

CHARLES PERRAULT E O SEU TEMPO: A SUBVERSÃO SIMBÓLICA NOS *CONTES* OU *HISTOIRES DU TEMPS PASSÉ*

1. Uma época

Em 1661, após a morte de Mazarin, Louis XIV assume, solitário, os destinos da França. Ao retomar e amplificar o projecto cultural do seu ministro Fouquet, entretanto caído em desgraça, o monarca transforma-se a ele próprio num mito vivo, de tal forma que é lícito falar-se da “mitologia do Rei-Sol”, de todo um processo de endeusamento que, nas Academias, nas manifestações públicas e, mais tarde, com a revogação do Édito de Nantes, nas próprias igrejas, irá impregnar e contaminar as vertentes mais diversas da sociedade francesa da época.

Com efeito, de 1661 a 1715, assiste-se a um crescendo do poder real que se vê traduzido numa atmosfera absolutista de que sofrem artes e letras. E se o mecenatismo real visa apaziguar ânimos e camuflar a tirania e o despotismo crescentes, numa vontade indelével de gerar florescência intelectual e artística, não esconde, de modo algum, a sua aposta máxima numa alegorização estéril da vida e das artes de que o classicismo irá padecer. Da mitologização incessante à propaganda sem tréguas, das festividades contínuas à elaboração das regras e dos preceitos e à gestão de um património literário e artístico, o reinado de Louis XIV congrega em si a complexidade polivalente de uma categoria estética que quer indubitavelmente aliar uma “art de dire” a uma “art de vivre”. A primeira codifica-se nas Academias (Académie Française, Académie des Inscriptions ou Petite Académie...), nas regras e cânones clássicos que delas emanam e a que todos — público, escritores, artistas — se encontram submetidos. A segunda codifica-se nas festas opulentas protagonizadas pelo “bon courtisan” e, mais tarde pelo “honnête homme” nascido no preciosismo dos

“salons” . Talvez seja isto que leva Antoine Viala a afirmar: “ Ce qui fonde l’unité, relative et partielle, de l’âge classique, c’est un goût plus qu’une doctrine, donc un ensemble d’attitudes plus qu’une idéologie explicite et structurée.”¹ E mais adiante acrescenta: “ il s’agit plus d’un “mouvement vers” que d’un projet d’ensemble. Mais la dynamique existe, particulièrement dans le domaine littéraire.”²

Na verdade, é entre duas datas charneiras da Época Clássica — 1635, o ano da fundação da Académie Française, que marca a aliança nítida entre a monarquia e o mundo literário e 1681, data em que surgem os primeiros dicionários “produzidos” pela instituição acadêmica, — que assistimos a uma substituição progressiva de ideologia pela estética, tendência que irá encontrar no movimento barroco uma ampla expressividade. A estética autonomizar-se-á da vida, os costumes e as práticas literárias ver-se-ão progressivamente submetidos a uma “codificação” petrificante: a originalidade consistirá, as demais das vezes, em imitar os Antigos, e em seguir, religiosamente, os ditames da razão clássica. Por isso parece pertinente referir as palavras de René Bray: “L’école classique ne se soucie pas d’individualisme. Nous l’avons vu confier au poète une mission sociale, lui donner rang d’éducateur. C’est du même point de vue qu’elle lui impose un code de doctrine. Enrégimenté parmi les soutiens de la monarchie, le poète est un soldat. Pour remplir sa mission, il doit obéir à la règle, et en obéissant à la règle, il est sûr d’atteindre son but.”³

As festas na corte de Versailles contribuíram para redimensionar a relação entre o monarca e os seus súbditos: aquele quer recuperar, em proveito próprio, as práticas feudais, e diminui, porque alegoriza e teatraliza, os valores inerentes à aristocracia. O torneio dá lugar ao carrossel, a cerimónia militar a um desfile teatral, a dança é substituída pelo bailado de corte. Multiplicam-se as alegorias do poder real com o consequente aumento de rituais vazios a veicularem a estética do disfarce e da substituição redutora. É, afinal, deste consenso em torno da “máscara” que irá surgir o modelo humano do “honnête homme”, o qual esconde, sob uma aparência de perfeita naturalidade, a interiorização de um gesto social-

¹ Cf. artigo “Classicisme” in BEAUMARCHAIS; COUTY, D.; REY, A. — *Dictionnaire des Littératures de Langue Française (1er vol.)*, Paris, Ed. Bordas, 1994, p. 495.

² *Ibid.*, *ibidem*.

³ RENÉ, Bray — *Formation de la Doctrine Classique en France*, Paris, Ed. Nizet, 1966, p. 99.

mente codificado, obedecendo na íntegra aos cânones do “bon usage” codificados por Vaugelas. O reinado do fictício, do ilusório, do falso, instala-se também neste ideal de tipo mundano que irá protagonizar a perda de prestígio da noção de “virilidade” em detrimento dos valores sociais da “politesse”, do “bon goût” e das “bienséances”. Tal enquadramento não é alheio ao autor de *Contes ou Histoires du temps passé*, já que, como veremos, Charles Perrault é tributário — em larga medida — deste universo de ampla sociabilização cultural e literária.

O equilíbrio parece, por vezes, demasiado frágil, entre os públicos, as referências ideológicas e os programas estéticos, mas é dessa “fragilidade” que vive, numa adequação periclitante entre formas, assuntos, tons e destinatários, a literatura clássica. Ao integrar sucessivas contradições (as múltiplas dissonâncias entre os diversos autores — de Boileau a Perrault, de Pascal a La Rochefoucault, de Molière a Racine e a Corneille, de Chatelain a D’Aubignac e a Scudéry, de La Bruyère a Fénelon e a La Fontaine — e no interior das obras de cada autor — basta pensar em Agrippa d’Aubigné e em Jean de Sponde e na sobreposição de acentos clássicos e barrocos), e num evidente contraponto às dissidências de toda a ordem que a época tinha gerado — lembrem-se as guerras de religião, por exemplo, — a dinâmica clássica pretende, a todo o custo, impôr tendências conciliadoras, a que não são alheias a redistribuição das diferentes camadas aristocráticas (o ideal de vida mundano, a proliferação dos “salons”, o clímax da “honnêteté”), a constituição de um novo público e a consequente alteração do seu horizonte de expectativas.

Com efeito, enquanto codificação de um gosto, os elementos doutrinários clássicos são antes de mais validação de um “bon goût” dominante que se vê traduzido em normas explícitas: em 1630, os *Commentaires sur Desportes* de Malherbe e em 1674 a *Art Poétique* de Boileau testemunham, enquanto elementos esparsos, a ausência de um corpo teórico uno que vive fundamentalmente de *Cartes, Préfaces e Discours*. O estudo e formação retóricas vão permitir o conhecimento activo do valor social das palavras e das figuras, dos “tropos”, e a imitação dos autores greco-latinos filtra-se, não raras vezes, de uma impregnação e de uma influência difusas: a *Querelle des Anciens et des Modernes*⁴ revela até que ponto a “imitatio” é mais radical na teoria que na prática.

⁴ A seu propósito ver GENDROT, F.; EUSTACHE, F. M. — *Auteurs Français. Dix-Septième siècle*, Paris, Classiques Hachette, 1962.

Entre acentos críticos e reflexivos, o corpus clássico torna-se então uma “mise en méthode” de uma criação literária em que, por entre laivos de um conformismo e de uma moderação evidentes, de um racionalismo cartesiano, de um estoicismo moderado e católico, de um monarquismo mais ou menos notório e de um purismo linguístico a que a influência de Malherbe não é de modo algum alheia, se apontam as leis do Belo Eterno, os “preceitos invariáveis”, os “dogmas da verdade imutável”. Chapelain, D’Aubignac e Scudéry são os teóricos de cânones que limitarão e congelarão a espontaneidade criativa: a impressão de aridez surge dessa obediência a preceitos que obrigam as obras e os artistas a repetirem-se sob o olhar atento dos que vigiam a conformidade dos produtos do espírito. É nesta sequência de ideias que importa não esquecer que Perrault terá a seu cargo, durante cerca de vinte anos e enquanto secretário da Petite Académie, a vigilância restrita sobre as produções artísticas que se iam elaborando em honra do monarca. A condescendência que os *Contes* manifestam face à atmosfera reinante talvez também daí advenha.

Um sentimento estético regimentado pela razão, a insistência na supremacia dessa mesma razão e a conseqüente desconfiança da imaginação, a imitação da natureza humana com a abolição do “bizarro”, do “laid” e a recusa da poesia descritiva, a fuga à explanação do “eu” por entre os meandros de um verdadeiro idealismo artístico e de um ténue realismo social; a consagração dos princípios da hierarquização dos géneros e dos estilos de acordo com a *Poética* de Aristóteles, a defesa das premissas da regularidade, da verosimilhança (que surge da relação entre a Beleza e a utilidade moral) e das “bienséances” (termo complexo que incluiu preceitos morais — discrição e decência, — preceitos técnicos — qualidade da intriga e consistência das personagens, — e preceitos estéticos — a proibição da justaposição dos géneros) — eis alguns dos princípios-chave de uma estética literária que acalenta o sonho de uma obra orgânica em que todas as partes se relacionem na harmonia. Os ideais de ordem, proporção, concisão, rapidez e de concentração de efeitos, confundem-se com um desejo de equilíbrio e de “juste mesure” em que o verdadeiro se mede pelo que é pertinente, pelo que respeita a ordem verosímil e hierárquica. René Bray falará, com toda a acuidade, da tendência da França do século XVII em passar, em todos os domínios, da confusão para a ordem, legitimando, assim, a obediência às regras pelo culto de uma razão toda soberana: “Le rationalisme du XVII^{ème} siècle prétend avoir brisé le principe d’autorité, mais les esprits ont hérité du passé un respect pour la parole du maître

qui, malgré qu'ils en aient, restreint l'indépendance de la raison. Si l'est permis de reprendre cette formule un peu usée, on peut dire que la raison règne, mais qu'Aristote gouverne.”⁵

Mas o movimento purista, quer a nível linguístico (não podemos esquecer que, militantes da língua francesa, os autores clássicos se aliam à monarquia absoluta numa mesma necessidade de combater arcaísmos e particularidades provincianas, numa mesma vontade de promover uma língua nacional, unificada e unificadora) quer a nível estético (Boileau na sua *Art Poétique* reproduz as principais linhas-chave do pensamento de Malherbe: a proscrição do sentimental, do excêntrico e do singular, a renúncia a tudo aquilo que não se submeta às leis do útil e do eficaz, a perfeição formal enquanto geradora do prazer e da convicção, a pureza e a clareza estilísticas. A poesia transforma-se, pela eloquência e impessoalidade, numa arte da oratória.) gera conflitos e contradições: à medida que o século se encaminha para os últimos decénios, a arte literária manifesta-se bem longe do critério da uniformidade e homogeneidade.

Romancistas, moralistas, homens de teatro e poetas, conjugam, numa importante componente da estética clássica — a tendência galante — os interesses divergentes criados pelos diferentes horizontes de expectativa dos públicos: as formas mistas preenchem-se de acentos burlescos (importa lembrar que o burlesco se observa enquanto contratipo do princípio da adequação) e a preciosidade surge como hipertrofia do purismo mundano. O preciosismo de Voiture e o barroco tardio de Saint-Amant são disso exemplo evidente. Além do mais, na sua ampla finalidade”, de “*instruire et plaire*” a arte literária abrange costumes e práticas resultantes da nova socialização do indivíduo: na tragédia, com Racine e Corneille, procura-se a catarse; na comédia, com Molière, deseja-se o “castigat ridendo mores”; com os moralistas como Pascal e La Rochefoucault, La Bruyère e Fénelon, é visada a reflexão crítica. Com a fábula de La Fontaine, aposta-se na denúncia dos vícios humanos. Com Perrault, reinventam-se histórias de encantar a que não faltarão acentos mundanos.

É nesta contextualização que, paralelamente ao questionamento do ideal de universalidade, se vai negligenciando a imitação consciente e metódica dos modelos greco-latinos. Os Modernos, tais como Fontenelle, Saint-Évremond e o nosso autor, Charles Perrault, opôr-se-ão à cópia servil dos Antigos, defendendo a liberdade e o direito do artista à indepen-

⁵ RENÉ, Bray — *Op. cit.*, p. 125.

dência na inspiração e na execução. A crença no progresso, o ataque ao princípio da autoridade confundem-se com a soberania de uma razão que Descartes reivindica como pedra mestra do seu ideal filosófico. No início do seu poema *Le siècle de Louis le Grand*, lido em 1687 perante a Académie Française, Charles Perrault dirá: “La belle Antiquité fut toujours vénérable/ Mais je ne crus jamais qu’elle fut adorable./ Je vois les Anciens, sans plier les genoux,/ Ils sont grands, il est vrai, mais hommes comme nous:/ Et l’on peut comparer sans craindre d’être injuste,/ Le Siècle de Louis au beau siècle d’Auguste./(...)”⁶. Estava assim iniciada a fase mais activa de uma *Querelle* que só irá culminar no século XVIII com o triunfo das teses modernas: é que, ao pôr em causa a primazia da erudição e ao ilustrar bem as divisões da elite intelectual do reino, este autor interpreta, no seu espírito crítico e individualista, a crise da consciência clássica. Contra um humanismo aristocrático e autoritário, a facção moderna pugnará por um humanismo liberal e potencialmente democrático e Perrault, fiel intérprete do posicionamento literário de um letrado convencido da superioridade da sua época, vai reivindicar, numa obra publicada alguns anos depois — *Parallèles des Anciens et des Modernes*⁷ — para a geração contemporânea, a mesma exigência de um ideal de perfectibilidade.

É neste enquadramento sócio-político e literário que vão então surgir os *Contes de Ma Mère l’Oye* também conhecidos sob o título de *Histoires du Temps Passé*.

Com efeito, numa vida cultural “sob vigilância”, são sobretudo dois os géneros que se conseguem desenvolver em relativa amplitude: a *ópera*, encarada enquanto veículo privilegiado da ideologia monárquica (Quinault e Lulli são disso exemplo perfeito) e o *conto de fadas*, redigido quer pelos cortesãos quer por escritores que se movem na corte e nos “salons” do preciosismo, e que recuperam, glosada em traços mundanos epocais, a trama narrativa folclórica da tradição oral e popular. O sucesso deste

⁶ “Le siècle de Louis le Grand” in GENDROT, F.; EUSTACHE, F. M. — *Auteurs Français. Dix-septième Siècle*, Paris, Classiques Hachette, 1962, p. 205 .

⁷ É entre 1688 e 1697 que Perrault condensa, nesta obra em quatro volumes, as suas teses modernas, numa série de diálogos entre um provinciano, defensor dos *Anciens*, um homem da corte, defensor dos *Modernes*, e um “Chevalier”, paradigma do novo público cultivado, diálogos esses que giram em torno de questões eminentemente estéticas.

género que floresce na corte de Louis XIV após 1675 é grande, limitando-se muitos contos a reproduzir, de forma alegórica e enfatizada, os valores e ideais do referido reinado: é assim que vamos encontrar a Contesse de Murat com as suas *Histoires sublimes et allégoriques* que reproduzem a atmosfera excessiva e feérica da corte de Versailles ou então um outro autor, Jean de Préchac que em *Sans Parangon* escolhe o rei como herói da narrativa. Também Madame d'Aulnoy na sua *Histoire d'Hypolite, conte de Douglas* tinha incluído uma história maravilhosa, "L'Île de la Félicité", após o que se seguem, desde 1690, cerca de nove volumes de contos de fadas. Cinco anos mais tarde, em 1695, Madame Lhéritier, nas suas *Oeuvres Mêlées*, também introduz o maravilhoso nas duas últimas "nouvelles": "Les enchantements de l'Eloquence" e "L'Adroite Princesse"⁸.

Dir-se-ia pois que este notório gosto pelo feérico e pelo sobrenatural, participando de uma verdadeira moda literária nos salões e na corte em finais do século, funciona como contraponto evidente de tendência racional crescente e até mesmo, como salienta Jean Barchilon no seu estudo sobre o conto maravilhoso francês⁹, como reacção, num tempo sombrio e pessimista, como libelo contra a sociedade materialista da época, já que propõem, apesar dos sucessivos "détours", um regresso a um passado feliz, um olhar nostálgico sobre um tempo mítico. Talvez em síntese possamos lembrar as palavras atentas de Jean-Pierre Collinet: "(...) même si le conte de fées était enraciné de longue date dans la tradition populaire, sa vogue à la fin du XVII^{ème} siècle apparaît comme un épiphénomène essentiellement aristocratique et mondain. Perrault ne se différencie tout au plus de ses devanciers et de ses émules qu'en ce qu'il représente plus spécifiquement l'esprit de cette bourgeoisie montante à laquelle il appartient."¹⁰ É pois sobre esta "especificidade" que iremos falar, medindo-a sobretudo em termos de ambiguidade e até mesmo de ruptura com o universo simbólico que impregna a narrativa maravilhosa ancestral.

⁸ Cf. a este propósito o prefácio de Jean-Pierre Collinet aos *Contes de Charles Perrault*, sobretudo o sub-capítulo intitulado "Des précurseurs aux épigones" (pp. 40 a 46). Paris, Ed. Gallimard, 1981.

⁹ Cf. JACQUES, Barchilon — *Le conte merveilleux français de 1690 à 1790*, Paris, Champion, 1975.

¹⁰ In *Contes de Charles Perrault*, Édition de Jean-Pierre Collinet, Paris, Ed. Gallimard, 1981, p. 46.

2. Um autor

Licenciado em direito, “Commissaire d’état” no reinado de Louis XIV, defensor das teses contemporâneas no âmbito da *Querelle*, secretário da *Petite Académie ou Académie des Inscriptions* durante mais de vinte anos, Charles Perrault (1628-1703) interessa-nos sobretudo enquanto redactor dos *Contes ou Histoires du Temps passé* que surgem pela primeira vez publicados em 1697.

Uns raros ensaios satíricos e virulentos contra a Antiguidade — *Les murs de Troie ou l’origine du burlesque* (1649) — e um outro escrito precioso e galante — *Dialogue de l’amour et de l’Amitié* (1660) iniciam uma carreira literária a que só mais tarde, por volta de 1687, o autor irá conceder primazia, com a leitura, perante a Académie Française do seu poema *Le Siècle de Louis le Grand*. Dois anos depois e em pleno período de divergências pessoais e literárias com Boileau — como vimos, a *Querelle des Anciens et des Modernes* delas se alimenta na sua fase inaugural — surgem os *Parallèles des Anciens et des Modernes*, outra obra em que o autor questiona, uma vez mais, a supremacia, em termos estéticos, dos autores greco-latinos.

Em 1683, com a morte de Colbert e a crescente inimizade de Boileau e de Racine, Perrault vê anulada a influência que tinha sobre os assuntos culturais do reino. Pode então consagrar-se inteiramente às suas reflexões literárias e publica, quase dez anos mais tarde, em 1694, uma colectânea de três contos em verso: *La patience de Grisélidis, nouvelle; Peau d’Âne e Les souhaits ridicules*. Um ano depois, devido ao sucesso dos três contos, o autor acrescentar-lhes-à um *Préface* em que se vê realçada a duplicidade funcional das narrativas em verso, ao mesmo tempo pedagógica e lúdica, numa evidente tentativa de querer conjugar o tempo cortês com a essência da herança de um património folclórico: por isso, congratula-se com o facto do público ter visto que “ces bagatelles n’étaient pas de pures bagatelles, qu’elles renfermaient une morale utile, et que le récit enjoué dont elles étaient enveloppées n’avait été choisi que pour les faire entrer plus agréablement dans l’esprit et d’une manière qui instruisît et divertît tout ensemble.”¹¹

A importância deste *Préface* é inquestionável: ao funcionar enquanto metadiscurso crítico e reflexivo, ele propõe um paralelismo entre os con-

¹¹ *Ibidem*, p. 49.

tos da Antiguidade e os contos a que Perrault pretende dar forma literária, amplo pretexto a mais uma digressão sobre a supremacia destes sobre os primeiros, verificável em termos propedêuticos e morais: “(...) Il n’en est pas de même des contes que nos aieux ont inventés pour leurs Enfants. Ils ne les ont pas contés avec l’élégance et les agréments dont les Grecs et les Romains ont orné leurs Fables; mais ils ont toujours eu un très grand soin que leurs contes renfermassent une moralité louable et instructive. Partout la vertu y est récompensée et partout le vice y est puni. Ils tendent tous à faire voir l’avantage qu’il y a d’être honnête, patient, avisé, laborieux, obéissant, et le mal qui arrive à ceux qui ne le sont pas (...)”¹².

Só que, apesar de uma postura ideológica em que o espírito crítico surge como atributo fundamental, Perrault não podia deixar de atender, nos seus *Contes*, aos gostos e desejos do universo mundano e cortês em que se movia. Compreendemos assim que, aliado a uma vontade consciente de respeitar a trama tradicional oral de tópica maravilhosa, naquilo que ela tinha de mais simples e de mais autêntico e também naquilo que ela continha de mais didático — o autor também salienta as “instructions cachées”, as “semences qu’on jette qui ne produisent d’abord que des mouvements de joie et de tristesse, mais dont il ne manque guère d’éclore de bonnes inclinaisons”¹³ — estava um não menos profundo desejo de agradar à sociedade do tempo. Compromisso esse que se revela, como veremos, fatal, se atentarmos no desvirtuamento de certas linhas de força que caracterizam, desde os primórdios, o conto maravilhoso.

É pois em 1697 que surgem em prosa, concluídos por moralidades em verso, os *Contes ou Histoires du Temps passé*, tendo no frontispício o título *Contes de Ma Mère l’Oye* e cujo pretendido autor dá pelo nome de Pierre d’Armancour, filho de Charles Perrault. A dedicatória *A Mademoiselle*, Charlotte d’Orléans, filha mais nova do futuro regente, Philippe d’Orléans, irmão de Louis XIV, evidencia, por entre os meandros de um apelo não disfarçado ao mecenatismo real, o elogio da “simplicité” das narrativas, a reiteração da sua vertente pedagógica — “(.) Ils renferment tous une Morale très sensée, et qui se découvre plus ou moins, selon le degré de pénétration de ceux qui les lisent. (...)”¹⁴ — e ainda a reivindicação, para “de semblables bagatelles”, de uma estética da humildade. Só

¹² *Ibidem*, p. 51.

¹³ *Ibidem*, p. 52.

¹⁴ Cf. “A Mademoiselle”, *ibid.*, p. 127.

que o propósito de Perrault não é, à semelhança do que farão na Alemanha os Irmãos Grimm, no início do século XIX, com os seus *Contos da Infância e do Lar*, e do que tinham feito em Itália dois outros autores, Straparole e Giambattista Basilo, respectivamente nos inícios do século XVI e XVII, o de ressuscitar as raízes folclóricas nacionais, nem sequer talvez o de imitar e transcrever integralmente a oralidade. É, fundamentalmente, o de recuperar, com intuítos eminentemente lúdicos e recreativos — procurando contrapor o maravilhoso ao clima de desencanto pessimista que já se adivinhava na corte de Louis XIV — algumas dessas narrativas consignadas em compilações em que, desde a Idade Média, se fixavam, por escrito, as fontes populares e folclóricas orais.

Situamo-nos pois perante um género literário cujo estatuto complexo releva, sem dúvida alguma, da moda dos salões: reflexos da mundanidade a exigir a adaptação da trama narrativa popular às “bienséances” de uma sociedade frívola e galante, os *Contes* possuem um elevado índice de ambiguidade se pensarmos, como é evidente, não só na fidelidade às fontes tradicionais, mas ainda no questionamento sobre o autor (Pai? Filho?), na questão do destinatário e na sua duplicidade formal (narrativas em prosa seguidas de moralidades em verso).

São em número de oito as narrativas que ainda hoje nos encantam: *La Belle au bois dormant*, *Les Fées*, *Cendrillon ou la petite pantoufle de verre*, *Riquet à la houppe*, *La Barbe-Bleue*, *Le Petit Chaperon rouge*, *Le Maître Chat ou le Chat botté* e *Le Petit Poucet*, e que obedecem à exigência horaciana de adicionar o útil ao agradável. Só que a eficácia pedagógica destas histórias maravilhosas — o próprio autor confessa que “le plaisir de plaire ne m’a jamais assez tenté pour violer une loi que je me suis imposé de ne rien écrire qui pût blesser ou la pudeur ou la bienséance”¹⁵ — se vê as demais das vezes anulada pela submissão de Perrault às exigências epocais.

É sobretudo em termos da estrutura formal que a tradição oral se encontra minimamente respeitada: na brevidade da trama narrativa, na anulação dos momentos de pausa ou de transição, na redução de glosas psicológicas, na temporalidade do instante, na simplificação da causalidade. Há pois uma certa simplicidade e concisão narrativas a que não é alheio um relativo virtuosismo estilístico que se manifesta nos arcaísmos utilizados, nas harmonias imitativas, nas frequentes repetições e sobretudo nas

¹⁵ In “Préface”, *ibid.*, p. 52.

marcas linguísticas da oralidade que, no entanto, futuras “correções” vão suprimir. É ainda de salientar a recuperação de muitos dos “topoi” inerentes ao conto maravilhoso, a começar pelas personagens arquetípais, pela utilização de certos símbolos, pelas dualidades permanentes, pelo simbolismo dos nomes e dos números e pelos inícios paradigmáticos: “Il était une fois...”. Acresce ainda a tudo isto uma certa sobriedade na linguagem que muito deve ao novo ambiente literário em que se inserem tais narrativas: o “grand style”, o estilo oratório e grandiloquente, tinha dado lugar a uma arte de narrar, breve e simples, caracterizada por frases curtas, por elipses de transições e articulações lógicas. A sobriedade é pois a nova norma estilística, oriunda das práticas mundanas e da arte da conversação. Daí que deparemos, nos *Contes de Ma Mère l'Oye*, com uma prosa voluntariamente límpida e acessível, semeada aqui e além de interessantes locuções proverbiais e familiares, permitindo ainda hoje uma leitura fácil e cativante.

É pois inegável que, no âmbito da literatura da época e atendendo até ao horizonte de expectativas do público da Corte, os *Contes* de Perrault tenham representado uma “lufada de ar fresco”, um oásis de horizonte perdido, de laivos bucólicos e pastoris, a lembrar o tempo em que os animais falavam e em que as fadas-madrinhas davam solução a todos os problemas existenciais.

Só que nem o público a quem se destinavam as narrativas nem o próprio autor estavam atentos à importância fundamental dos contos de fadas enquanto repositórios de uma linguagem simbólica universal, congregando em si — à semelhança dos mitos, das lendas e dos sonhos — aquilo a que Jung chamará o “inconsciente colectivo”¹⁶. Diremos então que a *subversão simbólica* nos *Contes* se alicerça não apenas nos intuítos que presidiram à sua elaboração, mas sobretudo na ignorância de Perrault face aos valores simbólicos ancestrais: uma forte componente racional alterará o maravilhoso, anulará, por vezes, o simbólico, e condescenderá, altiva, com as raízes populares e folclóricas.

Poderíamos fazer nossas — e aplicá-las a todos os contos — as palavras que Jean-Pierre Collinet formula sobre o final do conto *Le Petit*

¹⁶ Cumpre-nos remeter para alguns estudos de Jung, nomeadamente para a sua obra *L'Homme et ses symboles*, Paris, Robert Laffont, 1964, e ainda para a obra de Marie-Louise Von Franz intitulada *C. G. Jung et la voie des profondeurs*, Paris, La Fontaine de Pierre, 1978.

Poucet: “On retombe ici du rêve pour se retrouver de plein-pied avec le réel.”¹⁷ Mas recusamos completamente o que o mesmo autor refere logo em seguida: “L’imagination gagne, en définitive, à ce qu’on lui tienne la bride.”¹⁸ De forma alguma. Segurar o freio da imaginação equivale, em Perrault, a alterar, e nem sempre de forma subtil, o *maravilhoso narrativo*: pela intromissão contínua de elementos de racionalização a destruir a causalidade sobrenatural; pelo acrescento frequente de traços galantes quase sempre ao serviço de um inconsequente realismo descritivo; pela inscrição de pormenores burlescos e até grotescos que, conjugados com acentos irónicos, criam e relevam da distância de quem não acredita — minimamente — no que conta. Todas estas notas dissonantes a que não são alheios uma nítida preocupação com as “bienséances” epocais, o respeito pelos detalhes “louisquatorzièmistes”, temporalizam e consequentemente destróiem um dos elementos básicos do maravilhoso, a saber, a intemporalidade e a eternidade de um universo em que o humano participa, desde sempre, pela intuição e não pela razão.

“Partout, en effet, sous la fiction, affleure, discrètement présente grâce aux objets, aux meubles, aux détails sur la nourriture ou les vêtements, la réalité contemporaine, qui permet à la féerie de s’enraciner dans le quotidien, et la met d’autant mieux en valeur par le contraste.”¹⁹: uma vez mais o pensamento de Collinet parece esquecer que o verdadeiro propósito do conto maravilhoso reside não numa horizontalidade mas antes num intuito de verticalização. Ao enaltecer, num movimento descendente, a temporalidade em que radica um sobrenatural, o autor esquece que a friabilidade desse temporal, a sùmula de “faits divers” puramente exteriores de que ele se preenche — e que apenas contemplam a superficialidade do público — conduz inevitavelmente o espírito do leitor para bem longe de um outro movimento — desta vez ascendente — que o orientaria para a necessidade de superar o efémero e de pautar a existência por valores interiores. O mimetismo cortês e mundano desvirtua assim, como iremos ver, a essencialidade do conto: a de levar a intuir que as aparências narrativas escondem cenários iniciáticos que, desde tempos imemoriais, têm permitido à Humanidade confrontar-se com um modelo de desenvolvimento da psique, modelo esse a-histórico e arquetípico.

¹⁷ Cf. “Préface” in *Contes de Charles Perrault...*, p. 33.

¹⁸ *Ibid.*, *Ibidem*.

¹⁹ *Ibidem*, p. 32.

Talvez por isso a leitura atenta dos *Contes de Ma Mère l'Oye* nos obrigue a reflectir sobre a função de um *maravilhoso* adulterado nesta apropriação feita pelo mundo literário, racional, “erudito”, de um tempo e de espaço míticos. E talvez por isso também as frequentes dissonâncias irónicas introduzidas por Perrault gerem a distância que anula a intuição da respiração do sobrenatural nessas imagens arquetípicas, nesses símbolos que preenchem o nosso psiquismo mais recôndito e primordial. É pois nesta sequência de ideias que nos vem à memória a distinção que Tzvetan Todorov faz no seu livro *Introdução à Literatura fantástica*²⁰ entre o *fantástico* e o *maravilhoso*: é que, enquanto no género fantástico é mantida a ambiguidade entre o sobrenatural e o real, sendo aceite — como necessária — a interrogação sobre a natureza equívoca do que se vê, pelo contrário, o género maravilhoso subentende sempre a aceitação e até mesmo a participação/inclusão num sobrenatural que é experimentado e sentido, sem ter de ser explicado e racionalizado. Estamos assim perante dois “contratos de leitura” que se opõem: no primeiro, o leitor questiona(-se), duvida, interroga; no segundo, participa, surpreendido e seduzido por tudo o que vai sendo descrito, numa palavra, interioriza as mensagens veiculadas. Resumindo, a distância que opõe o fantástico ao maravilhoso mede-se, para aquele, em termos de dúvida e de ambiguidade, para este, em termos de aceitação, deslumbramento e participação.

Mas no século XVII francês, no seio de uma corte pautada por valores de ostentação, de luxo, de excessos, para um autor “moderno”, convencido da excelência de uma época eminentemente racional e erudita, movendo-se num horizonte intelectual e pragmático por excelência, como poderia ser prioritária a reabilitação de um género que conta entre os mais antigos da literatura? (lembremos que é nas narrativas religiosas, bíblicas, místicas e hagiográficas que vamos encontrar a maior parte das suas características). A apropriação literária de um mundo perdido é feita, por Charles Perrault, na total descrença de uma idade em que os animais falavam e em que existiam fadas, talismãs, varinhas de condão, príncipes e princesas encantadas. Nos *Contes ou Histoires du Temps passé* as personagens parecem reincarnar, por momentos, esse confronto com um tempo e com um espaço em que os mitos existiam, em que se reinventavam gestos primordiais, em que se vivia em constante diálogo com o transcen-

²⁰ TODOROV, Tzvetan — *Introdução à literatura fantástica*, Lisboa, Moraes Editores, 1987, pp. 76 ss.

dente, em que se sabia que a felicidade supunha sempre a luta contra obstáculos e a consequente vitória. Algumas das funções relevadas por Vladimir Propp na sua *Morphologie du conte*²¹ também se mantêm, no seu encadeamento evidente, lógico e estético. Sobram, infelizmente, as operações sobrenaturais explicadas por tiradas psicológicas que as reduzem a simples ilusões, a dúvida lançada deliberadamente sobre gestos e palavras e que destrói o encanto intemporal das narrativas, uma imaginação que se refreia e anula e que vela, assim, o alcance simbólico de cada atitude descrita, de cada acto cumprido²².

3. A subversão simbólica

Algures, no entrecruzar da memória colectiva e de uma procura ancestral, os *contos de fadas* abrem múltiplos caminhos ao diálogo do ser humano com o outro, com o tempo, com o cosmos e consigo mesmo. O convívio íntimo e profundo com o universo simbólico de que os contos estão imbuídos, despoleta um olhar nostálgico sobre tempos imemoriais, em que o Sagrado, o Espiritual, era condição “sine qua non” da vivência quotidiana do homem primitivo²³. À semelhança do que acontece com os *mitos, as lendas e as experiências oníricas*, os *contos de fadas* participam da epifania simbólica que é, como o têm demonstrado pensadores dos mais diversos horizontes — pensamos em historiadores das religiões como Mircea Eliade, em antropólogos como Rudolf Steiner e Lévi-Strauss, em psicólogos como Jung e a sua discípula, Marie-Louise Von Franz — uma linguagem universal e totalizante que em si congrega as vivências humanas fundamentais e primordiais. Aliás, logo no início do seu livro, *L'Interprétation des contes de fées*, Von Franz refere: “Les contes de fées expriment de façon extrêmement sobre et directe les processus psychiques de l'inconscient collectif. C'est pourquoi leur valeur est supérieure à celle

²¹ PROPP, Vladimir — *Morphologie du Conte*, Paris, Ed. du Seuil, Col. “Points”, 1970.

²² Seria longo o caminho a percorrer se comparássemos, para os contos que vamos estudar, as versões de Perrault com as dos irmãos Grimm. Projecto ambicioso a exigir outro espaço e reflexões mais exigentes.

²³ Cf. a este propósito o livro de Edward Whitmont intitulado *A busca do símbolo. Conceitos básicos de psicologia analítica*, São Paulo, Editora Cultrix, 1995.

d'autres matériaux pour ce qui est de son investigation scientifique. Les archétypes y sont représentés dans leur aspect le plus simples, le plus dépouillé, le plus concis."²⁴ E mais adiante acrescenta: "Dans les mythes, les légendes ou dans tout autre matériel mythologique plus élaboré, l'on atteint les structures de base de la psyché humaine qu'à travers une couche d'éléments culturels qui les recouvre. Les contes de fées, par contre, contiennent bien moins de matériel culturel conscient spécifique, aussi reflètent-ils avec plus de clarté les structures psychiques fondamentales."²⁵

Ou seja, se o mito exprime, dramática e plasticamente, o que a metafísica e a teologia exprimem dialecticamente, o *conto de fadas* procura realizar, num concreto oral e, mais tarde, escrito, e através de cenários iniciáticos e de personagens simbólicas, e muito para além de qualquer circunstancialismo histórico, as realidades significativas paradigmáticas, as únicas capazes de ajudar o Homem a transcender um cosmos fragmentário e condicionado. Mas não é nosso propósito, no âmbito desta reflexão, adiantar algo mais sobre esta problemática tão interpeladora quão fundamental, já que em si convergem as funções gnoseológica e soteriológica inerentes a qualquer conhecimento verdadeiro e ancestral. Resta-nos pois regressar aos *Contes de Ma Mère l'Oye* de Perrault e observar algumas das linhas de ruptura que neles subvertem valores arquetípicos e referências ontológicas.

Justificando-se com a inserção das narrativas maravilhosas no seu contexto histórico e epocal, Charles Perrault obriga-se a incluir, em certos contos seleccionados do património cultural popular e tradicional, traços característicos da sociedade a quem dirigia as suas histórias. Não é de admirar então que, ao sentir a necessidade de nelas introduzir notas sociais e circunstanciais, de forma a identificar as personagens e as suas vidas com a vida cortês e mundana, o autor tenha subvertido um dos princípios mais evidentes de tais narrativas, a saber, o da *intemporalidade*. "*Il était une fois...*", (segundo Propp, tal situação inaugural representa um importantíssimo elemento morfológico), o "Era uma vez" paradigmático e mítico, que desde o início cria, no leitor ou no ouvinte, a predisposição necessária à aceitação de um sobrenatural que a própria atemporalidade preserva de qualquer contaminação exterior e profana, vê-se irremediavel-

²⁴ In VON FRANZ, Marie Louise — *L'interprétation des contes de fées*, Paris, Albin Michel, 1995, p. 11.

²⁵ *Ibidem*, p. 12.

mente destruído pela inclusão de numerosos elementos de mundaneidade, de galanteria, de opulência, pelas frequentes e desnecessárias alusões temporais a hábitos, costumes e gestos do mundo palaciano, pelas indicações espaciais demasiadamente precisas e restritivas, por um realismo descritivo e decorativo que acaba sempre por hiperbolizar índices de exterioridade em detrimento do que verdadeiramente conta, o universo interior. É assim desta anulação de um tempo escatológico, o tempo mítico das origens, que sobrevivem pormenores descritos minuciosamente e que, inseridos no contexto maravilhoso, adquirem uma faceta amplamente ridícula e até grotesca, já que remetem ou para a moda ou para os ofícios ou para actuações codificadas do “bon goût” dos cortesãos.

Os exemplos são múltiplos mas fiquemo-nos pelos mais relevantes: assim, em *La Belle au bois dormant*, à princesa que adormece num sono simbólico, “*on lui frotte les temples avec de l'eau de la Reine de Hongrie*”²⁶; a rainha má, que exige a morte da princesa e dos filhos, grita ao criado: “*Je le veux, dit la Reine (et elle le dit d'un ton d'Ogresse qui a envie de manger de la chair fraîche), et je la veux manger à la Sauce-robot.*”²⁷; o rei que espera a fada para que esta anule o sortilégio sobre a princesa, “*alla (lui) présenter la main à la descente du chariot.*”²⁸ Também a descrição minuciosa do mundo da corte que ocupa um longo parágrafo, encontra eco noutra narrativa — *Cendrillon ou la petite pantoufle de verre* — onde se sucedem a preocupação excessiva com o vestuário, a inversão anímica da própria heroína — invertebrada e amorfa — e o ambiente galante de um baile, com posturas e gestos “louisquatorziè-mistes”: “*On envoya quérir la bonne coiffeuse, pour dresser les cornettes à deux rangs, et on fit acheter des mouches de la bonne Faiseuse; elles appelèrent Cendrillon pour lui demander son avis, car elle avait le goût bon.*”²⁹ E mais adiante, aquando da chegada da princesa ao baile: “*Toutes les Dames étaient attentives à considérer sa coiffure et ses habits, pour en avoir dès le lendemain de semblables, pourvu qu'il se trouvât des étoffes assez belles, et des ouvriers assez habiles.*”³⁰

²⁶ In *Contes de Charles Perrault...*, p. 133.

²⁷ *Ibidem*, p. 138.

²⁸ *Ibidem*, p. 133.

²⁹ *Ibidem*, p. 172.

³⁰ *Ibidem*, p. 174.

Também as minúcias temporais — quase sempre marcadas pelo seu carácter supérfluo — desviam do essencial, glosam o artificial e acrescentam pormenores anedóticos e até mesmo irónicos que, como já salientámos, criam distanciamento em relação ao sobrenatural. É o que acontece no momento essencial do encontro, quando o príncipe acorda a princesa em *La Belle au bois dormant*: surpreendido, “*il se garda bien de lui dire qu'elle était habillée comme sa grand-mère, et qu'elle avait un collet monté; elle n'en était pas moins belle.*”³¹ A este propósito critica Bruno Bettelheim na sua obra, *Psicanálise dos contos de fadas*: “Como se os heróis dos contos de fadas não vivessem num mundo em que as coisas não passam de moda.

Comentários como este, em que Perrault mistura indiscriminadamente uma racionalidade mesquinha com a fantasia dos contos de fadas, prejudicam enormemente a sua obra. O pormenor do vestido, por exemplo, destrói aquele tempo alegórico, mítico e psicológico que é sugerido por cem anos de sono, tornando isso um tempo cronológico específico. Torna tudo frívolo (...)”³².

O mesmo acontece quando, por vezes, o cómico se confunde com uma limitação temporal inusitada: ao relatar a ordem dada, pela rainha, ao criado, para que matasse a princesa, Perrault escreve: “*La jeune Reine avait vingt ans passés, sans compter les cent ans qu'elle avait dormi: sa peau était un peu dure, quoique belle et blanche; et le moyen de trouver dans la Ménagerie une bête aussi dure que cela?*”³³ E logo após a chegada do príncipe, no momento em que todo o palácio acorda, pode ler-se: “*Cependant, tout le Palais s'était réveillé avec la Princesse; chacun songeait à faire sa charge et comme ils n'étaient pas tous amoureux, ils mouraient de faim; la Dame d'honneur s'impatienta, et dit tout haut à la Princesse que la viande était servie.*”³⁴ Ou ainda na mesma página, numa alusão irónica aos cem anos de sono da princesa: “*ils dormirent peu, la Princesse n'en avait pas grand besoin.*”

Mas o registo irónico — que não raras vezes desemboca na vulgaridade (basta atentarmos no início do conto *Le Petit Poucet*, em que para

³¹ *Ibidem*, p. 136.

³² In BETTELHEIM, Bruno — *Psicanálise dos contos de fadas*, Venda Nova, Bertrand Editora, 1991, p. 291

³³ In *Contes de Charles Perrault...*, p. 136.

³⁴ *Ibidem*, p. 138.

justificar os muitos irmãos do herói, o autor afirma: “*On s'étonnera que le Bûcheron ait eu tant d'enfants en si peu de temps; mais c'est que sa femme allait vite en besogne, et n'en faisait pas moins de deux à la fois.*”³⁵ — serve ainda os designios de uma racionalização e consequente anulação do sobrenatural, a que não são também alheias as frequentes notas explicativas que, colocadas ou não entre parêntesis, aviltam o maravilhoso e invalidam o mistério que dele é parte integrante.

Com efeito, ao longo dos contos, são muitos os elementos racionais — notas explicativas, explicitações psicológicas — que o autor vai acrescentando, quer para justificar certas acções quer para corroborar certos atributos, o que atenta nitidamente contra uma outra vertente imprescindível do maravilhoso, a saber, a da *recusa da racionalidade* em favor da imaginação e da intuição, qualidades que a narrativa pretende ver desenvolvidas no leitor, levando-o a aceitar, sem “parti pris”, sem questionamento, o universo feérico. Há sobretudo que prescindir de qualquer necessidade de justificação racional, pois o sobrenatural é, por essência, ininteligível e indizível. E é ao colocar o acento não na razão, no porquê dos acontecimentos, mas antes nos próprios eventos em si, nas próprias acções — que, essas sim, são dotadas de um sentido intrínseco e bastam à trama narrativa —, que o *conto de fadas* se orienta para uma causalidade em que o desejo coincide com o acto, em que a explicitação psicológica se anula face a atitudes (delas relevam as “funções” proppianas) que coincidem com a própria volição.

Sendo assim, como interpretar a intromissão de toda a espécie de justificativos que geram efeitos de uma dissonância tal que mais parecem imputados ao domínio do fantástico? Assim, em *La Belle au bois dormant*, ao tentar explicar o cumprimento da maldição sobre a princesa, o autor explicita: “*Elle n'eut pas plus tôt pris le fuseau, que comme elle était fort vive, un peu étourdie, et que d'ailleurs l'Arrêt des Fées l'ordonnait ainsi, elle s'en perça la main, et tomba évanouie.*”³⁶. Na mesma página, refere que a fada é avisada por um anão “*qui avait des bottes de sept lieues (c'était des bottes avec lesquelles on faisait sept lieues d'une seule enjambée.)*”. Noutro conto, mais precisamente em *Les Fées*, Perrault põe na boca da velhinha que pede ajuda à heroína as seguintes palavras, não se

³⁵ *Ibidem*, p. 191.

³⁶ *Ibidem*, p. 133.

coibindo de as justificar: “*Vous êtes si belle, si bonne et si honnête, que je ne puis m’empêcher de vous faire un don (car c’était une Fée qui avait pris la forme d’une pauvre femme du village, pour voir jusqu’irait l’honnêteté de cette jeune fille*”³⁷.

Uma vez destruída a causalidade maravilhosa, não é pois de admirar que ao desejo não se suceda a acção, como é lícito nos contos tradicionais (não necessitando aquele de ser explicado a não ser por esta) mas antes a minúcia anacrónica de uma explicitação deveras despropositada. Após a morte aparente da princesa, no conto da *Belle au bois dormant*, dá-se o encantamento de todos os que habitavam no palácio e tudo “*se fit en un moment; les Fées n’étaient pas longues à leur besogne.*”³⁸ O castelo desaparece e oculta-se dos olhares profanos — um certo aviltamento do maravilhoso (entremeado de acentos irónicos) é aqui a tónica dominante: “*On ne doute point que la Fée n’eut encore fait là un tour de son métier, afin que la Princesse, pendant qu’elle dormirait, n’eût rien à craindre des curieux.*”³⁹

Explicações supérfluas que retardam a acção, glosas psicológicas que pouco têm a ver com as imagens arquetípicas de valências universais veiculadas pela tradição narrativa, àpartes extemporâneos que pretendem talvez acrescentar notas de comicidade a aprisionar o intemporal num quotidiano comezinho, grotesco e nada libertador. É o que vemos em sucessivas passagens do conto *Le Petit Poucet*, de que apenas retiramos o seguinte excerto, no instante em que o lenhador quer bater na mulher: “*Ce n’est pas que le Bûcheron ne fût peut-être encore plus fâché que sa femme, mais c’est qu’elle lui rompait la tête, et qu’il était de l’humeur de beau-coup d’autres gens, qui aiment fort les femmes qui disent bien, mais qui trouvent importunes celles qui ont toujours bien dit.*”⁴⁰ Ou no início de *Le Maître Chat ou le Chat botté* em que o autor, ao referir as partilhas feitas pelos três filhos do moleiro, ironiza com a crítica ao sistema judicial da época: “*Les partages furent bientôt faits, ni le Notaire ni le Procureur n’y furent point appelés. Ils auraient eu bientôt mangé tout le pauvre patrimoine.*”⁴¹

³⁷ *Ibidem*, p. 165.

³⁸ *Ibidem*, p. 134.

³⁹ *Ibidem*, p. 134.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 193.

⁴¹ *Ibidem*, p. 157.

Mas a contaminação das linhas mestras que edificam o universo simbólico dos contos maravilhosos vai mais longe em Charles Perrault, encontrando o seu expoente máximo na inversão dos próprios valores internos que deveriam pautar o comportamento e a figura do herói e/ou da heroína, na supressão pura e simples das provas iniciáticas e na anulação de uma função primordial que, no âmbito do epílogo, caracteriza a narrativa maravilhosa: a da punição/recompensa, função essa que contém a chave da vitória exigida das forças do Bem sobre as do Mal, e a consequente reparação da maldição/malefício, com a sua imprescindível vertente consoladora.

Atentemos, por exemplo, no conto *Cendrillon ou la petite pantoufle de verre*, em que a heroína da história nada mais faz do que aceitar, pacífica, paciente e alegremente (!), a situação de menosprezo a que a obrigam madrasta e irmãs. Torna-se cúmplice delas e até favorece essa humilhação, dando mostras, em diferentes ocasiões, da sua submissão e do seu carácter invertebrado: quando se oferece para embelezar as irmãs que vão ao baile: "*Cendrillon les conseilla le mieux du monde, et s'offrit même à les coiffer*"⁴²; quando, após ter bailado com o príncipe pela primeira vez, se aproxima das irmãs e, numa incongruência de mau gosto, lhes oferece laranjas e limões: "*Elle alla s'asseoir auprès de ses soeurs, et leur fit mille honnêtetés: elle leur fit part des oranges et des citrons que le Prince lui avait donnés, ce qui les étonna, car elles ne la connaissaient point*"⁴³.

Na ausência de qualquer carisma, a figura da heroína chega mesmo a pautar-se pelos valores negativos da mentira, do fingimento, da arrogância, da ironia e do arrivismo. Como aceitar pois que Cendrillon, tradicional arquétipo do Eterno Feminino, adultere a essência mesmo desse paradigma intemporal? Fingindo acordar: "*Cendrillon leur alla ouvrir: Que vous êtes longtemps à revenir! Leur dit-elle en baillant, en se frottant les yeux, et en s'étendant comme si elle n'eût fait que de se réveiller.*"⁴⁴ E após ter ouvido os elogios que as irmãs fazem à bela desconhecida, Cendrillon afirma: "*Elle était donc bien belle? Mon Dieu, que vous êtes heureuses, ne pourrais-je point la voir? Hélas! Mademoiselle Javotte, prêtez-moi votre habit jaune que vous mettez tous les jours*"⁴⁵.

⁴² *Ibidem*, p. 172.

⁴³ *Ibidem*, p. 174.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 175.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 175.

Mas é fundamentalmente o epílogo da narrativa que representa uma total inversão da função da punição/recompensa: as irmãs não só escapam a qualquer tipo de advertência ou castigo como são mesmo recompensadas por Cendrillon: “*Cendrillon les releve, et leur dit, en les embrassant, qu’elle les pardonnait de bon coeur, et qu’elle les priaît de l’aimer bien toujours.*”⁴⁶ E mesmo no fim, o autor acrescenta: “*Cendrillon, qui était aussi bonne que belle, fit loger ses deux soeurs au Palais, et les maria, dès le jour même, à deux grands Seigneurs de la Cour*”⁴⁷. Talvez sejam estes pormenores que levam Bruno Bettelheim a denunciar, com toda a justiça: “A *Gata Borralheira* de Perrault é enjoativamente doce e insipidamente bondosa, faltando-lhe totalmente iniciativa.”⁴⁸ E mais adiante salienta outra não menos manifesta ocasião de ruptura: “Quanto a experimentar o chinelo, na versão de Perrault não é o príncipe que procura a proprietária, mas um gentil-homem que recebe ordens para procurar a rapariga a quem o chinelo sirva. Antes de a *Gata Borralheira* se encontrar com o príncipe, a sua madrinha aparece e fornece-lhe lindos vestidos. Assim, perde-se um pormenor importante da versão dos irmãos Grimm e de muitas outras — nomeadamente, que o príncipe continuasse impávido perante o aspecto da *Gata Borralheira*, vestida de farrapos, porque reconhece nela as suas qualidades inerentes, para além do seu aspecto exterior.”⁴⁹

Desta anulação do contraste entre os valores materiais e os predicados internos, desta confusão entre o profano e o espiritual, entre a aparência e a essência, resulta, como é óbvio, a quebra de um percurso iniciático que se vê substituído pela banalidade, imaturidade e inconsciência de atitudes tais que contribuem para destituir a personagem feminina de toda a sua riqueza interior que, esta sim, deve constituir o objectivo primeiro da “quête” de todo o herói maravilhoso. A ignorância do valor arquetípico e paradigmático das personagens do *conto de fadas* leva a que Perrault adultere o simbolismo a elas subjacente, obstando à interiorização e consciencialização (pelo leitor) do Bem e do Mal e de outras polaridades que congregam em si a totalidade do psiquismo humano. O trigo é confundido com o joio e caem por terra os marcos que balizam a verticalização das pulsões negativas e instintivas do indivíduo: os contos dei-

⁴⁶ *Ibidem*, p. 177.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 177.

⁴⁸ In BETTELHEIM, Bruno — *Op. cit.*, p. 318.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 319.

xam de realizar o seu objectivo primeiro que é o de harmonizar internamente os valores diurnos e nocturnos da psique, isto é, realizar, como defende Jung, a “coincidentia oppositorum”.

Também no conto *Le Petit Poucet*, se bem que o herói passe por uma transformação passiva na medida em que dá mostras de uma grande coragem e de um grande espírito de decisão — e isto apesar da sua fraqueza física —, nem por isso se deixa de veicular uma mensagem que favorece o arrivismo. Ou seja, todos os meios são bons para atingir os fins almejados, se acreditarmos na versão de Perrault, em que o Polegarzinho não hesita em recorrer à mentira e à hipocrisia para roubar e ludibriar a mulher do ogro. Além disso, vê-se anulado um dos processos simbólicos mais importantes que tem a ver com a figura da “oposição compensatória”: as narrativas devem ensinar que o minúsculo esconde quase sempre o maiúsculo, que no pequeno está contido o grande, que por detrás da aparência frágil e desgraçada existe uma essência forte e formosa. Ora tal não acontece em *Le Petit Poucet* em que, além de tudo, é o próprio arquétipo da procura que se vê anulado.

Na parte final do conto, e uma vez mais, o percurso iniciático do herói (ou anti-herói?) vai conduzi-lo a uma recompensa tão só material: por entre alusões às “bienséances” sociais, às convenções da corte e à própria figura do rei, *o Petit Poucet*, metamorfoseado em correio real e amoroso (graças às botas roubadas ao ogro, traz ao monarca novas do seu exército e às damas notícias dos amantes) é promovido a “Grand Seigneur”: “Après avoir fait pendant quelque temps le métier de courrier, et y avoir amassé beaucoup de bien, il revint chez son père, où il n’est pas possible d’imaginer la joie qu’on eut de le revoir. Il mit toute sa famille à son aise. Il acheta des Offices de nouvelle création pour son père et pour ses frères; et par là il les établit tous, et fit parfaitement bien sa Cour en même temps.”⁵⁰

Não se furta a esta ruptura com o horizonte simbólico os contos *La Barbe-Bleue* e *Le Maître Chat ou le Chat botté*: no primeiro, após sucessivas reminiscências galantes e mundanas, o final invertido glosa-se em termos de recompensa financeira — “Il se trouva que la Barbe-Bleue n’avait point d’héritiers et qu’ainsi sa femme demeura maîtresse de tous ses biens. Elle en employa une partie à marier sa soeur Anne avec un jeune Gentilhomme, dont elle était aimée depuis longtemps; une autre par-

⁵⁰ In *Contes de Charles Perrault...*, p. 200

tie à acheter des Charges de Capitaine à ses deux frères; et le reste à se marier elle-même à un fort honnête homme."⁵¹ No segundo, o filho mais novo do moleiro, disfarçado de "*Monsieur le Marquis de Carabas*", finge que possui grandes bens e acaba por casar com a filha do rei. O próprio gato "*devint grand Seigneur, et ne courut plus après les souris que pour se divertir.*"⁵²

Mas a esta panóplia de heroínas invertebradas e fracas que não lutam pela reposição da verdade e que se submetem, ingenua e alegremente, ao mundo adverso em que vivem — acabando por se identificar com ele e por nele se perderem —, de heróis que, num maquiavelismo disfarçado e num arrivismo incontido, lutam apenas por valores profanos e materiais, confundindo a profundidade ontológica com a superficialidade do ter e do haver, vem juntar-se, nos Contes de Perrault, o "escândalo" de uma inversão completa e perigosa. É o que acontece em *Le Petit Chaperon Rouge* em que ocorre a inversão completa do processo de verticalização subjacente a todo o dinamismo simbólico: a morte da heroína — que irremediavelmente é devorada pelo lobo — atenta contra o princípio da consolação — inerente às narrativas maravilhosas — que demonstra a necessidade de domesticar o Mal, de o subjugar, fundindo-o com o Bem, num único elemento. *Petit Chaperon Rouge* é pura e simplesmente engolida pelo lobo ou seja, é castigada pela sua desobediência à figura materna. O equilíbrio e a harmonia internos vêem-se adiados nesta impossibilidade de redenção e de purificação. Na sua anulação poder-se-à ler a ausência de uma esperança que condena e mata: a luz apaga-se no fundo do túnel e o leitor perde-se, já que o encanto se quebra no sonho irrealizável. Uma vez mais Charles Perrault atenta contra a demanda de Absoluto que norteia os percursos iniciáticos, e que se inscreve, desde tempos imemoriais, no inconsciente colectivo da Humanidade.

Resta-nos referir nos *Contes de Ma Mère l'Oye* a abolição frequente do processo simbólico da "oposição" enquanto experiência probatória. Ou seja, o *conto de fadas* exige sempre, por mais simples que sejam, a existência de provas iniciáticas, de obstáculos que, uma vez transpostos e vencidos, permitem ao herói ou à heroína, medir-se com a sua "sombra"⁵³, combater, com esforço e até com sofrimento, as pulsões mais primitivas

⁵¹ *Ibidem*, p. 153.

⁵² *Ibidem*, p. 161.

⁵³ Ver "L'ombre dans les contes de fées", in VON FRANZ, Marie-Louise — *L'interprétation des contes de fées*, Paris, Albin Michel, 1995, pp. 241 à 420.

do humano, que surgem quase sempre metamorfoseadas em imagens de adversidade maligna. A vitória sobre o Mal, qualquer que seja a sua forma, é um elemento imprescindível da e na ruptura ontológica. É pois ao romper com esta função primordial — que ensina que a felicidade só se alcança no final de um processo de maturação, de crescimento interior, o qual nos permite atingir a verticalidade e inverter a precaridade existencial —, que Charles Perrault nega, às personagens simbólicas, o verdadeiro papel que deveriam desempenhar: ser testemunhos vivos de um caminho que conduz à Consciência⁵⁴. Não é pois de estranhar que, por exemplo, em *La Belle au bois dormant*, o príncipe percorra a floresta sem que qualquer obstáculo venha ao seu encontro, e sem que antes tenha passado por qualquer provação: “À peine s’avance-t-il vers le bois, que tous ces grands arbres, ces ronces et ces épines s’écartèrent d’elles-mêmes pour le laisser passer: il marche vers le Château qu’il voyait au bout d’une grande avenue où il entra.”⁵⁵

Carl Gustav Jung afirmava que os sonhos se explicavam por eles próprios; ou seja, acreditava que a interpretação das experiências oníricas era sempre inferior a essas mesmas experiências, porque as imagens são a expressão mais completa e possível dos acontecimentos interiores que por elas são veiculados. O mesmo se pode dizer para os *mitos e os contos de fadas*. Resta-nos pensar que estes esboços interpretativos que aqui ficam possam contribuir para a necessidade de reler um autor e para a pertinência de repensar a narrativa maravilhosa. A Perrault, podemos talvez perdoar a manifesta insensibilidade espiritual: justificam-na, como vimos, as constantes concessões do literato ao “status quo” vigente e a sua ignorância do simbolismo subjacente aos dinamismos que representam o fundo comum de toda a Humanidade. O que talvez nos possa mais surpreender — embora tal facto extravaze o âmbito desta reflexão —, é a permanência, ainda hoje, dessa insensibilidade. Dela se tem alimentado, até aos nossos dias, o desnorte do Homem.

Maria do Rosário Pontes

⁵⁴ Cf. VON FRANZ, Marie-Louise — *La Voie de l’individuation dans les contes de fées*, Paris, La Fontaine de Pierre, 1978.

⁵⁵ in *Contes de Charles Perrault...*, p. 135.