



Perspectivas do masculino em contos de Charles Perrault

Regina Michelli

Doutora e professora adjunta na UERJ e na UNISUAM

r.michelli@uol.com.br

Fábio Pratts

Graduando da UERJ, bolsista de PIBIC-CNPq

fabio-pratts@hotmail.com

Resumo

Este trabalho, desenvolvido na área de estudo da Literatura Infanto-Juvenil, propõe-se a examinar, em alguns contos de Perrault, a configuração arquetípica do papel masculino nas esferas do poder, da ação e do saber, observando a possibilidade de subversão a uma estrutura já consagrada, quando a referência é feita à literatura da tradição. A fundamentação teórica sustenta-se em pesquisas na área da Literatura Infanto-Juvenil e da psicologia analítica de linha junguiana, segundo uma metodologia de pesquisa bibliográfica e análise interpretativa, de base comparatista, articulando diferentes discursos do saber.

Introdução

Avultam pesquisas, no meio acadêmico, sobre questões à roda do feminino, mas pouco se focaliza a identidade masculina. Tal fato talvez se explique por ser a nossa sociedade ocidental marcada por uma cultura patriarcal. Há muito o poder repousa em mãos masculinas, ainda que algumas mudanças tenham se consumado nos tempos atuais. Como a História das mentalidades desviou o foco do centro para as margens, a atenção se voltou para estudos sobre pessoas comuns, destituídas de poder, como a mulher. Já começam a despontar, porém, reflexões sobre a reestruturação dos papéis masculinos face às novas identidades femininas. Neste trabalho, objetiva-se, de certa forma, trazer alguma contribuição para as pesquisas de gênero na área da Literatura Infanto-Juvenil, revendo as funções do masculino em alguns contos de Perrault.

O masculino em foco nos contos de Perrault

Um dos primeiros a registrar as histórias transmitidas oralmente foi Charles Perrault, escritor que viveu na França, durante o século XVII. Pesquisas registram o contato do escritor

com o cenário feminino da época: Perrault frequentou os salões das ‘preciosas’, damas cultas da nobreza que movimentaram o espaço cultural francês ao promoverem saraus literários e discussões acerca dos direitos femininos.

Os contos foram publicados em 1697, na obra intitulada *Histórias ou Contos dos Tempos Passados, com Moralidades*, de que faziam parte alguns escritos em verso, como A Paciência de Griselda (ou Grisélidis), Os Desejos Ridículos e Pele-de-Asno, e outros, em prosa: Chapeuzinho Vermelho, A Bela Adormecida do Bosque, O Pequeno Polegar (ou O Polergazinho), Cinderela (ou A Gata Borracheira), O Mestre Gato ou O Gato de Botas, Riquet o Topetudo (ou Riquete do Topete), As Fadas e Barba Azul. O escritor faleceu em 1703.

Destes contos, poucos são aqueles em que o masculino não é focalizado em inter-relação com o feminino. Se em O Gato de Botas a intriga centraliza-se no empenho do gato para auxiliar seu amo através da aquisição de bens materiais, ao final assiste-se ao casamento do ‘Marquês de Carabás’ – identidade criada pelo Gato – com a filha do rei. Em O Pequeno Polegar, a história é também a luta da personagem título para salvar a si e aos irmãos, inicialmente dos perigos da floresta, onde foram abandonados pelos pais e, posteriormente, do ogro que intentava comê-los; não há qualquer casamento à espera do herói no fim da narrativa, mas a história focaliza, mesmo rapidamente, o relacionamento do ogro com a esposa. Em Chapeuzinho Vermelho, de Perrault, o lobo preenche simbolicamente a função do masculino sedutor (BETTELHEIM, 1980, p.209).

Pensar o masculino, portanto, implica observar a rede dos relacionamentos que se instauram entre as personagens masculinas protagonistas e as demais personagens na narrativa, em especial, neste trabalho, as femininas, sejam elas filhas, noivas, esposas, princesas, nobres ou camponesas. Para isso, porém, cumpre definir o masculino, o que se pretende fazer em termos arquetípicos. Carl Gustav Jung define arquétipo como conteúdos arcaicos, primordiais, “imagens universais que existiram desde os tempos mais remotos” (2007, p.16), matrizes arcaicas que ultrapassam gerações. Segundo o autor citado, “outra forma bem conhecida de expressão dos arquétipos é encontrada no mito e no conto de fadas” (2007, p.17), por apresentarem conteúdos psíquicos não submetidos a uma elaboração consciente. Falar em arquétipo do masculino significa estabelecer as imagens simbólicas, de caráter universal, que configuram um modo de ser que se manifesta conscientemente no homem e inconscientemente na mulher.

O princípio masculino responde por atributos como lógica, objetividade, “capacidade de exercer o poder, de controlar situações e de defender posições” (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*.

Por seu turno, é necessário que as qualidades masculinas dialoguem harmonicamente com a *anima*:

Sabemos que Jung assim designa o que se pode chamar de “pólo feminino” do homem, constituído principalmente pelas qualidades de sensibilidade, imaginação, intuição, afetividade, emoção etc., que a imagem coletiva do macho “viril” obriga o homem a mais ou menos rejeitar. (FRANZ, 2000, p.13).

Nos contos de Perrault, há que se chamar a atenção para as personagens masculinas que ocupam um lugar de relevo, ainda que seja a figura feminina quem protagonize a história. Dois grandes grupos afloram, de certa forma opostos: no primeiro, personagens masculinas que subjagam as personagens femininas; no segundo, aqueles que se encantam por elas.

Surgem, nas narrativas, personagens masculinas a que chamamos de ‘predadores’: manifestam um comportamento agressivo, caracterizado por exacerbação e abuso de poder, violência, desconfiança injustificada e, às vezes, a destruição do outro através da morte. Falta-lhes desenvolver a *anima*, o princípio feminino. Algumas personagens conseguem obter a vitória em seus intentos, apesar de toda a crueldade que infligem a personagens femininas. Aqui se encaixam o lobo da história de Chapeuzinho Vermelho, o rei marido de Griselda e o rei-pai de Pele-de-Asno. Outras, porém, como Barba Azul e o ogro de O Pequeno Polegar, encontram o insucesso. Deter-nos-emos, neste trabalho, no primeiro caso.

No conto Chapeuzinho Vermelho, de Perrault, não aparece o heróico caçador ao final da história, para libertar a avó e a menina da barriga do lobo. O desfecho da narrativa é a morte das duas. O lobo é o que se aproveita da ingenuidade da menina, descobrindo seu destino e sugerindo-lhe o caminho mais longo a fim de chegar primeiro à casa da avó. Perrault insere, ao final do conto, uma moral em que adverte às moças a terem cuidado com os lobos de fala mansa, sedutores, que elas levam para os seus aposentos, lobos “mansinhos,/ Quietos, ternos, sossegados,/ Os quais, brandos, recatados,/ Vão perseguindo as donzelas/ Até casa, e às vezes até se deitam com elas./ Quem não vê, pois, que os lobos carinhosos/ De todos são decerto os mais perigosos?” (PERRAULT, 1977, p.100). O lobo representa o destruidor do feminino em sentido amplo, pois tanto atinge a jovem menina, quanto a velha senhora.

Em A paciência de Griselda, o rei impõe a submissão total à esposa, que aceita passivamente o que lhe é exigido por ele. O marido causa uma espécie de morte psíquica à

esposa, que se torna incapaz de enfrentar a própria vida e de reagir aos maus tratos que sofre. Há uma desconfiança inicial dele em relação a toda e qualquer mulher, considerando-a “um ser ímpio e celerado./ Na mulher onde a luz do mérito luzia/ Ele só lobrigava hipocrisia.” (PERRAULT, 1977, p.19). Casa-se com Griselda, uma jovem pastora, pois nela percebe beleza, doçura e sinceridade; diz-lhe, porém: “Para que haja entre nós uma paz bem fundada,/ A qual nos dure eternamente,/ Que me jureis exijo tão somente/ Em como ao meu querer sereis resignada” (PERRAULT, 1977, p.29). Nasce uma menina, mas o rei passa a desconfiar da esposa, decidindo que “Se ela é deveras virtuosa/ A tortura cruel e horrorosa/ Mais inda a deverá firmar.” (PERRAULT, 1977, p.33). O rei mantém-na prisioneira, retira-lhe o anel de casamento e a própria filha, informando-a posteriormente da morte da princesinha. A narrativa apresenta uma sucessão de atos cruéis impetrados por ele. O masculino acusa aqui a perda de contato com a *anima*, expressando a tirania e a crueldade, o que o aproxima do arquétipo do Tirano, o lado sombrio do arquétipo do rei, análise proposta por Moore e Gillette: “O Tirano explora e maltrata os outros. É cruel, impiedoso e insensível quando está atrás do que considera seu interesse pessoal. A sua forma de desagradar os outros não tem limites. Ele odeia toda beleza, toda inocência, toda força, todo talento, toda energia vital.” (1993, p.63). Neste conto, o predador aciona o Tirano, o aspecto negativo do arquétipo do rei.

Em *Pele-de-Asno*, o rei-pai, tendo perdido a esposa, procura manter-se fiel ao julgamento que lhe fizera no leito de morte: só voltar a se casar com princesa tão bela e bondosa quanto a falecida. O olhar do rei se volta para a própria filha, cujo frescor o encanta. A cena de incesto se estabelece, com o rei cumprindo todas as exigências da filha a fim de consumir a união, que não é condenada na narrativa, exceto pela fada a quem a princesa recorre, buscando ajuda. O rei configura-se como o que tenta “devorar” a própria filha, atitude semelhante à realizada pelo lobo, em *Chapeuzinho*. Ele fracassa em seu objetivo porque a filha foge, mas em momento algum sofre qualquer sanção pelo desejo a um objeto moralmente interdito. O rei-pai de *Pele de Asno* é dominado pela paixão à filha, rei infantilizado pelo pedido da esposa (rainha-mãe), teoricamente representação de uma *anima* que impõe condições, o que faz com que o rei regrida ao estado de jovem, apaixonado (equivocadamente, já que não é correspondido) pela filha, abdicando dos princípios da racionalidade inerentes ao masculino. Ao final, o rei encontra um objeto de amor satisfatório, casando-se com uma viúva. O comportamento dele evidencia a cobiça à posse do outro, atitude marcada pelo desrespeito ao desejo desse outro. Irrompe a expressão do aspecto negativo do arquétipo do amante, cuja energia termina por se direcionar tanto à própria destruição, quanto a das pessoas próximas: “A característica fundamental e mais

profundamente perturbadora do Amante da Sombra é a sua desorientação, que se revela de várias maneiras” (MOORE; GILLETTE, 1993, p.129), como ser arrastado pelo prazer do momento, escravizado aos sentimentos sem conseguir analisar lucidamente a situação em que se encontra, às vezes caindo na idolatria.

O segundo grupo apontado caracteriza-se pelo ‘príncipe encantado’: são príncipes fortes, destemidos – que atualizam o paradigma do masculino –, mas se submetem ao fascínio do feminino, completamente subjugados, rendidos, seduzidos. Há, em princípio, o domínio da *anima*, desvitalizando essas personagens, que se tornam vulneráveis à emoção que as domina. A predicação de ‘encantado’, participio passado, assinala a passividade daquele que sofre o encantamento. Por outro lado, são essas personagens – jovens príncipes, em sua maioria, e não reis, o que evidencia a pureza e a ingenuidade típicas da idade - que vão aceitar o feminino, desenvolvendo o diálogo com a *anima*. O final, consagrado pelo casamento, permite relacionar à complementaridade entre o masculino e o feminino de que fala Jung. Segundo Bettelheim, “O encontro harmonioso do príncipe e da princesa, o despertar de um para o outro, é um símbolo do que implica a maturidade: não só a harmonia dentro de nós, mas com o outro.” (1980, p.274). Esse tipo de príncipe aparece, por exemplo, em *Pele-de-Asno*, *A Bela Adormecida* e *Riquet o topetudo*.

No conto *Pele-de-Asno*, o príncipe é apresentado com atributos inerentes ao masculino - “De Céfalo não tinha o ar:/ Tinha-o, sim, real e marcial o olhar,/ E faria tremer incriveis batalhões.” (PERRAULT, 1977, p.62) - a que se somam outros mais ligados à sensibilidade e à beleza femininas. Ao vislumbrar rapidamente a bela princesa *Pele-de-Asno*, ele adoece de paixão. A narrativa registra o desconcerto amoroso do príncipe, “quão transtornado ficou ao ver aquela princesa tão linda”, “inteiramente apaixonado”, o que o leva a adoecer: “a efervescência de seu sangue, provocada pelo ardor da sua paixão, causou-lhe nessa mesma noite uma violenta febre, que em breve o reduziu a um estado de extrema fraqueza” (PERRAULT, 1989, p.172). É um príncipe frágil que se apresenta, rendido ao encantamento daquela que considera quase divindade. Interrogado pelos pais, preocupados com a saúde do filho, este lhes pede que *Pele-de-Asno* faça um bolo para ele. Simbolicamente, ela será a doadora do alimento - e do vigor - que lhe restituirá a vida, porque a princesa já se consubstanciou na própria razão de ele viver. O casamento sela a união dos dois, com o simbolismo já apresentado, a que se acrescenta a coroação do príncipe em rei, indiciando seu amadurecimento pleno.

O príncipe de *A Bela Adormecida no Bosque* segue, de perto, o padrão assinalado acima, sendo caracterizado na narrativa como curioso e decidido, movido por atributos

ligados à cavalaria, como amor e glória. Ele é o senhor da ação, o que se coaduna ao perfil do masculino: realiza a travessia do bosque, que se abre e fecha imediatamente à sua passagem, travessia solitária porque simbolicamente representa uma iniciação. Ao chegar ao pátio do castelo, “O silêncio era terrível; a imagem da morte se fazia presente em toda parte.” (PERRAULT, 1989, p.102), mas, ao ver a princesa, tal qual o príncipe de Pele-de-Asno, dela se aproxima “trêmulo e cheio de admiração”, ajoelhando-se perto dela. O príncipe define-se pela sensibilidade à emoção que sente pelo contato com a princesa, completamente “encantado” – características pertencentes ao arquétipo do amante. A princesa reage ao beijo e ao conseqüente despertar afirmando que o príncipe a fizera esperar muito. O narrador compara os dois: “Ele se sentia mais intimidado do que ela, o que não é de admirar: ela tinha tido bastante tempo para pensar no que iria dizer-lhe” (PERRAULT, 1989, p.105). O casamento se realiza, mas, ao contrário da versão dos irmãos Grimm, a história não termina nesse ponto. O príncipe retorna a seu castelo e justifica sua demora aos pais. O rei é descrito como um homem bom, mas a rainha mãe pertencia à raça dos ogros e dominava a custo o desejo de comer criancinhas. Por causa disso, o príncipe mantém a princesa e os dois filhos que tivera, no intervalo de dois anos, escondidos, sem ousar enfrentar a mãe, o que evidencia o fato de o processo de amadurecimento não ter se completado. Com a morte do pai, porém, ele se torna rei e revela publicamente o casamento já realizado; precisa partir para a guerra e entrega o reino à regência da mãe, pedindo-lhe que cuide de sua esposa e filhos. A rainha ogra ordena que o mordomo mate e prepare a carne dos netos e da nora; é ludibriada por ele, mas descobre a verdade. No momento em que vai acontecer a morte dos netos, da nora, do mordomo e sua família, o rei chega e a ogra se lança à morte; o final feliz é o desfecho da narrativa.

O estatuto social da personagem masculina assinala sua condição inicial de jovem príncipe, apaixonado pela princesa adormecida, com quem constitui uma nova família. 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, misto de guerreiro e amante, agora sua atuação precisa condizer com a função do rei, responsável pela ordem, pelo equilíbrio, pela proteção dos seus súditos e manutenção do reino. Emerge a articulação de diferentes arquétipos na constituição dessa personagem, reunindo o amante, o guerreiro 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).

Em Riquet, o Topetudo, a narrativa apresenta-nos o príncipe que intitula a história como excessivamente feio. Uma fada profetiza que ele seria “uma pessoa amorável quando

crescesse, pois seria dotado de muitos dons de espírito” (PERRAULT, 1989, p.141), o que efetivamente acontece. Num reino vizinho, nascem duas irmãs, apresentando perfis antagônicos: a princesa mais velha é bela e a outra extremamente feia. A mesma fada compensou tais qualidades, predizendo que a primeira seria tão estúpida quanto bela e a segunda, tão inteligente que ninguém perceberia sua feiúra. A fada ainda concedeu o dom de o príncipe dar inteligência a quem amasse e a bela princesa tornar belo aquele de quem gostasse. A bela atrai para si a atenção inicial de todos, mas, sem conseguir sustentar qualquer conversação, as pessoas se voltam para a irmã inteligente. A bela sofre por perceber a preterição que sofre. Ao se embrenhar no bosque para dar vazão a sua dor, a princesa encontra Riquet, que se apaixonara pela moça desde que vira o retrato dela espalhado por toda a parte. O príncipe lhe propõe casamento, a se realizar dali a um ano, louvando sua beleza e inteligência exatamente por não reconhecer em si inteligência alguma. O príncipe explica-lhe ainda que tem o poder de acabar com seu sofrimento, pois se ela se casar com ele receberá a inteligência que ele pode conceder a quem amar – o que efetivamente já o faz durante a conversa. Quando a princesa aceita a proposta de casamento, sua atitude se modifica, conseguindo expressar suas ideias e conversando brilhantemente com o príncipe – o que pode ser explicado pela autoestima elevada ao se sentir amada ou pela profecia ter se cumprido, uma vez que Riquet já lhe dedicava amor. Quando a princesa volta ao palácio, todos percebem sua mudança. Vários príncipes pedem sua mão em casamento, mas em nenhum ela viu inteligência suficiente que lhe agradasse. Um ano depois, a princesa vai por acaso ao bosque, vê a movimentação com os preparativos para o casamento de Riquet, cuja promessa ela esquecera por ter sido feita quando ainda era “burra”. O príncipe aparece e trava com ela um diálogo pautado na argumentação e na inteligência: ao final ela concorda que o grande obstáculo é a feiúra dele, aparência que poderia ser modificada graças ao amor da princesa e ao dom que foi concedido a ela pela fada.

O conto ratifica os paradigmas do feminino e do masculino, atribuindo ao primeiro a beleza e ao segundo, a inteligência, a racionalidade. Riquet luta e argumenta pelo que deseja, sensível às razões da princesa. Ela adquire o direito de escolher quem quer para cônjuge ao receber inteligência no encontro com o príncipe, que já a amava, amor que se traduz em aceitação e reconhecimento do outro. A princesa bela não aceita passivamente o príncipe feio como marido, o casamento só acontece após o debate e o consenso atingido entre ambos. De certa forma, Riquet atualiza o arquétipo do mago, associado ao conhecimento e à sabedoria, à consciência e à percepção. Este arquétipo também se relaciona ao “conhecimento de tudo que não é imediatamente visível ou captado pelo bom senso.” (MOORE; GILLETTE, 1993,

p.104), o que explica a paixão por uma princesa aparentemente tola que, no entanto, assinala a complementaridade necessária à plenitude individual e à integração do casal.

Conclusão

Na análise de Mariza Mendes, as figuras masculinas pouco relevo 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).

É verdade que algumas vezes só aparecem ao final da história como o salvador da bela donzela, resgatando-a do sono ou do perigo e trazendo-a à vida. Discordamos, em parte, dessa visão que desqualifica as figuras masculinas, que consideramos importantes na trama, ocupando algumas vezes a cena ficcional como protagonistas. O levantamento dos contos mostra, porém, que essas personagens nem sempre comprovam o senso comum de que o poder e a autoridade qualificam suas ações.

Observa-se que o ‘predador’ configura-se, algumas vezes, em uma figura mais velha, por isso, desconfiada, amarga, sem conseguir estabelecer laços baseados em confiança, amor e respeito para com o feminino. O predador relaciona-se ao aspecto negativo dos arquétipos. Já o ‘príncipe encantado’, figura mais jovem, atualiza vários arquétipos em plenitude, o que significa a sintonia com a *anima* e, por extensão na narrativa, o contato também pleno com as personagens femininas. Se o primeiro grupo desenvolve uma relação de dominação em relação ao feminino, o segundo é por ele dominado, vindo a estabelecer, ao final da narrativa, a harmonia entre o masculino e o feminino.

Os contos de fadas acontecem num mundo maravilhoso, com heróis, reis e príncipes, castelos, seres mágicos... A figura masculina tem uma presença marcante na construção desse imaginário, afinal o cenário geralmente apresenta uma personagem detentora do poder, como um rei ou um pai, em uma família de base quase sempre patriarcal. No entanto, no nível das personagens, enquanto categoria ficcional, percebe-se que os papéis sociais nem sempre são regidos da mesma forma. No que tange às personagens masculinas, engana-se quem pensa que elas são sempre fortes, decididas e justas, o que implicaria uma espécie de padronização

estereotipada do masculino. Observa-se que algumas funções comportamentais atribuídas histórica e socialmente aos homens - como a autoridade, a justiça, o comando, a coragem – nem sempre se espelham nessas personagens, sugerindo que a questão da identidade masculina precisa ser repensada, ainda mais na contemporaneidade.

Referências

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

FRANZ, Marie-Louise Von. *O feminino nos contos de fadas*. Petrópolis, RJ : Vozes, 2000.

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

JUNG, Carl Gustav. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. 5.ed. Petrópolis-RJ: Vozes, 2007.

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. Disponível em: <<http://www.scribd.com/doc/6936649/Em-Busca-dos-Contos-Perdidos-O-Significado-das-Funcoes-Femininas-nos-Contos-de-Perrault-Mariza-B-T-Mendes>>. Acesso em: julho de 2009.

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.