

BRUXAS E PRINCESAS NA MEMÓRIA: REPRESENTAÇÕES DO FEMININO EM HISTOIRE OU CONTES DU TEMP PASSÉ

Georgia Sampaio Godoy, Fani Miranda Tabak

UESB

Resumo: Este ensaio indaga os reflexos de uma visível estrutura cultural que permeia os contos de Charles Perrault, tomando como ponto de partida o discurso misógino latente no período e herdeiro da tradição medieval. As relações entre a história cultural e a construção de imagens femininas que serviram de base para a formação do imaginário nos contos de fadas representa, ainda, uma propagação da memória como elemento constitutivo de novas ideologias e de um status moralizante de efetivo compromisso com o poder dominante.

Palavras-Chave: Charles Perrault; Misógino; História cultural

Abstract: This essay investigates the reflections of a visible cultural structure that permeates Charles Perrault's tales, seeking as a point of departure the misogynic discourse from the period and as heritable from medieval tradition. The relations between cultural history and the construction of feminine images that served as a basis to the development of the fairy tales represents, further, a propagation of the memory as an element that establishes new ideologies and a moral status that is compromised with power forces.

Palavras-Chave: Charles Perrault; Mysoginy; Cultural history

A presença multimoda da mulher nos diferentes gêneros literários tem sido fonte instigante de debate nas últimas décadas. Joan Scott (1992), ao escrever sobre uma possível história para as mulheres, reconhece o fato de que a tentativa de se empreender uma recuperação da memória feminina sempre esteve aliada à política e à ideologia. Para Scott, ao incluírem a mulher como objeto de estudo, muitos historiadores recuperaram um axioma em que ela se enquadra dentro de um plano universalizante aplicado à designação de ser, o que evidenciaria um descomprometimento com o fato de que:

(...) desde que na moderna historiografia ocidental, o sujeito tem sido incorporado com muito mais frequência como um homem branco, a história das mulheres inevitavelmente se confronta com o “dilema da diferença”(assim denominado pela jurista teórica americana Martha Minow). Este dilema se apresenta, porque a diferença é construída “através da verdadeira estrutura de nossa linguagem, que embute...pontos de comparação não estabelecidos no interior de categorias que ocultam sua perspectiva e implicam erroneamente um ajustamento natural com o mundo. O “universal” implica uma comparação com o específico ou o particular, homens brancos com outros que não são brancos ou não são homens, homens com mulheres. Mas essas comparações são mais freqüentemente estabelecidas e compreendidas como categorias naturais, entidades separadas, do que como termos relacionais. Por isso, reivindicar a importância das mulheres na história significa necessariamente ir contra as definições de história e seus agentes já estabelecidos como “verdadeiros”, ou pelo menos, como reflexões acuradas sobre o que aconteceu (ou teve importância) no passado. (BURKE (Org.), 1992, p.77)

As afirmações de Scott (1992) testemunham o fato de que o estudo de uma possível história das mulheres, sob qualquer aspecto, ainda é um território móvel, incerto, preso às convenções das noções de lugar e de universalidade. A observação da presença feminina na produção literária, de modo que as perspectivas históricas sejam contextualizadas e pensadas em suas ações particulares e coletivas, adentra sem sombra de dúvida o espaço político e ideológico, uma vez que a posição ocupada pelas mulheres alarga o campo semântico¹ da noção de *diferença*. Caberia, inicialmente, a reflexão acerca do tipo de memória que estaríamos falando quando nos referimos à prática do

¹ O conceito pensado para o alargamento do campo semântico aqui se refere à extrapolação da condição historicamente pensada para a noção de gênero, adentrando os caracteres que permeiam toda e qualquer alteridade que possa fazer-se visível e ideologicamente útil para contestar o conceito tradicional de origem.

discurso literário em que a imagem feminina aparece enquanto idealização de um *corpus* literário bem definido, muito distante do *corpo*.

A fórmula mágica - “Era uma vez, em um reino tão, tão distante...”, consagrada frase de abertura dos contos de fadas, convida-nos ao problema.

Do ponto de vista formal, a expressão rapidamente institui o deslocamento, o contador (ou escritor) e os ouvintes (ou leitores) deixam momentaneamente a realidade e, por uma espécie de suspensão, adentram o espaço maravilhoso onde tudo é possível. A beleza constrói-se privilegiada pela referência espacial, que não pode esquecer o exótico e, sobretudo, o caráter misterioso. Somente nesse mundo intervalar é possível encontrar uma jovem que durma cem anos, ou ainda um menino que de tão pequenino se assemelhe ao dedo polegar. Todos, naquele instante narrativo, ficam extasiados, imergidos nessa fantasia, de pais a avós e, obviamente, de crianças.

Não se pode precisar o momento em que o conto de fadas surge na tradição oral. O próprio termo “conto” só veio a caracterizar as histórias maravilhosas no século XVIII.

No século XVII, período em que os contos populares encontram um público leitor, o termo era substituído frequentemente por romance ou história. Algumas literaturas discutem a origem mítica dos contos, abordando elementos que denotem uma reminiscência de vestígios da estrutura de organização típica de uma literatura mnemônica desenvolvida pelos Aedos na Antigüidade. Destaca-se nestas formações narrativas a disposição de três momentos no desenrolar da ação: 1- apresentação do problema – como, por exemplo, no conto *Cinderela* a jovem sofre com a crueldade de sua madrasta e suas meio-irmãs, que lhe destinam os serviços domésticos, mas proíbem-na de participar do baile real, obrigando-a a recorrer à sua fada madrinha que lhe permite participar somente até à meia-noite, mas é nesse curto espaço de tempo que encontra o príncipe e encanta-o com sua beleza e mistério; 2- complicação – mais uma vez em *Cinderela*, a jovem foge apressadamente e deixa o sapatinho

de cristal, encontrado pelo príncipe que a persegue; 3- resolução do problema – Cinderela é descoberta pelo príncipe através do sapatinho de cristal ajustado perfeitamente ao seu pé e, nesse terceiro encontro, casam-se.

Por meio da organização dos elementos temáticos da narrativa, o Aedo buscava as imagens dispostas que possibilitavam a estruturação do canto dos poemas. Como bem ressalta Vernant (1990), o poeta grego cria o poema à medida que o vai narrando, uma vez que a ação mnemônica requer o resgate e interpretação das imagens dispostas que permitem a elaboração do poema no momento do canto. Segundo Vladimir Propp, a análise dos contos permite a catalogação de elementos constitutivos das narrativas fantásticas que determinam o conto como pertencente à categoria de fantástico. Através desta análise estrutural, pode-se afirmar que as formas definidas como fundamentais dentro do conto remetem às antigas representações religiosas:

Podemos fazer a seguinte suposição: se encontrarmos a mesma forma num documento religioso e num conto, a forma religiosa será primária, a forma do conto, secundária. Isto é certo sobretudo no que concerne às religiões arcaicas. Todo o elemento das religiões desaparecidas hoje é sempre preexistente à sua utilização num conto. (Propp, 1971, p. 249).

Não é o culto que se encontra presente no conto, mas as imagens presentes na religião e que constituem uma representação dentro do conto. Em *Mitos e ritos de iniciação nos contos de fadas*, Noemi Paz aborda a origem mítica dos contos, enfatizando a representação de temáticas oriundas de ritos de iniciação e passagem como, por exemplo, a expulsão de integrantes do grupo social. Em contos como *O Pequeno Polegar*, *Pele-de-Asno*, *Chapeuzinho Vermelho* e *As Fadas*, a experiência de expulsão está representada em abandonos, fugas, pedidos de visita ou a expulsão propriamente dita presente respectivamente nos contos mencionados. Imagens das representações religiosas, o aparecimento de seres encantados e o encontro em locais ermos com as personagens dos contos nos remetem às figuras dos deuses gregos que se disfarçavam de andarilhos e mendigos para

testar as virtudes dos heróis, como podemos encontrar em contos como *As Fadas* e na tradição literária que se ergue desde *A Odisséia*.

A sugestão mágica dos contos, o tele-transporte miraculoso proposto visando “um reino tão, tão distante”, reafirma uma fantasia objetiva que reflete a solidez dos padrões morais de conduta social que regra os ditames da esplendorosa monarquia absolutista francesa do século XVII.

É sobre a égide do governo do Rei Sol, Luís XIV, que a primeira coletânea de contos de fadas surge, através de um trabalho de compilação a quatro mãos, como afirma Mariza T. B. Mendes (2000). Charles Perrault e seu filho caçula Pierre Perrault D'Armancour prepararam sua mais conhecida obra *Histoire ou Contes du Temps Passé* – Histórias ou Contos do Tempo Passado –, ou, como ficou popularmente conhecido, *Contes de Ma Mère L'Oye* – Contos da Mamãe Ganso – coletando estórias orais maravilhosas da tradição popular. O momento da voga dos contos populares nos salões das preciosas – as grandes damas da elite francesa responsáveis pela organização das luxuosas festas da corte e que entretinham seus convidados com jogos literários – assistiu à consagração dos contos nos âmbitos mais refinados da sociedade francesa. Charles Perrault era um burguês, alto funcionário da corte, braço direito, até fins do século XVII, do Primeiro-Ministro Colbert, membro da Academia Francesa de Letras, pertencente a uma tradicional família francesa – seus irmãos ocupavam importantes espaços dentro de Paris: Jean era advogado, Nicolas padre, Claude médico e arquiteto responsável pelo projeto do Louvre; utilizaram a herança materna e paterna para projetarem sua entrada na alta camada social parisiense. Seu filho Pierre era o mais velho de três irmãos, órfão de mãe muito cedo, vitimada por uma varíola, recebia a dedicação do pai no desenvolvimento educacional, resultando daí a produção da coletânea. Em 1697, eles recebem-na encadernada do principal Editor da Academia Francesa de Letras, Claude Barbin, e presenteiam a sobrinha do rei. Essa preocupação da elite francesa com os contos populares, publicados até então apenas na *Bibliothèque Bleu* – Biblioteca Azul, uma espécie de literatura de cordel compreendendo pequenas estórias, confeccionada em

material simples, utilizando linguagem popular, para se adequar ao gosto do público, e sem grandes preocupações com a tipografia, como afirma Roger Chartier (*Práticas da leitura*, 1996), muito procurada entre a população e a venda nas feiras francesas –, reflete uma atenção às práticas morais dos diferentes Estamentos que compunham a sociedade monárquica. Os contos de Perrault, portanto, objetivavam algo além do entretenimento, serviam como mecanismo difusor dos valores morais do Governo de Luís XIV, que utilizava a produção artística francesa como máquina de propaganda de seu reinado², e exaltado tantas vezes por Perrault em diversas odes de louvor ao rei, ou em seu famoso poema *Le siècle de Louis le grand* – O século de Luís, o grande – ou na obra mais conhecida *Parallèle des Anciens et des Modernes, en ce qui regard les arts et les sciences* – em quatro volumes que marca, de acordo com Roberta Andrade do Nascimento, a tomada de consciência da identidade nacional, pois apresenta com idéias inovadoras sua crítica à dependência das artes e do conhecimento da Antigüidade em detrimento do descaso com a produção inovadora do século XVII. Por meio de uma visão fundamentada na comparação entre o passado clássico – os Antigos – e o presente da monarquia francesa – os Modernos –, o *Parallèle* aborda uma noção de tempo até então despercebida na produção literária francesa.

No fim do século XVII, surge a polêmica da *Querelle* – como ficou conhecido o embate intelectual do campo literário pela disputa entre os membros da Academia Francesa que opunha partidários dos Antigos e dos Modernos – iniciada pela leitura do poema de Charles Perrault - *Le siècle de Louis le Grand*, pelo abade Louis Lavau em 1687, na Academia Francesa de Letras, que define uma nova relação com a tradição, permitindo potencializar, em seguida, o discurso misógino nos contos. Como resultado do confronto, a produção literária começou a modificar-se num processo de busca de uma

² Segundo Peter Burke (1989), a memória de um governo catastrófico projeta uma expectativa no governo subsequente, que conseqüentemente é enaltecido nos mais diversos materiais de produção do mundo como representação. Assim, o governo trágico de Luís XIII e a tumultuada regência do Cardeal Richelieu, uma vez que Luís XIV tinha apenas 5 anos quando da morte de seu pai, e a violenta Guerra Civil Francesa deste período – a Fronde – contribuíram para a construção da imagem de Luís XIV que soube utilizar com primor as instituições artísticas criadas a princípio por Richelieu e patrocinadas a partir de sua coroação pelo reino.

linguagem e de gêneros literários mais simples. De acordo com Joan DeJean em *Antigos contra Modernos: as guerras culturais e a construção de um fin de siècle*, utilizando-se de uma personagem fictícia, o abade, presente no *Parallèle* como partidário dos Modernos, Perrault destaca a importância da sensibilidade feminina para discernimento da realidade, determinando sua importância no fenômeno literário durante a *Querelle* como “consumidoras literárias e árbitras do gosto literário” (DEJEAN, 2005, P.105)

Como estratégia de defesa e para dar força à sua argumentação, apoiava-se no contexto social monárquico. Salienta Nascimento, o astuto Perrault tinha consciência da opressão que suas idéias enfrentariam, a menos que fizesse do rei seu aliado, partindo daí sua dedicação à caracterização oportuna da monarquia no âmbito intelectual e político.

Dessa forma, a dedicatória de Pierre Perrault D'Armancoeur à sobrinha de Luís XIV na primeira edição de *Contes ou Histoire Du Temps Passé* enfatiza, desde logo, o alcance da coletânea e sua funcionalidade no que diz respeito ao estilo literário, à preocupação com o poder monárquico e a re-significação da tradição moral dentro dos contos de acordo ao contexto literário e social da França naquele momento:

“Todos eles encerram uma moral muito sensata e que se desvela mais ou menos segundo o grau de apreensão daqueles que as lêem; além disso, como não há nada que indique tanto a vasta extensão de um espírito quanto pode elevar-se até as menores, não haverá espanto se a própria princesa, a quem a natureza e a educação tornaram familiar o que há de mais elevado, não desdenhar comprazer-se com bagatelas desse tipo. É verdade que estes contos dão uma imagem do que se passa nas menores famílias, em que a louvável paciência de instruir os filhos faz imaginar histórias desprovidas de razão, para se adaptar a esses mesmos filhos, que ainda não a possuem; mas a quem convém melhor conhecer como vivem os povos do que às pessoas que o Céu destina a conduzi-los?” (PERRAULT, 2005, P.222).

A nova leitura da tradição francesa adaptada à sociedade monárquica do Rei Sol, estruturada por Charles Perrault, apresenta de forma sutil o discurso misógino que permeia a teias das relações de gênero das personagens dos contos. A misoginia surge historicamente como fenômeno legitimador do poder masculino na sociedade, como forma de sobrepor-se ao gênero feminino conhecedor dos mistérios da vida. O mistério da concepção e a capacidade restrita à mulher de controle da vida, por meio do controle da descendência da progenitura, em contraponto ao desconhecimento do homem de sua paternidade, resultaram na criação de uma série de mecanismos que pudessem garantir o domínio sob as mulheres.

Antes mesmo do advento do cristianismo, predominavam entre os diversos povos concepções que afirmavam a inferioridade das mulheres face à racionalidade masculina e apregoavam a submissão das mulheres aos homens. Com a difusão do cristianismo no Ocidente Europeu, particularmente durante a Idade Média, essa perspectiva de análise de natureza misógina foi legitimada e encontrou abrigo nos mais variados tipos de textos. Discursos filosóficos, pregações religiosas e narrativas de diferentes origens e naturezas, elaborados durante o período, potencializaram a imagem do feminino como um ser imperfeito e, por isso, mais afeito ao domínio do demoníaco. Submetidos às transformações, ao longo dos séculos, no que concerne à forma, linguagem, nos seus enredos e valores morais, consoante os contextos históricos, os grupos sociais e culturais que dominaram o processo de edição e divulgação, que lhes patrocinaram e lhes serviram de público, os contos preservaram um discurso misógino que submete as personagens femininas a modelos e estereótipos cujas origens são tão antigas quanto os próprios textos que lhes deram origem. Através de processos culturais de apropriação, reestruturação e re-semantização aos diferentes contextos no decorrer da Idade Moderna, esses discursos e essas imagens fizeram-se presentes nas relações cotidianas, determinando a inferioridade do gênero feminino e sua submissão como mecanismo regulador das volúpias da natureza feminina. No que

concerne ao universo feminino, os contos são instrumentos de aprendizagem, de transmissão de valores e estereótipos frente aos quais os seus agentes de difusão – editores, adaptadores, ilustradores, pais – se comportam como valores naturais, imutáveis e eternos.

Permeado de justificativas cristãs, definia-se a inferioridade do gênero feminino, por limitar-se à materialidade em decorrência de sua natureza carnal. Constata-se daí que os contos de Perrault preconizam uma concepção de mulher propensa ao pecado. As mulheres estão freqüentemente preocupadas e insatisfeitas com as limitações da vida material. Sempre queixosas – por possuírem uma predisposição nata à verbalização –, lamentam-se pelos infortúnios de sua realidade como é verificável em diferentes narrativas. Vale lembrar, aqui, o exemplo de *O Pequeno Polegar*. Em decorrência da extrema pobreza, o lenhador convence sua esposa, na impossibilidade de sustentar os sete filhos, em abandoná-los na floresta. A mulher consente, apesar de certa relutância. Porém, quando voltam da floresta após abandonarem as crianças, recebem o pagamento de um antigo empréstimo e tratam, primeiramente, de saciar sua fome, comprando alimento mais que necessário para a ceia de duas pessoas. Só depois de satisfeita, a mulher se lembra dos filhos e inicia uma ladainha contra a sugestão anterior do marido de desfazerem-se das crianças:

Ai de mim! Onde estarão agora nossos pobres filhos? Eles fariam bom proveito do que nos sobrou. Mas Guilherme, foste tu que quiseste fazê-los se perder; eu bem que disse que nos arrependéríamos desse ato. [...] O Lenhador acabou por se impacientar, pois ela repetiu mais de vinte vezes que ele se arrependeria de tê-lo feito e que ela bem o dissera ao marido [...] ela o importunava muito, possuindo ele o temperamento de muitas pessoas, que amam muito as mulheres que dão boas opiniões, mas que acham impertinentes as que nunca deixam de dar boas opiniões. (PERRAULT, 2005, P.269-270).

No conto *Barba Azul*, a preocupação feminina com a materialidade serve de enredo. Um homem maduro solicita à sua vizinha, uma dama da sociedade, a mão de uma de suas filhas em casamento. A mais jovem só se decide casar após conhecer algumas de suas posses em um passeio:

Ele pediu-lhe uma delas em casamento e lhe deixou a escolha de qual seria a eleita. Nenhuma das jovens queria em absoluto casar-se com ele, e jogavam-no uma a outra não podendo decidir-se a tomar como marido um homem que tinha a barba azul. [...] Barba Azul, para travar conhecimento levou-as, na companhia da mãe e de três ou quatro de suas amigas, bem como de algumas jovens donzelas das redondezas, a uma de suas casas de campo, onde permaneceram oito dias inteiros. [...] enfim, tudo ia tão bem que a caçula começou a considerar que o dono da propriedade não tinha mais a barba tão azul e que era um homem muito honesto. (PERRAULT, 2005, P. 238).

Uma vez casada, a jovem recebe a visita de suas amigas e vizinhas, saboreando-se em percorrer os cômodos da casa e apresentar todas as riquezas que os ornavam. O prazer em expor todo o luxo da residência só não foi maior porque a curiosidade em descobrir os segredos do gabinete proibido a consumia. Para extasiar ainda mais o leitor e acentuar o grau de vaidade, Perrault acrescenta uma série de detalhes para enfatizar o requinte da propriedade. Voluntariosa, ela desobedece às recomendações do marido em sua primeira ausência, abre o gabinete e depara-se com as antigas esposas mortas de Barba Azul. Tentando sobressair-se, omite o ocorrido ao esposo, mas é desmascarada pela mancha de sangue que impregnou a chave quando a deixou cair no chão ensangüentado, após o susto da visão pavorosa dos cadáveres. Barba Azul ameaça-lhe a ter o mesmo destino das esposas anteriores. Perrault critica o exemplo da jovem, sua desobediência, abordada na moral que acrescenta ao conto, onde sintetiza a conseqüência de pecados desse tipo:

A curiosidade, apesar de todos os seus atrativos,

Custa amiúde muitos arrependimentos;
Vêm-se todos os dias mil exemplos mostrarem.
Trata-se, a despeito do sexo, de um prazer bem rápido;
A partir do momento em que é tomado, deixa de ser,
E sempre custa demasiadamente caro. (PERRAULT, 2005, P.
243).

Em oposição ao comportamento feminino em *Barba Azul*, ele exalta a postura adequada da mulher que sabe aguardar pacientemente o momento oportuno em *A Bela Adormecida*:

Esperar algum tempo para ter um marido
Rico, elegante, garboso e doce
É coisa bastante natural,
Mas a esperá-lo por cem anos, e sempre dormindo,
Não se encontra mais nenhuma mulher
Que durma tão tranqüilamente.

A fábula parece também querer nos dar a entender
Que com freqüência os agradáveis laços do casamento,
Por serem adiados, não deixam de ser venturosos
E que nada se perde por esperar.

Mas o sexo com tanto ardor
Aspira à fé conjugal
Que não tenho nem força nem ânimo
De lhe pregar esta moral. (PERRAULT, 2005, P. 232-233).

O salutar exemplo da bela adormecida não é enaltecido apenas pela postura da espera, mas, sobretudo, pela inércia da ação juvenil. Ela não se deixa levar pelos desejos carnavais, espera, mantendo sua pureza, a chegada do seu príncipe encantado. Contudo, essa falta de ação não se deve unicamente à conduta moral da jovem, mas, principalmente, à presença familiar que zela pela virgindade da moça, uma vez que ela cai num sono profundo por um contra feitiço de sua fada madrinha, que, impedindo-a de morrer, obriga-a a dormir cem anos, só acordando quando seu príncipe chegasse para desposá-la, um príncipe, deve ressaltar-se, escolhido por sua fada, o único a encontrar facilidade em penetrar no castelo protegido sob encantamento. No caso de Barba Azul, sua ausência possibilitou a liberdade necessária para a conduta inadequada de sua mulher.

Com essa perspectiva, os contos instruem o melhor método de contenção das volúpias femininas e aquisição do poder masculino sobre as mulheres, o casamento. Os contos prestam-se à difusão de uma concepção javista³ da criação. A essa concepção agregam-se as diferentes imagens e representações do pecado original, que atribuem à mulher a iniciativa e a culpa da queda do Paraíso. Inferior ao homem, desde o momento da criação – pois, em uma comparação materialista que é a ordem fundamental da essência feminina, o osso que dá origem à mulher é inferior a terra através da qual se cria o homem – e estigmatizada com a marca do pecado original, as mulheres têm como única razão de existência e meio de redenção a união com o homem. Mas de nada adianta o casamento, quando o homem não assume sua superioridade e seu poder. Perrault chama a atenção, mais uma vez em *Barba Azul*, à postura masculina e à importância em fazer-se presente para não permitir, com a liberdade concedida, a possibilidade do pecado.

Por menos que se tenha espírito prudente,

³ Em seu livro, *Misoginia medieval e a invenção do amor romântico ocidental* (1995), Howard R. Bloch aborda a argumentação do domínio masculino e a conseqüente submissa feminina baseada nos textos bíblicos, onde se relata que Deus criou para o homem uma companheira a partir da costela de Adão e, por isso, ela lhe devia obediência.

E que do mundo se conheça o quebra-cabeça,
Vê-se sem demora que esta história
É um conto do tempo passado;
Não há mais marido tão terrível,
Nem que peça o impossível,
Ainda que seja insatisfeito e ciumento.
Perto da esposa, é visto ficar submisso;
E, seja qual for a cor de sua barba,
É difícil julgar qual dos dois é o senhor. (PERRAULT, 2005, P. 234).

Figuras estranhas, como nos é descrito o Barba Azul, eram elementos presentes nos relatos sobre bruxaria apresentados pela Inquisição. Homens misteriosos que conduziam mulheres ao pecado por guiá-las para encontrar-se com o Diabo ou sendo o próprio Belzebu. O que nos faz lembrar que Barba Azul incitou o pecado da esposa quando lhe proibiu de abrir seu escritório, mas deu-lhe a guarda da chave. Em versões mais antigas do conto, o quarto lacrado era a entrada para o inferno e a incitação da curiosidade um incentivo ao pecado e, portanto, o envio do pecador ao Diabo. Possibilitou também o equilíbrio das forças masculinas e femininas, como salienta Perrault, quando não determinou pelo contexto da estória quem possuía maior poder, o que mais uma vez remete às religiões pagãs que apresentam um equilíbrio entre essas forças opostas da humanidade: o feminino e o masculino unidos pela consagração do ato sexual. Dentre as figuras suspeitas presentes nos inquéritos, apresentam-se também alguns animais como gatos, que se acreditava terem o poder de estar presente no dois mundos – a terra e o Inferno – e cães ou lobos que guiavam as bruxas aos Sabaths ou que eram a transmutação de uma das formas assumidas por Satã. O que remete aos contos *O Gato de Botas ou Mestre Gato* – que engendra toda uma estratégia para convencer o rei a casar sua filha com seu amo (o Diabo?) – e

Chapeuzinho Vermelho – que encontra-se com o lobo no bosque (local de reunião das bruxas para suas cerimônias religiosas).

O domínio masculino e o poder do feminino evidenciam-se, sobretudo, em *Cinderela*. Vê-se, neste conto, a oposição de duas imagens da representação do gênero feminino: vemos de um lado a moça recatada, obediente, sempre a mercê de uma tutela – primeiramente a família na figura do pai, madrasta ou fada madrinha e depois de seu marido, o príncipe –, bela protegida por um ser mágico, funciona como atrativo à apreciação e à tomada como figura exemplar; e, de outro, a madrasta, independente, autônoma, com poder sobre si e sua família, mas que não é uma figura agradável devido ao seu mau humor e suas perversidades para com a enteada. Perrault, portanto, educa de modo salutar:

É sem dúvida uma grande vantagem
Ter espírito, coragem,
Estirpe, bom senso,
E outros talentos semelhantes,
Que se recebem do Céu em partilha;
Mas será inútil possuí-los,
Para vosso progresso serão coisas vãs,
Se não tiverdes, para fazê-los valer,
Ou padrinhos ou madrinhas. (PERRAULT, 2005, P. 260).

A imposição de uma representação inferiorizada do gênero feminino se evidencia também por meio de sua dedicação constante ao aprimoramento de sua consciência estética. Invejosa – como as amigas da jovem esposa no conto *Barba Azul* – ou vaidosa – como a própria jovem esposa no mesmo conto –, a mulher devota-se a “aprimorar” a obra do Criador, por meio de artifícios de perfumaria, de uso de adereços e encantamentos que objetivam, principalmente, seduzir os homens, enganá-los, conduzi-los ao pecado.

Em Chapeuzinho Vermelho, o adereço da menina, um capuz vermelho, passou a identificá-la, pois o mesmo lhe caía tão bem que ela não queria saber de outro. Tais formas de encantamento fazem sobressair uma propensão feminina à prática pecaminosa, pois esses atrativos enfatizam a condição da mulher como Portão do Diabo, uma Agente de Satã. Elas atraem os homens que as perseguem e as desejam devorá-las, como acontece com a menina. A própria figura do lobo remete ao demônio, pois, nas investigações inquisitoriais, constata-se com freqüência a presença de alguns animais, sobretudo cães e lobos que conduzem as mulheres aos Sabaths, como aborda Margaret Murray (2003) em *O culto das bruxas na Europa Ocidental*. Por isso, o autor adverte:

Vê-se aqui que as crianças pequenas,
Sobretudo meninas pequenas,
Bonitas, de belas formas e gentis,
Fazem muito mal em escutar qualquer tipo de gente,
O que não é algo raro,
Tanto é assim que o lobo as come.
Digo o lobo, pois nem todos os lobos
São da mesma espécie;
Há os de humor agradável,
Sem ruído, sem fel nem cólera,
Que domesticados, complacentes e doces,
Seguem as jovens donzelas
Até nas casas, até nas vielas;
Mas ai de quem desconhece que esses lobos adocicados,
De todos os lobos são os mais perigosos. (PERRAULT, 2005,
P. 236-237).

Charles Perrault, conseqüentemente, aborda de maneira sutil e elucidativa a moral presente na sociedade francesa do século XVII. Através da exemplificação educa, apresentando os dois lados da representação do gênero feminino: a princesa, dona das mais memoráveis virtudes e cujo futuro o sobrenatural compromete, e a bruxa, perversa ou destituída de um domínio masculino e, por isso, fadada à ruína.

As representações sociais situam-se no limiar entre o individual e o coletivo. São modos peculiares de apreensão e reconstrução da realidade pelos agentes sociais. Sob a forma de imagens e textos, os discursos constitutivos das representações procuram assentar e difundir uma forma de entendimento da realidade social que estrutura a maneira como esses agentes e seus grupos de referência conhecem o mundo, se reconhecem nele, ordenam suas ações, definem atributos de identidade, estratificação social, conduta moral etc. Traduções da realidade, as representações sociais refletem ideais e formas de pensar de determinados grupos, que buscam impor suas concepções aos demais por meio de variadas formas de exercício de poder. Do ponto de vista da Nova História Cultural, a representação é percepção do real e a expressão dos desejos pelas sociedades do passado, como aborda Pesavento (1995).

Os produtos das representações sociais – imagens e idéias – mesmo aqueles situados no plano da ação imaginativa da sociedade, não se opõem ao conhecimento concreto e, como ele, busca transmitir um significado consistente. Mesmo o que se cria de simbólico apóia-se em algo que já existe e obtém aceitação social, porque parte de elementos passíveis de reconhecimento. Deter os meios de controle, reprodução e difusão dos produtos da imaginação da sociedade é, pois, agir sobre a conduta e atividades da sociedade, já que a representação coletiva, segundo Roger Chartier (1996), comanda os atos para a construção do mundo social.

A transmissão dos conteúdos simbólicos, como todos os processos de construção do mundo como representação, importa em um processo de seleção, ou de reconhecimento da importância dos significados para as

sociedades e de sua utilidade dentro de cada contexto histórico. A compreensão das mensagens do passado é adquirida por meio da relação entre os símbolos e seus significados; ou seja, o texto é percebido dentro de um contexto específico. Então o estudo das representações não pode estar desvinculado do contexto histórico real da sociedade observada. O modo como os indivíduos entendem sua realidade reflete a estrutura do real, mas também lhe dá significados, uma vez que possibilita o entendimento e aceitação daquela realidade.

Dessa forma, a memória, a recordação do passado no presente, necessária pela imposição social da importância do lembrar, dá sentido ao presente, ao permitir a reflexão do sujeito sobre sua realidade e do lugar que ocupa nesta realidade. Aqui, a memória está associada a um processo de reconhecimento – identificar uma coisa com o conhecimento detido pelo sujeito –, evocação – relacionar a coisa observada a outros conhecimentos num trabalho reflexivo – e articulação – impondo essa reflexão da coisa conhecida numa reciprocidade com o outro.

A recuperação de imagens femininas nos contos de Perrault ressalta, ainda, a realização estética de um gênero que cumpre de forma exemplar o princípio misógino do século XVII francês, educando e entretendo uma corte letrada para quem os princípios de verossimilhança estão perfeitamente representados pelas bruxas e princesas construídas pelo autor. A memória, aqui, desnuda aquilo que Joan Scott (1992) chama de conceito “universal” para as mulheres, uma vez que a sua representação marca-se pela estereotipia de uma época em que seus limites de ação e reação estavam completamente cerceados por regras de boa conduta cristã.

Conseqüentemente, o estudo da cultura e da literatura utilizando a análise das representações de imagens femininas deve funcionar, de forma contundente, como uma tradução dos significados do passado para o presente, refletindo sobre os meios e os modos em que foram produzidos os discursos que serviram como fonte de estruturação para que se considerasse

exemplarmente a figura feminina dentro de uma expressão limítrofe do bem e do mal.

Referências bibliográficas:

BLOCH, R. Howard. **Misoginia medieval e a invenção do amor romântico ocidental**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

BURKE, Peter. **A escrita da História: novas perspectivas**. São Paulo: Ed. Da Unesp, 1992.

_____. **Cultura popular na Idade Moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

_____. **Variedades da história cultural**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

CHARTIER, Roger. **A História Cultural: entre práticas e representações**. Lisboa: Difel, 1988.

_____. **Práticas da leitura**. São Paulo: Estação Liberdade, 1996.

DEJEAN, Jean. **Querela dos antigos e modernos: as guerras culturais e a construção de um *fin de siècle***. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

MENDES, Mariza B. T. **Em busca dos contos perdidos: o significado das funções femininas nos contos de Perrault**. São Paulo: Ed. da UNESP, 2000.

MURRAY, Margaret. **O culto das bruxas na Europa Ocidental**. São Paulo: Madras, 2003.

PAZ, Noemí. **Mitos e ritos de iniciação nos contos de fadas**. São Paulo: Cultrix/Pensamento, 1995.

PERRAULT, Charles. **Contos de Perrault**. Belo Horizonte: Vila Rica, 1994.

_____. **Contos de Perrault**. São Paulo: Paulus, 2005.

_____. **Contos de Perrault**. São Paulo: Edições Melhoramento, 1970.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **Revista Brasileira de História: Representações**. V. 15. N. 29, 1995.

PROPP, Vladimir. **As transformações dos contos fantásticos**. In: TOLEDO, Dionísio de Oliveira (Org.). Teoria da Literatura: formalistas russos. Porto Alegre: Globo, 1971, p.245-267.

VERNANT, Jean-Pierre. **Mito e pensamento entre os gregos**: estudos de psicologia histórica. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA:

ARIÈS, Philippe (org). **História da Vida Privada(Vol.II)**: da renascença ao século das luzes. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

_____. **Sexualidades Ocidentais**. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BETTELHEIM, Bruno. **A Psicanálise dos Contos de Fadas**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

COELHO, Nelly Novaes. **Panorama histórico da literatura infantil/juvenil**: das origens indo-européias ao Brasil Contemporâneo. São Paulo: Ed. Ática, 1991.

DUBY, Georges. **Amor e sexualidades no Ocidente**. Porto: Terramar, 1991.

_____. **Idade Média, idade dos homens do amor e outros ensaios**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

GINZBURG, Carlo. **Mitos emblemas e sinais**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

_____. **O queijo e os vermes**: o cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela Inquisição. São Paulo: Companhia das Letras, 1976.

KLAPISCH-ZUBER, Christiane (org). **História das mulheres**. Porto: Edições Afrontamento, 1990.

NASCIMENTO, Roberta Andrade. **Terra roxa e outras terras**. **Revista de estudos literários**. Vol. 9. 2007.

SANTOS, Myrian Sepúlveda. **Memória coletiva e teoria social**. São Paulo: Annablume, 2003.

TOLEDO, Dionísio de Oliveira (Org.). **Teoria da literatura: formalistas russos**. Porto Alegre: Globo, 1971

WILHELM, Jacques. **Paris no tempo do Rei Sol: 1600-1715**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.