem adaptadas para não impactar o público infantil, os contos de fadas perderam exatamente aquilo que ajudava à criança a superar seu medo e criar estratégia para saber lidar com a complexidade da vida. Neste sentido, Bettelheim acredita que:

As histórias modernas escritas para crianças pequenas evitam estes problemas existenciais, embora eles sejam questões cruciais para todos nós. A criança necessita

muito particularmente que lhe sejam dadas sugestões em forma simbólica sobre a forma como ela pode lidar com estas questões e crescer a salvo para a maturidade. As histórias “fora de perigo” não mencionam nem a morte nem o envelhecimento, os limites de nossa existência, nem o desejo pela vida eterna. O conto de fadas, em contraste, confronta a criança honestamente com os predicamentos humanos básicos (Bettelheim, 2024, pp. 14, 15).

Os dilemas existenciais apresentados pelos contos de fadas às crianças são expressos de forma breve e categórica. As tramas têm estruturas simples, carregando a essência de situações concretas, e as personagens são na verdade ‘tipos’, pois representam traços, não um humano com sua complexidade. Isso tudo facilita o entendimento da criança que se encontra diante da personificação de sentimentos e ideias abstratas. A grande questão não é se o ‘bem’ irá vencer o ‘mal’, o que promove a moralidade é que aquilo que representa o “bem” é mais atraente do que o que representa o ‘mal’. A criança não se sente atraída pela personagem em si, mas como essa personagem age diante das situações.

Há uma tendência do adulto de querer esconder da criança tudo que possa revelar as maldades do mundo. Mas a psicanálise demonstra que a natureza humana é complexa desde a mais terna infância, marcada por conflitos entre pulsões e necessidades sociais. A criança não compreende todos os sentimentos que sente. Essa condição leva a um constante “mal-estar”, pois a cultura, na qual está imersa, vive a todo o momento tentando controlar os desejos agressivos e sexuais, inerentes à criança. A forma da criança se defender desse “mal-estar” é o que os psicólogos chamam de “falso-self”, um modo de adaptação ao mundo. O conceito de “falso-self” foi formulado por Donald Winnicott e faz referência a uma “personalidade” ou “comportamento” não autêntico da criança. Esse ser falso criado pela criança opera como uma espécie de defesa para resguardar o “verdadeiro-self” das falhas externas, como a sensação de abandono na infância. Em última análise, a criança cria uma forma de se adaptar às expectativas externas. Porém, essa mesma estratégia de defesa pode levar ao vazio interior, o que se revela pela dificuldade em construir relações autênticas. Dependendo do nível de “falso-self” (adaptativos para a vida social, ou severos), essa criação pode ser saudável ou pode conduzir a uma percepção irreal do mundo. Dizendo com outras palavras, “falso-self” é um espaço de mediação entre o ser e o mundo que, além de nos proteger das incompatibilidades com o externo, também dá vazão às fantasias e brincadeiras:

A brincadeira é extremamente excitante. Compreenda-se que é excitante não primariamente porque os instintos se acham envolvidos; isso está implícito. A importância do brincar é sempre a precariedade do interjogo entre a realidade psíquica pessoal e a experiência de controle de objetos reais. É a precariedade da própria magia, magia que se origina na intimidade, num relacionamento que está sendo descoberto como digno de confiança. Para ser digno de confiança, o relacionamento é necessariamente motivado pelo amor da mãe, ou pelo seu amor-ódio ou pela sua relação de objeto, não por formações reativas. Quando um

paciente não pode brincar, o psicoterapeuta tem de atender a esse sintoma principal, antes de interpretar fragmentos de conduta (Winnicott, 1975, p. 71).

Nesse caso, os contos de fadas também colaboram para a constituição do “falso-self” no momento em que ampliam a possibilidade da criança de fantasiar sua relação com as coisas do mundo físico. Contudo, essa construção ficcional das narrativas podem tanto aliviar quanto ampliar as tensões ante as possibilidades concretas de uma ameaça ou decepção. Bettelheim afirma que:

A criança, tão mais insegura do que o adulto, precisa assegurar-se de que sua necessidade de engajar-se em fantasias, ou sua incapacidade em deixar de fazê-lo, não é uma deficiência. Quando os pais narram contos de fadas para o filho, dão uma importante demonstração de que consideram as experiências internas da criança, enquanto personificadas nos contos, dignas de valor, legítimas, e de algum modo até mesmo "reais". Isto faz com que a criança sinta que suas experiências internas foram aceitas pelos pais como reais e importantes, e que ela - implicitamente - é real e importante (Bettelheim, 2024, p. 80).

Uma criança que entra em contato com os contos de fadas consegue perceber que existe uma linguagem simbólica sendo dita, distinta da linguagem cotidiana e, portanto, fora da lógica convencional. A suspensão dessa lógica torna a regra de causa e efeito um sistema que dispensa detalhes normalmente importantes dentro dos fenômenos naturais. O que passa a valer é a coerência interna ao campo do fantástico, onde ocorrem situações únicas e surpreendentes, mas possíveis no mundo infantil. Por isso, Chapeuzinho Vermelho nunca pergunta: “como é que esse Lobo fala?”. Ou Cinderela não se questiona o porquê de não ter envelhecido após ficar adormecida por cem longos anos.

A criança, mesmo sentindo o frio na espinha ouvindo as narrativas, entende que os contos de fadas não estão se referindo em suas tramas a um mundo tangível e lugares reais. Mas os efeitos da compreensão simbólica dos fatos narrados tornam-se imprescindíveis em seu processo de construção de sentido, não apenas no consciente, mas principalmente no inconscientemente:

O conteúdo do inconsciente é, ao mesmo tempo, o mais oculto e o mais familiar, o mais obscuro e o mais limitador; cria a ansiedade mais atroz ou a maior esperança. Não está limitado por um tempo, localização, ou sequência lógica de eventos específicos, como definido por nossa racionalidade. Sem nos darmos conta, o inconsciente nos leva de volta aos tempos mais remotos de nossas vidas. Os lugares mais estranhos, mais antigos, mais distantes, e ao mesmo tempo mais familiares de que fala um conto de fadas, sugerem uma viagem ao interior de nossa mente, nos domínios da inconsciência e do inconsciente (Bettelheim, 2024, p. 79).

Em última instância, os contos de fadas são como os sonhos que quando acordamos nos parecem confusos e sem nexos, pois estamos partindo da racionalidade, mas quando estávamos dormindo, eles nos pareciam reais e verossímeis. A diferença com relação aos sonhos é que nos contos as crianças estão de olhos abertos, ligadas às narrativas somente pelo

imaginário. Porém, os conteúdos dos contos são tão latentes que a criança recebe auxílios maiores ouvindo as histórias do que escutando as palavras racionais dos adultos. Para Diana Corso e Mário Corso, é mais fácil observar esses impactos das narrativas na criança, primeiramente quando observamos o quanto elas se afeiçoam às histórias, e posteriormente quando se valem das mesmas para compor seus dramas íntimos:

O que fica de um conto para uma criança é o que ele fez reverberar na sua subjetividade, aliado ao fato de como chegou até ela. Caso tenha vindo pela mão de um adulto, pode ser tomado pela criança como se ele tivesse tido a intenção de dizer algo através da escolha daquele trecho dramático específico. Por sua vez, a criança faz suas encomendas, quer escutar determinada história, pede que lhe alcancem certo livrinho, propõe que se brinque com ela considerando-a como se fosse uma personagem. Enfim, essas trocas entre o adulto e a criança, tendo os contos como intermediários, podem operar como uma espécie de diálogo inconsciente (Corso; Corso, 2006, p. 28).

Com isso, podemos dizer que os contos de fadas são verdadeiras heranças simbólicas que trazemos de nossos antepassados. De tão precioso valor, essas histórias são verdadeiros elos capazes de formar laços familiares mais profundos: “Afim, uma vida se faz de histórias – a que vivemos, as que contamos e as que nos contam” (Corso; Corso, 2006, p. 23). Em outro estudo, os autores partem da ideia de que, quando escutamos histórias, estamos entrando em sintonia com a fantasia alheia, momento em que ampliamos nosso horizonte sob o uso da imaginação, o que nos leva fatalmente ao questionamento da realidade:

Compartilhar fantasias é o que fazem os artistas com seu público e os pais com os filhos ao contar-lhes histórias. [...] Conscientes desse poder da fantasia, as ditaduras baniram boa parte dos artistas e suas obras, pois um rebanho que não sonha não transcende as cercas que o encarceram (Corso; Corso, 2011, p. 28).

O peso da voz que conta as histórias provoca ainda mais conexões entre o narrador e o ouvinte. A elevação das sensações em direção ao entendimento do que virá (ou poderá vir) é o desencadear dos arranjos reflexivos do leitor/ouvinte que intui ou vacila. Essa voz que apresenta um enunciado que mistura o tempo cronológico e o tempo mítico é a mesma voz que recoloca o ouvinte na cena dos acontecimentos, impondo uma experiência anacrônica. O clima em torno da narrativa eleva-se como se atraído por uma força telúrica, a qual podemos chamar de ‘performance’: um modo poético de se atualizar um texto através do corpo, da voz e da imaginação do leitor/ouvinte, transformando a cena escrita em experiência viva e presente, é como Zumthor define:

Paradoxo da voz. Ela constitui um acontecimento do mundo sonoro, do mesmo modo que todo movimento corporal o é do mundo visual e tátil. Entretanto, ela escapa, de algum modo, da plena captação sensorial: no mundo da matéria, apresenta uma espécie de misteriosa incongruência. Por isso, ela informa sobre a pessoa, por meio do corpo que a produziu: mais do que por seu olhar, pela expressão do seu rosto, uma pessoa é traída “por sua voz”. Melhor do que o olhar, a face, a voz se sexualiza, constitui (mais do que transmite) uma mensagem erótica (Zumthor, 1997, p. 14).

Na performance do narrador, a enunciação da palavra torna-se um ato simbólico. Por isso, contar uma história, principalmente à criança, é mais do que organizar um enredo com começo, meio e fim. O que se expõe no ato da narração é sobretudo um rito, onde cada gesto tem seu significado, cada tom exibe uma possibilidade, e o resultado é “o som vocalizado [que] vai de interior a interior e liga, sem outra mediação, duas existências” (Zumthor, 1997, p. 15). A voz do narrador dos contos de fadas originais é, portanto, o elo entre a criança e seu antepassado enquanto ser humano, com todos os rastros de acertos e erros em seu vagar pelo planeta. A criança que escuta histórias, ouve uma voz que ecoa a milhares de anos e, sendo assim, não chega como mensagem clara. O simbólico que há em toda narrativa desliza pelo tempo absorvendo camadas das várias culturas onde pousou. O encontro das narrativas com o leitor/ouvinte é fatalmente uma luta entre dois poderosos seres onde não há como terminar sem que um modifique profundamente o outro. Resolutos de conflitos, os contos de fadas são também constituintes de identidades, pois só vingam quando criam espaços psíquicos que, de tão reais, potencializam a própria vida:

Os contos de fadas, à diferença de qualquer outra forma de literatura, dirigem a criança para a descoberta de sua identidade e comunicação, e também sugerem as experiências que são necessárias para desenvolver ainda mais o seu caráter. Os contos de fadas declaram que uma vida compensadora e boa está ao alcance da pessoa apesar da adversidade - mas apenas se ela não se intimidar com as lutas do destino, sem as quais nunca se adquire verdadeira identidade (Bettelheim, 2024, p. 32).

Se para Bettelheim as narrativas compõem boa parte da identidade das crianças, para Diana Corso e Mário Corso, ao analisarem alguns contos clássicos, como “Branca de Neve” e “A Bela Adormecida”, retomam a questão da formação da identidade feminina, composta de marcas ligadas à essas narrativas que falam da passagem da infância para a adolescência:

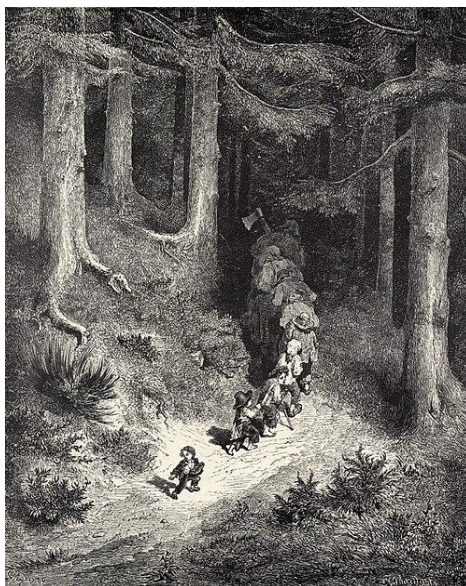
Já as analisadas neste capítulo são fadas ou madrastas orgulhosas, que agem por se sentirem ofendidas, por inveja, ciúme ou narcisismo ferido. Nestas histórias, temos outro aspecto da complicada relação com a mãe: trata-se da problemática da construção da identidade feminina. Não podemos esquecer de que a menina floresce na mesma proporção em que sua mãe perde o viço, restando o incontornável conflito de como se parecer com esta, tornando-se uma mulher, na mesma época em que a mãe vê declinar seus atributos femininos. Essas histórias são bem claras, avisam à futura mulher que a juventude da mãe morrerá esperneando e que não há lugar para duas mulheres desejáveis no núcleo familiar (Corso; Corso, 2006, p. 89).

Diante dos fatos narrados pelo mediador de leitura e sua performance, a criança pode reagir sem ceder aos encantos do fantástico. Mas se sair dividida entre a alegria e a angústia, isso em si já é sinal de que algo de sólido se decompôs dentro dela, para o ‘bem’ ou para o ‘mal’. Sim, a criança também recalca suas fantasias e angústias. O difícil é dar o próximo passo, já que isso significa abandonar uma ideia do que ela pensava ser e partir em direção para o que ela não sabe o que é. É nesse ponto que os contos de fadas podem auxiliar e progressivamente descobrir caminhos, entre o egoísmo e o sentimento de culpa, caminha-se

para a construção de uma identidade, em constante transformação. Para melhor retratar isso, passaremos a abordagem de alguns contos de fadas. Nesse caso, escolhemos para análise as seguintes narrativas: “O Pequeno Polegar”, “Chapéuzinho Vermelho” e “A Bela Adormecida”. Tais narrativas foram escolhidas porque julgamos conter traços que transmitem simbolicamente situações que podem provocar na criança reflexões de cunho ontológico.

6. Entre o real e o simbólico

6.1 Em nome da fome



DORÉ, Gustave. “Le Petit Poucet” s.d.

Quando olhamos para narrativas, como o “Pequeno Polegar” ou “João e Maria” percebemos de cara que estamos diante de narrativas sob o jugo da fome. As duas narrativas são classificadas pelo **Sistema de Classificação de Contos Folclóricos Aarne-Thompson-Uther** como um conto do tipo ATU 327A, ou seja, um conto de fadas caracterizado por uma história de “Criança e a bruxa” ou “Criança e o canibal”, onde os protagonistas são capturados por uma criatura e precisam escapar da morte e de serem devorados. Porém, apesar da terrível situação em que se encontram com suas vidas em risco, o grande drama que se instala como pano de fundo é a condição de sofrimento causada pela privação de alimento em que as personagens centrais se encontram juntamente com os pais.

A história que conhecemos atualmente do “O Pequeno Polegar” foi escrita em 1697, por Charles Perrault. Contudo existem algumas versões mais antigas dessa narrativa. A versão de Perrault não destoa muito das outras, ela conta a história de um menino, o caçula de sete irmãos, que de tão minúsculo, foi chamado de Pequeno Polegar. Apesar de seu tamanho, o menino era bastante astuto e corajoso. Seus pais, um casal de lenhadores, estavam passando por uma condição de completa miséria, sem terem o que comer. Para não morrerem de fome, pai e mãe decidem abandonar os sete filhos na floresta. Contudo, o esperto menino, marca o caminho de volta com pedrinhas. E assim, as crianças conseguem retornar para a casa dos pais. Contudo, a miséria permanece. Novamente os pais tentam abandonar os filhos, dessa vez levando para mais longe. Dessa vez, o Pequeno Polegar marca o caminho com migalhas de pão, que foram comidas pelos pássaros. Perdidos na floresta, os sete irmãos acabam encontrando um castelo. O problema é que o castelo é de um Ogro que come crianças. Com todos aprisionados, o Pequeno Polegar consegue enganar as filhas do Ogro, que trocam suas coroas com as toucas das crianças. Assim, o Ogro as devora, pensando que eram os prisioneiros. Enquanto o Ogro dormia, os irmãos do Pequeno Polegar fogem. Este, por sua vez, consegue roubar as botas do Ogro que são mágicas. Com elas, o menino consegue ser muito veloz e fugir do castelo. Depois de vender as botas mágicas ao rei, o menino retorna ao castelo para roubar o tesouro da criatura. Com a ajuda de uma senhora (provavelmente a esposa do Ogro), o menino consegue seu intento e volta para casa para não mais passar fome.

O conto “João e Maria” tem um enredo semelhante ao do “Pequeno Polegar”, o mesmo contexto de fome, o abandono na floresta pelos pais, o encontro com uma criatura canibal. A primeira versão dessa história foi escrita pelos Irmãos Grimm em 1812 e retoma à sombria versão que circulava popularmente. Ao invés da madrasta, é a própria mãe que manda o pai abandonar os dois filhos por não ter como alimentá-los. As crianças conseguem retornar na primeira tentativa de abandono, usando a mesma estratégia das pedrinhas. Mas o mesmo não acontece na segunda vez, pois também usaram migalhas de pão para marcar o caminho. Em versões mais antigas, a casa feita de doces não seria de uma bruxa, mas de um casal de demônios. O restante do enredo é parecido. O demônio macho sai para pegar lenha. Maria consegue enganar a demônio fêmea empurrando-a no forno e os irmãos conseguem fugir, não sem antes levar o ouro dos demônios. Na versão dos Grimm, eles retornam para casa, salvando os pais da miséria. Mas em versões mais antigas, eles encontram os pais mortos de fome.

As duas narrativas retratam períodos de crise vividos na Europa, onde a insegurança alimentar levou muitas famílias a abandonarem os filhos, literalmente. Se pegarmos somente

a Alta Idade Média, principalmente durante a fase carolíngia, veremos que a Europa passou por longos períodos de crises que levaram a população à grande insegurança alimentar. Ao analisar a civilização ocidental dessa época, Jacques Le Goff discorre: “Essa é a abertura macabra que dá início à história do Ocidente medieval. Ela continuará dando o tom ao longo de dez séculos. As armas, a fome, a epidemia, a ferocidade serão os sinistros protagonistas dessa história” (Le Goff, 2016, p. 30). Em um contexto de insegurança mórbida, as crianças eram as primeiras a serem deixadas para trás. Qualquer família que tivesse mais de três bocas para comer já estaria correndo risco de extinção. O historiador descreve da seguinte forma essa cena:

Os asilos de crianças enjeitadas que são colocadas sob sua proteção pouco são encontrados antes do século XV. Essa Idade Média utilitária, que não tem tempo para se apiedar ou se maravilhar diante da criança, mal a enxerga. Como já dissemos, não há crianças na Idade Média, só há pequenos adultos. Nas sociedades tradicionais, aliás, não é frequente que a criança tenha seu educador habitual para formá-la: o avô. Na Idade Média a esperança de vida é muito baixa para que haja muitas crianças que tenham conhecido o avô. Assim que saem do território das mulheres, onde seu ser pueril não é levado a sério, elas são lançadas na faina do trabalho rural ou do aprendizado militar (Le Goff, 2016, p. 344).

Poderíamos classificar os dois contos, o “Pequeno Polegar” e “João e Maria”, como narrativas que, mesmo estando no plano do maravilhoso, beiram o realismo. Se a solução para não morrer de fome é abandonar os filhos à própria sorte, estamos lidando com o mais baixo índice de humanidade. Em sua **História social da criança abandonada**, Maria Luíza Marcílio nos lembra que, até o século XVII na Europa, era muito comum vermos as chamadas “Roda dos Expostos”. Essas Rodas, de formato cilíndrico com uma divisória no meio, eram colocadas nas janelas de instituições e em muros das casas de famílias abastadas. As crianças eram colocadas no tabuleiro das Rodas e puxava-se o cordão da sineta para avisar que uma criança tinha sido abandonada. A autora informa que: “Em 1867, [Portugal] decreta o fechamento das Rodas de Expostos. Permaneceram as Casas de Expostos, agora com a extinção do anonimato do expositor. No Brasil, a última Roda de Exposto parou de rodar em 1950!” (Marcílio, 2006, p. 339)

Decerto que os contos também revelam outras questões que refletem a estrutura social europeia anterior à urbanização das cidades: medo do desconhecido, ataques de bandidos em estradas de florestas. O próprio Darnton interpreta a figura do ogro na França como sendo uma representação jocosa ao burguês: “Tocam violino, visitam amigos, roncam satisfeitos na cama, ao lado de gordas esposas ogradas; e, por mais grosseiros que sejam, jamais deixam de ser bons pais de família e provedores generosos” (Darnton, 1986, p. 38). Mas ainda dentro dessa conjuntura, os contos “Pequeno Polegar” e “João e Maria” apontam para o que há de mais

perturbador e angustiante no psicológico infantil: a sensação de abandono, principalmente da figura materna.

O tema do abandono materno na psicologia infantil é matéria de estudos de muitos especialistas. Um dos que mais se dedicaram ao tema foi o psicanalista John Bowlby que, após pesquisar os efeitos do cuidado materno nos primeiros anos de vida da criança, concluiu que os danos causados por esse rompimento são evidentes. Segundo Bowlby, dependendo de como isso aconteça, os traumas psicológicos podem ser profundos, causando problemas de baixa autoestima, insegurança, dificuldades em estabelecer vínculos afetivos e regulação emocional deficiente. A Teoria do Apego, criada pelo autor, fala da importância da presença materna para o desenvolvimento emocional da criança. Mesmo com as críticas feitas ao seu método, Bowlby esclarece em seu relatório de 1952 que: “O que se acredita ser essencial para a saúde mental é que o bebê e a criança pequena experimentem um relacionamento carinhoso, íntimo e contínuo com a mãe (ou mãe-substituta permanente), no qual ambos encontrem satisfação e prazer” (Bowlby, 1952, p. 11).

É claro que, posteriormente, as ideias de Bowlby foram usadas para colocar a figura da mãe nesse lugar de cuidadora natural da criança e justificar a ausência do pai e do Estado. Não por acaso, qualquer coisa que venha a acontecer com uma criança, quase toda a sociedade atribui total culpabilidade à mãe, esquecendo a irresponsabilidade do pai e a negligência do Estado. Assim, quando uma criança morria de forma, a mãe era (e em geral continua sendo) sempre a primeira a ser condenada. Não se pensa em descaso do homem, tão pouco, em abandono do poder público. Contudo, do ponto de vista da criança, o contexto ideal para existir é na casa com a familiar, sob a proteção dos pais. Para Bowlby, “a separação, mesmo que seja por um breve período, constitui-se como extremamente danosa para as crianças de até três anos de idade e repercute de modo negativo ao longo da vida, com a possibilidade do desenvolvimento de psicopatologias e comportamento delinquente” (Bowlby, 2004, p. 48).

Uma situação em que a criança seja privada da presença dos pais já é algo angustiante, imagina quando ela entende que o abandono foi algo calculado pelas pessoas em que mais ama e confia. Do mesmo modo, é quando a criança sofre a privação mesmo estando convivendo na mesma casa com os pais. Isso pode acontecer quando ela não se sente protegida, nem amada, ou ainda, quando é maltratada. Os contos de fadas estão repletos de histórias desse tipo, além das duas em questão. Vejamos o caso de “Branca de Neve” ou de

“Cinderela”, em nenhuma dessas histórias vemos a presença do pai para defender das investidas maldosas da mãe ou madrasta.

No caso do “Pequeno Polegar” e de “João e Maria”, as narrativas trazem elementos comuns que tocam em pontos cruciais para que a visão da criança perceba logo que sua existência é tão frágil quanto a dos protagonistas. Basta que se tenha uma situação de miséria para que ela esteja sujeita ao abandono; basta que ela se encontre sozinha para que alguma criatura sinistra possa ameaçá-la; basta que um perigo iminente para que ela tenha de usar a astúcia, ou irá fatalmente pagar o preço. As duas narrativas são, em última análise, símbolos do crescimento, onde a criança precisa superar os medos e desenvolver a autonomia. Refletem, portanto, os desafios que cada criança precisa passar – em determinada dose – para amadurecer.

Todo realismo que há nesses dois contos, explicitando a forma abrupta de separação, institui essa situação inevitável da infância. Pois em algum momento, o ser protetor (principalmente a mãe, mas não somente) irá se ausentar. Novamente, o ato de contar história se apresenta como um elemento fundamentalmente necessário, pois ele alerta que isso irá acontecer, mesmo que a criança se esforce. Nesse caso, os contos de fadas estão no mesmo plano de sua versão musicalizada: as cantigas de ninar. Assim como as sombrias narrativas orais, as cantigas de ninar nunca falaram de coisas agradáveis. Ao contrário, são verdadeiras cantigas de horror. Basta lembrarmos de duas clássicas:

“Boi, Boi, Boi, Boi da cara preta, pega essa criança que tem medo de careta!”

“Dorme, neném, que a cuca vem pegar! Papai foi pra roça e mamãe foi trabalhar...”

Mas por que a criação de canções tão ameaçadoras, onde a criança se encontra sozinha, a mercê de criaturas tão terríveis? Porque privilegiar emoções tão terríveis justo no momento de dormir? Para a pesquisadora Ana Lúcia Cavani Jorge, essas canções não seriam mero fruto de uma pedagogia autoritária e sádica. E comparando as cantigas com o ato de contar histórias, a autora entende que:

Algo mais complexo deve estar em jogo que apenas um desejo sádico, ou o desejo de apenas “ver-se livre” da criança. Algo complexo como a contradição presente na mãe adulta em relação dual com a criança. Algo tão terrível como as vagas e terríveis cucas, tutus e carochinhas: o desejo de estar junto com o bebê, *se um* com ele, embalar-se junto com ele, a par da necessidade de dele se desligar, tornar-se e torná-lo sujeito (Jorge, 1988, p. 13).

Todo processo doloroso de ter de se separar diariamente da criança é antes “a dor de deixar de ser *um* com o filho para ser um consigo mesmo. Ao mesmo tempo, transfe a árdua

missão de representar a fonte da separação nas mãos de um ser tão terrível que possa superar a dor da separação e, assim, torná-la suportável à criança:

Desta dupla perspectiva (da mãe e do filho: angústia pela castração e idem pela falta da castração), o texto do acalanto reflete a necessidade de elaborar, antes do sono-separação-morte, aqueles temas que são essenciais à sobrevivência do humano em nós: a solidão, o perigo indeterminado, a morte, o paraíso da união, a interdição do incesto, a proteção de alguém mais poderoso (Jorge, 1988, p. 14).

Mas do que simples contos, o “Pequeno Polegar” e “João e Maria” são caudatários deste rito de passagem que joga todo ser humano dentro de sua eterna incompletude, ao mesmo tempo em que castra e curando as feridas existenciais, auxiliando os mais jovens e frágeis a suportarem a iminente carga de um dia serem adultos e fortes.

6.2 Chapeuzinho Vermelho e a punição, ou o perigo da puberdade



DORÉ, Gustave. “Little Red Riding Hood” . 1867

Segundo o índice de classificação de Aarne-Thompson-Uther, o conto da Chapeuzinho Vermelho é do tipo 333, no qual uma criança entra na floresta para ir até a casa da avó. No caminho, ela é interrogada por um Lobo (ou outro animal selvagem) interessado em devorá-la juntamente com a avó. Após pegar um atalho, o Lobo chega primeiro à casa da avó, a devora e fica no aguardo da criança vestido com as roupas da avó. Em seguida, a criança chega e, depois de um breve diálogo, onde questiona as características físicas do Lobo, é também devorada.

Novamente as versões de “Chapéuzinho Vermelho” são muitas, tanto na Europa, quanto fora dela. Na escrita, as versões européias mais conhecidas são de Perrault, de 1697, e

a dos Irmãos Grimm, de 1812. Essas duas versões apresentam elementos distintos uma da outra que são importantes para nossa análise. No texto do autor francês, não há a figura do caçador que só será introduzido na versão dos Grimm. Com isso, Chapeuzinho é devorada juntamente com sua avó e ponto final. Já no texto alemão, o Caçador surge como uma espécie de herói, cortando a barriga do Lobo e salvando as duas vítimas. Nessa versão, o Lobo morre com pedras que são colocadas por Chapeuzinho em sua barriga. A história dos Grimm, que segue sendo a mais popular nos dias atuais, possui mais elementos narrativos, com uma linguagem mais próxima da escrita e por isso mais cheia de detalhes.

Em sua versão, Perrault acrescenta à história versos do tipo “moral da história”, um toque de muito mau gosto, já que nada os versos tem mais de pedagógico do que literário:

Percebemos aqui que as criancinhas,
Principalmente as menininhas
Lindas, boas, engraçadinhas,
Fazem mal de escutar a todos que se acercam,
E que de modo algum estranha alguém,
Se um lobo mal então as coma, e bem.
Digo lobo, logo em geral,
Pois há logo que é cordial,
Mansinho, familiar e até civilizado,
Que, gentil, bom, bem educado,
Persegue as donzelas mais puras,
Até à sua casa, até à alcova escura;
Quem não sabe, infeliz, que esses lobos melosos,
Dos lobos todos são os bem mais perigosos? (Perrault, 2004, p. 75)

Alguns pontos interessantes no referido conto. A história contada por Perrault tem início com a mãe da Chapeuzinho solicitando que ela vá entregar doces para sua avó que se encontra doente. No entanto, diferente do que muitos pensam, a mãe não faz qualquer recomendação, não há nenhuma instrução acerca de algum perigo iminente pelo caminho. Sendo assim, a menina parte pelo bosque em direção à distante casa da avó sem nenhum pressuposto. As recomendações da mãe só aparecem na história dos Grimm. Outro fato interessante é que, na versão francesa, ela não se encontra com um lobo qualquer, mas sim com o Compadre Lobo, denotando que o animal era familiar da criança, alguém que inspirava confiança. Mas o que esses detalhes que distinguem as versões escritas do final do século XVII e do início do século XIX?

Uma primeira hipótese pode ser desenvolvida se partimos dos valores culturais dos dois períodos. Quando olhamos para a Europa do século XVII, perceberemos um sistema de justiça cruel e público, onde as punições eram focadas na dor física e no espetáculo do suplício e da tortura. Esse método tinha como propósito intimidar novos delitos e afirmar o

poder do Estado. A pena capital era algo corriqueiro, assim como, os castigos como trabalho forçado, correntes, mordanças, banimento e prisões. Não se pensava na possibilidade de ressocialização. Logicamente, a aplicação da lei era bastante arbitrária, livrando os membros da nobreza e clero dos castigos mais violentos. Foi olhando para esse contexto que Cesare Beccaria investiu todo seu intelecto para escrever sua obra “Dos delitos e das penas”. Nela, o autor entendia que as penas eram verdadeiras vinganças coletivas e defendia a tese de que a aplicação da lei não poderia ser mais terrível que os males causados pelo delito:

Haverá, com efeito, interrogatório mais sugestivo do que a dor? O celerado robusto, que pode evitar uma pena longa e rigorosa, sofrendo com força tormentos de um instante, guarda um silêncio obstinado e se vê absolvido. Mas, a questão arranca ao homem fraco uma confissão pela qual ele se livra da dor presente, que o afeta mais fortemente do que todos os males futuros (Beccaria, 2003, p. 19).

Por sua vez, o século XIX na Europa é o momento em que se percebe uma transição dos procedimentos jurídicos, onde as punições públicas e brutais passam a ser substituídas pela disciplina e a crença na ressocialização do infrator através do sistema penitenciário. Para tanto, a reforma prisional foi essencial, com o surgimento de modelos penitenciários, a introdução da liberdade condicional e a especialização penal para menores. Certamente, isso tudo foi um processo que se estabeleceu principalmente no plano teórico, porém na prática ainda conserva bastante das punições violentas do passado. Algo desvelado por Foucault em seu clássico **Vigiar e Punir**:

O poder sobre o corpo, por outro lado, tampouco deixou de existir totalmente até meados do século XIX. Sem dúvida, a pena não mais se centralizava no suplício como técnica de sofrimento; tomou como objeto a perda de um bem ou de um direito. Porém castigos como trabalhos forçados ou prisão - privação pura e simples da liberdade - nunca funcionaram sem certos complementos punitivos referentes ao corpo: redução alimentar, privação sexual, expiação física, masmorra. Consequências não tencionadas mas inevitáveis da própria prisão? Na realidade, a prisão, nos seus dispositivos mais explícitos, sempre aplicou certas medidas de sofrimento físico (Foucault, 1987, p. 18).

Uma leitura direta do conto da “Chapeuzinho Vermelho” pode indicar que a versão de Perrault, de 1697, reflete uma sociedade extremamente punitiva, onde os pequenos erros podem ser pagos com a vida, sem que haja a possibilidade de uma segunda chance ao infrator. Nesse contexto, Chapeuzinha cometeu um erro fatal e serviu de exemplo para que outras meninas não seguissem pelo mesmo caminho (literalmente). Na contramão dessa perspectiva, a versão dos Irmãos Grimm, de 1812, fala de um mundo onde se acredita na reeducação do sujeito e, portanto, na compensação das faltas com a recuperação de sua humanidade. A figura do lenhador surge no conto de forma completamente inverossímil, certamente por não fazer

parte das versões originais, mas cumpre com o papel de retorno ao equilíbrio de forças entre o ‘bem’ e o ‘mal’.

A questão é que todas essas modificações navegam pelo mar da cultura, ganhando e perdendo traços de acordo com cada contexto histórico. Se fizermos uma leitura mais focada nas versões das camponesas, ainda mais remotas e sombrias, podemos acessar outros elementos simbólicos que perduram no inconsciente coletivo. Mas o que as versões escritas esconderam de “Chapeuzinho Vermelho” que estavam nas narrativas orais e por que a escolha pelas omissões? Algumas versões orais falam que o Compadre Lobo, ao devorar a avó de Chapeuzinho, guardou pedaços da carne e coletou um pouco do sangue da vítima. Ao chegar na casa da vovó, Chapeuzinho é convidada a comer da carne e beber do “vinho” que o Lobo lhe serve: canibalismo! Perrault manteve em seu texto a parte em que Chapeuzinho se despe e se deita na cama com o Lobo, numa clara cena erotizada nas versões orais. Contudo o teor sexual desse trecho é naturalizado. Em algumas versões populares, a conotação sexual é tão explícita que Chapeuzinha consegue fugir, seduzindo o Lobo, que fica encantado com a nudez da menina. Na versão escrita por Perrault, o autor deixa bem claro que a história se dirige às “meninas de família”. Segundo Hueck:

A mensagem não deixa dúvida para o alerta que o escritor queria dar. Menina de família não ficava por aí conversando com estranhos; afinal, ninguém sabe do que eles seriam capazes. Na versão de Perrault, Chapeuzinho acaba devorada pelo vilão, e a culpa pela tragédia é da própria menina: quem mandou ficar de conversinha com um lobo mau? A vítima, injustamente, virou a culpada – não bastava ter sido devorada viva, ela ainda precisava ser advertida. A lógica está toda inversa. Isso explica o final cruel. Para que as crianças entendessem o recado, a menina tinha de ser punida por ter dado trela ao lobo. E, por mais perverso que possa parecer, o escritor sabia contra quem estava alertando (Hueck, 2016, p. 55).

A pesquisadora capta bem a lógica imposta às meninas por uma sociedade extremamente patriarcal. Naquela época, não havia nenhum questionamento à submissão da mulher aos caprichos dos homens, sejam eles os pais, os irmãos, os maridos, ou qualquer outro que tivesse em uma posição de autoridade na sociedade. Não pretendemos entrar nas causas histórias do patriarcalismo, mas é importante deixar claro que a “Chapeuzinho Vermelho”, narrada pelos mais antigos, impõe uma sina ao sexo feminino em uma estrutura social de sujeição, exploração, silenciamento, violência e assassinato. Um mundo que busca se justificar pela natural capacidade reprodutiva feminina, pois tem na maternidade a razão de ser da mulher. Colaborando com essa perspectiva, a religião acrescenta que a maternidade é mais que uma necessidade da espécie humana, mas um milagre de Deus. Qualquer mulher que não se torna mãe é considerada um ser que se desviou do sopro divino, portanto, indigna de conviver entre os ‘bons’. O que essa sociedade perguntaria à Chapeuzinho: *uma mulher*

(uma menina), vestida para chamar a atenção (com um capuz vermelho), procura o que desacompanhada (andando sozinha)?

Mesmo sendo completamente injusta e preconceituosa, a lógica por trás de “Chapeuzinho Vermelho” permite à criança compreender questões importantes sobre a realidade ao seu redor. À princípio, a noção de um mundo maniqueísta, dividida entre ‘bem’ e ‘mal’ é o mínimo necessário para que ela perceba que sempre irá correr algum tipo de risco, principalmente porque pertence, antes de tudo, ao “sexo frágil”. Falamos da criança do sexo feminino, porque ao longo da história, as meninas tiveram sua submissão para além da fase da infância e na adolescência permaneceram sob os olhos famintos dos infames. Os contos de fadas que começam com a criança sendo expulsa de casa (como é o caso de “João e Maria”) ou sendo enviada para sair sozinha por caminhos ermos e perigosos (tal qual “Chapeuzinho Vermelho”) em si já é símbolo de um castigo implícito ou uma provação. Como num rito de passagem para chegar à adolescência, as que conseguem voltar para casa geralmente conta com a bondade de alguém para sobreviver (“Branca de Neve”) ou de seres encantados (“As três linguagens”). Contudo, nas versões anteriores a dos Irmãos Grimm, Chapeuzinho não retorna, ela é punida sem chance de defesa. Mas esse abandono pode simbolizar outra coisa:

Ser “expulso” pode ser experimentado inconscientemente ou enquanto desejo da criança de se livrar dos pais, ou enquanto crença de que os pais desejam livrar-se dela. Ser enviada para o mundo ou abandonada numa floresta simboliza tanto o desejo dos pais de que a criança se torne independente, quanto o desejo ou ansiedade da criança pela independência (Bettelheim, 2024, p. 107).

Nesse caso, mais do que na infância, a puberdade pode ser uma fase mais perigosa, pois os riscos se ampliam com a impetuosidade do jovem em se aventurar. Tomando como base a versão dos Grimm, Bettelheim conclui:

“Chapeuzinho Vermelho”, de forma simbólica projeta a menina nos perigos do conflito edípico durante a puberdade, e depois salva-a deles, para que ela possa amadurecer livre de conflitos. As figuras maternas, a mãe e a bruxa, que eram tão importantes em “João e Maria”, são insignificantes em Chapeuzinho, onde nem a mãe nem a avó podem fazer nada - nem ameaçar nem proteger. O macho, em contraste, é de importância capital, dividido em duas figuras opostas: a do sedutor perigoso que, se cedermos a ele, se transforma no destruidor da avó boa e da menina; e a do caçador, a figura paterna responsável, forte e salvadora (Bettelheim, 2024, p. 185).

Portanto, a forma como a infância era enquadrada nas narrativas orais e em muitas versões escritas, quase sempre culminam em algum tipo de punição. O grau de risco se eleva quando se tratavam de meninas que começavam a chegar na fase da puberdade por conta dos atrativos sexuais. Na vida real, mesmo entre as filhas da nobreza, sair de casa poderia

significava se casar com um príncipe desconhecido e nunca mais voltar a ver os pais e irmãos. Assim, numa época em que os casamentos, principalmente entre meninas, eram contraídos muito cedo, de 12 aos 15 anos, livrar-se dos pais não representava liberdade, talvez significasse maior privação e sofrimento ao lado dos maridos.

Certamente, contos como de “Chapeuzinho Vermelho” podem acionar gatilhos na criança de dupla prevenção: uma mítica no plano do imaginário, outra psíquica, no plano real. Tanto num caso, quanto noutro, a história deu provas concretas às crianças com elementos reais que o castigo faz parte das regras da vida. Foucault deu um bom exemplo desta face tenebrosa da sociedade ao expor o anúncio da “Máquina a vapor para a rápida correção das meninas e dos meninos”, gravura do fim do século XVIII:

Avisamos aos pais e mães, tios, tias, tutores, tutoras, diretores e diretoras de internatos e, de modo geral, todas as pessoas que tenham crianças preguiçosas, gulosas, indóceis, desobedientes, briguentas, mexeriqueiras, faladoras, sem religião ou que tenham qualquer outro defeito, que o senhor Bicho-Papão e a senhora Tralha-Velha acabaram de colocar em cada distrito da cidade de Paris uma máquina semelhante à representada nesta gravura e recebem diariamente em seus estabelecimentos, de meio-dia às duas horas, crianças que precisem ser corrigidas. Os senhores Lobisomem, Carvoeiro Rotomago e Come-sem-Fome e as senhoras Pantera Furiosa, Caratonhasem-Dó e Bebe-sem-Sede, amigos e parentes do senhor Bicho-Papão e da Senhora TralhaVelha, instalarão brevemente máquina semelhante, que será enviada às cidades das províncias e eles mesmos irão dirigir a execução. O baixo preço da correção dada pela máquina a vapor e seus surpreendentes efeitos levarão os pais a usá-la tanto quanto o exija o mau comportamento de seus filhos. Aceitam-se como internas crianças incorrigíveis, que são alimentadas a pão e água (Foucault, 1987, p. 53).

As mensagens simbólicas em “Chapeuzinho Vermelho”, como já dito, são muitas e chegam às crianças por muitas versões de perspectivas distintas. Porém, quanto mais subjetivas forem suas causas, mas cruéis são os castigos. Sentença, portanto, seria resultado das próprias maldade do condenado: “A mensagem é que as intenções malvadas constituem a própria destruição da pessoa malvada. [...] A criança aprecia tudo isto em nível pré-consciente” (Bettelheim, 2024, p. 155). Para muitos, Chapeuzinho ainda é um conto que pode dizer muito às crianças, talvez por isso, a narrativa se mantém viva até hoje.

6.3 O amadurecimento prematuro em “A Bela Adormecida”



DORÉ, Gustave. La Belle au Bois Dormant . 1867

Sendo registrado pela primeira vez no século VXII na coletânea de contos “Lo cunto de li cunti”, ou Pentameron, de Giambattista Basile, “Sol, Lua e Tália” é a versão mais antiga de A Bela Adormecida. O conto de Basile não é nada semelhante com a versão popularmente conhecida nos dias atuais. Nesta versão, Tália é desde o nascimento fadada à “morte” devido uma farpa de linho. Contudo, quando a jovem cumpre seu destino e todos pensam que estava morta, ela apenas adormece profundamente. Seu pai a deixa em um palácio no bosque, na companhia de fadas que cuidam dela. Durante seu sono, um rei que por ali caçava a encontra adormecida. Agora vem a parte mais tenebrosa. O rei, pensando que aquela linda jovem estivesse morta, “deitou-se” com ela sem nenhum pudor. Isso mesmo, não tivemos nada de beijo do amor eterno, apenas uma cena de estupro e necrofilia narrada assim:

O rei, acreditando que ela dormia, chamou-a. Mas, como ela não voltava a si por mais que fizesse e gritasse, e, ao mesmo tempo, tendo ficado excitado por aquela beleza, carregou-a para um leito e colheu dela os frutos do amor, e, deixando-a estendida, voltou ao seu reino, onde por um longo tempo não se recordou mais daquele assunto (Basile, 2018, p. 492).

Meses depois, nascem Sol e Lua, que acabam sugando a farpa do dedo da mãe e a despertando. Logo depois uma sucessão de eventos acontecem. O rei faz de Tália sua amante - sim, o rei já era casado - e passa a só falar dela e dos filhos. A esposa do rei desconfiada, obriga seu secretário a revelar a verdadeira causa da demora do rei nas caçadas. Ao descobrir a existência de Tália e das crianças, a rainha mandou o mesmo secretário que fosse buscar Sol e Lua com a desculpa que o rei queria vê-los. A rainha, “logo que os teve entre as mãos,

ordenou ao cozinheiro que os degolasse e preparasse com eles diversas iguarias e molhos para dar de comer ao pobre pai” (Basile, 2018, p. 493). Novamente a cena de canibalismo de outros contos se repetiria, não fosse a bondade do cozinheiro que, desobedecendo a rainha, esconde as crianças e serve carne de cabrito ao rei. Sem se contentar com a vingança que pensava ter realizado, a Rainha agora volta-se contra Tália, que é levada a sua presença. Interessante reproduzir literalmente as falas ameaçadoras da Rainha: “Seja bem-vinda, senhora Troccola! Você é aquele tecido delicado, aquela boa relva com que meu marido se delicia? Você é aquela cadela malvada que me trouxe tantas dores de cabeça? Pois bem, é hora de entrar no purgatório, onde eu lhe farei pagar pelos danos que me causou!” (Basile, 2018, p. 494). Em seguida, a rainha manda acender uma grande fogueira para Tália ser queimada viva. Contudo, antes que isso de fato aconteça, uma revelação importante é feita pela jovem para se defender da rainha: “Tália começou a desculpar-se, dizendo que a culpa não era sua e que o marido tinha tomado posse de seu território enquanto ela estava adormecida” (Basile, 2018, p. 494). Vejam que o rei, além de estuprador, necrófilo e adúltero, é usurpador. Tália é humilhada em público antes de ir para a fogueira: “Tália começou a despir-se, e a cada peça que retirava, lançava um grito; até que, tendo já retirado o manto, a saia e o blusão, quando foi tirar a anágua, lançou o último grito, ao mesmo tempo em que a arrastavam para o fogo” (Basile, 2018, p. 494). Por fim, o rei chega antes de Tália ser lançada ao fogo e a salva. Após saber o que a rainha tinha feito com os filhos e com Tália, o rei ordenou que ela fosse lançada à fogueira juntamente com o secretário. Teria feito o mesmo ao cozinheiro, pois acreditava que tinha assado os filhos, mas logo descobriu que o pobre tinha salvado as crianças: “E, tendo dado uma grande recompensa ao cozinheiro e feito-o ajudante de câmara, tomou Tália como esposa, a qual gozou uma longa vida com o marido e os filhos, aprendendo que de um modo ou de outro *aquele que tem sorte, o bem mesmo dormindo, obtém*” (Basile, 2018, p. 495).

“A Bela Adormecida no Bosque”, de Perrault, se difere em diversos aspectos da versão italiana. Neste conto, a princesa no dia de seu batizado recebe das fadas dons que a aproximam da perfeição, um conjunto de qualidades “destinados” a uma criança filha da realeza: “À medida que as fadas se revezavam em oferecer suas bênçãos de beleza, graça e inteligência, um ar de pureza e alegria cercava o berço da pequena Aurora” (Perrault, 2007, p. 10). Contudo, uma velha fada não havia sido convidada e, para se vingar dessa ofensa, lança uma maldição sobre a princesa. Quando completasse seu décimo-sexto aniversário, iria espetar o dedo em um fuso de uma roca e morreria. Uma das fadas que havia se atrasado, concedeu à menina um último presente: não iria morrer, mas haveria de dormir por cem anos,

até que fosse despertada pelo filho de um rei. Quando a princesa completa dezesseis anos, inevitavelmente cai em sono profundo, após furar o dedo, como previsto. Nesta variante, os pais da princesa são mais cuidadosos e, com a ajuda das fadas, providenciam a segurança da princesa ao cercarem o castelo com árvores e espinhos. Ao final de cem anos, um jovem príncipe, filho do rei que então governava, ao saber da existência da princesa adormecida, anima-se pela glória de ser ele a vencer a cerca de espinhos e despertar a princesa. No entanto, ao aproximar-se, a vegetação se abre sinalizando que era ele destinado a tal feito. Então, ao chegar no quarto da princesa, ela simplesmente acorda. Como estava determinado que assim fosse, não houve necessidade de nenhum outro recurso salvador.

Diferente da versão anterior, a narrativa de Perrault revela uma preocupação em apresentar uma história mais de acordo com as normas de conduta de sua época. Assim, não se corre o risco de assustar os possíveis leitores infantis e infantilizados pela sociedade.

Possivelmente, Perrault não deve ter entrado em contato com o texto de Basile, mas certamente ouviu outras versões que se aproximavam da do escritor italiano. Como é o caso daquela em que, além do estupro e da pseudo-necrofilia, o conto da Bela Adormecida, vai se tornando cada vez mais orripilante. Isso porque, a jovem adormecida, após ser violada diversas vezes pelo príncipe, dá a luz a três crianças. Ao procurar se alimentar, uma delas suga a farpa do dedo da mãe e a desperta, morrendo em seguida engasgado. Nessa versão, o príncipe retorna e encontra a jovem acordada com os filhos, um morto. Cama que a coisa só vai piorar. Pois, o príncipe decide levar a moça com os filhos para morar com ele. Acontece que a mãe do príncipe é uma Ogra que, ao ver a nora com os netos, resolve comê-los (nova tentativa de canibalismo). Porém, o príncipe chega no momento em que sua mãe tentava saciar sua gula e, sem pensar duas vezes, a mata (matricídio).

As muitas versões da “Bela Adormecida” impõe uma situação análoga à de muitas meninas que se tornam mulheres muito cedo. Elas descortinam uma realidade que só se ajustam no plano da lei como crimes violentos. Segundo Gerda Lerner (2019), mesmo com as conquistas do movimento feminista das últimas décadas, o patriarcado pelo mundo matou 137 mulheres por dia, dados coletados no relatório mais recente da ONU, de 2017. Das mulheres assassinadas em todo planeta, 58% dos assassinos foram da própria família. A autora fala ainda de países onde o estupro dentro do matrimônio não é considerado crime. Mesmo assim, a sociedade propaga a ideia do lar como o ambiente mais seguro para as mulheres. Além disso, a lutar contra essa violência é vista como radicalismo feminista, desvalorizada até por outras mulheres, pois acabaria com a “família tradicional”. Lerner acrescenta que:

A História das Mulheres é uma história de exclusão, de apagamentos, de sabotagens, de desvalorizações. Para se atacar a luta das mulheres, que historicamente leva o nome de feminismo, é preciso que nosso protagonismo seja negado. É preciso fingir que nunca lutamos. Por isso é tão relevante conhecer a nossa história (Lerner, 2019, p. 18).

Como explicar esse sistema tão injusto e perverso às crianças? Decerto que não seria possível com a linguagem de Platão e Aristóteles. Somente os contos de fadas com sua simbologia conseguem tratar de questões tão sensíveis para aqueles que estão chegando ao mundo.

7. Contos de fadas e a formação moral e ética da criança

As mídias sociais vem cada vez mais ocupando espaço no dia-a-dia, expondo o público infantil a estímulos visuais sem contexto ou diálogos, reduzindo a capacidade de abstração e reflexão da criança. Nesse sentido, a literatura infantil se mostra fundamental ao auxiliar na aquisição de valores sociais, e, por conseguinte, o estímulo de senso crítico.

Como observado, as narrativas populares são documentos históricos, que surgiram ao longo dos séculos e refletem o caráter da sociedade em uma determinada época. As transformações dessas narrativas ao longo do tempo sugere que as mentalidades também mudaram - como podemos perceber nas várias versões dos contos trabalhados anteriormente.

Os contos de fadas, além de seu caráter fantástico, atuam como reflexo da organização social, revelando valores, normas e desigualdades que atravessam séculos. São narrativas que, por meio do simbolismo, expressam as lutas humanas no meio social. Dessa forma, evidenciam o modo como diferentes sociedades entendem o bem, o mal, o justo e o injusto. É neste sentido que o literário vincula-se à compreensão do mundo, refletindo na organização mental da criança. Vê-se, então, que por meio do imaginário, revelam às crianças um sistema muito próximo do qual irão encontrar na vida. Ao interagir com narrativas que manifestam os conceitos simbolicamente, o inconsciente infantil se orienta dentro de linhas morais e éticas, preparando-o para saber enfrentar os dilemas reais. O abandono e a fome, como no “Pequeno Polegar” e “João e Maria”; a violência e os abusos infantis, como em “Chapeuzinho Vermelho”; a dolorosa transição da infância para a vida adulta, cheia de percalços e submissões, como em “A Bela Adormecida”; todas histórias que projeta “a insustentável leveza do ser”.

Para Bettelheim (2014), as personagens dos contos de fadas não são ambivalentes, não sendo ao mesmo tempo boas e más. Longe de ser simplista, cumpre uma função importante: facilita à criança a compreensão das oposições fundamentais que estruturam a experiência humana. Através dessa polarização, o indivíduo é capaz de reconhecer comportamentos positivos ou negativos e compreender as consequências de cada escolha. Assim, o conto se torna uma espécie de laboratório moral no qual se experimenta, de forma segura, a vivência de conflitos universais: “A apresentação das polarizações de caráter permite à criança compreender facilmente a diferença entre ambas, o que ela não poderia fazer se as personagens fossem retratadas de modo mais semelhante à vida, com todas as complexidades que caracterizam as pessoas reais” (Bettelheim 2024, p. 17).

Além disso, o valor social presente nas narrativas não se restringe apenas ao confronto entre o bem e o mal, mas se estende à noção de justiça e injustiça, certo e errado. O público infantil, ao perceber que o mal é punido e a virtude recompensada, internaliza a ideia de que as escolhas individuais têm consequências éticas. Dessa forma, os contos de fadas contribuem para a formação do senso de responsabilidade e para a compreensão das regras de convivência em sociedade:

Ao contrário do que acontece em muitas histórias infantis modernas, nos contos de fadas o mal é tão onipresente quanto a virtude. Em praticamente todo o conto de fadas, o bem e o mal são corporificados sob a forma de algumas personagens e de suas ações, uma vez que o bem e o mal são onipresentes na vida e as propensões para ambos estão presentes na vida de todo homem (Bettelheim 2024, p.16)

Nesse sentido, ao ouvir uma história também se absorve elementos culturais e sociais contidos nela. Assim, a criança internaliza conceitos e padrões sociais fundamentais para sua construção como sujeito. É importante ressaltar que o narrador possui papel fundamental nessa transmissão de valores. Ao se tornar o mediador entre o ouvinte e o conto, deve-se ter em mente a plena capacidade do público de socializar suas impressões, sentimentos e questionamentos.

Ao ouvir histórias, a criança também apropria-se de um vasto repertório cultural e, ao identificar-se e interagir com a narrativa, também forma os pilares de sua independência, construindo seu senso de valores morais. Compreendendo papéis sociais, ela forma sua própria identidade e a maneira com a qual ela irá interagir com o mundo à sua volta. Como afirma Coelho:

Da mesma forma, toda leitura que, consciente ou inconscientemente, se faça em sintonia com a essencialidade do texto lido, resultará na formação de determinada

consciência de mundo no espírito do leitor; resultará na representação de determinada realidade ou valores que tomam corpo em sua mente. Daí se deduz o poder de fecundação e de propagação de idéias, padrões ou valores que é inerente ao fenômeno literário, e que através dos tempos tem servido à humanidade engajada no infindável processo de evolução que a faz avançar sempre e sempre... (Coelho 2000, p 50).

Portanto, os contos não apenas entretêm, mas também oferecem modelos sociais para os ouvintes que neles enxergam possibilidades de transformação. Assim, ainda que ambientados em universos distantes, as narrativas atravessam o tempo, pois lidam com questões humanas universais: desigualdade, ascensão social, enfrentamento à injustiça, etc. Desse modo, essas narrativas se mostram fundamentais para o desenvolvimento da reflexão e do senso crítico.

A força dos contos de fadas está na capacidade de gerar na criança identificação imediata com as personagens, que muitas vezes surgem como frágeis, injustiçados ou em situações de vulnerabilidade. Esses elementos aproximam o leitor/ouvinte da narrativa, permitindo-lhe reconhecer aspectos de sua própria vida no enredo. Essa projeção subjetiva constitui um dos fatores centrais que fazem com que as histórias mantenham relevância ao longo do tempo. Segundo Marly Amarilha (2006), uma das razões pela qual o leitor se interessa por um texto é que ali encontra algo de si próprio. Esse processo ocorre porque os contos apresentam claramente o protagonista e sua condição inicial, que costuma ser marcada por perdas, repressões ou injustiças. Logo, o leitor infantil encontra nas personagens uma espécie de espelho no qual se reconhece e projeta seus próprios anseios e fragilidades. A partir dessa identificação, os contos de fadas não apenas encantam, mas também oferecem ao sujeito um campo fértil de experimentação simbólica.

Dessa forma, compreende-se que os contos possibilitam ao leitor se colocar no lugar do outro e vivenciar, ainda que simbolicamente, suas dores e esperanças. É nesse movimento que a literatura se mostra como instrumento capaz de ampliar a sensibilidade e de favorecer a compreensão da realidade a partir de experiências ficcionais. Assim, a projeção nos personagens se converte em um processo de autoconhecimento, em que o leitor encontra no outro a oportunidade de se reconhecer e ressignificar sua própria vivência.

Devemos lembrar que ler literatura é uma atividade experiencial, isto é, propicia ao leitor vivenciar emoções, situações, sentimentos sobre os quais passa a ter algum conhecimento, portanto, passa a ter certeza sobre alguma coisa. Uma certeza decorrente dessa experiência deveria ser a de saber que se está em um mundo de ficção, reconhecendo-o como diferente do factual (Amarilha, 2006, p. 54).

Ouvir contos de fadas se torna um exercício que amplia os horizontes do leitor, levando-o a explorar universos diferentes e a enfrentar dilemas universais. Como vimos nos contos analisados, João e Maria apontam para um lugar em que a criança deseja (casa de doces) e teme (bruxa) ao mesmo tempo. Já Chapeuzinho Vermelho sustenta um nível de inocência imperdoável, mesmo para uma criança. Com a Bela Adormecida, a criança se confronta com sua fatídica natureza de ter de crescer e despertar para os fermentos da vida adulta. O contato com personagens que enfrentam desafios, a criança é estimulada a refletir sobre sua própria vida, e expande sua percepção de mundo - uns dos motivos que fazem do literário algo fundamental na infância, momento em que a imaginação e a capacidade de simbolizar estão em desenvolvimento. Afinal, a literatura deve propiciar formas de experimentar outras vidas:

O leitor, em contato com a narrativa ficcional, experimenta, cognitiva e emocionalmente, inúmeras possibilidades do destino humano, portanto, multiplica seu conhecimento sobre o mundo e o comportamento das criaturas, experimenta a imersão em linguagem logicamente organizada, criativamente potencializada. É também convidado a exercer sua imaginação para preencher as informações omissas no texto. Portanto, para a criança, essa experiência permite ir além do seu estágio de desenvolvimento real como indivíduo, como ouvinte e leitor (Amarilha, 2006, p. 30).

Essa imersão favorece não apenas a formação de valores e a capacidade de julgamento. Ao lidar com os conflitos vivenciados pelos personagens, a criança experimenta, em segurança, situações complexas que a ajudam a se preparar para a vida real. Cada leitura/audição se torna um exercício de empatia, pensamento crítico e imaginação criativa, configurando-se como uma verdadeira ampliação da visão de mundo. Ao se identificar com uma personagem e sofrer com a situação narrada na história, a criança se lança ao sentimento de empatia.

Por fim, é preciso ainda dizer que os contos de fadas não se restringem a histórias do passado, ao contrário, constituem um patrimônio simbólico que continua a dialogar com os leitores contemporâneos. Por meio deles, é possível perceber que a literatura infantil desempenha papel essencial na construção da subjetividade, pois permite que o sujeito experimente e compreenda outras formas de estar no mundo. Dessa forma, ao ampliar sua visão, o leitor enriquece também sua capacidade de interpretar e transformar a realidade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente trabalho teve como objetivo compreender a importância dos contos de fadas no desenvolvimento infantil, evidenciando como essas narrativas fantásticas, simbólicas, históricas e profundamente enraizadas na cultura humana são capazes de transmitir valores, elaborar conflitos, oferecer repertório sociocultural e favorecer o desenvolvimento psicológico da criança. Buscou-se compreender o caráter histórico dos contos de fadas e suas contribuições fundamentais na literatura infantil acompanharam as mudanças de mentalidade, preservando, contudo, seu núcleo simbólico universal, auxiliando no processo de construção subjetiva. Transmitidos ao longo de gerações, os contos de fada contribuem para que a criança compreenda a si mesma, elabore suas angústias, reconheça seus desejos e organize sua percepção acerca da realidade que a cerca. Dessa forma, ao apresentarem personagens polarizados e situações limítrofes, os contos de fadas oferecem às crianças a oportunidade de vivenciar simbolicamente, em ambiente seguro, experiências de medo, esperança, perda e superação, permitindo que a criança tenha contato com conteúdos emocionais diversos e complexos que contribuem para seu amadurecimento psicológico.

Observou-se que os contos de fadas permanecem vivos no imaginário social não apenas por seu valor literário, mas sobretudo pela força simbólica que carregam. Sua origem remonta a épocas em que a oralidade era o principal meio de transmissão cultural, fazendo com que essas narrativas acompanhassem transformações históricas, mudanças sociais e novas mentalidades, preservando, contudo, um núcleo simbólico universal. Reforçando a atemporalidade dessas narrativas, que continuam a dialogar com leitores de diferentes épocas, cumprem uma função catártica e formativa, permitindo que o sujeito organize seu interior, e logo organize sua maneira de lidar com o mundo à sua volta.

Ao apresentarem personagens polarizados e situações desafiadoras, eles permitem que a criança reconheça os limites entre bem e mal, justiça e injustiça, ao mesmo tempo em que trata de temas que ajudam o sujeito a se reconhecer na narrativa, exercitando a empatia, criatividade, imaginação e autoconhecimento. Trata-se de um processo formativo que ultrapassa o âmbito da ficção e repercute diretamente na vida real da criança. Além disso, o caráter pedagógico implícito nessas narrativas não está na transmissão de lições diretas, mas na experiência emocional e imaginativa que elas proporcionam. Desse modo, a criança aprende a lidar com ambiguidade da vida, compreende que a existência é marcada por desafios e que a superação é possível, assim como nas narrativas.

Nesse sentido, a contação de histórias, enquanto prática cultural e pedagógica, intensifica esse processo. Na escuta, a criança sente-se autorizada a entrar em contato com seus sentimentos e a reorganizar suas vivências, pois o conto apresenta conflitos de forma estruturada e compreensível, oferecendo caminhos possíveis para sua resolução. Ao identificar-se com personagens, perceber a fragilidade de certos personagens e reconhecer a existência de antagonistas, a criança compreende que a vida é marcada por desafios, mas também por possibilidades de superação.

Compreendeu-se que os contos de fadas ultrapassam o âmbito da ficção e estabelecem uma ponte entre emoção, cultura e desenvolvimento humano. Ao favorecer a construção da subjetividade, ao oferecer repertório simbólico e ao contribuir para a formação ética e social, essas narrativas consolidam-se como instrumentos imprescindíveis na formação integral do indivíduo. São histórias que ensinam não por meio de discursos diretos, mas pela vivência estética, pela profundidade dos símbolos que acompanham a criança ao longo de seu processo de crescimento e a auxiliam a interpretar o mundo.

Conclui-se, que os contos de fadas devem ser compreendidos como ferramentas simbólicas atemporais, cuja relevância ultrapassa o campo da ficção, repercutindo diretamente no desenvolvimento psicológico, ético e social infantil. Suas narrativas, ao atravessarem gerações, permanecem vivas porque traduzem dilemas humanos universais, permitindo que cada criança, ao escutá-las, encontre espelhos, respostas e caminhos possíveis para compreender suas emoções e seu lugar no mundo. Ao mediar a relação entre o interior e o exterior, entre o real e o imaginário, entre o medo e a coragem, os contos de fadas contribuem para que a criança se torne um sujeito mais sensível, crítico, criativo e capaz de se relacionar com a realidade que a cerca. Portanto, ao contribuir para a construção da subjetividade e favorecer a mediação entre o mundo interno e o externo, essas narrativas se consolidam como instrumentos na formação integral do indivíduo, fortalecendo sua capacidade de se relacionar com a realidade que a cerca.

REFERÊNCIAS

- ARIÈS, Philippe. **História social da criança e da família**. Tradução: Dora Flaksman – 2º ed. – Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.
- AMARILHA, Marly. **Alice que não foi ao país das maravilhas**: a leitura crítica na sala de aula. Petrópolis, RJ: Vozes, 2006.
- BASILE, G. **O conto dos contos**. Tradução: Francisco Degani – São Paulo: Nova Alexandria, 2018.
- BECCARIA, Cesare. **Os delitos e das penas**. Tradução: Torrieri Guimarães. São Paulo: Rideel, 2003.
- BENJAMIN, W. “O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”. In: **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução: Sergio Paulo Rouanet Prefácio, Jeanne Marie Gagnebin – São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 197-221.
- BETTELHEIM, Bruno. **A psicanálise dos contos de fadas**. 45. ed. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 2024.
- BOWLBY, J. **Maternal care and mental health**: A report prepared on behalf of the world health organization as a contribution to the United Nations programme for the welfare of homeless children. WHO report, 1952.
- BOWLBY, J. **Apego e Perda**: separação: angústia e raiva, v. 2. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- COELHO, Nelly Novaes. **Literatura infantil**. Teoria – Análise – Didática. São Paulo: Moderna, 2000.
- COELHO, N. N. **O conto de fadas**: símbolos mitos arquétipos. São Paulo: Paulinas, 2012.
- CORSO, Diana Lichtenstein; CORSO, Mário. **Fadas no divã**: psicanálise nas histórias infantis. Porto Alegre: Artmed, 2006.
- CORSO, Diana Lichtenstein; CORSO, Mário. **A psicanálise na Terra do Nunca**: ensaios sobre a fantasia. Porto Alegre: Penso, 2011.
- DARNTON, Robert. **O Grande Massacre de Gatos**: E outros episódios da história cultural francesa. Rio de Janeiro: Graal, 1986
- DIAS, Bruno Vinicius Kutelak; CABREIRA, Regina Helena Urias. **A imagem da bruxa**: da antiguidade histórica às representações fílmicas contemporâneas. Ilha do Desterro, v. 72, p. 175-197, 2019.
- FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir**: nascimento da prisão. Tradução: Raquel Ramallete. Petrópolis, Vozes, 1987.

HUELCK, Karin. **O lado sombrio dos contos de fada**: as origens sangrentas dos contos infantis. São Paulo: Editora Abril, 2016.

JESSE, Lisa. **Lobos na literatura ocidental**. Tradução: Nathália Campos, Rayssa Féu, Jynnie Melo, Francine Barreto e Camila Villalba – Rio de Janeiro: Mojo, 2021.

LE GOFF, Jacques. **A civilização do Ocidente medieval**. Tradução: Monica Stahel - Petrópolis, RJ: Vozes, 2016.

LERNER, Gerda. **A criação do patriarcado**: história da opressão das mulheres pelos homens. Tradução: Luiza Sellera – São Paulo: Cultrix, 2019.

MARCÍLIO, M. L. **História social da criança abandonada**. São Paulo: Hucitec, 1998.

PEREIRA, Luciana. **As transformações dos contos de fadas e o surgimento da infância**. *Educação e Sociedade — Revista da Uninove*, v. 5, n. 1, p. 45–60, 2014. Disponível em: https://docs.uninove.br/artefac/publicacoes_pdf/educacao/v5_n1_2014/Luciana.pdf. Acesso em: 13 ago. 2025.

PERRAULT, C. **Histórias ou contos de outrora**. Tradução: Renata Cordeiro. São Paulo: Landy Editora, 2004.

ROUSSEAU, J.J. **Emílio ou da Educação**. Tradução: Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BARING-GOULD, Sabine. **O livro dos lobisomens**. Tradução: Ronald Kyrmse. São Paulo: Aleph, 2008.

WINNICOTT, D. **O brincar & a realidade**. Tradução: José Octávio de Aguiar Abreu, Vanede Nobre – Rio de Janeiro: Imago, 1975.

ZUMTHOR, Paul. **Introdução à Poesia Oral**. São Paulo: Editora Hucitec Ltda, 1997.

REFERÊNCIAS DAS IMAGENS

DORÉ, Gustave. **Little Red Riding Hood** (Red Riding Hood in bed with the wolf) [gravura]. 1867. Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:GustaveDore_She_was_astonished_to_see_how_her_grandmother_looked.jpg. Acesso em : 15 set. 2025.

DORÉ, Gustave. **La Belle au Bois Dormant** (Sleeping Beauty) [gravura]. 1867 (ilustrações para Les Contes de Perrault). Disponível em: Wikimedia Commons (arquivo: La Belle au Bois Dormant - Sixth of six engravings by Gustave Doré). Acesso em: 15 set. 2025.

DORÉ, Gustave. Ilustração para “**Le Petit Poucet**” (Tom Thumb). s.d. (obra do século XIX). Disponível em: <https://www.wikiart.org/pt/gustave-dore/o-pequeno-polegar-0>. Acesso em: 15 set. 2025.