



Contos De Fadas Tradicionais: Narrativas Ímpares na Infância

Natacha Raquel De Afonso Matos Vicente

Orientador de Dissertação:

Professor Doutor Eduardo Sá

Coordenador de Seminário de Dissertação:

Professor Doutor Eduardo Sá

Tese submetida como requisito parcial para a obtenção do grau de:

MESTRE EM PSICOLOGIA CLÍNICA

Dissertação de Mestrado realizada sob a orientação de
Professor Doutor Eduardo Sá, apresentada no ISPA –
Instituto Universitário para obtenção de grau de Mestre
na especialidade de Psicologia Clínica.

NOME: Natacha Raquel De Afonso Matos Vicente

Nº ESTUDANTE: 13227

CURSO: Ciências Sociais

ÁREA DE ESPECIALIZAÇÃO: Psicologia Clínica

ANO LECTIVO: 2009/2010

ORIENTADOR: Professor Doutor Eduardo Sá

DATA: 27/12/2010

TÍTULO DA DISSERTAÇÃO: Contos de Fadas Tradicionais: Narrativas Ímpares na Infância.

RESUMO

Na sequência do contributo que os contos de fadas têm vindo a dar no campo da intervenção psicanalítica, em que se apresentam como espelhos do mundo interno da criança, onde nesses espelhos vemos reflectidos conflitos, angústias, ansiedades e medos que as crianças vivem no seu inconsciente, os contos parecem apresentar-se como um espaço de projecção muito válido na compreensão do estar psicológico da criança.

Assim, partindo do conhecimento de que os contos de fadas são histórias difundidas desde a antiguidade e com comprovada influência e importância, também na actualidade, este trabalho visa contribuir para o estudo, análise e compreensão da estrutura dos contos de fadas tradicionais. Pretendemos ainda neste trabalho perceber de modo conseguem estes contos alcançar o entendimento infantil, e de que modo é estabelecido este diálogo ímpar entre os contos e o mundo interno da criança.

Palavras-chave: Contos de Fadas Tradicionais, Análise Estrutural e Entendimento Infantil.

TITLE OF THESIS: Traditional Fairy Tales: Odd Narratives of Childhood

ABSTRACT

Following the contribution that fairy tales have been giving assistance in the field of psychotherapy, in which present themselves as mirrors of the inner world of the child, which we see reflected in these mirrors conflicts, fears, anxieties and fears that children living in your unconscious, the tales appear to present itself as a projection space very valuable in understanding the child's psychological being.

Therefore, from the knowledge that fairy tales are stories from ancient and widespread with proven influence and importance, also today, this work aims to contribute to the study, analysis and understanding of the structure of traditional fairy tales. We also want to see this work so these stories can reach an understanding of children, and how this dialogue is established between the odd tales and the internal world of the child.

Key-words: Traditional Fairy Tales, Structural Analysis ; and Children Understanding.

Agradecimentos

Agradeço...

Ao Professor Doutor Eduardo Sá, pela atenção, paciência e orientação desta tese.

Agradeço...

À Professora Doutora Violante Magalhães pela atenção e prontidão demonstradas e por me ter ajudado a dar os primeiros passos na estruturação desta tese.

Agradeço...

À minha mãe, pelo seu apoio incondicional em todos os momentos ao longo da minha formação. Obrigada por ser quem é.

Agradeço...

Seria injusto não agradecer à Professora Doutora Ana Melícias, sem dúvida uma das pessoas que me marcou profundamente este ano e a qual permanecerá na minha memória para sempre. Obrigada pelo exemplo, inspiração e motivação que me proporcionou ao longo deste ano. O caminho percorrido não teria sido o mesmo sem a sua presença.

Agradeço...

Aos amigos pelo carinho, apoio e paciência demonstrados ao longo da elaboração desta tese e pelo incentivo e motivação nestes últimos dias, que se tornaram “uma corrida contra o tempo”.

Agradeço...

À Diana, minha grande amiga e colega de profissão, um obrigada especial por ter sempre a palavra certa no momento certo. Obrigada por fazeres parte da minha vida.

“As histórias começam cedo, mas referem-se sempre ao passado. O presente vive-se como uma experiência, não como uma narrativa. Era uma vez... Era uma vez é uma espécie de palavra mágica, com um enorme poder de captar o interesse dos ouvintes. Liga a experiência dos outros com a nossa, o passado com o presente, que enche de prazer com a promessa que faz de preencher esse espaço com uma narrativa.

E este prazer intenso de onde vem? Globalmente, penso que pode afirmar-se que vem da fantasia e do seu poder.

Trata-se de uma vivência complexa, onde os desejos se dizem e parecem realizar-se. Onde é permitido esquecer por algum tempo as dimensões exactas da vida exterior. É o reino da fantasia. Por isso mesmo, nem tudo são rosas, porque esse mundo não é feito só de prazeres. Não é raro notarem-se nas crianças ou adultos que escutam manifestações de ansiedade, medo ou mesmo agressividade.

Como a promessa da narrativa, anunciada pelo «era uma vez», é o vasto mundo das experiências infantis que fica em alerta, activados os mecanismos de identificação, experiências à espera de suporte, sentimentos à procura de personificação, «personagens à procura de autor», para me aproveitar da feliz expressão de Pirandello.

«Era uma vez»... é tudo isso» ”.

João Seabra Diniz

Introdução	1 à 3
I. Fundamentação Teórica	4
1. O mundo encantado dos contos de fadas: Contextualização	4
1.1. Literatura tradicional de transmissão oral	4 à 6
1.1.1. Formas da Literatura Tradicional	7
2. Literatura infantil: Os contos de Fadas	8
2.1. Breve Enquadramento da Literatura Infantil	8, 9
2.2. O Conto	10 à 12
2.3. Contos Maravilhosos: Os contos de fadas	13, 14
2.4. Na mágica viagem dos contos de fadas tradicionais: alguns contos clássicos e os seus criadores.	15, 16
2.4.1. Charles Perrault	17
2.4.2. Os Irmãos Grimm	18
2.4.3. Hans Christian Anderson	19,20
3. A criança e os contos de fadas	21 à 24

3.1. Linguagem Simbólica nos Contos de Fadas	25 à 28
3.2. Estudos, Teorias e Estruturas dos contos de fadas: Partindo de algumas das mais relevantes teorias dos contos de fadas.....	29
3.2.1. Vladimir Propp	29 à 35
3.2.2. Marie Louise Von Franz	36 à 39
II. Método	40
1. Corpus	40
2. Metodologia	41 à 43
3. Procedimento	44, 45
III – Resultados	46, 47
1. Tabela de Análise de Conteúdo	46, 47
IV – Discussão	48 à 54
V- Conclusões	55, 56
VI – Referências Bibliográficas	57,58

INTRODUÇÃO

A arte de contar histórias é sem sombra de dúvida a maior e melhor forma de expressão utilizada pelas sociedades para se revelar, inventar e até mesmo construir-se perante a procura de significados para a sua existência. É historicamente difícil precisar quando e como esta arte teve início. Mas como toda a arte, nasceu certamente do desejo de expressão.

Os contos de fadas são obras de arte. Pertencem ao património mundial ancestral sob diferentes formas, fazem parte do universo cultural de nações e gerações, desde as eras mais remotas. Perpetuaram-se ao longo dos tempos, tendo como característica primordial lidar com os conteúdos essenciais da condição humana. De acordo com a intenção literária sempre foram vistos como narrativas a traduzir o imaginário, actualizando ou interpretando, nas suas diversas variantes, questões universais, como os conflitos e a formação de valores.

Dadas as suas características peculiares, são tomados como objecto de análise de diferentes áreas do conhecimento. Para a psicologia os contos de fadas são encarados como um poderoso instrumento que ajuda a pensar e sentir e que pode exercer a função de mediador, quando o que se deseja é oferecer às crianças, jovens e até mesmo adultos, um veículo para se compreenderem a si e às suas experiências no mundo.

Como forma de literatura tradicional de transmissão oral, a qual que se foi preservando pela sua repetição ao longo de gerações, a sua origem perde-se e confunde-se com todas as grandes descobertas dos primeiros tempos da Humanidade. Assim sendo, no conto de fadas coabita a memória da humanidade, os conflitos do inconsciente, a ideologia, a experiência, a história, a cultura que em comum, têm o seu carácter absolutamente humano. Devemos pois encará-lo também numa abrangência histórica e geográfica, como um fenómeno cultural, pois nele repousam o conhecimento e a tradição por ter resistido ao tempo e se ter mantido, pela oralidade através de gerações.

Como afirma Gutfriend (2003,p.22), “trata-se do conto polido pelos séculos, engrandecido pela sabedoria e a memória humana, o que permite supor que adquiriu, no fundo e na forma, certa maturidade” (...) “ Lendo-os, nos convencemos de que o conto popular de transmissão oral pode, de certa forma, ter acompanhado a humanidade”.

Porquê os contos de fadas? Não há dúvida que os motivos que me levaram a debruçar sobre eles são de ordem pessoal, racional e sentimental, como penso acontecer com todo o trabalho humano, seja ele científico ou não.

De todas as razões existentes, a que mais peso exerceu sobre esta decisão foi sem dúvida o meu fascínio, desde sempre, pelos contos de fadas tradicionais. Qual o segredo do encantamento que provocam em nós quando crianças, qual a magia de que serão portadores e o porquê de serem considerados por muitos, inclusive por psicanalistas e psicólogos, o que há de mais significativo e especial quando se trata de literatura dirigida às crianças.

Todos nós temos na nossa memória recordações e momentos em que esta arte se fez presente e nos encantou, em que o “Era uma vez...” nos transportava de imediato para um outro plano fazendo-nos viajar pelo fantástico e maravilhoso mundo da imaginação. Em que nestes “Era uma vez...”, fomos princesas salvas por príncipes que apareciam em cavalos brancos, fomos Brancas de Neve, Cinderelas, fadas boas e por vezes até bruxinhas.

Sempre me questioneei o porque de entre tantas histórias que ouvi, os contos de fadas terem despertado o meu interesse de um modo tão mágico e terem adquirido um lugar de destaque, permanecendo na minha memória até aos dias de hoje. Sempre questioneei o porquê, de não conseguirmos ficar indiferentes aos contos de fadas, o porquê de face aos mesmos, escolhemos o que nos agrada e negligenciarmos o resto? De que magia serão eles portadores e qual a mensagem que em si escondem?

“Muitas questões, poucas respostas, como é de praxe no mundo dos contos” (Gutfriend, 1999, citado por Gutfriend, 2003, p. 24).

Ao longo deste trabalho, inúmeros caminhos possíveis de percorrer se abriram, dada a multiplicidade de atalhos e obstáculos que tão bem caracterizam os contos de fadas tradicionais, cada qual o mais apaixonante. Nesta dissertação analisaremos a estrutura dos contos de fadas tradicionais analisando de que modo contactam estes contos com a realidade infantil da criança, enfatizando a ideia da sua importante contribuição no desenvolvimento da personalidade da mesma.

Este trabalho terá como objectivo a análise e compreensão da composição e estrutura dos contos de fadas tradicionais. Procuraremos demonstrar o que têm estes

contos em comum, e de que modo é estabelecido este diálogo ímpar com o mundo interno da criança e como se constituem numa referência para a elaboração de pensamentos e sentires da mesma.

Deste modo, foi realizada uma análise de conteúdo a seis contos de fadas tradicionais tendo por base, como referencial teórico, os estudos efectuados por Vladimir Proop e por Marie Lousie Van Franz. A escolha dos respectivos contos foi efectuada por via de uma selecção aleatória dos contos de fadas tradicionais mais conhecidos, criados por Charles Perrault, os Irmãos Grimm e Hans Christian Anderson, e os quais têm perdurado de geração em geração.

Por isso, este estudo e viagem ao maravilhoso mundo dos contos de fadas, do tempo da alma humana, deverá começar talvez como sempre começam as verdadeiras histórias, com aquelas três palavras tão plenas de significado e que tão bem conhecemos...”Era uma vez...”.

A maior dificuldade julgo, será a de conseguir passar para a linguagem escrita um processo que se quer essencialmente dinâmico, construído no diálogo, no confronto permanente de ideias, de sentires, de cada um com cada um de nós.

I. Fundamentação Teórica

1. No mundo encantado dos contes de fadas: contextualização

1.1. Literatura tradicional de transmissão oral: breve caracterização

A tradição oral é sem dúvida a fonte primordial da história. A palavra oral, a fala, parece-nos ter sido sempre muito mais importante do que a escrita, a qual não passa muitas vezes de uma memória artificial. Os contos são instrumentos de tradição oral. É a chamada “tradição oral” – a memória de um povo – passando, de geração em geração, e permanentemente actualizada em função da realidade quotidiana.

Dada a natureza do estudo que se segue sobre contos de fadas tradicionais, parece-nos importante antes de mais clarificar a que tipo de literatura pertence este género. Habitualmente, estes contos encontram-se associados a expressões como *literatura oral*, *literatura tradicional* ou *literatura popular*. No entanto, e muitas vezes longe de consenso, vários autores têm vindo a questionar-se sobre a melhor maneira de classificar este tipo de literatura vinda do povo anónimo. Assim, e partindo da constatação de que as expressões acima nomeadas podem ser consideradas redutoras e pouco claras, pretendemos seguidamente definir esta forma de arte que circulou, oralmente, ao longo de várias gerações e que se constitui como uma verdadeira relíquia das narrativas humanas, transportando valores e crenças de épocas passadas e actuais.

Quanto à primeira designação, como afirma Viegas Guerreiro, 1983 (Idem), a expressão *literatura oral*, para além de conter dois termos contraditórios, não abarca a produção do povo que passou a estar escrita.

Por sua vez, a expressão de *literatura popular*, segundo Lopes, 1983: 44 (citado por Ribeiro, 2007) esta parece ser dotada de uma certa ambiguidade provocada por «uma designação oscilante da noção de Povo».

Por último, a expressão de *literatura tradicional* parece remeter-nos para o significado da palavra tradicional, a qual surge muitas vezes associada «a algo de antiquado, de retrógrado, que pertence ao passado» Diniz, 2001: 47 (citado por Ribeiro, 2007).

Deste modo, e tendo em conta as opiniões acima mencionadas e os seus significados pouco claros, optaremos por utilizar a expressão de literatura tradicional de transmissão oral, usada por Ana Cristina Macário Lopes, 1983 (citado por Ribeiro, 2007), para designar entre outros os contos que têm circulado oralmente ao longo de várias gerações.

A expressão de *literatura tradicional de transmissão oral* faz ressaltar a característica mais importante desta literatura, isto é, a sua permanência ao longo dos tempos, sem suportes escritos, assentando a sua divulgação na oralidade, transmitida pelo povo de geração em geração. Os temas que a compõem são do interesse do povo e vão ao encontro das suas necessidades. É uma literatura anónima, na medida em que passa de boca em boca sendo transformada e actualizada conforme as necessidades da sociedade.

A existência de várias versões de uma mesma obra da tradição de transmissão oral justifica-se pelo facto de essas não se encontrarem em suportes escritos. Como afirma Ribeiro (2007) esta literatura, dita anónima, pelo facto de passar de boca em boca ao longo das gerações, dá a liberdade ao seu emissor de a enriquecer e introduzir-lhe alterações, ou seja, um indivíduo, ao contar um conto, tem uma certa liberdade para o adaptar às circunstâncias. Contudo, esta liberdade não significa «renovação absoluta e radical da matéria prima» Lopes, 1983, p.47 (citado por Ribeiro, 2007), ou seja, a obra deverá manter as suas funções existindo apenas variantes. E conclui, o sujeito que narra vê a liberdade de inovar limitada pela tradição. Na verdade, a tradição impera na literatura oral.

A história da cultura «mostra-nos que a obra literária oral tem precedência sobre a escrita» Diniz, 2001, p. 48 (citado por Ribeiro, 2007). Esta situação é constatada pelo facto de muitas das grandes produções escritas resultarem de recolhas que, anteriormente, se encontravam sob a forma oral.

A literatura tradicional de transmissão oral incluirá, um vasto reportório de contos, canções, provérbios e outras formas discursivas que foram passando, através da oralidade, de geração em geração. A propósito da criação e transmissão dessa literatura Viegas Guerreiro, 1983, (citado por Bastos, 1999, p.59) diz-nos:

“A obra literária começa por ter um autor, letrado ou iletrado; depois, de boca em boca, cedo se torna anónima. E, no longo trânsito por que passa, vai fazendo sua cada um dos que a repetem, acomodando a seu modo de ser o que já era do sentir comum. Mantém-se o tema fundamental, mas os acidentes mudam e de tal sorte que quase se pode afirmar que, a cada exibição, a peça se

recria, o que não significa que sempre ganhe em perfeição. Só neste sentido a temos por colectiva; por outras palavras: uma sucessão de variantes e que muitos colaboram, cada um por sua vez, sem lhes pôr uma assinatura. E assim se perpetuam, actualizando-se, os temas universais.”

Segundo Maria Augusta Seabra Diniz (1994), esta “imortalidade” deve-se ao facto de “retratarmos os grandes problemas do homem – de hoje e de sempre: a luta pela autonomia, a rivalidade com figuras parentais, a rivalidade fraterna, a construção de uma identidade adulta, a solidão do homem na terra, a realidade trágica e por vezes cruel das relações humanas”. (Diniz, 1994,p. 47)

1.1. Formas da Literatura Tradicional de Transmissão Oral

Propomo-nos de seguida caracterizar algumas das formas de Literatura Tradicional de Transmissão Oral. Iremos fazê-lo de um modo breve e apenas com o objectivo de melhor nos situarmos face ao nosso objecto de estudo. Começaremos pelas narrativas mais longas (entre as quais se encontram os contos tradicionais, sobre os quais nos debruçaremos mais adiante) e terminaremos com as rimas e canções infantis.

SUB-GÉNEROS	DEFINIÇÃO
Mitos e Lenda	Narrativas que explicam porque ocorrem fenómenos naturais e cósmicos; quem são os nossos heróis e heroínas; que relações existem entre deuses e os homens. Os mitos referem-se mais a outros mundos ou são mais abstractos; as lendas começam com um núcleo relacionado com a verdade e adquirem depois um cariz mais exagerado.
Contos	Narrativas que incluem personagens humanas ou animais que falam e uma estrutura directa com um desfecho que aponta claramente para o certo e o errado. Folktales estão mais associados a pessoas comuns, animais falantes e sabedoria convencional, enquanto que as fairy tales estão associadas sobretudo ao mágico e à realeza.
Parábolas e Fábulas	Narrativas breves que descrevem um comportamento e que contêm uma moral explícita ou implícita. As parábolas geralmente têm personagens humanas, enquanto as fábulas têm personagens animais.
Rimas e Canções	Ideias sucintas expressas de forma ritmada, por vezes em cantigas. As canções folclóricas geralmente contam uma história com recurso a um padrão melódico.

2. Literatura infantil: Os Contos de Fadas

Não nos parece possível falar de contos, nomeadamente dos contos de fadas (aqui analisados pela extrema influência e importância que assumem na vida da criança) sem abordar a questão das origens da literatura infantil a qual parece ter por base a Literatura Tradicional de Transmissão Oral. A popularidade obtida com as histórias vindas do património oral teve reconhecidas consequências no surgimento e evolução da literatura infantil. Nomeadamente por via dos contos maravilhosos, mais conhecidos como contos de fadas os quais fizeram ressaltar o carácter lúdico da literatura e ajudaram a definir um género literário dedicado às crianças.

As origens da Literatura Infantil encontram-se assim intimamente ligadas à tradição oral. Como afirma Pedro Cerrillo, 2001 (citado por Ribeiro, 2007), desde sempre, a Literatura Infantil esteve associada à tradição, dada a sua forte componente popular.

2.1. Breve Enquadramento da Literatura Infantil

O termo “literatura” é muitas vezes contestado quando se fala de obras destinadas à infância. De facto, se entendermos por literatura infantil uma obra estética destinada às crianças, verificamos que o fenómeno da literatura infantil escrita é ainda muito recente.

O conceito de literatura infantil é um assunto bastante discutido entre os estudiosos e ainda hoje se encontram pontos divergentes. Há os que defendem que literatura infantil seria aquela escolhida pelo próprio leitor e que nele desperta prazer; tal como nos confessa Bruno Bettelheim quando afirma “para que uma história realmente prenda a atenção da criança, deve entretê-la e despertar a sua curiosidade” (BETTELHEIM, 1980, p.13).

Mas o que se entende por literatura infantil?

A definição, identificação e designação de “*literatura infantil*”, tem sido uma matéria geradora de discórdia entre vários teóricos da área. Tem-se falado de uma “literatura ganha” (Cervera 1991 e Bravo-Villasante, 1989, ap, Diogo, 1994,p. 8), no sentido de que

a literatura infantil foi conquistada pelas crianças. Esta designação teria razão de ser numa época em que a literatura infantil era exígua.» (Bornes, 2003: 52).

A palavra literatura é intransitiva e, independente do adjectivo que receba, é arte emoção e prazer. Sendo assim, o termo infantil associado à literatura não significa que ela tenha sido feita necessariamente para crianças, como veremos mais à frente. Na verdade, a literatura infantil acaba por ser aquela que corresponde, de alguma forma, às necessidades do leitor e que se identifica com ele, ou seja, aquela que o permite visualizar o mundo à sua maneira, no seu tempo e no seu espaço e, porque não dizer, segundo os seus desejos. São as crianças na verdade que o delimitam com a sua preferência. Habitualmente, classifica-se por Literatura Infantil o que para elas se escreve, talvez fosse mais acertado classificar como Literatura Infantil como o que elas lêem com maior utilidade e prazer.

A origem da literatura infantil hoje conhecida como “clássica” encontra-se na novelística popular medieval que tem as suas raízes na Índia, numa época onde a palavra se impôs ao homem como algo mágico, como um poder misterioso, que tanto poderia proteger como ameaçar, construir ou destruir.

Constituiu-se como género durante o século XVII, época em que as mudanças na estrutura da sociedade desencadearam repercussões no âmbito artístico, tendo o seu aparecimento características próprias, pois decorre da ascensão da família burguesa, do novo *status* concedido à infância na sociedade e da reorganização da escola. A sua emergência deveu-se, antes de tudo, à sua associação com a pedagogia, já que as histórias eram elaboradas para se converterem em instrumento de formação de valores e relações de poder, sob a justificativa de fornecer à criança uma educação especial, que a preparasse para a vida adulta.

Independentemente da sua origem ou destino inicial, estas obras de ficção, tornaram-se ao longo dos tempos uma forma literária de grande suporte infantil, na medida em que proporcionam à criança prazer interior, estimulando o seu imaginário e abrindo caminho para o conhecimento do seu próprio *eu* e do mundo em que se encontram inseridas.

Assim, parece-nos que a literatura infantil é, antes de tudo, literatura e arte, um fenómeno de criatividade que representa o mundo e conseqüentemente a vida.

2.2. – O Conto

Muito antes do surgimento de uma Literatura dita Infantil, as crianças já ouviam histórias, embora as mesmas não fossem intencionalmente dedicadas a si. É precisamente neste rol de histórias ouvidas que se inserem os contos tradicionais.

O conto surge na sequência evolutiva dos mitos, é aquele que se aproxima mais do quotidiano, devido ao valor moral universal que transmite. Quanto à sua origem, talvez esta remonte ao início do mundo.

Segundo Maria Manuela Bornes (2003, p.11), “Os contos cobrem o mundo como um tecido feito de fios velhos que se vão renovando e que teimosamente, por tudo o que significam, insistem em não morrer. Percorrer o fio do tempo, recuando na procura da origem do conto, será difícil senão impossível. Pois, antes do fio estava o conto. Muito antes de o homem necessitar de se vestir, teve necessidade de inventar explicações para os mistérios do mundo que o rodeava”.

Como objecto de estudo de várias disciplinas, o conto tem conhecido diferentes propostas de classificação. Entre as várias tentativas de classificação, a proposta classificativa do professor brasileiro Câmara Cascudo, 1984 (citado por Bastos, 1999, p. 68) é talvez uma das mais conhecidas. Considera ele os seguintes géneros: contos de encantamento, contos de exemplo, contos de animais, facécias, contos religiosos, contos etiológicos, demónio logrado, contos de adivinhação, natureza denunciante, contos acumulativos e ciclo de morte.

Uma outra abordagem muito conhecida também, e a qual tem assumido um importante destaque e interesse é a de Vladimir Propp (1983). No domínio da análise da estrutura narrativa, o autor estudou com pormenor a espécie «conto maravilhoso» na literatura russa e sobre o qual nos debruçaremos mais à frente.

Sylvie Loiseau, 1992 (citado por Bastos, 1999), por sua vez, adaptando, numa perspectiva pedagógica, a classificação de Michelle Simonsen (*Le conte populaire*, Paris: PUF, 1984) propõe as variedades que a seguir explicitamos.

Refira-se que, com frequência, uma dada narrativa pode partilhar características de várias categorias, devendo ter em conta uma «dominante», sem contudo negligenciar os restantes aspectos:

Contos maravilhosos: agrupa os contos de fadas e os seus antinómicos, as bruxas, as feiticeiras, os ogres.

Contos de animais: colocam em cena animais como únicos protagonistas, ou como protagonistas principais.

Contos etiológicos: dão explicações sobre a origem ou causa de determinados fenómenos ligados à natureza, sem preocupação de veracidade («A lua e o sol», «Os três rios»).

Contos faceciosos: contos para rir, em que a paleta do riso se pode alimentar de várias fontes – denúncia, vingança, troça, um piscar de olhos, sorriso.

Contos morais ou filosóficos: pretendem que se extraia deles uma lição ou uma reflexão sobre o homem e o mundo.

Contos acumulativos ou de repetição: histórias de encadeamento, como «A formiga e a neve».

Contos de mentira: podem assumir duas variantes – a história ser em si uma mentira ou a mentira constituir um recurso actancial importante.

Como podemos constatar, a importância do conto tradicional, enquanto elemento cultural, tem sido objecto de estudo de diversificadas áreas disciplinares, a partir igualmente de diferentes propostas de abordagem, desde a etnografia, à antropologia, aos estudos literários, à psicologia, psicanálise entre outras. No entanto, o seu papel na formação da personalidade da criança, dimensão mais recentemente explorada, tem igualmente vindo a merecer a atenção de variados sectores. (Bastos, 1999).

Assim, mais do que simples entretenimentos para a infância, os contos aparecem como uma das etapas e uma das formas que o pensamento humano encontrou no seu

esforço de entender as coisas, desde as mais profundas e fundamentais até aos pequenos problemas do dia-a-dia. Permitem simultaneamente à criança desenvolver a sua imaginação e assim, contribuir para o seu processo de maturação e desenvolvimento intelectual.

O conto de expressão oral, sobretudo o “maravilhoso” - o conto de fadas – além de divertir a criança e de desenvolver a sua imaginação, proporciona-lhe experiências que a irão colocar em contacto com os seus problemas reais, na medida em que os conteúdos do conto lhe irão fornecer modelos para os seus conflitos do momento. A ficção presente nestes contos aparece com uma intenção, ela expressa aquelas experiências que não podem ser explicitadas dentro de um esquema lógico-formal. Como afirma Maria Augusta Seabra Diniz (1994), a lógica não resolve os problemas emocionais porque não toca no que está para além da fantasia.

2.3. – Contos Maravilhosos: Os contos de fadas

Uma forma literária dedicada ao público infantil e muito difundida na literatura tradicional são os contos de fadas, também conhecidos como contos maravilhosos. É precisamente a presença do maravilhoso (característica predominante) que dá ao conto de fadas o seu carácter imaginativo.

“Era uma vez...”, eis a frase mágica e tão carregada de significado pelo qual se apresentam. Mas a quantos séculos remontará esta “vez”?

Originalmente concedidos para adultos, sabe-se que os primeiros contos foram adaptados para as crianças por volta do século XVII, época em que passaram a configurar-se como uma forma literária infantil. Devidamente expurgados e suavizados, terão nascido em França e eram narrativas orais, contadas pelos adultos, sempre considerando os problemas humanos universais. Ainda hoje é possível perceber, nos contos de fadas, motivos existenciais primitivos que sobrevivem nas sociedades modernas caracterizando a fixidez da estrutura do conto, aquilo que sempre fica, apesar da transitoriedade temporal e espacial.

Independentemente da teoria utilizada para situá-los em relação à sociedade e à história, os contos de fadas foram transportados com grande sucesso para os quartos das crianças ou para as grandes rodas formadas por contadores de histórias. Como as demais narrativas populares, retratam de forma simples as linhas gerais do comportamento humano, nos seus aspectos psicológicos, culturais e linguísticos. Essas narrativas, que ganharam *status* definido, falam-nos numa linguagem simbólica, apresentando situações inusitadas e até mesmo improváveis como comuns, algo que poderia acontecer a qualquer mortal.

Apresentam-se como um poderoso legado cultural de diferentes povos, mas principalmente como formas particularmente felizes de contactar com o mundo interno da criança. Os contos transportam a criança além fronteiras. Esta viagem transporta-a do seu mundo familiar e estreito, para um mundo com múltiplos e surpreendentes aspectos. A história, as palavras, tornam-se preciosos instrumentos que permitem viver maravilhosas experiências. As palavras ajudam a transformar o mundo, a criar um mundo diferente daquele que nos rodeia. De facto, as palavras transportam-nos e transformam-nos. Quantas vidas teremos já vivido, graça às palavras?!

Os contos de fadas distinguem-se das demais histórias infantis dada as suas características específicas como o uso de magia e encantamentos, um núcleo problemático existencial no qual o herói ou a heroína procuram uma realização pessoal e, finalmente, a existência de obstáculos a serem enfrentados pelos heróis. Para Bettelheim (1980), é característica destes contos a presença de um dilema existencial de forma sucinta e categórica. Segundo Cashdan, 2000 (citado por Schneider & Torossian, 2009) o conto de fadas desenrola-se segundo quatro etapas: a travessia, a viagem ao mundo mágico; o encontro com o personagem do mal ou o obstáculo a ser vencido; a dificuldade a ser superada; a conquista (destruição do mal); e a celebração da recompensa.

Os contos de fadas caracterizam-se assim como narrativas cujos personagens, heróis e/ou heroínas enfrentam grandes desafios para, no final, triunfarem sobre o mal. Permeados por magias e encantamentos, animais falantes, fadas madrinhas, reis e rainhas, lobos e bruxas que personificam o bem e o mal. Oferecem, ainda, um importante contributo para o desenvolvimento da imaginação na criança, tão ricos em características do maravilhoso e do fantástico, permitem à criança desenvolver a sua imaginação e assim, contribuir para o seu processo de maturação e desenvolvimento intelectual.

Nos contos de fadas, tapetes voam, galinhas põem ovos de ouro, pés de feijão crescem até ao céu, em suma, traz-se à tona o inverosímil, e é essa magia que instiga a mente humana. Bettelheim, 1980; Hisada, 2003; Radino, 2003 (citado por Schneider & Torossian, 2009). Este gosto pelo maravilhoso, nos contos de fadas, é desencadeado por personagens estranhas (como gigantes, bruxas, entre outros), num mundo também ele estranho e fantástico o qual não coexiste com a realidade. A criança gosta destas histórias mágicas, acolhendo-as com naturalidade e encanto. Os fantásticos exageros da história tornam plausíveis e aceitáveis reacções que em situações apresentadas de forma mais realista o não seriam. E, ainda que a criança não se identifique totalmente com as personagens das histórias, encontra nas atitudes destas, respostas para as suas perguntas e problemas. Na verdade, encontrará pontos comuns com a sua vida quotidiana e assim, transpô-los-á para a sua realidade. A curiosidade é satisfeita, bem como encontradas ideias para resolver os problemas e angústias que a incomodam.

Uma outra função dos contos, não menos importante, diz respeito à transmissão de valores contidos nos mesmos. Não deve ser desperdiçada a oportunidade de os trabalhar com as crianças, uma vez que estas se encontram a formar a sua personalidade.

2.4. Na mágica viagem dos contos de fadas: alguns contos clássicos e os seus criadores

Falar de contos de fadas actualmente equivale a falar de literatura para crianças. Mas nem sempre foi assim. O surgimento dos contos de fadas perde-se no tempo. Sabe-se, com base em registos literários que são histórias transmitidas oralmente de geração em geração e que mesmo apesar da evolução tecnológica existente, mantêm um espaço de relevo narrativo junto à infância.

Ao longo dos tempos, muito se escreveu e se escreve sobre esta modalidade da literatura, numa tentativa de abordar as questões pertinentes ao seu entendimento. Há registos muito antigos sobre os contos e o seu uso nas mais diversas culturas.

Estas histórias difundidas desde a antiguidade têm encantado várias gerações em diferentes países e, mesmo antes de serem registados pela escrita na forma como hoje os conhecemos, eram responsáveis pela formação colectiva da espiritualidade e da cultura de inúmeros povos. Melli & Giglio, 1999; Oliveira, 1993 (citado por Schneider & Torossian, 2009).

Embora não seja unânime, a literatura aponta para a origem céltica (século II a.C.) dos contos de fadas. Hisada, 1998 (citado por Schneider & Torossian, 2009), aborda os escritos de Platão, nos quais as mulheres mais velhas empregavam as suas histórias recheadas de simbologia na educação das crianças. A autora cita Apuleio, filósofo do século 2 d.C., e o seu romance “O Asno de Ouro”, que em muito relembra o conto “A Bela e a Fera”. Também no Egito, refere Hisada, 1998 (citado por Schneider & Sandra, 2009), nos papiros dos irmãos Anúbis e Bata, foram encontrados registos dos contos de fadas. Ferreira (1991) (Idem) relata que os povos da Antiguidade conheciam o universo fantástico existente nos contos. Afirmando que o seu enredo consistia em tecidos de refinadas matrizes do imaginário humano, cuja linguagem, repleta de significados simbólicos e de metáforas, teriam a capacidade de interligar o consciente e o inconsciente.

Sabe-se que os contos, na sua essência, não eram destinados ao universo infantil, na medida em que estas histórias estavam envoltas em cenas de adultério, canibalismo, incesto, mortes hediondas e outros componentes do imaginário dos adultos. Souza, 2005 (citado por Schneider & Torossian, 2009), refere-se aos contos como histórias que narravam o destino dos homens, as suas dificuldades, sentimentos, inter-relações e as suas crenças no sobrenatural.

“ Os contos de fadas nunca foram uma literatura para crianças. Eram contados por adultos para o prazer e edificação dos jovens e dos velhos. Falavam do destino do homem, das suas experiências e tribulações, dos seus medos e das suas esperanças, das suas, das suas relações com o próximo e com o sobrenatural, e isto de uma forma que permitia a cada um escutar o conto com prazer e ao mesmo tempo meditar sobre o seu sentido mais profundo” (Bettelheim,1978, p. 12).

Relatados por narradores profissionais, os quais herdavam esta função dos seus antepassados, ou como uma simples tradição transmitida de pessoa para pessoa. Estas narrações ocorriam por norma em campos de lavoura, reuniões sociais, nas salas de fiar, casas de chá, nas aldeias ou nos demais espaços em que os adultos se reuniam. Radino, 2001, 2003 (citado por Schneider & Torossian, 2009).

Embora originalmente concebidos para adultos, estes contos passaram a sofrer adaptações no sentido de contemplarem as necessidades das crianças, bem como da sua vida imaginária.

Na forma como actualmente são conhecidos, os contos de fadas terão surgido na Europa, nomeadamente em França e na Alemanha, no final do século XVII e XVIII. Foi a partir do século XII que alguns escritores se dedicaram a transformar estes contos orais em narrativas escritas e, de lá para cá, estas foram ganhando formas, porém mantendo o seu objectivo: lidar com conteúdos essenciais e universais da condição humana, através de acontecimentos maravilhosos.

Entre estes escritores encontram-se Charles Perrault, os Irmãos Grimm e Hans Christian Anderson.

2.4.1. - Charles Perrault

De entre os escritores que iniciaram essa colecta de narrativas populares, Charles Perrault (1628-1703) é considerado por muitos o primeiro autor a escrever para crianças.

Perrault nasceu em França em 1628, no seio de uma família importante. Estudou advocacia e foi secretário de Colbert, ministro das finanças do Rei Luís XIV. Em 1671 entrou para a Academia Francesa e dedicou o seu tempo fundamentalmente à literatura, escrevendo ensaios e poemas. Em 1697 compilou um volume chamado “Histoires ou Contes du temps passé, avec moralités”. Este livro inclui alguns dos mais famosos contos de fadas, tais como: “O Gato das botas”, “O Barba Azul”, “A Gata Borracheira”, e “O Capuchinho Vermelho”, entre outros.

O autor registava as histórias com base em narrações populares, adaptando-as e floreando-as conforme a necessidade da corte francesa da época, acrescentando proeminências e censurando detalhes da cultura pagã e da sexualidade humana. Os seus contos, até mesmo as versões infantis, encontram-se recheados de uma mensagem moral explícita, normalmente colocada no final de cada conto sob a forma de versos. A mensagem moral tinha como objectivo servir de orientação e de ensinamentos para os que as ouvissem.

A sua obra mais famosa, intitulada “Contos da Mamã Gansa” veio a público em meados de 1697, apresentando uma versão da história do “Chapeuzinho Vermelho”, ressaltando o facto do lobo sair vitorioso no final. Também integram esta colectânea contos como “A Bela Adormecida”, “Barba Azul”, “O Gato das Botas”, “Cinderela e “O Pequeno Polegar”. Figueiredo, 1998, Góes, 1991; Lima, 2000; Lubetsky, 1989; Oliveira 2001; Radino, 2003; silva, 2004, Souza, 2005 (citado por Schneider & Torossian, 2009).

2.4.2. - Os Irmãos Grimm

Um século mais tarde, na Alemanha, inúmeros contos foram também registados por Jacob Grimm (1785-1863) e Wilhelm Grimm (1786-1859), mais conhecidos como os Irmãos Grimm. Filósofos e estudiosos da mitologia germânica e da história do direito alemão, acabariam posteriormente por interessar-se pelos velhos poemas épicos e pelas lendas alemãs. Como consequência, publicaram entre 1812 e 1822, duzentas e dez histórias em três volumes para crianças e adultos.

Entrevistando meticulosamente velhos camponeses alemães, pastores e outras pessoas que tinham ouvido aquelas histórias antigas dos seus antepassados, os irmãos Grimm fizeram uma colectânea que incluía os contos mais populares. Entre os principais contos publicados e traduzidos para Português encontram-se: “João e Maria”, “Branca de Neve e os sete anões”, “Chapeuzinho Vermelho”, “Hansel e Gretel”, “O Príncipe Rã” e “Rapunzel”, entre outros não menos importantes.

Foram influenciados decisivamente pelo Romantismo, movimento europeu que se manifestou nas letras, a partir do séc. XVIII em Inglaterra e na Alemanha, estendendo-se no século XIX à França, Itália, Espanha e Portugal. De acordo com dados históricos, o Romantismo trouxe ao mundo, e nomeadamente aos contos de fadas, um sentido mais humanitário. Assim, a “violência” presente nos contos de Charles Perrault cedeu lugar a um humanismo, em que se destacava o sentido do maravilhoso da vida. Perpassaram pelas histórias, de forma suave, duas temáticas em especial: a solidariedade e o amor ao próximo. Apesar dos aspectos negativos que continuam presentes nessas histórias, o que predomina sempre são a esperança e a confiança na vida. É possível observar esta diferença, confrontando-se os finais da história de “Chapeuzinho Vermelho”, em Perrault, que termina com o lobo devorando a avó e a menina, e a versão dos Grimm, em que o caçador abre a barriga do lobo, deixando que ambas fiquem vivas e felizes, enquanto o lobo morria com a barriga cheia de pedras que o caçador ali colocou.

Alguns críticos chegaram a considerar que os contos dos irmãos Grimm não seriam propriamente contos de fadas, classificando-os como contos de encantamento (histórias que apresentam metamorfoses, ou transformações, a maioria por encantamento); contos maravilhosos (histórias que apresentam o elemento mágico, sobrenatural, integrado naturalmente nas situações apresentadas), entre outros géneros.

2.4.3. - Hans Christian Anderson

O poeta e dinamarquês Hans Christian Anderson (1805-1875), nascido em Odense, considerado por muitos como o pai da literatura infantil, destacou-se por escrever os seus contos directamente para as crianças. Diferente dos demais autores da época, que adaptavam as histórias à realidade infantil, Anderson criou uma narrativa destinada a este público. Fortemente influenciado pelas histórias narradas pelo seu pai, um humilde sapateiro, Anderson utilizou o sofrimento observado nas crianças menos favorecidas e pobres para “recheiar” os seus contos. Soube como ninguém retratar os desejos da população, fazendo com que as suas histórias assumissem a estrutura de crónicas tristes, muitas vezes com conteúdos retirados do seu próprio quotidiano, inaugurando assim, o que hoje se denomina de literatura infantil. Corso & Corso, 2005, 2006; Lima, 2000; Radino, 2003; Souza, 2005 (citado por Schneider & Torossian, 2009)

A literatura assinala três importantes vértices que tornam a obra de Anderson inédita: a criança retratada por meio de personagens; brinquedos que ganham vida e histórias nas quais o papel principal é ocupado por uma criança. Estas personagens infantis que falam/retratam as crianças expressando o seu sofrimento e os seus medos têm na obra do “Patinho Feio” a sua representação mais significativa. Alguns autores referem-se a este conto como sendo o retrato da vida do escritor e do seu difícil percurso.

O seu conto “Soldadinho de Chumbo”, traz a animação de objectos como brinquedos, caracterizando a impotência dos pequenos, repletos de desejos, porém não ouvidos e compreendidos.

Finalmente, credita um papel de protagonista às crianças, como é visível no conto “A Roupas Nova do Imperador”, narrativa que delega à criança a importante tarefa de alertar o Imperador sobre a falta das suas roupas.

Embora habitualmente se ligue o nome de Anderson aos contos de fadas, pensa-se que os seus contos são mais obras da sua imaginação, uma vez que eles não contêm aquilo que é fundamental nos contos de fadas – um final feliz. Entre eles, veja-se o caso do “Soldadinho de Chumbo” ou da “Pequena vendedeira de Fósforos”. Mesmo o “Patinho Feio” só acaba bem porque não é patinho mas cisne.

É atribuída a Anderson a autoria de sensivelmente cento e cinquenta e seis contos. Corso & Corso, 2005, 2006; Lima, 2000; Radino, 2003; Souza, 2005 (citado por Schneider & Torossian, 2009).

Independente do autor, facto é que tais narrativas ganharam o gosto do público infantil sendo actualmente consideradas obras canónicas quando pensarmos e nos referimos a obras que atendem às exigências infantis.

Em Portugal, os contos de fadas como são hoje conhecidos surgiram no final do século XIX sob o nome de Contos da Carochinha. Somando aproximadamente sessenta e um contos populares, passaram a ser designados como contos de fadas somente no final do século XX.

3. A criança e os contos de fadas

Na natureza, todas as estruturas em início de formação se apresentam mais frágeis, sendo esta realidade também verdadeira para o ser humano. A infância é um período difícil em que ocorrem inúmeras transformações. Como período difícil que é nem sempre a criança é feliz.

A criança apercebe-se desta realidade constantemente quando se depara com novas (e normais) situações de vida. As descobertas acontecem tanto em relação às transformações do próprio corpo, que vai sofrendo modificações em diversos níveis (morfológico, hormonal, mental), quer em relação às situações de vida que se apresentam e que são fundamentais para a formação de uma personalidade bem estruturada. Concomitantemente, questões existenciais e de natureza humana imergem e inundam os seus pensamentos confrontando-as constantemente durante a viagem da vida. Muitas vezes, vêm-se confrontadas com sentimentos que causam grande sofrimento como decepções narcísicas, dilemas edípicos, rivalidades fraternas, dependências infantis e sentimentos de culpa (Luksys, 2002). Outras vezes, vêm-se ainda obrigadas a lidar com acontecimentos difíceis de serem elaborados até mesmo por um adulto.

Tal como afirma B. Bettelheim (1998), a tarefa mais importante e mais difícil na educação de uma criança consiste em ajudá-la a encontrar um sentido para a vida.

Para o conseguir são necessárias muitas experiências de crescimento, muitos bons e sólidos alicerces internos, são necessários “bons alimentos psíquicos” para que possam crescer e desenvolver-se enquanto pessoas, pessoas equilibradas, seguras de si, com recursos internos suficientes para enfrentar as adversidades da vida.

Um dos “alimentos” mais valiosos na infância é a importância de fantasiar e brincar. A fantasia, tão presente nos contos de fadas, é segundo Bettelheim (1988) uma ajuda para transcender a infância. É o encantamento deste mundo, do “Era uma vez...”, de “No tempo em que desejar ajudava muito...”, que propicia o desenvolvimento da imaginação infantil. É Bettelheim, 1988 (citado por COSTA, 1997, p.171) quem o afirma:

“(...) exactamente porque a sua vida é muitas vezes desconcertante, a criança precisa mais do que ninguém que lhe dêem a possibilidade de se compreender a si própria neste complexo mundo que vai enfrentar. Para o poder fazer tem de ser

ajudada a criar um senso coerente no meio do turbilhão de sentimentos. A criança precisa de ideias sobre como pôr a casa interior em ordem e, nessa base, conseguir dar sentido à sua vida”.

Ainda segundo o autor, de facto para que uma história possa verdadeiramente prender a atenção de uma criança é necessário que ela a distraia e desperte a sua curiosidade. No entanto, “para enriquecer a sua vida, ela tem de estimular a sua imaginação; tem de ajuda-la a desenvolver o seu intelecto e esclarecer as suas emoções; tem de estar sintonizada com as suas angústias e as suas aspirações; tem de reconhecer plenamente as suas dificuldades e, ao mesmo tempo, sugerir soluções para os problemas que a perturbam. Em suma, precisa de estar simultaneamente relacionada com todos os aspectos da sua personalidade”. Bettelheim (1988, p.11)

O “Era uma vez...” associado à imagem do conto parece ir ao encontro desta procura de significado, na medida em que se oferece como organizador do pensamento da criança, permitindo explorar como é que o conto pode aparecer como forma ou estrutura continente capaz de funcionar como espaço de nomeação, de elaboração e de digestão de conteúdos mentais. (ANTÓNIO, 2002/2004)

Os contos de fadas parecem exercer assim, uma influência muito benéfica na formação da personalidade da criança, na medida em que através da assimilação dos conteúdos da história, ela aprende que é possível vencer obstáculos e sair-se vitoriosa (o herói vence sempre no final).

“A mensagem que contos de fadas levam à criança é exactamente esta: que a luta contra graves dificuldades na vida é inevitável, faz parte intrínseca da existência humana – mas que se o homem não se furtar a ela, e com coragem e determinação enfrentar dificuldades, muitas vezes inesperadas e injustas, acabará por dominar os obstáculos e sair vitorioso.” Bettelheim (1998,p. 15)

Esta influência benéfica ocorre porque, durante o desenrolar da história, a criança se identifica com os personagens e “vive” o drama que ali é apresentado de uma forma geralmente simples. Conflitos internos importantes, inerentes ao ser humano, como a

inevitabilidade da morte, o envelhecimento, a luta entre o bem e o mal, a inveja, as diferenças, acontecimentos dramáticos, são tratados nos contos de fadas de modo a oferecer desfechos otimistas. Desta forma, o conto de fadas oferece à criança uma referência para elaborar os terríveis elementos ansiogénicos que habitam no seu imaginário, como os seus medos, desejos, amores e ódios, que na sua imatura perspectiva concreta se apresentam amedrontadores e insolúveis. Esta aprendizagem é captada pela criança de forma intuitiva – dado os elementos estarem sempre carregados de simbolismo – tornando-se muito mais abrangente do que seria possível se fosse feito pela compreensão meramente intelectual.

“Há um tempo certo para determinadas experiências de crescimento, e a infância é o período de aprender a construir pontes sobre a imensa lacuna entre a experiência interna e o mundo real.

Os contos de fadas podem parecer absurdos, fantásticos, assustadores e totalmente inacreditáveis para o adulto desprovido da fantasia dos contos de fadas na sua própria infância (...). Para a criança e para o adulto que, como Sócrates, sabe que ainda existe uma criança dentro do mais sábio dos homens, os contos de fadas revelam verdades sobre a humanidade e sobre cada um de nós”. (BETTELHEIM, 1998, p. 87)

Como transmissores de ensinamentos, os contos permitem às crianças encontrar possíveis soluções que a ajudam a ultrapassar os seus problemas reais e a elaborar conseqüentemente as suas angústias. Ajudam-na no fundo a “experienciar” gradualmente o mundo sem correr demasiados riscos. O conto atribui nome aos medos da criança, ensinando-lhe de que modo poderá lidar com estes seus medos confusos e mal delimitados.

Deste modo, os contos parecem apresentar-se como espelhos da experiência interior da criança tornando-se formas felizes para contactar com o seu mundo interno, na medida em que fornecem elementos úteis para estimular e alimentar a elaboração imaginativa com que a criança se vai defrontando no seu dia-a-dia.

Por isso, os contos de fadas continuam a despertar o interesse das crianças pois, tratando de experiências do quotidiano, permitem a identificação com as dificuldades ou as alegrias dos seus heróis, cujos feitos narrados expressam a condição humana frente às

dificuldades da vida. Permitem que a relação com o mundo seja mediada por uma miríade de células narrativas de carácter mágico, possibilitando extraordinárias viagens no mundo do fantástico e do maravilhoso. Simbolizam o nosso caminho pessoal de desenvolvimento e apresentam-nos as situações críticas de escolha que vamos enfrentando durante a vida. Sendo assim, as crianças extraem das suas narrativas o que reconhecem por eco como útil para responder às necessidades e etapa de desenvolvimento do momento que estão a atravessar.

Mas de que modo contactam estes contos com o mundo interno da criança e como se constituem numa referência para a elaboração de pensamentos e sentires da mesma?

Como primeira resposta a esta questão poderemos dizer antes de mais que estas histórias começam onde a criança está, no seu ser psicológico e emocional. Segundo Bettelheim (1988), os processos inconscientes da criança só podem ser claros para ela através de imagens que falem directamente ao seu inconsciente. As imagens evocadas pelos contos de fadas fazem isso.

“É aí que os contos de fadas fornecem o que a criança mais precisa: começam exactamente onde a criança está emocionalmente, mostrando-lhe para onde ir e como fazê-lo. Mas o conto de fadas fá-lo por implicação, na forma de material fantasioso que a criança pode moldar como lhe parecer melhor, e por meio de imagens que tornem mais fácil para ela compreender aquilo que é essencial que compreenda” (BETTELHEIM, 1980, p.152-153).

3.1. Linguagem Simbólica nos Contos de Fadas

Uma das principais características da literatura infantil reside na sua forma de linguagem. Tão carregada de símbolos, ela constrói-se sob uma linguagem que opera por analogias e por metáforas e que cria um sentido poético para as expressões. Oferece palavras polissêmicas, ou seja, carregadas de múltiplos e diferentes sentidos, permitindo a criação de um outro mundo, análogo ao nosso, mais belo ou terrível do que o real.

O segredo do encantamento que os contos de fadas despertam nas crianças está precisamente na sua linguagem, a qual nos fala a dois níveis. O primeiro nível diz respeito ao imediato e ao espontâneo: boas e más forças lutam umas contra as outras e as boas saem vitoriosas. O herói funciona como um modelo a imitar na medida em que é uma projecção do “Si Mesmo” que ajuda o ego da criança a evoluir. Assim, a aparência imediata tem a ver com o ego consciente, visto que a criança se identificará com o herói. O segundo nível faz um apelo ao inconsciente por via de símbolos profundamente representados nos contos de fadas. Neste nível inconsciente, a criança relacionará os símbolos com os seus conflitos internos. Gradualmente, ela poderá tomar consciência dos seus conflitos e aceitar ajuda para os trabalhar. Bettelheim explica-o da seguinte forma:

Dado que tudo nos contos de fadas é expresso com uma linguagem simbólica, a criança poderá não tomar em conta aquilo para que não está ainda preparada e responder apenas àquilo que lhe é dito a nível da superfície. Mas é-lhe igualmente permitido desvendar, camada por camada, alguns dos significados escondidos por detrás do símbolo, à medida que se vai preparando gradualmente e sendo capaz de dominar esse símbolo e dele tirar proveito.

O diálogo que a criança estabelece com o mundo exterior, o mundo dos objectos e das pessoas, experimentando, descobrindo, interrogando, tomando consciência das suas possibilidades e das suas limitações, leva-a a situações que ela tem dificuldade em resolver. Estas situações enigmáticas funcionam como móbil que impelem a criança para a imaginação, o sonho, a fantasia, como recurso para a resolução da situação. O conto parece ajudar nisso ao oferecer representações dos nossos dramas principais (como separação, rivalidade, morte) e de forma não ameaçadora, aberta, lúdica, artística. Mills e Crowley, 1986 (citado por Gutfriend, 2003,p. 16)

Percorrendo os caminhos da descoberta, utilizando a fantasia como refugio onde se escondem os receios e angústias, aliada à imaginação, ao sonho e à fantasia a criança cria. Partindo das relações com o real que levam a criança a descobrir-se e a ver-se em relação ao outro, a imaginação descreve uma viagem interior, promovendo uma construção interna que leva à elaboração do seu ideal do EU e a sua coerência como ser. É na relação entre o real e o interior da criança que os acontecimentos vividos assumem significação.

A imaginação inserida numa área da ilusão, num espaço interno permite fazer a ligação entre o consciente e o inconsciente, entre o mundo das ideias e o mundo dos afectos. Imaginar implica atingir uma imagem, uma visão. Como visão que é só pode ser comunicada através de símbolos. Assim, o desenvolvimento da função simbólica na criança passará necessariamente pela alimentação do imaginário.

Mas como alcança a linguagem simbólica o entendimento infantil?

Falamos da linguagem simbólica, usando a linguagem do desejo. Mas como afirmam COSTA & BAGANHA (1991), falar da linguagem do desejo não é falar da linguagem do Eu, da Linguagem do “Eu mesmo”, do “Mim próprio”?!

Por via da linguagem simbólica a criança diz o invisível, pensa o impensável, conhece o jamais conhecível, sem que cada um destes impossíveis perca a sua desmedida, a sua impenetrabilidade, a sua radical impossibilidade de serem ditos, pensados ou conhecidos. São todas essas características que fazem da linguagem simbólica aquela que mais alcança o entendimento infantil. É ela que permite à criança extrair significados pessoais que transcendem o conteúdo óbvio e propicia vivenciar o mundo subjectivamente.

“Essa é a linguagem que se fala na poesia, na música, na obra de arte, nos mitos, nos contos de fadas, tudo aquilo que expressa o olhar poético sobre o mundo, as coisas, ou outros, as ideias. Esta linguagem não é do signo mas do símbolo.” COSTA & BAGANHA, 1991,p.33.

Com signos conseguimos exprimir coisas, ideias, acontecimentos e mesmo sentimentos. Exprimimo-los num discurso mais ou menos pessoal, elaborado racionalmente numa forma coerente. Tudo o que parece escapar à coerência, à racionalidade, como que não cabe neste discurso, como o ultrapassa, sai fora dele. Os signos verbais, as palavras, muitas vezes são insuficientes para traduzir as emoções que sentimos. O olhar afectivo sobre o mundo, sobre os outros, não cabe naquilo que muitas vezes a palavra pode exprimir. As palavras significam, representam, mas sempre de forma insuficiente, aquilo que de mais pessoal e autêntico queremos dizer.

A linguagem do simbólico, por sua vez, é a linguagem da emoção, da afectividade, que não foi informada, disciplinada, ordenada ou reflectida, em suma, racionalizada. Não é uma linguagem nem superior nem inferior à do signo, é uma linguagem simplesmente diferente. É a linguagem que permite aos desejos que se expressem porque lhes dá um rosto; rosto esse reconhecido por quem se permite acreditar/sentir o mistério das coisas, dos outros, de si, por quem se propõe desvendá-lo sem ser com os olhos da razão lógica.

Através dos símbolos presentes nos contos de fadas, poderemos punir a nível inconsciente a mãe que não nos atrevemos a odiar a nível consciente. O conto de fadas dá à criança a oportunidade de expressar sentimentos de catarse e aliviar assim a sua tensão interna. Mostra-se à criança a possibilidade de reparar, a nível simbólico, aquilo que tem sido, por exemplo, uma imagem negativa da mãe ou, pelo menos, ajuda-se a criança a obter uma imagem da mãe mais facetada e positiva ao livrar-se de alguns sentimentos negativos.

Esta é a linguagem que por vezes parece estranha e longínqua ao mundo do adulto, demasiadamente preso às exigências da lógica. É, no entanto, a linguagem da criança.

“Quando aos quatro ou cinco anos o sonho é interrompido pelo pesadelo ou terror nocturno, o menino age com toda a força da motricidade, gritando e esbracejando de pé ou sentado e de olhos abertos como se tivesse uma alucinação. Os pais, nessa altura, acorrem e, no seu espírito racionalizador, o que querem é explicar aquele sofrimento. Perguntam então com insistência: o que foi que aconteceu? O que é que viste? O que é que viste ali? A criança diz que foi o *lobo*. E pronto, está feita a aquisição fundamental do ser humano inteligente, a da simbolização.

Depois disso, é só desenvolver na intimidade própria e no segredo a actividade simbólica. Assim se aprende a sonhar, a fantasiar, a pensar.” SANTOS (1983).

A criança expressa-se pela “linguagem do símbolo”, mesmo quando utiliza as mesmas palavras (signos) do adulto, e embora viva no mesmo mundo que este, a criança pensa-o, sente-o e vê-o de forma diferente. Para o adulto, os objectos e as pessoas do mundo são algo de exterior, que existem independentemente da sua vontade. Muita coisa acontece no mundo sem a nossa interferência; aos olhos do adulto o mundo aparece regido pelo princípio da causalidade. O mesmo já não acontece com a criança; o mundo para ela não é reconhecido como qualquer coisa do exterior, de diferenciado dela. Reconhecer a exterioridade do mundo, das coisas, dos outros, implica reconhecer os poderes e limites próprios.

É no confronto com as coisas, com os outros, com as exigências da vida em sociedade que a construção do Eu vai sendo conseguida. Esta construção tem sempre como pano de fundo a *afectividade* (ela é o grande motor do desenvolvimento). Porque as pessoas e os objectos vão oferecendo resistência aos desejos da criança, esta, a pouco e pouco, vai sentindo-os como exteriores, como independentes de si “ É a malícia dos objectos” que ensina a criança, progressivamente e através da sua experiência, que ela não é toda-poderosa e que existe fora dela um mundo com as suas leis próprias.

A construção da exterioridade deste mundo de pessoas e objectos não é uma luta fácil. “A vida é difícil, e não há vida mais difícil do que a criança dos três aos quatro anos, normal e saudável”. Winnicott, 1982 (citado por COSTA & BAGANHA, 1991,p. 35).

Como afirma Erich Fromm, 1980 (citado por Traça, 1992), a linguagem simbólica constitui uma espécie de idioma universal criado pela raça humana, igual para todos ao longo do curso da história, possuidor de uma gramática e de uma sintaxe que considera absolutamente necessário conhecer para poder compreender o significado dos contos de fadas, a “única língua estrangeira que todos devemos aprender”.

3.2. Estudos, Teorias e Estruturas dos contos de fadas: Partindo de algumas das mais relevantes teorias dos contos de fadas.

3.2.1. Vladimir Propp

O facto de um mesmo conto aparecer em partes tão distantes do mundo entre as quais não se vislumbra qualquer possibilidade de contacto anterior à sua descoberta levou Vladimir Propp a investigar a origem do conto maravilhoso.

Analisando e comparando a distribuição dos motivos em diversos contos folclóricos, Propp descobriu que muitas vezes os contos emprestam as mesmas acções a personagens diferentes. Muitas são as situações, quando comparamos contos diferentes, que se resumem numa mesma acção na qual o que muda são os nomes e os atributos das personagens, mas não as suas funções. Assim, ele propõe um estudo dos contos a partir das funções das personagens.

Como afirma PROPP (1983, p. 59), “No estudo do conto, a questão de saber o que fazem as personagens é a única coisa que importa; quem faz qualquer coisa e como o faz são questões acessórias”.

A obra de Vladimir Propp, «Morfologia do Conto» constitui uma contribuição pioneira e inovadora para o estudo da literatura popular tradicional e concretamente para o estudo dos contos de fadas. Editada pela primeira vez em Leninegrado, no ano de 1928, esta obra, que inscreve-se na corrente da escola formalista Russa, influenciou de maneira decisiva o pensamento estruturalista.

A «Morfologia do Conto» evidencia-se pelo grande rigor metodológico que assenta na comparação dos contos do ponto de vista da sua composição e da sua estrutura.

Nos anos vinte, vários investigadores se dedicaram ao estudo das formas artísticas, folclóricas e outras. Propp distingue-se de todos os seus antecessores nesta matéria porque demonstra que tanto os temas como os motivos que anteriormente se consideravam indivisíveis, são, afinal, divisíveis e são elementos variáveis no conto. Por outro lado, demonstra a falta de fronteiras e de critérios para delimitar os temas ou motivos. Empenha-se, então em descobrir os elementos «invariantes» do conto e conclui que só as funções das personagens constituem esses elementos.

Então, a especificidade do conto maravilhoso não se pode descobrir nos seus motivos pois um grande número de motivos é comum a outros tipos de contos. Essa especificidade encontra-se na estrutura do próprio conto.

A partir da sua análise Propp conclui que se podem encontrar nos contos dois modelos estruturais sendo que um deles se baseia na sequência temporal das acções e outro nas personagens. O autor faz uma análise da estrutura dos contos maravilhosos, situando-se no plano do conteúdo, partindo da morfologia para a compreensão da substância do conteúdo. Assim, orienta o seu estudo para a estrutura das próprias técnicas narrativas. Para Propp a morfologia não é uma disciplina atomista, isto é, não é um inventário de formas consideradas isoladamente mas o estudo das relações entre as formas observadas. A tarefa do morfologista será a de encontrar as relações existentes entre essas formas.

“A palavra morfologia significa o estudo das formas. Em botânica, a morfologia compreende o estudo das partes constitutivas de uma planta, da sua relação entre si com o conjunto; isto é, o estudo da estrutura de uma planta” (Propp, 1983,p. 33).

Por razões de ordem metodológica, Propp propõem-se descrever a morfologia dos contos antes de falar da sua origem: «Não se pode falar da origem de um fenómeno, qualquer que ele seja, antes de ter descrito esse fenómeno» (Propp: 1992,p. 39)

Defende que se não se souber decompor um conto nas suas partes constitutivas não se poderá comparar os diferentes contos entre si e se o não conseguirmos fazer também não conseguiremos entender as relações entre os contos de diferentes partes do mundo ou relações entre os contos e a religião ou entre os contos e os mitos.

Entende que a finalidade última do estudo dos contos será a compreensão da semelhança existente entre os contos do mundo inteiro:

«Como explicar que as histórias da rainha-rã na Rússia, na Alemanha, em França, na Índia, nos índios da América e na Nova Zelândia seja semelhante, já que não pode ser provado nenhum contacto entre estes povos?

Esta semelhança não poderá ser provada se tivermos uma ideia inexacta da sua natureza.» (Propp, 1992,p. 56).

Dada a impossibilidade de estudar os contos em toda a sua diversidade, o primeiro passo a dar para esse estudo seria então a divisão do *corpus* em várias partes, isto é, a sua classificação. Por sua vez, esta classificação deve ser deduzida a partir de uma profunda análise preliminar.

Segundo o autor, «Os contos maravilhosos possuem uma estrutura perfeitamente particular de que nos apercebemos imediatamente e que define essa categoria mesmo se não temos consciência dela. (Propp, 1992,p. 41 e 42).

1- Estudo da morfologia do conto

Para estudar a morfologia dos contos maravilhosos o investigador, deverá, segundo Propp, seguir os seguintes passos:

1. Delimitação do *corpus*;
2. Definição das unidades mínimas;
3. Definição do estatuto das diversas unidades narrativas, do critério para a definição das unidades mínimas e hierarquização em torno das funções;
4. Segmentação do conto;
5. Codificação de cada uma das unidades segmentadas;
6. Modelização das relações que cada unidade estabelece com o conjunto.

No seu estudo, Propp parte da hipótese da existência de contos maravilhosos e selecciona os contos que são classificados no índice de Aarne e Thompson sob os números 300 a 749 (Definição de Corpus). Neste estudo Propp identifica valores constantes e valores variáveis.

Os valores variáveis que Propp encontrou são os nomes, os atributos dos personagens e os modos de realizar uma função. Quanto aos valores constantes, os únicos que foi capaz de identificar foram as funções das personagens. De onde, as funções das pers. São as partes fundamentais do conto e são elas que deveremos isolar em primeiro lugar (Definição de unidades mínimas).

Mas, o que será uma função? Para esta definição deveremos, nunca ter em conta a personagem- executante e considerar sempre o significado da acção dentro da narrativa. Então Propp define função desta forma, «Por função entendemos a acção de uma personagem, definida do ponto de vista do seu significado no desenrolar da intriga» (Propp, 1992: 60)

2- Regras que vinculam a Estrutura do conto

A estrutura dos contos maravilhosos está sujeita a regras que Propp definiu da seguinte forma:

- 1- Os elementos constantes, permanentes, do conto são as funções das personagens, quaisquer que sejam estas personagens e qualquer que seja o modo como são preenchidas estas funções. As funções são as partes constitutivas fundamentais do conto;
- 2- O número das funções do conto maravilhoso é limitado (31);
- 3- A sucessão das funções é sempre idêntica;
- 4- Todos os contos maravilhosos pertencem ao mesmo tipo no que diz respeito à estrutura.

Propp estabelece uma lista de funções que representam a base morfológica dos contos maravilhosos em geral, dando uma breve descrição da acção, uma definição o mais resumida possível e, finalmente, atribui-lhe um sinal convencional que permitirá fazer comparações esquemáticas sobre a estrutura do conto.

3- As Funções isoladas por Propp

De acordo com a análise de Propp (1983), as funções do conto maravilhoso resumem-se a trinta e uma, das quais as sete primeiras constituem a parte preparatória do conto.

A intriga propriamente dita origina-se no momento em que se pratica a malfeitoria. Os contos principiam por uma exposição de uma situação inicial, que não se caracteriza como uma função, mas constitui um elemento morfológico importante. Em seguida aparecem as funções:

- 1 - Um dos membros da família afasta-se de casa.
- 2 - Ao herói impõe-se uma interdição.
- 3 - A interdição é transgredida.
- 4 - O agressor tenta obter informações.
- 5 - O agressor recebe informações sobre a sua vítima.
- 6 - O agressor tenta enganar a sua vítima para se apoderar dela ou dos seus bens.
- 7 - A vítima deixa-se enganar e ajuda assim o seu inimigo sem o saber.
- 8 - O agressor faz mal a um dos membros da família ou prejudica-o.
- 9 - Falta qualquer coisa a um dos membros da família; um dos membros da família deseja possuir qualquer coisa.
- 10 - O herói-que-demanda aceita ou decide agir.
- 11 - O herói deixa a casa.
- 12 - O herói passa por uma prova, um questionário, um ataque, etc., que o preparam para o recebimento de um objecto ou de um auxiliar mágico.
- 13 - O herói reage às acções do futuro doador.
- 14 - O objecto mágico é posto à disposição do herói.
- 15 - O herói é transportado, conduzido ou levado perto do local onde se encontra o objectivo de sua demanda.
- 16 - O herói e seu agressor confrontam-se em combate.
- 17 - O herói recebe uma marca.
- 18 - O agressor é vencido.
- 19 - A malfeitoria inicial ou a falta são reparadas.
- 20 - O herói volta.
- 21 - O herói é perseguido.
- 22 - O herói é socorrido.
- 23 - O herói chega incógnito à sua casa ou a outro país.

- 24 - Um falso herói faz valer pretensões falsas.
- 25 - Propõe-se ao herói uma tarefa difícil.
- 26 - A tarefa é cumprida.
- 27 - O herói é reconhecido.
- 28 - O falso herói ou o agressor, o mau é desmascarado.
- 29 - O herói recebe uma nova aparência.
- 30 - O falso herói ou o agressor é punido.
- 31 - O herói casa-se e sobe ao trono.

Todas estas funções nem sempre existem quando tomado um conto particular, mas a ordem em que surgem no desenrolar da acção, segundo Propp é sempre a mesma.

As funções são repartidas entre as personagens segundo certas esferas de acção. Essas esferas correspondem às personagens que cumprem as funções. Encontramos no conto maravilhoso sete personagens com suas respectivas esferas de acção:

1ª Esfera - O agressor (o que faz mal); 2ª Esfera - O doador - o que dá o objecto mágico ao herói; 3ª Esfera - O auxiliar - que ajuda o herói no seu percurso; 4ª Esfera - A Princesa e o Pai (não tem de ser obrigatoriamente o Rei); 5ª Esfera - O Mandador - aquele que manda; 6ª Esfera - O Herói e 7ª Esfera - O falso herói.

Essas esferas de acção repartem-se entre as personagens do conto segundo três possibilidades: a esfera de acção corresponde exactamente à personagem; uma única personagem ocupa várias esferas de acção; ou uma só esfera de acção divide-se entre várias personagens. Ainda segundo Propp (1983), o texto do conto pode-se dividir em sequências:

“Podemos chamar conto maravilhoso, do ponto de vista morfológico, a qualquer desenrolar de acção que parte de uma malfeitoria ou de uma falta, e que passa por funções intermediárias para ir acabar em casamento ou em outras funções utilizadas como desfecho. A função limite pode ser a recompensa, alcançar o objecto desejado ou, de uma maneira geral, a reparação da malfeitoria, o socorro e a salvação durante a perseguição,

etc. Chamamos a este desenrolar de acção uma sequência. Cada nova malfeitoria ou prejuízo, cada nova falta dá lugar a uma nova sequência. Um conto pode ter várias sequências, e quando se analisa um texto, é necessário em primeiro lugar determinar de quantas sequências este se compõe”. (PROPP, 1983, p. 144).

Finalmente, segundo Propp (1983), as outras partes constitutivas do conto seriam os elementos de ligação, as motivações, as formas de entrada em cena das personagens. Conhecer diferentes análises sobre a estrutura dos contos de fadas é importante para que possamos distingui-lo de um texto comum. No entanto, o mais importante será reconhecer que todas estas características e funções especialmente construídas fazem ainda mais destes contos instrumentos capazes de encantar e despertar a fantasia, permitindo à criança penetrar nas margens do texto e desvendar, segundo as suas possibilidades interpretativas, as suas camadas mais ocultas.

Em suma, toda esta análise sintagmática do conto possibilitou atingir os objectivos a que Propp se propôs no início do estudo que eram, determinar a especificidade do conto e, descrever e explicar a uniformidade da sua estrutura.

A análise morfológica permitiu-lhe concluir que: «Existe uma unidade absoluta na estrutura do conto maravilhoso. Então, se todos os contos maravilhosos são tão uniformes, isso não significa que provêm da mesma fonte?» (1992,p. 162)

As conclusões deste linguista e folclorista constituem uma importante caminhada para a compreensão do carácter transcultural do conto, uma vez que descobre a universalidade da sua estrutura, e a existência de temas comuns em partes longínquas do mundo entre as quais, historicamente, não se consegue identificar qualquer espécie de contacto. Embora não consiga explicar as razões dessa semelhança.

A sua grande inovação é, contudo, o método de estudo que se enquadra na lógica da corrente estruturalista e que vem influenciar alguns dos estudos posteriores que se dedicara ao conto maravilhoso, mais precisamente à sua historicidade.

3.2.2. A Abordagem de Von Franz

Marie Louise Von Franz, nasceu em 1915 de uma família austríaca que veio a fixar-se na Suíça depois de 1918. Analista de renome internacional, conheceu Jung em 1933 com quem trabalhou até à altura em que faleceu em 1961. Von Franz recorre aos seus muitos anos de experiência e prática em psicoterapia, ao conhecimento íntimo de métodos e técnicas de Jung, e aos seus vastos interesses no campo da mitologia, da alquimia, da ciência e da religião, para analisar e interpretar os contos de fadas, sobre os quais nos deixou uma obra que, não só pela sua extensão, mas sobretudo pela inovação, merece ser referida sempre que se aborda esta temática.

Partindo do conceito de inconsciente colectivo que herdou de Jung, considerou que os processos psíquicos desse inconsciente se exprimem através dos contos de fadas “Os contos de fadas são a expressão mais pura e mais simples dos processos psíquicos do inconsciente colectivo” (Von Franz, 1990,p. 9). Sendo assim, os contos de fadas fornecem pistas para a compreensão desses processos psíquicos servindo, portanto, para a investigação científica do inconsciente.

Interpretação do Conto de Fadas

Von Franz defende que a interpretação do conto é mais fácil do que a interpretação dos sonhos. Ora, nem o conto nem o sonho se movimentam exclusivamente na esfera do consciente, por isso eles precisam de ser interpretados. Apesar de Von Franz defender que a interpretação é uma arte ou ofício que precisa de ser aprendida antes de ser usado, ela defende tb que em caso algum a análise se poderá afastar do rigor científico e por isso em interpretação se exige a observação de determinadas regras.

Para efectivar a interpretação de qualquer conto, Franz sugere que se divida a história em vários aspectos:

1 – Exposição – (tempo e lugar) Estes contos que começam, geralmente pela expressão: “Era uma vez...”, situam-se na eternidade atemporal de agora e de sempre (cf. 1990: 48).

2 – As pessoas envolvidas – Franz reconhece que se conte o número de pessoas que entram no princípio da história e o número das que se podem encontrar no fim da história.

3 – A peripetéia – Os altos e baixos da história. Cada conto pode ter uma ou várias peripetéias que podem ser curtas ou longas mas que sempre se encaminham para um clímax onde todo o enredo se desenvolve para um final.

4 – O tipo de final – Von Franz considera que existem finais felizes, finais catastróficos, finais ambíguos ou simplesmente a história acaba, de repente como se o contador de histórias perdesse o interesse. Fala ainda da utilização de um rite de sortie que consiste em devolver os ouvintes à realidade, retirando-os do mundo da fantasia, como fazem as pessoas de etnia cigana quando acabam assim. “Eles casaram e viveram felizes e ricos até ao fim de suas vidas e nós, pobres diabos, estamos aqui chupando o dedo e morrendo de fome”. (cf. Von Franz, 1990,p. 50).

Então, o método de interpretação psicológica dos contos de fadas que Von Franz apresenta consiste em observar a estrutura do material do conto e ordená-lo, dando particular importância ao número de personagens, ao simbolismo do número e ao papel destes dois factores no desenrolar da história, com a finalidade de encontrar o seu significado.

Todo o conto, apresenta logo no seu início uma situação na qual se inscreve um problema. Von Franz sugere que se amplie o problema apresentado no conto, procurando todos os temas possíveis paralelos noutros contos e que se tire uma média. Baseando-se nas conclusões obtidas, Von Franz considera que a interpretação poderá então partir de uma base relativamente segura.

Quando num conto aparece uma imagem que foge ao que é usual noutros contos, isto é quando foge à média obtida, esse factor deve ser questionado tentando encontrar uma justificação para tal excepção. Contudo, somente um estudo comparativo nos pode fornecer as pistas que permitem classificar determinado elemento como excepção: “É necessário que se conheça o contexto médio, no qual aparece um elemento, e, então, confrontá-lo com o material análogo a fim de que se conheça o que chamo de anatomia comparativa” (Von Franz, 1990,p. 53).

O passo seguinte será construir o contexto. Consiste em escolher, dentro das amplificações já efectuadas, aquelas que ajudam a explicar o elemento que pretendemos interpretar na história estabelecendo as conexões que se julgarem importantes.

Finalmente, tratar-se-á a interpretação propriamente dita, isto é, a tradução da história para a linguagem psicológica: “Precisa-se usar a linguagem estritamente psicológica e somente então saberemos o que é a interpretação” (Von Franz, 1990, p. 54).

Em suma, a interpretação dos contos de fadas, apresentada por Von Franz, evidencia três características fundamentais:

1. A consciência da sua falibilidade e relatividade;
2. O facto de interpretar os contos a partir das estruturas que o criaram ou seja, a partir das estruturas da psique humana;
3. Decorrente da segunda, a de aproximar a sua interpretação dos domínios do emocional e do afectivo.

No que respeita à consciência da relatividade da sua interpretação Von Franz afirma:

“E então essas pessoas trarão uma nova interpretação e a nossa será arrolada entre tantas outras interpretações – uma ilustração de como tal material foi analisado na época. Estamos bastante concientes dessa possibilidade e de quão relativas são nossas interpretações e de que elas não encerram a verdade última (...) Nós sabemos muito bem que a interpretação é o nosso mito”. (Von Franz, 1990,p. 55).

Incutindo às suas interpretações uma dimensão mais humanista, Franz redimensionou o objecto de estudo ao interpretar os contos tomando como ponto de partida o ser humano e a sua totalidade psíquica bem como o centro regulador do inconsciente colectivo SELF (1990: 10). Considera que os contos têm sido produzidos pelo SELF, e que por isso, os seus temas giram em torno das relações da realidade com o SELF.

Trilhando os caminhos do lado emocional da vida, Franz afirma:

«Uma imagem arquetípica não é somente um pensamento padrão (...) mas ela é, também, uma experiencia emocional. A experiência emocional de um indivíduo. Só se essa imagem arquetípica tiver um valor emocional e afectivo para o indivíduo ela poderá ter vida e

significação» (19990:19). «(...) A Psicologia em contraste com todas as outras ciências, não pode desconsiderar o factor sentimental». (cf. Von Franz, 1990 : 20).

Só um espírito cientificamente fundamentado mas simultaneamente aberto aos estádios superiores e profundos do humanismo e da poesia podem, como Von Franz, produzir a seguinte imagem:

«É sedutor tentar criar um modelo abstracto da estrutura geral do inconsciente colectivo representando-o como um cristal, único em si mesmo, mas que se manifesta em 10 000 diferentes contos de fada. Entretanto eu não acredito que isso seja possível, pois sou levada a crer que nós estamos lidando com uma ordem transcendental semelhante ao átomo, o qual, segundo os físicos, não pode ser descrito como ele é em si mesmo, porque os modelos tridimensionais distorcem-no inevitavelmente. Enquanto que o esquema que nós fazemos não tem senão um valor relativo, o evento de quatro dimensões jamais poderá ser captado». (Von Franz, 1990,p. 226)

II. Método

1. Corpus

Este trabalho tem como objectivo a análise e compreensão da composição e estrutura dos contos de fadas tradicionais. Procuraremos demonstrar o que têm estes contos em comum, de que modo é estabelecido este diálogo ímpar com o mundo interno da criança e como se constituem numa referência para a elaboração de pensamentos e sentires da mesma.

Deste modo, foi realizada uma análise de conteúdo a seis contos de fadas tradicionais tendo por base, como referencial teórico, os estudos efectuados por Vladimir Proop e por Marie Lousie Van Franz. A escolha dos respectivos contos foi efectuada por via de uma selecção aleatória dos contos de fadas tradicionais mais conhecidos, criados pelos autores Charles Perrault, os Irmãos Grimm e Hans Christian Anderson.

Quanto aos seis contos seleccionados, temos: “A Branca de Neve e os Sete Anões”; “A Bela Adormecida”; “Hansel e Gretel”; “Capuchinho Vermelho”; “A Gata Borralheira” e o “Patinho Feio”.

2. Metodologia

A análise dos seis contos de fadas tradicionais previamente seleccionados, será realizada por uma análise de conteúdo:

Segundo Bardin (2004), a análise de conteúdo é definida como “um conjunto de técnicas de análise das comunicações visando obter, por procedimentos sistemáticos e objectivos de descrição do conteúdo das mensagens, indicadores (quantitativos ou não) que permitam a inferência de conhecimentos relativos às condições de produção/recepção (variáveis inferidas) destas mensagens”.

As diferentes fases da análise de conteúdo, tal como o inquérito sociológico ou a experimentação, organizam-se em torno de três pólos cronológicos: a pré-análise, a exploração do material e o tratamento dos resultados, a inferência e a interpretação. A pré-análise é fase de organização propriamente dita. Corresponde a um período de intuições, mas tem por objectivo tornar operacionais e sistematizar as ideias iniciais, de maneira a conduzir a um esquema preciso das operações sucessivas, num plano de análise (Bardin, 2004). Geralmente, esta primeira fase possui três missões: a escolha dos documentos a serem submetidos à análise, a formulação das hipóteses e dos objectivos e a elaboração de indicadores que fundamentem a interpretação final.

Conforme pressupõe a técnica de análise dos dados obtidos, o presente trabalho seguiu um cronograma definido no intuito de possibilitar a finalização do estudo que se propõe realizar. A primeira etapa de pesquisa foi a literatura sobre o tema Contos de Fadas Tradicionais, onde se investigaram as suas origens, se procedeu à sua contextualização e levantamento, e identificaram fundadores e criadores. Posteriormente efectuou-se uma pesquisa e leitura dos mesmos no âmbito psicanalítico, explorando o seu papel e importância no mundo interno da criança. Seguidamente procedeu-se a uma investigação e leitura de estudos e teorias sobre a Estrutura dos Contos de Fadas, e de que modo permite esta mesma estrutura alcançar o entendimento infantil. Em seguida, e durante a análise do material pesquisado, houve um delineamento das questões relevantes a serem abordadas e analisadas durante o trabalho. Estes elementos deram origem a uma selecção de seis contos de fadas tradicionais que serviram de base à análise efectuada. Com o material recolhido nos contos, foi iniciado o processo de passagem dos textos e análise dos mesmos.

Segundo Vala (2000), a categoria consiste num *termo-chave* que remete para a significação central do conceito que se deseja aprender, e de outros indicadores que ilustram o campo semântico do conceito. O autor refere ainda que, a construção das categorias pode ser realizada á priori, à posteriori, ou mediante a combinação de ambos os processos. Neste caso particular, a construção das categorias resultou de uma combinação simultânea da problemática teórica e das características concretas dos contos analisados.

Tendo em conta a técnica categorial de análise de conteúdo segundo Bardin (2004), foram identificadas as categorias, respeitando as regras de exclusão mútua, homogeneidade, pertinência, objectividade e fidelidade e produtividade, visando o guião da entrevista previamente estruturado. Neste sentido, chegou-se às seguintes categorias: “Tempo”; “Espaço”; “Identificação de Personagens”; “Idade Cronológica”; “Características dos Heróis”; “Tipo de Personagens”; “Visualização Afectiva dos Personagens”; “Qualidades associadas ao Herói/Heroína”; “Dinâmica Familiar Nuclear”; “Esferas de Acção dos Personagens”; “Conflitos Presentes”; “Elementos Mágicos”; “Enredo” e “Desfecho”.

A formulação das categorias obedece a seis regras fundamentais que se deve ter em conta nas diferentes fases da codificação e nas múltiplas revisões dos resultados: (1) exaustividade; (2) exclusividade; (3) homogeneidade; (4) pertinência; (5) objectividade; (6) produtividade.

A análise de conteúdo é então, um processo empírico utilizado no dia-a-dia por qualquer pessoa, enquanto leitura e interpretação mas, para se tornar numa metodologia de investigação científica, tem de seguir um conjunto de passos que lhe dão rigor e a validade necessária, por outro lado, trata-se de uma técnica muito dependentes do treino, persistência e experiência do investigador.

Para Bardin (2004), a análise de conteúdo possui duas funções que podem coexistir de maneira complementar uma função heurística, que visa a enriquecer a pesquisa exploratória, aumentando a propensão à descoberta e proporcionando o surgimento de hipóteses quando se examinam mensagens pouco exploradas anteriormente; e uma função de administração da prova, ou seja, servir de prova para a verificação de hipóteses apresentadas sob a forma de questões ou de afirmações provisórias.

Procurou-se ao longo da etapa de análise de dados, identificar a estrutura comum a todos os contos de fadas tradicionais e compreender e explicitar de que modo possibilita esta estrutura específica e tão característica alcançar o entendimento infantil e de que modo é este dialogo estabelecido.

Exposto o tratamento do conteúdo dos contos, a sua interpretação será objectivo de análise no capítulo seguinte.

3. Procedimento

Primeiramente procedeu-se à selecção de seie contos de fadas tradicionais. Estes contos foram escolhidos da colectânea de contos de fadas tradicionais escritos por Charles Perrault, considerado por muitos o fundador deste género literário; os Irmãos Grimm e Hans Christian Anderson. Os três autores mais conhecidos e reconhecidos no que respeita à criação e escrita de contos de fadas tradicionais.

Os seie contos de fadas seleccionados foram escolhidos de um modo aleatório, tendo apenas em consideração e como requisito pertencerem ao rol dos contos de fadas tradicionais mais conhecidos.

Posteriormente procedeu-se à leitura e análise dos mesmos e seguidamente a um estudo estrutural individual dos sete contos. Foi realizado um processo de “esquartejamento” do texto que possibilitou uma identificação e análise individual de todas as ocorrências. Foi seguidamente efectuado uma nomeação dos acontecimentos; isto é, o que acontece e o que é importante, qual a ordem e quais as características e atributos dos fenómenos observados. Este procedimento foi efectuado individualmente nos seie contos.

Seguiu-se um processo de transformação e codificação dos dados brutos pertinentes os quais foram transformados e agregados em unidades que permitiram uma identificação exacta das características mais relevantes, como os tipos de personagens presentes e as suas características, acontecimentos observados e a sequência desses mesmos acontecimentos no desenrolar das histórias.

De seguida, procurou-se comparar a análise efectuada aos seie contos, colocando em evidência e descrevendo o tipo de acontecimentos análogos apurados e a regularidade dos fenómenos e das suas características observadas nos sete contos escolhidos. Determinadas estas unidades de registo e de significação procedeu-se à categorização das mesmas numa tabela. Foram então apuradas 14 categorias e 64 sub-categorias:

1ª Categoria: Tempo – Sub-categorias: Concreto/Atemporal;

2ª Categoria: Espaço – Sub-categorias: Identificado/Não Identificado;

3ª Categoria: Identificação de Personagens – Sub-categorias: Nome próprio/ Ausência de nome próprio (nome associado às características físicas e emocionais);

4ª Categoria: Idade Cronológica – Sub-categorias: Definida/Indefinida;

5ª Categoria: Características dos Heróis – Sub-categorias: Bondade /beleza /Ingenuidade /Medo /Vergonha /Espírito Aventureiro /Desejo de conhecer o mundo.

6ª Categoria: Tipo de Personagens – Sub-categorias: Com poderes mágicos / Sobrenaturais/AnimaisFalantes/PlantasFalantes/Rei/Rainha/Bruxa,Vilão/Herói,Heroína;

7ª Categoria: Visualização afectiva dos personagens – Sub-categorias: Bom (herói) / Mau (vilão) / Ambivalentes;

8ª Categoria: Qualidades Associadas ao Herói – sub-categorias: Tolo / Trapaceiro / Forte / Inocente / Jovem/Belo(a);

9ª Categoria: Dinâmica Familiar Nuclear – Sub-categorias: Pai e mãe / Mãe / Mãe e irmãos /Pai idoso / Pai e irmãos / Pai e Madrasta /Mãe ausente /Madrasta /Madrasta e respectivos filhos;

10ª Categoria: Esferas de Acção das Personagens – Sub-categorias: Acção do agressor /Acção do doador /Acção do auxiliar /Acção da princesa e do seu pai /Acção do mandatário /Acção do herói /Acção do falso herói;

11ª Categoria: Conflitos – Sub-categorias: Narcísicos / Dilemas Édipos /Rivalidades Fraternas / Sentimentos de Culpa /Dependências Infantis;

12ª Categoria: Elementos Mágicos – Sub-categorias: Opositor sobrenatural /Cônjuge (ou outros parentes) sobrenatural ou enfeitiçado / Ajudante Sobrenatural /Objecto Mágico /"Outros Elementos Mágicos";

13ª Categoria: Enredo – Sub-categorias: Herói abandona a casa dos pais / Atravessa diversas privações e obstáculos / Sai-se Vitorioso /É recompensado;

14ª Categoria: Desfecho – Sub-categoria: Feliz /Trágico.

III. Resultados

1. Tabela de análise de Conteúdo

Contos de Fadas		Branca de Neve e os Sete Anões	A Bela Adormecida	Hansel e Gretel	Capuchinho Vermelho	A Gata Borralheira	O Patinho Feio
Categorias	Sub-Categorias						
Tempo	Concreto						
	Atemporal	*	*	*	*	*	*
Espaço	Identificado						
	Não Identificado	*	*	*	*	*	*
Identificação de Personagens	Nome próprio						
	Ausência de nome próprio (nome associado às características físicas e emocionais)	*	*	*	*	*	*
Idade Cronológica	Definida						
	Indefinida	*	*	*	*	*	*
Características dos Heróis	Bondade	*	*	*	*	*	
	Beleza	*	*			*	
	Ingenuidade	*	*	*	*	*	
	Medo			*			
	Vergonha						*
	Espírito Aventureiro				*	*	
	Desejo de conhecer e dominar o mundo				*		
Tipo de Personagens	Com poderes Mágicos	*	*	*		*	
	Sobrenaturais	*	*		*		
	Animais falantes	*	*			*	*
	Plantas falantes	*	*			*	
	Rei	*	*				
	Rainha	*	*				
	Bruxa / Vilão	*	*	*		*	
Herói / Heroína	*	*	*		*		
Visualização afectiva dos personagens	Bom (herói)	*	*	*	*	*	*
	Mau (vilão)	*	*	*	*	*	*
	Ambivalentes						
	Tolo						
	Trapaceiro						

Qualidades associadas ao Herói / Heroína	Forte						
	Inocente	*	*	*	*	*	*
	Jovem	*	*	*	*	*	*
	Belo (a)	*	*			*	
Dinâmica familiar Nuclear	Pai e mãe		*				
	Mãe				*		
	Mãe e irmãos						*
	Pai Idoso						
	Pai e irmãos						
	Pai e Madrasta			*			
	Mãe ausente						
	Madrasta	*					
	Madrasta e respectivos filhos					*	
Esferas de Acção dos personagens	Acção do agressor	*	*	*	*	*	*
	Acção do doador	*	*	*	*	*	*
	Acção do auxiliar	*	*	*	*	*	*
	Acção da princesa e do seu pai		*			*	
	Acção do mandatário	*	*	*	*	*	*
	Acção do herói	*	*	*	*	*	*
	Acção do falso herói	*	*	*	*	*	*
Conflitos Presentes	Narcísicos	*					
	Dilemas Édipos				*		
	Rivalidades fraternas					*	*
	Sentimentos de Culpa						
	Dependências Infantis			*			
Elementos mágicos	Opositor Sobrenatural	*	*	*	*		
	Cônjuge (ou outros parentes) sobrenatural ou enfeitado					*	
	Ajudante Sobrenatural					*	
	Objecto Mágico	*	*				
	Outros Elementos Mágicos					*	
Enredo	Herói abandona a casa dos pais	*	*	*	*	*	*
	Atravessa diversas privações e obstáculos	*	*	*	*	*	*
	Sai-se Vitorioso	*	*	*	*	*	*
	É recompensado	*	*	*	*	*	*
Desfecho	Feliz	*	*	*	*	*	*
	Trágico						

IV. Discussão

É fácil reconhecer um conto de fadas. Animais que falam, fadas madrinhas, bruxas, reis e rainhas, príncipes e princesas, assim como a introdução “Era uma vez”. No entanto, esta estrutura não é aleatória.

Iremos analisar de seguida a estrutura dos contos de fadas tradicionais, no que eles têm de característico e imutável. Observaremos pormenorizadamente de que modo se encontram estruturados e como estabelecem esta ligação directa ao seu inconsciente da criança. Procuraremos simultaneamente identificar e descrever as significações profundas dos principais acontecimentos, características e personagens que aparecem nos mesmos e de que modo se apresenta isto tranquilizador para a criança.

O conto é estruturado segundo uma linguagem simbólica. A narrativa dirige-se à criança numa linguagem simbólica, atemporal e sem espaço definido:

O “Era uma vez...”, “Num reino distante...”, o “Há muito, muito tempo...” sugerem que o que se vai seguir não pertence ao Aqui e Agora que nós conhecemos. Harold Weinrich, 1981 (citado por COSTA & BAGANHA, 1991) diz-nos que o universo dos contos é um universo regido por um tempo próprio, que não tem senão uma aparência muito longínqua com o tempo que indicam os relógios onde o sono, por exemplo, pode durar sete anos seguidos. Assim, o reino do qual o conto de fadas fala pode ser qualquer um, em qualquer lugar, “uma terra de ninguém e de todos”, como ser um aqui e agora, despertando e facilitando deste modo uma identificação imediata da criança com o conto. Esta indefinição deliberada do princípio dos contos de fadas simboliza que estamos a deixar o mundo concreto da realidade comum, e a viajar para uma outra realidade onde poderemos dar nome aos nossos medos, aos nossos pensamentos e sentires.

Esta garantia de que a história se desenrola num tempo indeterminado do passado parece ser fundamental para que a criança se deixe conduzir com segurança. A garantia deste “passado” (vivido no presente e que promete um futuro com um final feliz) é de que os respectivos acontecimentos não estão a acontecer naquele momento, não aconteceram e tão pouco acontecerão. Desta maneira, possibilita à criança afastar-se da realidade permitindo-a imaginar. E, imaginando, ela pode brincar com temas próprios da sua

realidade psíquica, por vezes difíceis, como o amor, a morte, a violência, a rivalidade fraterna, a separação e o abandono.

Posteriormente, e embora os contos comecem de uma forma quase sempre realista, esta realidade nunca se iguala com a realidade física da criança. Por muito abandonada que a criança se possa sentir, ela sabe que os seus pais nunca a abandonarão de facto numa floresta como é exemplo no conto “Hansel e Gretel” ou nunca a colocarão a dormir nas cinzas como se observa no conto “A Gata Borralheira”.

Por sua vez, as personagens presentes nos contos de fadas são “uma e todas” e universais. Não se verificam nestes personagens nomes próprios, mas sim nomes que estão associados às suas características físicas e emocionais. “Branca de Neve”, porque a sua pele é branca como a neve; “Bela Adormecida”, porque adormeceu por 100 longos anos; e “Gata Borralheira” porque as suas irmãs e madrasta invejosas a obrigaram a dormir no borralho (cinza), significado de onde provem também o seu outro nome, “Cinderela”. Ou caso apareçam, estes nomes são tão genéricos que se adaptam a qualquer menino ou menina, por exemplo: João e Maria.

Esta ausência de identificação, permite à criança que a identificação com o personagem se torne mais fácil, pois não possuindo um nome, o personagem não possui uma identidade própria, podendo assim emprestar a sua personalidade ao ouvinte enquanto ele acompanha a narrativa.

Os restantes personagens dos contos também permanecem sem nomes próprios: é o irmão mais velho, a irmã invejosa, o Pai, a Mãe, a Madrasta, o Rei, a Rainha, o Príncipe, a Princesa, as Fadas, Bruxas, Gigantes, Anões ou Dragões, facilitando as projecções e identificações. Sendo também estas personagens muitas vezes identificadas e nomeadas pela função que desempenham, por exemplo “o caçador”, “o lenhador”, etc.

De igual modo, o personagem principal dos contos de fadas não têm uma idade cronológica definida; podemos dizer que sua idade se situa, aproximadamente, entre os 8 e os 80 anos. Os seus familiares também não têm uma idade definida; a mãe tem idade para ser qualquer mãe, e o pai idade para ser qualquer pai, tal como todos os outros personagens. Também os personagens que se interpõem nos seus caminhos, como os anões, duendes, feiticeiros (que podem, inclusive, estar encarnados em plantas ou

animais), são, em geral, anciões; velhos, muito velhos, representando a sabedoria advinda de uma grande experiência de vida a qual será passada ao jovem aventureiro/a.

Deste modo, os contos encantam pessoas de qualquer faixa etária, pois reproduzem, ao longo do seu enredo, a passagem por todos os estágios da vida humana.

Simultaneamente, os heróis dos contos de fadas de um modo geral, são dotados de características quer presentes na infância como o medo, vergonha, ingenuidade, etc. quer na adolescência como o desejo de conhecer e dominar o mundo, autonomia, espírito aventureiro, paixões arrasadoras e platônicas. Características estas que permitem e facilitam que a criança se possa identificar e vivenciar esses sentimentos de um modo tranquilizante, e não assustador ou culpabilizante reconhecendo esses sentimentos como seus.

Outra característica específica dos personagens de contos de fadas é o maniquísmo. Nos contos de fadas as visualizações afectivas dos personagens não são ambivalentes. Os personagens ou são completamente Bons “heróis” ou completamente Maus “vilões”, uma “mãe-fada” vista como boa, terna e meiga, e uma “mãe-bruxa”, severa e punitiva, por exemplo. Estas representações, facilitam deste modo as identificações e projecção dos sentimentos ambivalentes da criança em duas personagens distintas, dado que é deste modo que a criança vivencia quer as suas experiências internas quer externas.

Os personagens funcionam assim do mesmo modo que a mente infantil. A criança pensa sob uma espécie de esquizofrenia, na qual ela tende a separar os seus objectos de amor em bons ou maus, na medida em que lhe é difícil aceitar que alguém que ela ama possa magoá-la interiormente ou negar-lhe, por vezes, a realização dos seus desejos, e desiludir-se com isso, sem, contudo, deixar de amar a pessoa querida. Esta característica que está presente desde os primeiros meses de vida, caracteriza-se este pensamento mágico pela projecção no outro de sentimentos e acções desagradáveis, perdurando durante toda a primeira infância e retornando na adolescência. No entanto, ao fazê-lo, a criança não nega a sua própria “parte má”, pois ela não se identifica apenas a título exemplificativo com o “Capuchinho Vermelho”, boazinha e inocente, mas também com o “Lobo Mau” e conseqüentemente com as características que lhe estão associadas.

As identificações que as crianças estabelecem com personagens dos contos de fadas, desempenham um importante papel para a saúde mental das mesmas, permitindo-lhes elaborar com a segurança necessário os seus sentimentos mais profundos e contraditórios. É bem verdade que esse tipo de identificação, através do jogo simbólico, está presente em muitas das brincadeiras infantis espontâneas, como o brincar às casinhas, aos médicos, e a tantas outras brincadeiras que qualquer criança faz, sem que seja necessária a intervenção de um adulto. No entanto, nos contos, essas fantasias adquirem uma dimensão mais ampla e profunda:

“Na brincadeira normal, objectos tais como bonecas e animais de peluche são usados para incorporar vários aspectos da personalidade da criança que são muito complexos, inaceitáveis e contraditórios para ela enfrentar. Isso permite que o ego da criança consiga algum domínio sobre estes elementos, o que ela não pode fazer quando solicitada ou forçada pelas circunstâncias a reconhecê-los como projecções de seus processos internos. Algumas pressões inconscientes nas crianças podem ser elaboradas na brincadeira. Mas muitas não se prestam a isso porque são muito complexas e contraditórias, ou muito perigosas e socialmente desaprovadas.” (BETTELHEIM, 1980, p. 71).

Deste modo estas profundas pressões inconscientes não poderiam ser representadas pela criança numa brincadeira, devido ao seu conteúdo potencialmente violento e destrutivo, mas estão representadas no universo simbólico dos contos de fadas, através das vitórias dos heróis e da crueldade que os vilões dos contos de fadas podem desempenhar.

Também a dinâmica familiar nuclear dos contos é regra geral idêntica, verifica-se sempre no início destes contos uma mãe ausente (por norma falecida), um pai que realiza um segundo casamento, e uma madrasta com filhos, que comete uma maldade, desencadeando os conflitos que se seguirão. No caso de só a mãe ser referida no início do conto, como são exemplo os contos do Capuchinho Vermelho e do Patinho Feio, observamos que estas assumem um papel secundário, de pouco relevo e que pouco ou nada participam no desenrolar da trama. Tal como se verifica no caso da dinâmica familiar nuclear ser constituída pelo pai e pela mãe, como no conto da Bela Adormecida,

onde uma vez mais estas personagens são poucas vezes mencionadas não participando no desenrolar da história.

Os contos caracterizam-se também pela presença de personagens típicos, personagens sobrenaturais e com poderes mágicos; como bruxas e fadas, animais e plantas falantes; madrastas, reis e rainhas, príncipes e princesas. No entanto não são os personagens “simplificados” dos contos que despertam as profundas identificações que se estabelecem entre eles e as crianças. Os personagens dos contos de fadas têm determinadas características que provocam esses sentimentos, condensando todos esses sentimentos, numa forma de representação não-verbal muito semelhante à forma como as crianças pensam sobre as suas próprias emoções.

A respeito destes personagens, Abramovich (1995, p.121) diz-nos:

“Daí que haver numa história fadinhas atrapalhadas, bruxinhas que são boas ou gigantes comilões não significa – nem remotamente – que ela seja um conto de fadas... Muito pelo contrário. Tomar emprestado o nome das personagens-chaves desses contos não faz com que essas histórias adquiram sua dimensão simbólica... A magia não está no facto de haver uma fada anunciada já no título, mas na sua forma de acção, de aparição, de comportamento, de abertura de portas...”.

Ou seja o que caracteriza estas personagens, não é a sua presença mas antes as funções desempenhadas por cada uma ao longo do desenrolar da história.

Por sua vez, observa-se também que as funções dos personagens são repartidas segundo certas esferas de acção, correspondendo essas esferas de às personagens que cumprem as funções. Encontramos nos contos de fadas sete personagens com as suas respectivas esferas de acção:

1ª Esfera - O agressor: o que faz mal; 2ª Esfera - O doador: o que dá o objecto mágico ao herói; 3ª Esfera - O auxiliar: o que ajuda o herói no seu percurso; 4ª Esfera - A Princesa e o Pai (não tem de ser obrigatoriamente o Rei); 5ª Esfera - O Mandatário: aquele que manda; 6ª Esfera - O Herói e 7ª Esfera - O falso herói.

Associado a estes personagens encontram-se sempre elementos mágicos, que ocuparão um lugar de destaque nos acontecimentos a ser vivenciados. A “Branca de

Neve” é envenenada por uma maçã encarnada, a “Bela Adormecida” dorme durante 100 longos anos após se picar num fuso, a “Gata Borralheira” vai ao baile e conhece o seu príncipe transportada numa abóbora transformada em coche, entre muitos outros exemplos. Estes elementos apresentam-se igualmente decisivos na resolução dos obstáculos e dificuldades a serem ultrapassadas ao longo da história, pegando nos dois últimos contos acima referidos, observamos este facto quando a “Branca de Neve” e a “Bela Adormecida” acordam após um beijo com poderes mágicos.

Quanto ao enredo dos contos verificamos que a sequência é sempre a mesma. A história inicia-se e logo de seguida dão-se acontecimentos que mostram que a lógica, a causalidade normais estão suspensas. O herói parte para aventuras fantásticas, depois de se sentir ameaçado por alguém ou por alguma coisa. O enredo básico dos contos de fadas é constituído pelos obstáculos, ou provas, que precisam ser vencidas, como um verdadeiro ritual iniciático, para que o herói alcance sua auto-realização existencial, seja pelo encontro de seu verdadeiro "eu", seja pela conquista do seu objectivo (casar-se com a princesa, morar em um castelo, etc.).

Qualquer conto de fada segue um enredo no qual o herói se afasta ou abandona a sua casa, a casa dos seus pais; passa por diversas privações (seja na floresta escura, na casa de doces da bruxa...) e após um confronto com o mal feitor ou agressor e com a ajuda de uma terceira personagem sai-se glorioso e triunfante, é recompensado e vive “feliz para sempre”.

Caso o herói não fosse capaz de superar as privações por que passa, personificadas nas crueldades dos vilões, ele não conseguira triunfar no final da história – é exactamente aqui que reside a mensagem positiva que as crianças guardam dos contos de fadas.

Isto verifica-se na medida em que a narrativa dos contos reproduz a história de vida de qualquer criança. Ela nasce protegida pela família (equivalente à casa paterna dos contos), e vive nesse meio até alcançar a maturidade. Quando já está madura o suficiente, também é obrigada a deixar a segurança do lar para alcançar outros mundos: começa a frequentar a escola, a fazer amigos fora de casa e a ter de resolver os seus eventuais conflitos com eles. É este processo que fará dela um adulto autónomo e independente.

Pelo seu núcleo problemático ser existencial, nos contos de fadas encontramos sempre a presença de um conflito, os quais são sempre pertinentes à vivência humana e que permeiam diversas gerações. Os contos trabalham com o conteúdo humano, com

aquilo que muitas vezes fica escondido como as rivalidades fraternas como se verifica no conto “A Gata Borralheira”; sensações e dilemas edípicos; conflitos narcísicos, como retrata o conto “A Branca de Neve e os Sete Anões ”; sentimentos de culpa e dependências infantis. No entanto a presença de tais conflitos uma vez mais não é aleatória, na medida em que por via destes conflitos o conto de fadas irá mostrar às crianças, de uma maneira subjectiva e em alguns pontos objectivamente, que a vida trará algumas dificuldades. A luta e a descoberta não acontecem da noite para o dia. O herói ou a heroína passam por diversas provas e essas devem ser realizadas por eles mesmos: “A única forma de nos tornamos nós mesmos é através de nossas próprias realizações”. (Bettelheim, 1980:173).

Finalmente, o desfecho nos contos de fadas terminam sempre com um final feliz, “E viveram felizes para sempre”. É precisamente esta certeza de que tudo acabará bem, que permite à criança envolver-se durante toda a história. Estes finais felizes redimem e equilibram todas as experiências vivenciadas, tendo uma função reparadora nos embates entre amor e ódio.

No final da história, o herói volta à realidade, uma realidade feliz, depois de os vilões terem sofrido o castigo merecido, mas esta realidade é de novo destituída de mágica, na medida em que o conto é uma estrutura fechada. Como afirma Georges Jean, 1981 (citado por COSTA & BAGANHA, 1991) “ O conto não dura senão o tempo de um conto”. Claro que se repete, vimos como as crianças reclamam dia após dia a mesma história, contada sem nenhuma alteração. Mas, se existem os rituais de entrada, há outros que nos ajudam a reencontrar o tempo Aqui e Agora. São os rituais de saída que ajudam a compreender, no sentido próprio que a porta se fechou sobre o tempo e espaço mágicos, como por exemplo:

“Bendito e louvado

Está o meu conto acabado,

Bonito ou feio

Já está acabado”.

V - Conclusões

Os contos de fadas parecem apresentar-se assim como um magnífico e seguro espaço de elaboração e de aprendizagem, de gestão e resolução de conflitos. O conto estabelece um diálogo com a criança a um nível que não entendemos completamente, actualmente enquanto adultos e já desprovidos da magia da infância, nem tão pouco ela, mas sem dúvida é um diálogo conseguido. É um diálogo que a atinge na sua interioridade e que lhe permite proceder à “arrumação da casa em desordem”.

São precisamente estas certezas de resolução de conflitos que apaziguam e conferem ao conto de fadas o seu valor infinito.

Por sua vez, através das identificações que as crianças estabelecem com seus personagens, os contos de fadas desempenham um importante papel para a saúde mental das crianças, permitindo-lhes elaborar os seus sentimentos mais profundos e contraditórios. É bem verdade que esse tipo de identificação, através do jogo e da linguagem simbólica, está presente em muitas das brincadeiras espontâneas infantis, como brincar de casinha, médico, e tantas outras brincadeiras que qualquer criança faz, sem que seja necessária a intervenção de um adulto. Mas, nos contos, essas fantasias adquirem uma dimensão mais ampla e profunda, tal como nos explica Bettelheim (1980, p. 71):

“Na brincadeira normal, objectos tais como bonecas e animais de brinquedo são usados para incorporar vários aspectos da personalidade da criança que são muito complexos, inaceitáveis e contraditórios para ela enfrentar. Isso permite que o ego da criança consiga algum domínio sobre estes elementos, o que ela não pode fazer quando solicitada ou forçada pelas circunstâncias a reconhecê-los como projecções de seus processos internos. Algumas pressões inconscientes nas crianças podem ser elaboradas na brincadeira. Mas muitas não se prestam a isso porque são muito complexas e contraditórias, ou muito perigosas e socialmente desaprovadas.”

É precisamente esta estrutura fixa que nos explica o porquê de os contos de fadas estarem envolvidos no maravilhoso, num universo que denota fantasia e esperança,

partindo sempre duma situação real, concreta, lidando com acontecimentos e emoções que qualquer criança já viveu. Porque se passam num lugar que é apenas esboçado, fora dos limites do tempo e do espaço, mas onde qualquer um pode caminhar. Porque todo este processo é vivido através da fantasia, do imaginário, com intervenção de entidades fantásticas (bruxas, fadas, duendes, animais falantes, plantas sábias...) e com finais sempre felizes.

“Era uma vez...” significa tudo isto e apresenta-se sem dúvida como uma fórmula mágica que, transportada para o passado evoca um eterno e deslumbrante presente. Sempre iguais a si mesmos e sempre diferentes, os contos de fadas são máquinas do tempo que dão movimento à vida, iluminando-a de novos e graduais reflexos e cores. Num mundo que parece ter perdido as suas certezas, o conto de fadas representa ainda um instrumento sólido de navegação e orientação, um espaço hospitaleiro e robusto, um tempo mágico, uma ilha encantada semelhante à Terra Do Nunca que conservamos dentro de nós por toda a vida!

E como afirma Cyrulnik (2001), todas as tristezas são suportáveis se fizermos delas uma história.

VI. Referências Bibliográficas

BASTOS, Glória, *Literatura Infantil e Juvenil*, 2005, 1ªed. Lisboa: Aberta.

BARROS, T. M., *Histórias infantis: significado psicológico*. Aletheia, jan./jun. 1995, n.1, p.11-16.

BORNES, Maria Manuela de Jesus, *Contos de Encontro*, Monografia, Porto, 2003.

BETTELHEIM B. (1978/1980/1998), B. *Psicanálise dos contos de fadas*. Venda Nova: Bertrand Editora.

CASCUDO, Câmara, *Literatura oral no Brasil*, 3º ed., Belo horizonte : itatiaia, São Paulo: universidade de são Paulo. 1984

COSTA, A. I. & Baganha, F., *Lutar para dar um sentido à vida: os contos de fadas na educação de infância*. Edições ASA, 2ª ed.,1991

COSTA, M. C. (1997). *No reino das fadas*. Lisboa: fim de Século.

DINIZ, Maria Augusta Seabra, *As fadas não foram à escola*, 1994, Porto: Edições Asa

Diniz, J. S. *As Histórias dos Outros e a Nossa*. Revista Internacional de Língua portuguesa, nº 9, 1993.

FREUD, S. (1888[1890]) Tratamento psíquico (ou mental). In: Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigumund Freud. 2 ed. Rio de Janeiro: Imago, 1988. V. VII

FROMM, E. (1980). *A linguagem esquecida – uma introdução ao entendimento dos sonhos, contos de fadas e mitos*. 7ª Edição, tradução de Octávio Alves velho. Rio de Janeiro: Editora Zahar, cap. II e VII.

GUERREIRO, Manuel Viegas, *Para uma história da literatura popular portuguesa*, 1983, Lisboa: ICALP.

GUTFRIEND, C. (2003). *O terapeuta e o lobo – a utilização do conto na psicoterapia da criança*. São Paulo: Casa do psicólogo.

SANTOS, J., in *Ensaio sobre educação II – O Falar das Letras*, Livros Horizonte, Lisboa, 1983, pág. 155.

LUKSYS, m. (2002). *Os Contos de Fadas, a Criança e a Psicanálise – pela Prática de sua Narrativa na Família*. Retirado a 21 de Outubro de 2010, de http://www.adufpb.org.br/publica/conceitos/08/art_17.pdf.

RIBEIRO, C. D. O., *O Conto na Literatura Infantil*, Monografia, Vila Real, 2000.

SANTOS, Florência de Sá, *Barnabé: Estudo de Caso – A Institucionalização e o Conto de Fadas na Psicoterapia de Inspiração Psicanalítica*. Monografia apresentada à Universidade Fernando Pessoa, Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, Porto 2008.

PROPP, Vladimir - «*Morfologia do Conto*» - Trad. Jaime Ferreira e Vítor Oliveira, 3ª edição, Ed. Veja, Lisboa, 1992

SCHEIDER, Raquel E.F. & TOROSSIAN, Sandra D. *Contos de Fadas: de sua origem à clínica contemporânea*. Psicologia em revista, belo Horizonte, v. 15, n. 2, p. 132-148, ago.2009

SOUZA, M. (2005). *Valorizações afectivas nas representações dos contos de fadas: um olhar piagetiano*. Boletim de psicologia (123), 205-232.

TRAÇA, Maria Emília - «*O Fio da Memória: Do Conto Popular ao Conto para crianças*» - Porto Editora, Porto, 1992.

VON FRANZ, Marie-Louise. *A interpretação dos Contos de fadas*. São Paulo: Paululos, 1990, 225 São Paulo: Paulinas, 7º ed. 2008