

O MITO DO AMOR-PAIXÃO E A SEDUÇÃO FEMININA

Geysa Silva

geysasilva@terra.com.br

O mito é o meio de que o homem lançou mão para explicar o inexplicável, na tentativa de situar-se no mundo e compreender a si mesmo. Foi o mito que humanizou a presença dos seres inanimados e propiciou o controle do medo diante das forças da natureza. Assim como a poesia, o mito recria a realidade e elabora as experiências vividas sem a lógica do racionalismo, obedecendo apenas a uma fabulação. Entretanto a poesia é quase sempre obra individual, enquanto o mito é coletivo, resultado de contingências que variam no tempo e no espaço, daí as narrativas diferenciadas diante de um fenômeno igual ou semelhante, conforme a cultura que o apresenta.

É essa *concepção mítica da realidade* que humaniza, progressivamente, o mundo hostil que rodeia o homem racional, consciente da precariedade de sua condição mortal. O surgimento do mito se dá no justo momento em que as forças difusas do não-natural (ou do sobrenatural), a princípio indiferenciadas e obscuramente pressentidas, passam a encarnar-se e a individualizar-se em seres mais ou menos divinos (Horta, 1990, p. 19).

Com essa postura diante do assunto, veremos, de forma interdisciplinar, como se apresenta o tema da sedução, em contos destinados ao público infanto-juvenil, a partir de pressupostos teóricos da crítica literária e da análise do discurso. Assim, serão visitados tanto Orlandi, Fávero e Koch como Rougemont e Werner, entre outros. Acreditamos que o estudo da linguagem permite uma abordagem diversificada, sob a ótica de disciplinas cujo objeto, muitas vezes coincidente (no caso o discurso), pode ensejar leituras múltiplas.

Sabemos que o mito do amor-paixão frequenta a literatura, desde seus primórdios, quando, na *Ilíada* e na *Odisseia* desencadeia os eventos que marcaram a arché dos gregos e

LÍNGUA E LITERATURA CLÁSSICA

onde se vê o poder de sedução do feminino que encanta o masculino, mas também o leva á perdição. Helena, símbolo da beleza irresistível e Briseida, a escrava motivo da cólera de Aquiles contra Agamenon, são índices de perspectivas a partir das quais os homens de todos os tempos olharam as mulheres. Sedutoras ou submissas, elas estão no centro das guerras entre os povos e das rivalidades individuais, que serão atribuídas ao poder externo ou interno que possuem. Interessante notar que os franceses têm um dito popular para a descoberta dos motivos de qualquer evento: *cherchez la femme*, ou seja, a mulher é sempre a causa primeira, a origem do bem e do mal, da felicidade e da condenação.

Essa crença no sortilégio feminino é reiterada pelo relato bíblico, em que Adão é convencido por Eva a fazer o que não lhes era permitido. A serpente, que se mantém até os dias atuais como símbolo fálico, mas que aparece sendo do gênero feminino, atua na mediação do rompimento do interdito e leva o casal primevo a enfrentar a autoridade do Pai Supremo e a desobedecer suas ordens. O que nos diz esse mito? Está em jogo a fome do conhecimento, natural na mulher. Eva quer saber em que mundo vive. As mesmas indagações que nos assaltam hoje eram as que pairavam nos tempos do início: quem somos? onde estamos? A vontade de saber, expressa na prova da maçã, provoca a expulsão do Paraíso, mas também mostra o quanto o homem se deixou envolver pela mulher; porque é ela quem lhe oferece o fruto proibido. Entretanto não há nenhuma resistência, por parte de Adão, ao ato ilícito. Veja-se o que diz a Bíblia:

A mulher, pois, vendo que o fruto daquela árvore era bom para se comer, e era formoso, e agradável à vista, tomou dele, e comeu, e deu a seu marido, que comeu do mesmo fruto que ela. No mesmo ponto se lhe abriram os olhos, e ambos conheceram que estavam nus; e tendo cosido umas com outras, umas folhas de figueira, fizeram delas umas cintas. E Adão e sua mulher, como tivessem ouvido a voz do Senhor Deus, que andava pelo paraíso, ao tempo que se levantava a viração depois do meio-dia,

Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos

se esconderam da face do Senhor Deus entre as árvores do paraíso (*Gênesis*: 3, 4).

Em se tratando de um discurso religioso, há de notar-se a ideologia subjacente a ele, o que coloca em destaque o extralinguístico. O sujeito da enunciação neste caso é alguém que tem uma crença e quer difundi-la, é um “eu” que se coloca como locutor face a um “tu” ou “vós” do alocutário, sendo fácil observar isso nas várias asserções que compõem o texto. Lembre-se de que o discurso religioso não admite contestação. Os verbos marcadores do passado indiciam um sujeito enunciatador que faz a leitura de seu próprio texto como algo dito por outrem *in illo tempore*. Essa distância cronológica empresta competência ao que é escrito, portanto facilita sua credibilidade.

A possibilidade de separar, a partir de marcas formais, a leitura que o “sujeito” faz de seu próprio texto, a distância maior ou menor que ele marca com relação a si mesmo parece decisiva, como a compreensão da relação que, através de seu enunciado, o sujeito estabelece entre seu alocutário, o mundo e ele mesmo. O texto pode ser assim relacionado à situação de comunicação em que ele foi produzido e onde constitui um conjunto de ato de fala (Maldidier, Normand e Robin, 1994, p. 73).

Adão é o homem apaixonado que se rende à voz da mulher. Inúmeras vezes esse gesto se repetirá na história da humanidade, tanto nas atitudes heróicas como nos crimes hediondos, tanto em *Dom Quixote* como em *Macbeth*. As primeiras páginas do *Gênesis* trazem essa manifestação de sentimento amoroso, embora não explícito em palavras, que são residualmente depositadas no discurso tanto do homem como no discurso do Senhor Deus. Enganado pela serpente, ao par original só resta vivenciar o amor que custará dores à mulher e cansaço ao homem, no castigo que será perpetuado por todas as gerações, enquanto corpo e mente, afeto e carne estarão sujeitos ao conflito na satisfação dos desejos.

Os contos populares e a literatura canônica farão dessa luta incessante motivo de suas obras. Deus e o diabo, santida-

LÍNGUA E LITERATURA CLÁSSICA

de e pecado aparecem tanto nas obras de cordel como em *Grande sertão: veredas*, por exemplo. O trânsito sutil entre as fronteiras do sagrado e do profano representado em diversas formas de arte dão a oportunidade de atravessar a linha separadora do corpo e da alma, linha que é a mesma a uni-los. Na verdade, religião e erotismo se manifestam nas extremidades de um dualismo expresso pelo céu (*locus* da bem-aventurança) e pelo inferno (*locus* da danação). Enquanto a primeira busca recuperar o paraíso perdido, via santificação, o segundo procura realizar os desejos inconfessáveis, via satisfação da carne. Essa difícil possibilidade de representar a união de duas esferas aparentemente opostas implica desvelar o modo de constituição da humanidade, sempre dividida entre a ascese e a luxúria, entre os sentimentos reprimidos e a loucura do amor-paixão. Exemplar é o romance entre Tristão e Isolda, como nos diz Denis de Rougemont (1988, p. 105).

Não deixa de ser menos verdadeiro o fato de que, no conjunto, considerando, sobretudo, o princípio interno da ação, *Tristão* evoca, na maioria de suas situações romanescas, a progressão de uma vida mística. Determinados “momentos” derivam da mais pura tradição cátara e outros podem ser comparados a uma experiência mística mais geral, idêntica, na sua forma, tanto entre os ortodoxos quanto entre os dissidentes ou pagãos (iranianos, árabes e até budistas). (...) a infidelidade de Isolda é a heresia, é a virtude mística dos “puros”, é *uma virtude*, segundo os autores da lenda. E a falta não está no amor, mas na sua “realização”.

Os trovadores medievais, responsáveis pelo lirismo provençal, segundo alguns historiadores, estavam ligados à heresia cátara, embora não fossem militantes. Com eles teve origem a ética do amor cortês, em que é nítida a confusão entre Deus e a dama escolhida, tratados de forma abstrata, com o uso de figuras de retórica, carregadas de paixão. Existe mesmo uma saturação religiosa, expressa na Igreja do Amor. Lembremo-nos de que a vida medieval, em todos os momentos, era ritualizada e, portanto, muito afastada do racionalismo que

domina nosso imaginário atual. Os cronistas da época narram histórias em que a paixão provoca ações terríveis.

As ações narradas pelos cronistas da época figuram entre as mais loucas, as mais “surrealistas” da história de nossos costumes... Recordemos esse senhor ciumento que mata o trovador favorito de sua mulher e manda servir o coração da vítima num prato. A dama come sem saber o que é. Depois o senhor lhe conta e a dama responde; “Meu senhor, haveis-me dado iguaria tão saborosa que nunca mais comerei outra igual!” e ato contínuo jogou-se pela janela do torreão (Rougemont, 1988, p. 73).

A paixão irresistível é algo que ocorre com o nobre e com o plebeu, uma vez que as pulsões de vida e as de morte acompanham o homem desde seu nascimento. A vontade de sobrevivência busca a satisfação das necessidades físicas, incluindo-se aí a pulsão erótica, na fusão com o *outro*; por sua vez, a agressividade é uma forma de defesa contra o *outro*, ou uma tentativa de modificá-lo para adequá-lo a nosso próprio prazer. Assim, Eros caminha entre constantes tensões, indo da desrazão alucinada ao encontro com o nirvana (domínio de Thanatos). É o percurso desesperado pela onipotência.

A verdade é que as fantasias do início de uma relação apaixonada não concedem existência própria ao outro, que se torna um depósito das fantasias mais arcaicas, um representante da possibilidade de restauração do narcisismo ferido, um outro eu mesmo que deseja as mesmas coisas que eu e me regata para sempre da condição da falta em que me encontro (que é a própria condição humana) para me elevar à condição dos deuses: a recuperação da onipotência (Khel, 1987, p. 479).

Freud já explicara a conquista do fogo, brevemente, em *Mal-estar na civilização* e, depois, em um de seus ensaios, denominado *A conquista do fogo*. O homem teria apagado o fogo com o jorro de sua urina, o que caracterizaria um prazer sexual; contudo, em determinada ocasião, resolveu abdicar desse prazer e levar o fogo para sua caverna, onde aprendeu a aproveitá-lo. A cultura está, pois, ligada ao sacrifício do prazer. Mesmo hoje costuma-se usar o sintagma “fogo da paixão” pa-

LÍNGUA E LITERATURA CLÁSSICA

ra indicar o estado em que se encontra uma relação afetiva incontrolável, capaz de enfrentar e desrespeitar as leis sociais.

Os poetas têm usado o amor como motivo de sua arte, especialmente na poesia lírica, mas também na tragédia e no romance. Claro que sempre se trata do amor infeliz, pois a felicidade raramente é matéria poética. Na literatura portuguesa, os amores de D. Pedro e Dona Inês são inspiração poética, desde o Renascimento até os dias atuais, sobrevivendo na literatura brasileira, devido ao desenlace trágico que ocorreu com os protagonistas.

Amor e morte, amor mortal: se isso não é toda poesia, é, ao menos, tudo o que há de popular, tudo o que há de universalmente emotivo em nossas literaturas; em nossas mais antigas lendas e em nossas mais belas canções. O amor feliz não tem história. Só existem romances de amor mortal, ou seja, de amor ameaçado e condenado pela própria vida. (...) É menos o amor realizado que a paixão de amor. E paixão significa sofrimento. Eis o fato fundamental (Rougemont, 1988, p.17).

É sintomático Camões, expressão do classicismo português, por diversas vezes referir-se à ambiguidade e ao fascínio do amor, tanto em sua poesia lírica como no Canto III de *Os Lusíadas*. Há um erotismo idealizado, difundido por imagens que acenam com uma vida mais plena de exaltação, como se a paixão nos conduzisse para além da felicidade mesma, para um estado de transfiguração em que corpo e mente estariam em simbiose perfeita. Se a cultura nos promete a tranquilidade de uma vida harmoniosa, a paixão se permite um abandono ao prazer, ainda que proibido. São celebrados os triângulos amorosos, os namoros não permitidos, ou melhor, tudo o que a religião condena e a lei não permite. Teremos o gosto pela infelicidade? Caminhamos para a destruição desprezando o princípio da realidade, conduzidos pela paixão. Vejam-se estes versos, em que as contradições são afirmadas de modo a não deixar dúvidas sobre a impossível resistência ao amor-paixão.

Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos

Amor é um fogo que arde sem se ver,
É ferida que dói, e não se sente;
É um contentamento descontente,
É dor que desatina sem doer.

Ou ainda:

Quem viu um olhar seguro, um gesto brando,
Hua suave e angélica excelência,
Que em si está sempre as almas transformando,
Que tivesse contra ela resistência?

Todos os versos do primeiro quarteto acima citado, construídos na base de oposições, formam uma classe argumentativa (Ducrot) que leva à conclusão de o amor ser algo incongruente e paradoxal. No outro quarteto, há um predomínio da atitude valorativa do locutor, expressa pelos adjetivos, nos dois primeiros versos, enquanto a interrogação funciona como um marcador que modaliza a expressão de o amor ser irresistível. Em ambos os casos pode-se verificar a presença do tópico “amor”, reiterado pelas repetições que chegam a paráfrases em “É ferida que dói, e não se sente” e “É dor que desatina sem doer”. Por outro lado, a escolha lexical serve ao propósito de ressaltar o amor-paixão, pois não se tem um sentimento calmo, fruto de camaradagem ou de afinidades, mas um consumo afetivo que tende para a explosão.

Aqui exploraremos a oscilação entre o seduzir e ser seduzida que aparece em inúmeros textos da literatura infanto-juvenil, mas privilegiando os contos de encantamento.

Nesses contos, o amor-paixão aparece inúmeras vezes; é um elemento, em geral, que desencadeia os atos heróicos e acaba por constituir-se como meio de salvação. Em *Cinderela*, por exemplo, o príncipe se apaixona pela moça que ele tinha visto apenas uma vez. Entretanto é um sentimento avassalador, que o faz ignorar as outras moças da festa e interromper a rotina da vida no reino, quando resolve procurar a dona do sapati-

LÍNGUA E LITERATURA CLÁSSICA

nho perdido. Ele é inteiramente seduzido pela beleza de Cinderela, tal Romeu ao ver Julieta.

O filho do rei veio até junto dela, segurou-a pela mão e só quis dançar com ela. Não quis dançar com mais ninguém, nem soltar a mão dela. Quando alguém a tirava para dançar, ele dizia:

– Não. Ela é meu par (Grimm, 1996, p.17).

Interessante notar que não se sabe o que Cinderela falou, nem ao menos se disse alguma coisa. Veja-se que o filho do rei realiza um discurso autoritário, em que sua vontade não é questionada., pois ele fala do lugar do poder; o contexto histórico-social mostra ser impossível contrariar a vontade de um príncipe. A maioria das condições de produção dos contos de fada ou de encantamento revelam a existência de relações de força entre os interlocutores, expostas pela posição que ocupam no discurso. O efeito de sentido é o leitor/ouvinte perceber a irreversibilidade do que é dito, não sendo importantes a utilidade nem o interesse do interlocutor, enquanto a polissemia é do tipo contida. Afinal, Cinderela seduziu ou foi seduzida? Na Idade Média, a situação das mulheres sem dote era muito precária, daí os contos maravilhosos acenarem com a possibilidade do aparecimento de um príncipe encantado que resolveria a vida das mocinhas. Sendo a repetição do mesmo, o discurso autoritário do príncipe é paráfrase da fala de outros soberanos, na mesma situação.

Vale dizer: o discurso autoritário é o discurso do mesmo e isto está refletido, de alguma forma, na concepção de linguagem, nos moldes de análise propostos, etc. Este é um deslize ideológico que faz com que se atribua à natureza da linguagem em geral algo que é histórico e se dá em relação à dominância de um tipo de discurso, numa certa formação social (Orlandi, 1987, p. 85).

Em *O príncipe sapo*, desde o início o sapo se mostra apaixonado pela beleza da moça que conheceu na fonte. Suas falas são carregadas de paixão, sempre reiteradas por uma declaração de amor: “Abra a porta, amor de minha vida”; “Sirvame o jantar, amor de minha vida”; “Leve-me para cama, amor

de minha vida”; “Pegue um machado, amor de minha vida”; “Corte minha cabeça, amor de minha vida” (Cross-Holland, 2003, p. 19-20). A moça só se deixa envolver afetivamente, após a transformação do animal e é a insistência da mãe (a voz da experiência e do pragmatismo) que a faz cumprir as ordens do sapo. Mais uma vez a mulher surge no papel de sedutora. Note-se que o sintagma “amor de minha vida” é usado como bordão e funciona como indicador da direção que deve ser seguida na leitura, ou seja, é uma sequência de signos linguísticos redutores da complexidade da significação.

É pelo fato de todo signo linguístico possuir um significado que os signos linguísticos combinados fornecem o contexto um ao outro, vindo o seu valor semântico, de texto a texto, constantemente modificado mediante tais determinações recíprocas, que formam um tecido extremamente complexo. Para que o decodificador seja capaz de orientar-se no interior deste é que a linguagem fornece, na própria tessitura do texto, instruções que, metaforicamente, podem ser comparadas a sinais de trânsito para permitir-lhe o percurso adequado através do mesmo (Fávero e Koch, 1994, p. 46).

Essas narrativas populares já eram criticadas por algumas mulheres, como Christine de Pizan, desde o período medieval, por apresentarem sonhos praticamente irrealizáveis (Werner, 1999, p. 80), quase sempre dependentes de efeitos mágicos e da ajuda de poderes sobrenaturais que criam o fantástico ou o estranho, conforme nos diz Todorov. Entretanto, embora apareça o amor como solução para todos os problemas, os contos revelam também problemas femininos e expedientes de que as mulheres se serviam para enfrentar as ameaças dos homens.

Em *A Bela e a Fera*, constata-se o papel do pai, que entrega a filha a uma criatura monstruosa, em pagamento de uma dívida de palavra (ou dinheiro, como costumava acontecer na vida real). Se, no início, a selvageria da Fera é uma característica de sua natureza, com o passar dos tempos ela vai se modificando. Os irmãos Grimm amenizam as reações das heroínas,

LÍNGUA E LITERATURA CLÁSSICA

tornam as moças bem-educadas e muitas vezes silenciosas, como foi visto anteriormente em *Cinderela*. Dessa maneira, o amor-paixão também vai sofrendo metamorfoses, deixando de ser o remédio para todos os males que atingiam as mulheres até a época moderna. Hoje, as heroínas fogem não só de um pai tirano, mas também de um marido que lhes nega a liberdade de agir. Embora fossem considerados uma literatura vulgar por muitos escritores, inclusive por Voltaire, os contos maravilhosos exigem sensibilidade para compreendê-los em seu verdadeiro sentido. As mulheres que escreveram contos de fadas, entenderam isso muito bem.

Observe-se o que aconteceu, no século XVII, quando Madame d'Aulnoy reinava na França como escritora de contos de fadas. No círculo de frequentadores de sua casa, ouviam-se os contos que falavam da dificuldade das mulheres se livrarem de maridos indesejados e cruéis. Levando em consideração os receptores das histórias, o lugar em que eram contadas, e as relações entre as pessoas que tomavam parte nos chamados salões, aquilo que parecia um simples divertimento era, muito mais, era um meio de denúncia e crítica do social.

Os contos tinham, então, o que Dressler classifica como função provocativa, conforme se lê em Fávero e Koch (1994, p. 76): “Dressler conclui que, a se adotar tal posição, ter-se-á de admitir que (...) o emissor informará o receptor através do texto (função representativa), obrigando-o a uma avaliação ou a um comportamento (função provocativa)”. As intenções de madame d'Aulnoy eram iniciar um debate sobre problemas que nem sempre os membros da corte francesa queriam reconhecer. Pode-se perceber aqui a importância da pragmática, quando o emissor assume o diálogo com as intenções do receptor e as pressuposições de como a história seria recebida.

Mas o tema ao qual madame d'Aulnoy retornava, quase obsessivamente, num grande número de variações sobre belas e feias, era o da noiva animal e do noivo animal.

Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos

Carneiros, javalis, anões amarelos, gatos brancos, pássaros azuis, sapos, veados, mutantes de todas as formas povoam suas páginas: madame d’Aulnoy aproveitava as oportunidades que o tema mitológico da metamorfose animal lhe oferecia para criar um mundo de faz-de-conta em que a felicidade e o amor às vezes eram possíveis para a heroína, mas esquivos e conseguidos com dificuldade (Werner, 1999, p. 321).

Em *Pele de Asno*, o príncipe se apaixona pela heroína ao vê-la pelo buraco da fechadura. A beleza da moça exerce tal fascínio sobre ele que não consegue esquecê-la. Perrault (2004, p. 199) diz que “tamanha foi sua excitação que ficou com uma febre altíssima”. Ou seja, foi literalmente tomado pelo fogo da paixão. *Pele de Asno* também havia se apaixonado pela beleza do príncipe, então temos um caso de mútua sedução, em que a aparência física é determinante para o despertar dos sentimentos. Entretanto o rei e a rainha só se deixam envolver pelos encantos de *Pele de Asno*, quando descobrem que ela era uma princesa, o que revela a tensão entre o linguístico e o discursivo. Os contos de encantamento tinham função lúdica, porém essa fazia contraponto com a função moralizante do discurso pedagógico, incluído no mesmo texto. “Em relação a regras conversacionais, o que podemos concluir é o seguinte: quando na relação de interlocução se negocia o modo de interação – autoritário, lúdico ou polêmico –, se estabelece, pelo tipo de discurso que se contrata, aquilo que vai ser pertinente” (Orlandi, 1987, p. 172). Sendo um conto da época medieval, *Pele de Asno* teve suas condições de produção muito diferentes das condições atuais quando príncipes e princesas se casam com plebeias e plebeus e quando a liberdade sexual não provoca ansiedade para a realização imediata do casamento.

A alegria do rei e da rainha foi imensa quando ficaram sabendo que *Pele de Asno* era uma princesa real e, portanto, digna de ser a esposa do herdeiro do trono, e de novo, a abraçaram e beijaram.

O príncipe estava tão impaciente para se casar que mal houve tempo para preparar uma festa à altura do faustoso acontecimen-

LÍNGUA E LITERATURA CLÁSSICA

to. O rei e a rainha, que tinham adoração pela nora, não pararam de mimá-la e beija-la (Grimm, 2004, p. 205).

O mito do amor-paixão examinado do ponto de vista da análise do discurso e da teoria da literatura exhibe narradores que se apropriam da linguagem, não apenas de forma individual. Eles sofrem os efeitos do sócio-histórico, em que o sujeito é interpelado pela ideologia vigente. Durante muito tempo, a falocracia dominou os contextos sociais, por isso, nos contos infantis, as mulheres aparecem como santas ou malvadas, anjos de pureza ou demônios da sedução.

REFERÊNCIAS

BÍBLIA SAGRADA. Trad. Padre Antônio Pereira de Figueiredo. Rio de Janeiro: Barchinense, 1967.

CROSSLEY-HOLLAND, Kevin. *Encantamento*. Contos de fada, fantasma e magia. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Cia. das Letrinhas, 2003.

FÁVERO, Leinor Lopes e KOCH, Ingedore G. Villça. *Linguística textual: introdução*. São Paulo: Cortez, 1994.

GRIMM, Jacob e GRIMM, Wilhelm. *Cinderela e outros contos de Grimm*. Trad. Ana Maria Machado. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.

HORTA, Guida Nedda B. Parreiras. Raízes míticas do Helenismo: o pensamento mítico na literatura grega. In: SCHULLER, Donald e GOETTEMES, Miriam Barcellos (org). *Mito, ontem e hoje*. Porto Alegre: UFRGS, 1990.

KEHL, Maria Rita. A psicanálise e o domínio das paixões. In: CARDOSO e outros. *Os sentidos da paixão*. São Paulo: Cia. das Letras, 1987.

MALDIDIER, D.; NORMAND, C.; ROBIN, R. Discurso e ideologia: bases para uma pesquisa. Trad. Bethânia S. C. Mari-

Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos

ani. **In:** *Gestos de leitura: da história no discurso*. Campinas: UNICAMP, 1994.

ORLANDI, Eni. *A linguagem e seu funcionamento*. Campinas: Pontes, 1987.

PERRAULT, Charles. *Histórias ou contos de outrora*. Trad. Renata Cordeiro. São Paulo: Landy, 2004.

ROUGEMONT, Denis de. *O amor e o ocidente*. Trad. Paulo Brandi e Ethel Brandi Cachapuz. Rio de Janeiro: Guanabara, 1988.

WERNER, Marina. *Da fera à loira*. Sobre contos de fadas e seus narradores. Trad. Thelma Médici Nóbrega. São Paulo: Cia. das Letras, 1999.