

**ENVEREDANDO POR QUESTÕES DE GÊNERO
EM CONTOS DE PERRAULT:
INTERFACES DO FEMININO E DO MASCULINO
NA DESCONSTRUÇÃO DE PARADIGMAS**

Regina Michelli (UERJ)
reginamichelli@globocom.com

1. Introdução

Contar histórias vem de tempos imemoriais, tradição de oralidade que marca a preservação da cultura, atravessando tempos e espaços longínquos. O autor sobre cujos contos vamos deter nosso olhar é Charles Perrault, nascido em 1628 e falecido em 1703. Escreveu inicialmente contos em verso, reunidos na publicação de 1695, com prefácio assinado pelo próprio autor: “A Paciência de Griselda” (ou Grisélidis), “Pele-de-Asno” e “Os Desejos Ridículos”. Os contos em prosa foram publicados em 1697, na obra intitulada *Histórias ou Contos do Tempo Passado, com Moralidades*, assinada pelo filho de Perrault, polêmica a que não vamos nos ater no espaço deste texto. Da obra, fazem parte narrativas que hoje, mais do que integrar o cânone, pertencem à humanidade: “A Bela Adormecida do Bosque”, “Chapeuzinho Vermelho”, “Barba Azul”, “O Mestre Gato”, “As Fadas”, “Cinderela”, “Riquet, o Topetudo” (ou “Henrique do Topete”) e “O Pequeno Polegar”. A importância de Perrault reside no registro de narrativas oriundas da tradição oral popular, “histórias do tempo passado”, como o escritor assinala no título escolhido para a obra, cujas fontes são de difícil precisão (COELHO, 1991, p. 95-98).

Ao final da narrativa, os contos de Perrault apresentam uma moral, escrita em versos, em que se aconselham alguns comportamentos que “facilitariam o sucesso da pessoa junto aos demais ou lhe evitariam disabores” (COELHO, 1991, p. 90). No prefácio à edição de *Os Contos de Perrault*, de 1883, P. J. Stahl (*Apud* PERRAULT, 1989) discorre sobre a importância do maravilhoso, não o restringindo apenas à infância, e sobre o temor que assalta os mais velhos quanto a não existir nos contos uma moral bastante “sólida” ou “pesada”, de sorte a justificar a leitura da obra para ou pelo público infantil. O autor questiona a necessidade, percebida por ele na sociedade da época, de uma moral que confranja a criança a ser obediente ao que lhe propõem os mais velhos. Em contrapartida, prescreve, como integrante da moral infantil, a alegria, o contentamento, as risadas, responsáveis pela saúde dos pequeninos. Percebe-se, nas

palavras do prefaciador, o descrédito de uma moral tão severa imposta às crianças, preocupação que, por outro lado, alude à possibilidade de os próprios contos relativizarem questões concernentes à noção de certo e errado no comportamento das personagens, emergindo valores que se subtraem à moralidade socialmente prescrita.

É nessa franja que desliza a proposta deste trabalho, cujo objetivo é efetivar uma releitura dos contos de Charles Perrault observando em que medida os estereótipos de passividade feminina e autoridade masculina – típicos de uma sociedade de base patriarcal – são rompidos, delineando-se outras possibilidades de atuação. O recorte de fundamentação teórica que orienta a pesquisa sustenta-se inicialmente no estabelecimento dos arquétipos ligados à configuração do feminino e do masculino, seguindo linha junguiana, em diálogo com a história, além de recorrer aos estudos já existente sobre literatura infantil.

2. O feminino e o masculino

A sociedade ocidental da época a que se reportam os contos registrados pela escrita de Perrault, cuja origem recua a períodos de difícil demarcação, funda-se nas bases da cultura cristã, patriarcal. À mulher restringia-se o acesso ao conhecimento, fonte de consciência e poder, afastando-a de uma participação efetiva na vida social, na política e mesmo na realização dos cultos religiosos. Exigia-se da mulher o silêncio e a passividade, além de atributos ligados a uma feminilidade marcada pela doçura, pela graça e pelo encanto, especialmente da aquiescência. O homem, pelo contrário, carece de ser fortaleza e destemor, fonte de conhecimento – “papai sabe tudo” – e de segurança, determinação no comando e na ação, porém, há um tributo a pagar: “O patriarcado regula os elementos externos do comportamento humano, mas desvaloriza o instinto, os sentimentos e sensações, a intuição, a emoção individualizada” (WHITMONT. *Apud* MONTEIRO, 1998, p. 18).

A mulher desloca-se pelo gineceu medieval, seu espaço é a cozinha, útero reservado à alimentação é à manutenção da família, “rainha do lar”. O homem ocupa, em suas conversas, a sala e a varanda, espaços de abertura para o mundo. A ela, o recolhimento, a discrição; a ele, a aventura heroica de um mundo – físico ou social – a desbravar, olhar direcionado adiante. Além disso, evidencia-se certo demérito culturalmente estabelecido no que tange ao feminino e, em contrapartida, atribui-se maior

valor ao masculino, concepção introjetada em sentimentos e perspectivas de homens e mulheres:

Não somos somente nós na Europa que sofremos desse culto aos homens que sem dúvida ainda sobrevive, ou melhor, dessa supervalorização do masculino. Também na América, onde se costuma falar de um culto à mulher, a coisa no fundo não é diferente. (...)

Em contrapartida, são pouquíssimos os homens que têm pouca consideração para com o próprio sexo; ao contrário, em geral eles se orgulham dele. (JUNG, 2006, p. 37)

Buscando configurar paradigmaticamente o perfil do feminino e do masculino, este trabalho dialoga com a psicologia analítica com base em Jung e seus discípulos. Os arquétipos ligados ao feminino e ao masculino definem, nessa concepção teórica, modos de ser que devem existir complementarmente na mulher e no homem:

A masculinidade, tanto psicológica quanto biológica, contém traços femininos recessivos, assim como a feminilidade contém traços masculinos. Os traços recessivos atuam mais inconscientemente, mais como potencialidade a nos impulsionar. (MONTEIRO, 1998, p. 19).

Dentre os arquétipos estudados por Jung, destacam-se aqui os conceitos de *anima* – “o elemento feminino que há em todo homem” (JUNG, 1977, p. 31) – e o *animus* – o componente masculino que existe no inconsciente feminino. Cumpre analisar que atributos configuram o que se poderia chamar de traços do feminino – que definem o ser mulher e a *anima* – e traços do masculino, responsáveis por caracterizar a figura masculina e o *animus* feminino, na visão da psicologia analítica.

Para Jung, o feminino (a parte consciente nas mulheres e inconsciente nos homens, a *anima*) é definido por atributos relacionados à emoção e aos sentimentos, à capacidade de amar, à receptividade ao irracional e ao inconsciente. O princípio feminino associa-se a forças que sugerem sensibilidade, imaginação, experiência intuitiva e lírica, instabilidade, introspecção, sonho, emoção e afeto, primado de *Eros*. De acordo com Marie-Louise von Franz, para as mulheres, “O lado positivo do *animus* pode personificar um espírito de iniciativa, coragem, honestidade e, na sua forma mais elevada, de grande profundidade espiritual” e sabedoria (FRANZ, 1977, p. 195); já o aspecto negativo traz comportamentos de brutalidade, indiferença, ideias obstinadas e más.

O masculino (a parte consciente nos homens e inconsciente nas mulheres, o *animus*) responde por atributos como lógica, objetividade, “capacidade de exercer o poder, de controlar situações e de defender po-

sições” (JOHNSON, 1997, p. 38); o princípio masculino determina habilidades ligadas à ação, à competição e à conquista, ao poder de decidir e comandar, ao intelecto, primado do *Logos*.

Trabalhando com paradigmas de gênero, relacionando os arquétipos à mitologia e à cultura, destacam-se alguns trabalhos, como os do próprio Jung e sua esposa, Emma Jung, Jean Shinoda Bolen, Dulcinéa da Mata Monteiro, Robert Moore e Douglas Gillette. Considerando a fundamentação teórica dessas pesquisas, propomos um quadro em que operacionalmente delineamos identidades de gênero a partir de estudos mítico-arquetípicos, elencando características arquetípicas básicas capazes de definir o ser e, portanto, encontradas no feminino e no masculino. Tomando por base a concepção de Jung (2007) da complementaridade dos opostos, firma-se a ideia de que masculino e feminino estão presentes em homens e mulheres, biológica e psicologicamente. Para Emma Jung, “a vida está baseada na combinação harmônica das energias masculinas e femininas também no interior do indivíduo.” (2006, p. 99). Cumpre alertar para o fato de que os arquétipos ligados ao feminino e ao masculino definem polaridades psíquicas, vivências do mundo interior, não atinentes à questão meramente sexual: “Quando dizemos ‘feminino’ nesse sentido, obviamente não estamos querendo dizer ‘próprio de mulheres’. Estamos falando de qualidades interiores, psicológicas, que são comuns aos homens e às mulheres” (JOHNSON, 1997, p. 38).

No quadro proposto, ainda embrionário, destacamos quatro esferas de atuação definidas pela predominância de um elemento, percebido como uma dinâmica por interagir com atributos afins, configurando arquétipos. Há a esfera do pensar (*logos*), do agir, do amar (*Eros*) e do saber. As duas primeiras evidenciam atributos mais ligados ao masculino e ao *animus* feminino; as duas últimas, ao feminino e à *anima* masculina. Considera-se que o poder é passível de estar presente em todas essas esferas, não constituindo um elemento à parte. Tal raciocínio poderia ser também aplicado ao saber – há um saber implícito ao pensamento racional, ao fazer e até mesmo a amar; o saber aqui, porém, foi tomado no sentido de sagesa, de sabedoria e discernimento, intuição. Assim:

O Masculino e o <i>Animus</i> Feminino		O Feminino e a <i>Anima</i> masculina	
Dinâmica da razão (<i>Logos</i>)	Dinâmica do agir e do fazer	Dinâmica do Amar (<i>Eros</i>)	Dinâmica do saber
Atributos: pensamento intelectual, raciocínio lógico, análise e síntese,	Atributos: ação, energia instintiva, força física, defesa e ataque, espírito de	Atributos: amor (sexual, maternal, filial etc.), receptividade, empatia,	Atributos: sabedoria, sagesa, intuição, virtude, conhecimento (oculto, tec-

objetividade, controle, poder de ordenar e comandar, autoridade e domínio, visibilidade e prestígio.	combate, coragem, autodisciplina, lealdade, empenho na realização de tarefas.	emotividade, sedução, compaixão, sensibilidade, paixão, investimento e necessidade de vínculos afetivos significativos.	nológico), introspecção, reflexão, consciência e percepção, orienta transformações Interna e externa, vidente e profeta.
Mulher / Homem da Luz Sombra: obediência e subserviência ou comportamento autoritário e opressor	Mulher / Homem da Ação Sombra: falta de energia, anulação ou agressividade demasiada, comportamento belicoso	Mulher / Homem do Laço Sombra: temperamento violento passional, possessividade ou incapacidade de amar	Mulher / Homem da Palavra Sombra: isolamento, reclusão, depressão, tolice ou ardilosidade
Remete ao arquétipo do rei, do pai.	Arquétipo do guerreiro, do cavaleiro, das amazonas.	Arquétipo do amante, da Grande Mãe, de deusas como Afrodite e Deméter.	Remete ao arquétipo do velho sábio, do mago, do <i>trickster</i>

3. Marcas do feminino e do masculino em contos de Perrault

Os contos de Perrault são oriundos de uma recolha levada a cabo ao final do século XVII, remetendo a textos que eram desde há muito transmitidos oralmente. As protagonistas femininas respondem, inevitavelmente, por atributos consagrados e exigidos às mulheres pela sociedade daquela época, referendando expectativas culturais passíveis de ainda existirem em alguns segmentos sociais. Em primeiro lugar, são belas, elemento até hoje responsável pela atração exercida sobre a figura masculina numa cultura definida pela visibilidade. A beleza é marca indiscutível, presente em todas as heroínas das histórias. No conto “Riquet, o Topetudo”, a beleza é posta em questão: a princesa é bela, mas tola, levando os pretendentes a dela se afastarem. É com esta personagem, porém, que se casa Riquet, o feio e inteligente príncipe, capaz de doar dos dons do espírito à amada. A outra irmã da princesa – inteligente, sagaz, mas destituída da beleza física – é relegada ao esquecimento, simplesmente desaparecendo da diegese, sem que se saiba de seu destino final. Belas – ou lindas – são também Chapeuzinho, a Bela Adormecida, Cinderela, a caçula que protagoniza o conto “As Fadas”, a esposa de Barba Azul: “A beleza era o maior “estigma” da feminilidade, se a mulher não fosse bela, não seria feminina. (...) O príncipe só salvava a jovem ameaçada ou atingida pelo mal depois de vê-la e encantar-se com sua infinita beleza. A bondade, a delicadeza, a honestidade, o recato, a obediência

eram os outros estigmas da fragilidade feminina.” (MENDES, 2000, p. 130).

Sobre as personagens masculinas, Mariza Mendes analisa que pouco relevo elas têm nos contos de Perrault:

Embora a função do herói-salvador esteja nas mãos dos homens, príncipes ou irmãos, a mulher é o elemento mais importante na trama da narrativa, ela é a protagonista da história. O personagem masculino é secundário, nem mesmo tem nome e representa apenas o instrumento de transformação e realização da mulher, razão pela qual ele só aparece na história no momento em que é necessária a sua intervenção. (2000, p. 25)

A assertiva aplica-se a alguns contos, com o herói resgatando a bela e doce donzela de algum perigo. Em outros, porém, verifica-se a importância das personagens masculinas na trama, podendo ocupar a cena ficcional como protagonistas, ainda que nem sempre exercitem o poder e a autoridade característicos do masculino.

Afirmar a presença, nas narrativas, dos modelos erigidos pela sociedade para o feminino e para o masculino não causa qualquer surpresa. Outras possibilidades, porém, se oferecem, permitindo relativizar – ou mesmo desconstruir – algumas verdades consolidadas. Se pensarmos em heroínas que empreendem alguma transgressão à moldura de passividade, assinalando o diálogo com o *animus* (integração de *animus*), temos Cinderela (por apresentar certa ousadia e malícia após a experiência de ser a eleita pelo príncipe, ainda que se mantenha a bondade que lhe é característica), Pele de Asno (que não se submete ao casamento com o próprio pai e conquista seu príncipe), a princesa bela e tola do conto “Riquet” (que, uma vez tendo alcançado os dons do espírito, tem autonomia para escolher o próprio marido) e a esposa de Barba Azul. Quanto ao masculino, há personagens que desempenham o papel de herói destemido, segundo o esperado, mas encontra-se também o que subverte os atributos típicos quanto a poder, comando, racionalidade etc. Em algumas histórias, o príncipe se rende à mulher amada, príncipe encantado, por vezes também encantador, como se vê em “Cinderela”, “Riquet, o Topetudo”, “A Bela Adormecida do Bosque”, “Pele de Asno”. Em outras, emerge o lado negativo do masculino, com personagens cuja função na história é destruir o feminino, como Barba Azul, o lobo em “Chapeuzinho Vermelho”, o rei em “A Paciência de Grisélides”. Escolhemos trabalhar, neste artigo, com três contos, por eles evidenciarem diferentes nuances do feminino e do masculino: “Chapeuzinho Vermelho”, “Barba Azul” e “A Bela Adormecida do Bosque”.

3.1. Chapeuzinho Vermelho

A Chapeuzinho de Perrault tem, como a avó, um destino trágico: o desfecho da história traz a morte às duas personagens, devoradas pelo lobo. As principais características da menina são a inocência e a ingenuidade, de certa forma punidas no conto se nos ativermos às palavras de Robert Darnton. Este historiador assinala a pouca tolerância dos franceses com relação aos idiotas ou à estupidez sob qualquer forma: “a ingenuidade, num mundo de vigaristas, é um convite ao desastre” (1986, p. 81), realçando que há “uma espécie de operação de resistência” na velharia ou mesmo no engodo e na esperteza, únicas estratégias ao alcance dos pequenos, dentro de um contexto de fantasias de “virar a mesa” (1986, p. 86).

O lobo representa simbolicamente a figura masculina (BETTE-LHEIM, 1980, p. 205) destruidora do feminino em sentido amplo, pois tanto atinge a jovem menina, quanto a velha senhora. Aqui, o feminino evidencia passividade e impotência diante de um masculino que subjuga e destrói. A moral adverte explicitamente para o cuidado que as moças devem ter com quem elas introduzem em seus quartos, pois há “lobos” manhosos, de fala mansa, que “às vezes até se deitam com elas” (PERRAULT, 1977, p. 100). A advertência ilumina os perigos tanto da sedução masculina, quanto da imprudência feminina. A menina é punida por sua ingenuidade, mas também por sua negligência ao se distrair na floresta. Não há menção a uma figura masculina protetora, como um pai, um avô ou mesmo o caçador que existe no conto dos irmãos Grimm, salvando menina e avó das entranhas do lobo. O feminino se configura pelas “duas pontas da vida”: de um lado, a ingenuidade infantil nociva à própria sobrevivência; de outro, a experiência da velhice que, doente, nada pode fazer. Falta *animus* às duas personagens de Perrault e o masculino delinea-se como o predador que destrói o feminino.

Segundo Bettelheim, “Por mais atraente que seja a ingenuidade, é perigoso permanecer ingênuo toda a vida” (1980, p. 208-209), o que encaminha o conto para uma leitura em que a ingenuidade demasiada – mesmo para as meninas – é perniciosa. Assim, a obediência e a passividade, deveras prescritas ao feminino na tradição, tampouco garantem o prêmio à heroína. Há no conto um “matriarcado” – avó, mãe e filha – destituído de poder, malícia, sabedoria, com carência de integração de *animus*. Chapeuzinho aproxima-se do arquétipo da Coré, a donzela infantil e obediente, receptiva, esperando ainda por um sentido para sua vida (BOLEN, 2005, p. 275-285). A mãe pouco atua na narrativa, mas o sufi-

ciente para negligenciar a função materna de proteção à filha, não a alertando para os perigos da travessia na floresta, na vida. A avó, que poderia exemplificar o arquétipo do velho sábio, é frágil e doente. Por outro lado, o elemento masculino que aqui aparece – o lobo – assinala um masculino pervertido em sua integralidade, disfuncional, exercendo o poder especialmente pela força que oprime e dizima o outro, exercitando o lado negativo da dinâmica do agir.

3.2. Barba Azul

Prosseguindo na imagem do masculino disfuncional, há o Barba Azul. A história nos apresenta a personagem título como desposando um estatuto social de classe alta: possui casas na cidade e no campo, carruagens, pratarias, joias, tapetes e demais adereços que emolduram a riqueza daquela época, como um espelho em que a pessoa se via dos pés à cabeça. Há um senão, porém, que desqualifica a personagem aos olhos femininos: a barba azul torna-o feio e assustador, além de acumular a desconfiança quanto ao mistério que cerca o destino das esposas anteriores. Ele deseja casar-se com qualquer uma das duas filhas de uma vizinha da alta nobreza, ambas muito belas que, no entanto, fogem de tal união. Como estratégia de sedução e convencimento, ele concede oito dias de festa às meninas, à mãe e a alguns amigos delas em sua casa de campo, o que significa afastá-las do espaço físico conhecido e do ambiente cotidiano, oferecendo-lhes o novo envoltório em alegria. Elas mal têm tempo para pensar durante o período em que passam na casa de Barba Azul, o que pode predispor a uma atitude precipitada, devido à falta de reflexão e análise.

Após um mês de casados, Barba Azul informa à esposa que precisa fazer uma viagem de seis semanas à província, dando-lhe as chaves de todos os cômodos e o acesso a todas as riquezas da casa. Proíbe-a, porém, de entrar no gabinete ao final da grande galeria do andar inferior, ameaçando-a com a sua cólera, ainda que coloque nas mãos dela a “chavezinha” que abre a porta do tal quarto. Aparentemente não há problema algum em Barba Azul confiar à esposa os bens materiais, colocando, no entanto, à prova a capacidade de ela obedecer às suas ordens, resistindo à tentação de verificar o que há no tal gabinete. A jovem promete cumprir as determinações que lhe foram dadas, mas não consegue conter sua curiosidade: hesita, pensando na proibição do marido e na desgraça que poderia lhe ocorrer, mas penetra no quarto e descobre os corpos das ex-

mulheres dependurados nas paredes. A chave cai ao chão e fica manchada com o sangue coagulado que lá havia. Já em seus aposentos, a moça tenta limpá-la, mas, como ela é encantada, o sangue que some de um lado aparece de outro. Barba Azul retorna na mesma noite e, no dia seguinte, pede as chaves à esposa. Ela as devolve ao marido, sem a chavezinha do gabinete, o que é obrigada a fazer, após alguma delonga. Ameaçada de morte, ela chora, pede perdão ao marido e suplica pela vida. Por fim, pede-lhe tempo para rezar e encomendar a alma a Deus, a que Barba Azul acede, concedendo-lhe meio quarto de hora. Aproveitando o pequeno intervalo, a esposa recorre à ajuda da irmã Ana: seus irmãos haviam ficado de visitá-la naquele dia e caso Ana os visse do alto da torre, deveria fazer-lhes sinais para que se apressassem. No momento em que Barba Azul vai matar a esposa, os irmãos dela surgem e ele, que ainda tenta fugir, é morto pelos dois cavaleiros. A viúva herda toda a riqueza do marido e, graças a isso, casa a irmã com um fidalgo, compra patentes de capitão para os irmãos e depois casa-se com um homem muito bom.

Observa-se que a narrativa concede o prêmio final àquela que, em uma das leituras permitidas da obra, trai a confiança do marido: a esposa curiosa e desobediente é quem obtém a riqueza de Barba Azul, como sua única herdeira, empregando-a para ajudar os três irmãos e só depois pensando em si mesma. Entre as duas irmãs, diferentemente de outros contos, não há rivalidade, nem inveja, espelhando uma integração dos princípios do feminino. A narrativa assinala que simbolicamente a heroína efetivou uma aprendizagem, a custa de enfrentar a própria morte, emergindo vitoriosa e enriquecida. Ainda que a moral ao final do conto condene a curiosidade – bem como a crueldade de Barba Azul –, o desfecho mostra que, através dela, a verdade sobre aquele estranho homem vem à tona, conduzindo a heroína a um processo de amadurecimento e conscientização. Ao final, ela adquire a autonomia, é senhora de seu próprio destino; realça-se, porém, que autonomia não significa autossuficiência, o que se evidencia no relacionamento da protagonista com os irmãos e a irmã Ana.

O tempo, na obra, assinala elemento chave na constituição da trama. A rapidez dos eventos gera a conseqüente falta de amadurecimento na tomada de decisão para o casamento – não à toa é a caçula que o aceita. Além disso, a prova a que Barba Azul submete a esposa decorre pouco tempo depois do casamento, acontecido logo após o retorno à cidade, o que evidencia o parco conhecimento mútuo, a falta de confiança e de raízes mais profundas entre os cônjuges. É aprendendo a agir no

tempo – barganhando tempo –, que a heroína se salva: o fato de conseguir postergar, ainda que por pouco tempo, a própria morte possibilita a providencial interferência dos irmãos.

Quanto ao feminino, a heroína é a filha mais nova e inexperiente que se deixa iludir por escolhas intempestivas, sem qualquer sabedoria ou reflexão. Evidencia, porém, um amadurecimento pessoal ao enfrentar a morte, deixando de agir impulsivamente. Ao adentrar o gabinete, come do ‘fruto proibido’ e atinge a consciência, abdicando da vida confortável – do paraíso – que o marido poderia lhe oferecer, tornando-se vulnerável à morte. Por mais que ela tente reparar o ocorrido, pedindo perdão a Barba Azul, não há retorno à situação inicial, não há como apagar da consciência a experiência vivida, o que simbolicamente se expressa no sangue que não sai da chave.

A heroína atualiza inicialmente o paradigma do feminino: é bela e age movida pela emoção – dinâmica do amar – mais que pela razão, que aprende a utilizar diante da ameaça de morte. Passa a interagir melhor, a partir desse momento, com o *animus*, o que a leva a desenvolver atitudes mais ligadas à dinâmica da razão, agindo com inteligência e objetividade: na verdade, ela não emprega o tempo pedido a Barba Azul para rezar, mas para tentar, junto à irmã, a possível salvação apressando a chegada dos irmãos. A protagonista aprende e evolui de uma ingenuidade inicial para o amadurecimento, o que se representa arquetipicamente na dinâmica Coré-Perséfone: a primeira representa o aspecto jovem da deusa, “que predispõe a mulher não a agir, mas a ser conduzida pelos outros, a ser complacente na ação e passiva na atitude” (BOLEN, 1990, p. 277); a segunda, o de rainha do Inferno, esposa de Hades, papel que assimila após ser vítima de um rapto e significa crescimento, aquisição de maturidade. É a evolução da jovem inexperiente, que simbolicamente morre, para a condição plena de mulher.

Em relação ao masculino, os irmãos da esposa de Barba Azul, ambos cavaleiros, são os portadores da espada, os senhores da ação, agindo em prol da irmã – portanto, dando ouvidos ao pedido feminino de vida – e sendo premiados ao final da história. Representam simbolicamente o masculino bem estruturado, em diálogo com o feminino. Barba Azul assinala o masculino marcado pela crueldade, avaliação perceptível na ideologia que preside o estatuto do narrador: é insensível aos rogos da esposa, além de ser um contumaz assassino que escolhe as esposas pelo critério de beleza, mas passa a lhes exigir fidelidade e obediência após o casamento. Para Emma Jung, Barba Azul é “o homem que seduz mulhe-

res e, de maneira misteriosa e com intenções também misteriosas, as mata.” (2006, p. 46). Ele é o predador do feminino na ótica da psicóloga junguiana Clarissa Estés, que analisa o conto: “Todas as criaturas precisam aprender que existem predadores. Sem esse conhecimento, a mulher será incapaz de se movimentar com segurança dentro de sua própria floresta sem ser devorada. Compreender o predador significa tornar-se um animal maduro pouco vulnerável à ingenuidade, inexperiência ou insensatez.” (1999, p. 65).

A figura masculina de Barba Azul, apesar de ser a detentora do poder e a centralizadora das decisões na célula matrimonial e intitular o conto, é punida com a morte, essencialmente por não integrar sua *anima*. Suas atitudes carecem de alguns atributos femininos, necessários ao lidar com a esposa, como o respeito à curiosidade feminina, a capacidade de perdoar, a sensibilidade, a gentileza, o afeto, atuando pelo lado negativo da dinâmica do amar. Pela sucessão dos vários crimes cometidos contra suas primeiras esposas deduz-se que Barba Azul não empreende aprendizado algum no relacionamento com o feminino. Seu comportamento é repetitivo: escolhe uma mulher segundo o critério de beleza e a seduz com as “armas” que possui; uma vez tendo se casado com ela, submete-a ao cumprimento de um novo critério, a prova da obediência e, por desdobramento, de fidelidade; diante do fracasso, mata a esposa pela traição (pelo menos à palavra empenhada), retornando ao início. Repete incessantemente as mesmas ações, num círculo vicioso aprisionante, sem que haja uma modificação de comportamento na interação com o feminino. Não ouve sua *anima*, é um *serial killer* do feminino.

No processo de conscientização feminina, Emma Jung alerta para o fato de que “muitos homens encontram prazer exatamente na inconsciência da mulher e colocam todos os obstáculos possíveis em seu caminho rumo a uma maior consciência, que parece a eles incômoda e desnecessária.” (2006, p. 38). Ao nível da história, ainda que impondo obstáculos a que a esposa descubra quem ele realmente é, Barba Azul alerta-a para a existência do quartinho, dando-lhe o acesso ao conhecimento ao colocar a chave nas mãos dela. O cerne da questão parece residir na necessidade de confiar na esposa, que precisa comprovar sua fidelidade ao marido (obedecendo às suas ordens) resistindo à tentação. Nesse sentido pode-se perguntar de que morrerá a primeira mulher.

3.3. A Bela Adormecida do Bosque

A história da Bela Adormecida tem início com a dificuldade de o rei e a rainha terem filhos, o que evidencia o valor de que se reveste o nascimento da princesinha. No batizado da menina, as fadas comparecerem na condição de fadas-madrinhas, concedendo dons que configuram um inventário dos atributos femininos desejados à época, como já destacado. Segundo Bettelheim, “Os contos de fadas indicam que, escondida em algum lugar, a boa fada madrinha observa o destino da criança, pronta a afirmar seu poder quando for necessário e urgente.” (1980, p. 85). A figura feminina da boa fada remete ao arquétipo das grandes deusas mães, protetoras, acalentadoras: “Essas ‘fadas’ se aproximam das velhas mulheres sábias e cheias de experiência, um pouco feiticeiras e curandeiras, que presidem aos partos” (FRANZ, 2000, p. 30).

O esquecimento de convidar uma velha fada, por julgarem-na morta ou encantada, enseja o aparecimento da fada-madrasta, portadora da maldição, pressagiando a morte da princesinha ao espetar o dedo em um fuso, sem que a menina fosse merecedora de tal malefício. A maldição é amenizada por uma jovem fada que, ao perceber as intenções da outra, escondera-se para proferir seu dom por último: ela não tem poder para anular a profecia da fada mais velha – a hierarquia de poder é respeitada –, mas converte a morte em um sono de cem anos, ao fim dos quais a princesinha será despertada por um filho de rei. Se as fadas associam-se também ao arquétipo da Grande Mãe, que acolhe e protege, a fada má é a representação da mãe “terrível” (JUNG, 2011).

A presença das fadas no conto remete ao encantamento próprio do maravilhoso e do feminino: a natureza mágica desse ser é a representação dos próprios desejos humanos e a capacidade de realizá-los, receptividade e doação que marcam o feminino: “o que nos parece mais importante nesse fenômeno de permanência é a possível ligação das fadas com a imagem da Mulher em seu significado primitivo e secreto. (...) parecemos necessário refletirmos acerca dos aspectos das fadas que nos levam a um conhecimento mais profundo do eterno feminino.” (COELHO, 2000, p. 158). As fadas aproximaram-se das Parcas latinas e das Moiras gregas não só pela etimologia da palavra – remetendo ao *fatum*, fado –, mas pela responsabilidade quanto ao destino humano. As três Parcas – Cloto, Láquesis e Átropos – respondem pelo fio da vida, desde o nascimento do ser humano, seu desenvolvimento, até a morte; à velha fada esquecida do conto corresponde a função de Átropos, a que corta, implacável, o fio com sua tesoura. Ao longo do tempo, aderiu à ação das fadas um signifi-

cado benéfico, criando-se as bruxas para condensar a ideia de malignidade. Nas histórias da tradição, porém, não aparece o termo bruxa, cabendo à fada a promoção do bem e do mal, do benefício e do malefício, como se vê no conto em pauta. Pode-se dizer que a figura ambígua da fada, por comportar em si o bem e o mal, aproxima-se da essência do feminino, regido pelas emoções que podem ser construtivas ou, por vezes, intempestivas e violentas.

A narrativa informa que, por volta dos quinze ou dezesseis anos, a profecia se cumpre, sem que a jovem, tal como Chapeuzinho, fosse alertada sobre o perigo de tocar em um fuso de fiar. A princesa é curiosa e, subindo ao torreão do castelo, descobre uma boa velhinha fiando; pede-lhe para experimentar a roca fim de verificar se também consegue fiar. Segundo a obra, a princesa é “muito ativa e um pouco estouvada – de acordo, aliás, com o que as fadas haviam desejado” (PERRAULT, 1989, p. 97). O rei providencia o mais belo quarto do palácio para alojar a princesinha durante seu sono. A fada jovem chega ao palácio e adornece os seres viventes que lá havia, exceto o rei e a rainha, de sorte que, quando a princesa acordasse, não iria se sentir tão só, ainda que tenham se rompido os laços com os pais. Imediatamente cria-se, ao redor do castelo, uma vegetação tão densa que impede o acesso e a visão de quem quer que seja, ação atribuída, pelo narrador, provavelmente à fada. O sono por que passa a princesa é geralmente interpretado como um período de recolhimento necessário à transformação interior e ao amadurecimento: “Enquanto muitos contos de fadas frisam os grandes feitos que um herói deve executar antes de ser ele mesmo, a Bela Adormecida no Bosque enfatiza a concentração demorada e tranquila que também é necessária para isso.” (BETTELHEIM, 1980, p. 265).

Passado o prazo estipulado, aparece o filho do rei que, curioso, deseja descobrir o mistério que cerca aquele lugar. Um velho camponês conta-lhe a história que ouvira do pai. Os adjetivos com que a narrativa caracteriza o príncipe dão conta de uma personagem que atualiza atributos do masculino integrados aos do feminino na busca pela sua princesa: “o jovem príncipe ficou muito animado e, sem pensar duas vezes, decidiu que seria capaz de acabar com aquele mistério. E levado pelo amor e pela glória, resolveu naquele mesmo instante ver o que havia por trás de tudo aquilo” (PERRAULT, 1989, p. 102). Como a ele está determinado dar fim àquela aventura, o arvoredo se abre, deixando-o passar, mas se fecha imediatamente à sua passagem, impedindo que seus acompanhantes o sigam, travessia solitária porque simbolicamente representa uma iniciação:

apesar do cenário amedrontador, imagem da morte presente em toda parte, “Um príncipe jovem e enamorado é sempre valente.” (PERRAULT, 1989, p. 102). O príncipe se caracteriza pela ação destemida e focada no que deseja: atravessa o pátio, sobe escada, entra na sala de armas, passa por várias salas, até chegar ao quarto da bela princesa. No momento em que a vê – “uma princesa que parecia ter quinze ou dezesseis anos cuja beleza resplandecia com uma luz quase divina” (PERRAULT, 1989, p. 104-105) –, desmancha-se, como por encanto, toda a determinação daquele príncipe: “Ele se aproxima, trêmulo e cheio de admiração, e se ajoelha perto dela.” (PERRAULT, 1989, p. 105). Por seu turno, a forma como a princesa se dirige ao príncipe, tendo acordado de seu sono, testemunha o afastamento do recato e do pudor exigidos às moças: “a princesa despertou e, olhando com ternura e bastante ousadia, já que o via pela primeira vez, disse-lhe: ‘É você, meu príncipe? Você me fez esperar muito’” (PERRAULT, 1989, p. 105). Em outra versão encontra-se: “a princesa despertou e lhe disse, com um olhar mais terno do que seria admissível num primeiro encontro” (PERRAULT, 1977, p. 89). O príncipe fica “encantado” com as palavras da jovem, sentindo-se mais embaraçado ou intimidado do que ela. No discurso do narrador acentuam-se certa ousadia feminina da princesa em polaridade com alguma insegurança do príncipe, articulando-se, respectivamente, vivências harmônicas de *animus* e *anima*. Após cearem, os dois dirigiram-se à capela do castelo onde se casaram.

A história de Perrault não se encerra com o casamento, como acontece na versão dos irmãos Grimm. A narrativa prossegue após as núpcias, com o príncipe retornando ao castelo de seu pai e justificando sua demora. O rei pai é descrito como um homem bom, mas a rainha mãe pertence à raça dos ogros e domina a custo o desejo de comer criancinhas. Por causa disso, o príncipe mantém a princesa e os dois filhos que tivera – a menina Aurora e o menino Dia –, escondidos, sem ousar enfrentar a mãe. Esta ação evidencia o fato de o processo de amadurecimento do príncipe não ter se completado. Ao fim de dois anos, com a morte do pai, o príncipe assume o trono e revela publicamente o casamento já realizado, apresentando sua família à corte, evitando provavelmente a coerção social para se casar e garantir a continuidade do reino através de uma descendência que já existia. Uma vez rei, precisa partir para a guerra e entrega o reino à regência da mãe, pedindo-lhe que cuide de sua esposa e filhos. A partir desse momento, provavelmente ofuscada pela velha rainha mãe, a jovem rainha não esboça reação alguma diante das ordens da ogra, que ordena a seu mordomo matar e preparar sucessi-

vamente a carne dos netos e da nora, a fim de saciar seu apetite. Passivamente a jovem rainha, também mãe, tudo aceita, desejando a própria morte para se juntar aos filhos, quando o mordomo revela que escondera as crianças em sua própria casa. A rainha mãe é ludibriada por seu serviçal, mas descobre a verdade e manda preparar uma tina com animais peçonhentos para lá colocar a nora, os netos, o mordomo e sua família. Quando vai ocorrer o trágico desfecho, o rei chega inesperadamente e a ogra mãe se lança à morte que preparara, sendo devorada pelos bichos.

O príncipe neste conto executa a partitura do masculino integrado ao feminino. É curioso, decidido, corajoso, movido por atributos ligados à cavalaria, como amor e glória. Realiza a travessia pelo bosque e pelo castelo, mas, ao ver a princesa, sua atitude passa a se caracterizar pela sensibilidade e pela emoção que sente no contato com a jovem, completamente “encantado” – características que transitam do arquétipo do guerreiro, o senhor da ação, para o do amante. Ao permitir que os sentimentos imperem, o príncipe simbolicamente evidencia a abertura ao contato com o feminino, abdicando dos atributos que definem o masculino como poder, valentia, ação guerreira.

Ao assumir o trono modifica-se seu *status*: cabe-lhe governar o reino, o que significa participar de guerras e assumir decisões. Se de início o arquétipo do cavaleiro intrépido e apaixonado orienta as ações do príncipe, segunda as dinâmicas do agir e do amar, agora sua atuação precisa condizer com a nova função de rei, responsável pela ordem, pelo equilíbrio, pela proteção dos seus súditos e manutenção do reino, o que deveria se somar à função já existente de pai, porém nada evidenciada na narrativa. Na configuração do príncipe emerge a articulação de diferentes arquétipos, reunindo o cavaleiro, o amante e o rei: “O Rei bom e produtivo é também um bom Guerreiro, um Mago perfeito e um grande Amante.” (MOORE; GILLETTE, 1993, p. 49). Ele revela, porém, imaturidade ao deixar a família aos cuidados da velha rainha mãe, a quem temeu apresentar os filhos e a esposa quando o pai ainda vivia e poderia protegê-los das investidas da rainha-ogro. O novo rei coloca em risco aqueles que ele ama e, portanto, precisa travar seus próprios combates para adquirir maturidade e conhecimento, o que se pode comparar ao sono da princesa: em ambos os casos, há o afastamento da família e a necessidade de experimentar outras vivências.

Analisando-se mais detidamente a personagem da princesa, observa-se que de certa forma ela caminha de um comportamento mais autônomo e que expressa o próprio ser para um que expõe a passividade e o

silêncio exigidos à mulher. Graças aos dons recebidos das fadas, a princesinha representa a perfeição feminina ao conjugar atributos pessoais (beleza, bondade, graça) e culturais (relativos à vida em sociedade, como dançar, cantar, tocar), expressão de configurações arquetípicas do feminino. O recato, porém, é rompido: a maldição se cumpre também devido à sua curiosidade, ela é estouvada, ativa, ousada e diz ao príncipe o que pensa. Demonstra pureza de ser, não inserida totalmente na moldura da boa educação feminina. Despertada pelo príncipe, acorda preparada para transformar-se em mulher – o enlace acontece no mesmo dia. A partir do momento em que se casa, parece assumir o papel da esposa passiva, aceitando as separações temporárias do príncipe, que retorna ao reino de seu pai. O conto pouco focaliza a vida da princesa durante os dois anos, entre o casamento, o nascimento dos filhos e a mudança para o castelo da família do marido, agora rei, onde precisa conviver com a sogra. A jovem rainha mãe proclama seu amor pelos filhos, que julga mortos, desejando para si destino idêntico. Longe do príncipe, perde sua energia vital, seu Eros, sua capacidade de lutar. A princesa é movida tanto pelo instinto maternal, quanto pela necessidade de relacionamento afetivo com um homem (como as deusas vulneráveis de Bolen, 2005). De certa forma, esse comportamento condiz com a visão de um feminino frágil que se apoia no marido e cumpre suas principais funções, a de esposa e a de mãe, dinâmica do amar. Sem o marido rei, representação do *animus*, a princesa atua na sombra da dinâmica da razão, completamente sem energia para lutar pela vida de seus filhos e pela sua própria sobrevivência: “Quanto mais uma mulher é feminina, menos seu Animus é agressivo e mais a vida tende a passar por cima dela. (...) A mulher desse tipo, toda feita de bondade e feminilidade, se deixa matar, massacrar, e é despojada pela existência” (FRANZ, 2000, p. 94). A princesa carece de integrar o aspecto masculino.

Desponta, em oposição à jovem rainha mãe, a velha rainha ogra, mãe do príncipe, figura feminina forte e ativa. Se as fadas existem no imaginário coletivo como figuras benfazejas, o ogro é o principal emblema do mal, vencido pelo herói. Arlette Bouloumié apresenta um estudo bastante denso sobre o ogro na literatura, referindo-se ao fato de Perrault chamar sua obra de “contos de Fadas e Ogros” (2000, p. 755). Explica em seu texto a etimologia da palavra ‘ogro’, cuja origem se associa às trevas do mundo subterrâneo, à devoração canibalesca, à morte.

A gênese familiar da rainha mãe, que a insere na raça dos ogros, funciona como índice de um comportamento agressivo, o que se verifica

no temor do príncipe em relação à mãe, bem como nas palavras do narrador: “Falava-se mesmo à boca pequena na corte que ela tinha as mesmas inclinações dos ogros e que, quando via criancinhas, precisava fazer um esforço terrível para não se atirar sobre elas.” (PERRAULT, 1989, p. 106). O ogro é uma figura a que se atribuem grandes maldades, como o canibalismo e o abusivo uso da violência. Ao perceber a ausência frequente do príncipe no castelo, a mãe desconfia de que ele tem uma namorada e o incita a revelar a verdade sob o pretexto de que “ele precisava arrumar a sua vida, mas ele jamais teve coragem de confiar a ela o seu segredo.” (PERRAULT, 1989, p. 106). Ainda que aparentemente ela incentive o filho a se casar, tenta destruir a nova família na ausência do agora rei. Reinando livre no castelo, a rainha mãe não contém sua maldade, agindo de forma ativa, ao contrário da jovem rainha. Enquanto nesta há a presença de um *animus* muito fraco, é muito forte na rainha-ogro o *animus*, caracterizando o que Jung denomina possessão de *animus*.

Percebe-se no conto a típica rivalidade entre sogra e nora, explicável pelo fato de que a velha rainha será “destronada” pela nova. Quando a rainha ogra inclui no cardápio macabro a nora adulta, ela ultrapassa o instinto da raça e aponta para a rivalidade feminina. O canibalismo representa, simbolicamente, o desejo de destruição daqueles que passaram a ocupar o horizonte de preocupação do filho. A animosidade remete à história de Eros e Psique: Afrodite é deusa da beleza e do amor, mãe de Eros, “Mas quando é confrontada com a nora, a deusa se torna ciumenta, competitiva, determinada a criar obstáculos o tempo todo para Psique.” (JOHNSON, 1993, p. 19).

Perspectivando o comportamento da rainha ogra por outro prisma, verifica-se que o possível ciúme em relação ao filho justifica-se pelo comportamento dele: o príncipe escondeu dela a constituição da nova família, apresentando-lhe o fato já consumado, apesar das perguntas da mãe sobre possíveis namoradas: o segredo é também uma traição à mãe possessiva, relegada a um segundo plano devido ao aparecimento de uma nova mulher na vida do filho: “A avó ogra que devora a mulher casada com seu filho, o príncipe encantado da *Bela no bosque adormecido*, é uma terrível mãe, abusiva e ciumenta.” (BOULOUMIÉ, 2000, p. 761).

A figura da ogra representa o feminino que intensifica os atributos masculinos de autoridade e domínio, assimilando o lado negativo do *animus*, especialmente por não ter a seu lado o marido controlador de seus ímpetus e o filho não demonstrar tal capacidade de enfrentamento. O feminino, na ausência do masculino (representado pelo marido) ou

sem a integração do *animus*, assume a virilidade nociva, destruidora – o lado negativo do *animus*, em que, segundo Marie-Louise Von Franz, “As mulheres tendem a se tornar masculinas e dominadoras” (FRANZ, 1990, p. 196). A mesma pesquisadora considera que, na integração do aspecto masculino, caracterizado basicamente por atitudes viris, ao feminino, há o risco da assimilação dos defeitos masculinos e não somente das virtudes que caracterizam o *animus*:

A atitude justa consiste em evitar cair de um excesso no outro e, de uma mulher doce demais e sem personalidade, transformar-se numa espécie de homem caricatural, que se impõe, age pretensiosamente, tornando-se ainda superintelectual e excessivamente ambiciosa. (2000, p. 95).

Remontando à origem do casamento da rainha-ogro com o antigo rei, o narrador explicita razões ligadas à grande riqueza que a rainha possuía. Aqui outra oposição pode ser feita: enquanto a princesa adormecida se casa por amor (destinado pelas fadas), indicando motivações matrimoniais mais recentes, o da rainha tem na sua raiz interesses econômicos e políticos, regido por convenções tradicionais. Esta linha de raciocínio permite a remissão ao estudo de Georges Duby (1997) sobre o papel das damas medievais na constituição das famílias nobres do período, responsáveis por trazer, para o casamento, prestígio e riqueza material, de quem também se esperava uma prole muitas vezes numerosa.

Como desdobramento dessa possibilidade, recorreremos ao trabalho de Jacques Le Goff sobre Melusina. Referindo-se à lenda, o historiador afirma que há “um grupo de contos que procuram fazer recuar a origem de uma linhagem nobre medieval à união com um ser sobrenatural, de forma a conferir às pretensões de uma família à legitimidade uma consagração mais alta, metafísica.” (1980, p. 310). Nesse viés, a rainha ogra representa essa ascendência sobrenatural, de origem pagã, que traz riqueza ao casamento, mas será demonizada pela cultura cristã. Afinal, como interroga Le Goff,

Ainda que nas religiões pagãs a divindade possa perfeitamente encarnar-se em animais e seja gloriosa a união de um mortal com um animal sobrenatural, o cristianismo que fez do homem a imagem encarnada exclusiva de Deus, não torna degradante a união de um homem com um semianimal? (1980, p. 297).

4. Conclusão

Muito se tem escrito sobre o feminino e sobre as mulheres, ainda hoje vítimas da opressão e da violência perpetradas por mãos masculinas

cujo cérebro e coração são tão doentes quanto a ferida, por vezes mortal, que impingem. Na sociedade de base patriarcal, a mesma ação de enquadramento do feminino recai também sobre a figura dos homens, obrigados a seguir a pauta da masculinidade traçada para eles: a postura, os gestos, a fala, a voz, tudo também lhes era (é) determinado. Homem e mulher são as duas faces de uma mesma moeda movimentada pela sociedade, segundo os valores de cada época, teia pegajosa a limitar-lhes a consciência e a liberdade de ser. A despeito disso, a diferença reside em que ao homem majoritariamente coube o lado da coroa; à mulher, a cara.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BETTELHEIM, Bruno. *A psicanálise dos contos de fadas*. São Paulo: Paz e Terra, 1980.

BOLEN, Jean Shinoda. *As deusas e a mulher*. São Paulo: Paulus, 1990.

BOLEN, Jean Shinoda. *Os deuses e o homem*. São Paulo: Paulus, 2002.

BOULOUMIÉ, Arlette. O ogro na literatura. In: BRUNEL, Pierre (Org.). *Dicionário de mitos literários*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000.

COELHO, Nelly Novaes. *Panorama histórico da literatura infantil/juvenil*. São Paulo: Ática, 1991.

_____. *Literatura infantil: teoria – análise – didática*. São Paulo: Moderna, 2000.

DARNTON, Robert. *O grande massacre de gatos e outros episódios da história cultural francesa*. Rio de Janeiro: Graal, 1986.

DUBY, Georges. *Damas do século XVII: a lembrança das ancestrais*. São Paulo: Cia. das Letras, 1997.

ESTÉS, Clarissa Pinkola. *Mulheres que correm com os lobos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

FRANZ, Marie-Louise Von. *A interpretação dos contos de fadas*. São Paulo: Paulinas, 1990.

_____. *O feminino nos contos de fadas*. Petrópolis: Vozes, 2000.

_____. O processo de individuação. In: JUNG, Carl Gustav. *O homem e seus símbolos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1977.

JOHNSON, Robert A. *She: a chave do entendimento da psicologia feminina*. São Paulo: Mercuryo, 1993.

_____. *We: a chave da psicologia do amor romântico*. São Paulo: Mercuryo, 1997.

JUNG, Carl Gustav. *O homem e seus símbolos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1977.

_____. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. 5. ed. Petrópolis: Vozes, 2007.

_____. *Símbolos da transformação*. 7. ed. Petrópolis: Vozes, 2011.

JUNG, Emma. *Animus e anima*. São Paulo: Cultrix, 2006.

LE GOFF, Jacques. Melusina Maternal e Arroteadora. In: _____. *Para um novo conceito de Idade Média*. Lisboa: Estampa, 1980.

MENDES, Mariza B. T. *Em busca dos contos perdidos*. O significado das funções femininas nos contos de Perrault. São Paulo: UNESP/Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2000.

MONTEIRO, Dulcinéa da Mata Ribeiro. *Mulher: feminino plural*. Rio de Janeiro: Record/Rosa dos Tempos, 1998.

MOORE, Robert; GILLETTE, Douglas. *Rei, guerreiro, mago, amante*. Rio de Janeiro: Campus, 1993.

PERRAULT, Charles. *Contos*. Lisboa: Estampa, 1977.

_____. *Contos de Perrault*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1989.