

A IMAGEM DA BRUXA EM CONTOS INFANTIS: A INVEJA COMO ELEMENTO MOBILIZADOR DO IMAGINÁRIO DO MEDO NA LITERATURA

Luiza Liene Bressan (doutoranda em Ciências da Linguagem na Unisul)

Pricila Furlan Borghezan (pedagoga - Centro Universitário Barriga Verde)

Heloisa Juncklaus Preis Moraes (docente do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem da Unisul)

RESUMO

Este artigo apresenta uma discussão sobre a imagem da bruxa em três contos de fadas (Branca de Neves e os Sete Anões, A Bela e a Fera, Rapunzel), confrontando-a com a expressão do mal a partir da imagem feminina. Para o embasamento teórico, recorreremos à teoria do Imaginário, desenvolvida por Durand (1996, 2012) que expressa que as imagens constituem um museu que orienta o percurso antropológico. Como metodologia de trabalho, utilizamos a mitodologia, método próprio, desenvolvido por Durand (1996), para empreender a análise das imagens. A análise foi desenvolvida a partir da imagem expressa nos contos que fazem parte deste estudo e que revelam os estereótipos femininos a partir da distorção da imagem, pois a mesma sempre foi presença constante na literatura infantil desde o seu surgimento, no século XVIII, com a adaptação dos contos maravilhosos para a criança burguesa. Caudatárias de mitos primordiais, essas histórias passaram a compor o imaginário do ser humano de todos os tempos e das mais diversas culturas. Concluídas as análises, compreende-se que a imagem da bruxa se faz presente no imaginário de todos os tempos e a inveja é elemento mobilizar desta construção imaginal.

Palavras-chave: Contos de fadas. Bruxa. Imaginário. Inveja. Medo.

THE IMAGE OF THE WITCH IN CHILDREN'S TALES: ENVY AS A MOBILIZING ELEMENT OF THE IMAGINARY FEAR IN THE LITERATURE

ABSTRACT

This research aims to study the image of the witch in three fairy tales (Snow White and the Seven Dwarfs, The Beauty and the Beast, Rapunzel), confronting her with the image of the witch as an expression of evil from the female image. To base the research theoretically, we will resort to the theory of the Imaginary, developed by Durand (1997) which expresses that the images constitute a museum that guides the anthropological journey. As a working methodology, we used the methodology, own method, developed by Durand to undertake the analysis of the images. The analysis was developed from the image expressed in the stories that are part of this study and reveal the female stereotypes from the distortion of the image, since it has always been a constant presence in children's literature since its emergence, in the eighteenth century, with the Adaptation of the wonderful tales to the bourgeois child. Caudal of primordial myths, these stories began to compose the imaginary of the human being of all times and of the most diverse cultures. After the analysis, it is understood that the image of the witch is present in the imaginary of all times and envy is the mobilizing element of this imaginal construction.

Keywords: Fairy tale. Witch. Imaginary. Envy. Fear.

INTRODUÇÃO

O tema proposto, referente ao fascínio e ao medo imposto às crianças a partir da utilização da literatura infantil relacionada à bruxa, mostra-se presente no cotidiano do ensino formal dos alunos da educação infantil, segundo relatos empíricos de professoras que atuam com tais crianças.

Dentre as mais variadas imagens de seres estranhos expressos nas mais diferentes culturas e engendrados pela imaginação humana, a bruxa se popularizou no imaginário universal. Sua universalidade se presentifica em várias formas e com nomes diversos, mas guarda uma similitude comum de origem e sua imagem é facilmente reconhecida em todos os tempos e lugares.

Este artigo se utiliza de fundamentação bibliográfica relacionada ao tema, cujo enfoque central é a teoria do imaginário bem como a análise de três contos de fadas em que a imagem da bruxa é, ao lado da princesa, o outro viés que dá suporte às narrativas: Branca de Neve e os Sete Anões, A Bela e a Fera e Rapunzel. Se há princesas lindas, bondosas e que representam o bem, por que há uma antítese que se configura pela imagem da bruxa, a maléfica, feia? É por essa antítese que o estudo se orienta, procurando responder a seguinte questão norteadora: É possível, por meio de textos literários infantis, analisar o medo que a imagem da bruxa busca provocar?

Justifica-se este estudo, mormente quando se tem em mira a necessidade de compreender a formação de conceitos a partir das histórias infantis que sempre se fazem presentes no cotidiano escolar. Outro aspecto significativo, muito em função da perspectiva do imaginário, é de que há de se instigar o pensamento criativo, a capacidade de raciocínio e criação e a formação de sujeitos desvinculados de medos e traumas. Para tanto, temos como objetivo discutir a imagem da bruxa em contos infantis tendo a inveja como elemento mobilizador do imaginário do medo na literatura. É por defender a capacidade pedagógica da imaginação que Araújo e Mont' Alverne (2017, p. 75), defendendo “uma educação que ensine a viver com os conceitos (*logos*) e com os símbolos vivos da cultura (*mythos*) e do imaginário ancestral embebido dos seus mitos transhistóricos e transculturais, ou seja, mitos de ontem, de hoje e de sempre”.

Como nos adianta Babo (2016, p. 42), estas narrativas estão presentes em nosso imaginário e se expressam, em nós, em vários momentos cotidianos da vida, ainda que ninguém queira se ver como bruxa: “a luz e as trevas existem dentro de cada um de nós”.

As imagens arquetípicas fazem sentido. “Façamos a chave girar, portanto, e adentremos o mundo encantado, buscando as origens dos contos e entendendo qual a verdadeira missão. Certamente, depois dessa experiência, não mais veremos nestas histórias, narrativas ‘tolas’ ou ‘infantis’”. E continuar a autora, “cada vez que uma luz brilhar, enxergaremos uma fada e cada vez que as trevas surgirem em nossa vida, saberemos que é obra de uma bruxa”.

Em suas reflexões Durand (2012) comenta que as filosofias ocidentais relegaram – em suas palavras, baniram - o museu das imagens, pondo-as aqui e ali em depósitos regulamentados (em seu dizer, lixeiras). Em seguida, traz seu conceito: “Museu, reserva de museu, do conjunto de todas as imagens passadas e possíveis produzidas pelo *homo sapiens sapiens*” (DURAND, 2012, p. 231). E se produzimos incessantemente imagens implica dizer, também, a existência de um pluralismo das imagens e uma estrutura sistêmica do conjunto dessas imagens, infundavelmente díspares e duais. Ao situar os estudos do Imaginário, Durand (2012) diz que como a imagem invade a civilização iconoclasta, a possibilidade de um imaginário rico em sua pluralidade e sistêmico, “injeta-se”, pouco a pouco, em todas as disciplinas. Mas este imaginário das letras e das artes transcendeu de novo. A noção de mitocrítica elaborada pelo estudioso do imaginário, por meio do “mito” que lhe é central, encontrou nas ciências do mito o entre-lugar deste estudo.

Assim, o imaginário emergiu, conforme já havia dito Bachelard (2016) como uma teoria científica a partir da educação poética e mítica. Assim, não é repudiando as imagens, mas aderindo a uma constelação de imagens ou mesmo a um mito que se pode formar o espírito científico.

IMAGINÁRIO: ALGUNS APONTAMENTOS

Os estudos durandianos sobre o imaginário têm uma relação com a psicologia junguiana de quem toma por herança a questão dos *schèmes* e dos arquetipos; na fenomenologia bachelardiana e em estudos de mitólogos. Esta perspectiva consiste em estudar o modo como as imagens são representados, este estudo busca, primeiramente, aprofundar a ideia de imaginário para, em um segundo momento, apresentar o tipo de pedagogia ao imaginário.

Durand (2012) apresenta cinco aspectos na compreensão do imaginário e seus efeitos históricos e sociais que devemos ter atenção: a polissemia dos símbolos, as derivações das distintas recepções nas diversas comunidades, as identificações culturais que

dão vida aos símbolos, as flutuações biográficas que guiam os indivíduos e a difusão dos símbolos submetidos a diferentes lógicas socioculturais.

O imaginário essencialmente identificado com o mito constitui o primeiro substrato da vida mental, da qual a produção conceitual é apenas um estreitamento. O símbolo e o mito servem com base antropológica pela qual se constrói a significação histórica. Além disso, ele acredita que uma sociedade só se perpetua se as instituições repousam sobre fortes crenças coletivas: “Imaginário é o conjunto de imagens e de relações de imagens que constitui o capital pensado do homo sapiens – nos aparece como o grande denominador fundamental em que vêm se arrumar todos os procedimentos do espírito humano” (DURAND, 2012, p. 18).

O valor de uma imagem se mede pela extensão de sua aura imaginária. Graças ao imaginário, a imaginação é essencialmente aberta, evasiva. Se simbolizar faz parte da própria condição humana, é compreensível que estudiosos das mais variadas disciplinas se tenham desde sempre interessado por este nível de expressão. Assim, ao estudar estes símbolos e mitos, especialmente os contos de fadas, Babo (2016, p. 78) enfatiza que “os personagens de suas histórias, como os dos mitos, não são humanos, são expressões, manifestações arquetípicas que devem ser, como propõe Eliade (1972), revividas por meio de rituais”.

De acordo com Durand (2012) as imagens se organizam por meio de regimes aos quais nomeou de regimes diurno e noturno. Em cada um destes regimes, o estudioso percebe duas intenções na base da organização do universo, criando polaridades opostas como um jogo de forças entre o bem e o mal, o alto e o baixo, a esquerda e a direita. A outra intenção seria a união destas polaridades opostas que se complementam e se harmonizam. Das polaridades opostas surgiria o que Durand (2012) nomeou como regime diurno das imagens, sinalizadas pela luz que permite as distinções pelo debate. Na segunda polaridade está o regime noturno cuja noite é sua maior representação e que unifica e concilia os opostos.

Durand (2012, p. 67) assim introduz a ideia do regime diurno das imagens “semanticamente falando, pode-se dizer que não há luz sem trevas enquanto o inverso não é verdadeiro, a noite tem uma existência simbólica autônoma. O Regime Diurno da imagem define-se, portanto, de maneira geral, como o regime da antítese”. Assim, os símbolos relacionados ao regime diurno, conforme a significação predominante remete mais a ideias de ascensão, heroísmo, poder, iluminação, razão. O Diurno caracteriza-se por ações de separar e pelas atitudes bélicas de heróis violentos. O pesquisador afirma que

“todo o sentido do Regime Diurno do imaginário é pensamento ‘contra’ as trevas; é pensamento contra o semantismo das trevas, da animalidade ou da queda, ou seja, contra *Cronos*, o tempo mortal” (DURAND, 2012. p. 188).

Já o regime noturno se associa com descidas, precipícios, engolimento, trevas, ciclos que desaparecem e ressurgem. Neste regime de imagens há evidências de estruturas concebidas pelo dinamismo. No Regime Noturno há a inversão e a eufemização das imagens ligadas aos temores da morte e da percepção do tempo, que inexoravelmente passa e nos aproxima da finitude.

O importante é referendarmos que, como destaca Babo (2016, p. 40): por serem narrativas universais, os contos de fada moldam a vida de homens e mulheres e refletem nossas alegrias e medos, enquanto nos auxiliam na compreensão de nosso lugar no mundo”, reflete o que é próprio da alma, como afirmou Jung (citado por BABO, 2016, p. 40). Ademais, “deveras, há um medo presente no imaginário desde quando a consciência passou a simbolizar a própria existência. Assim como há, também, imagens que povoam o imaginário e nele criam um reservatório específico do qual se pode denominar imaginário do medo” (MORAES, BRESSAN e OSNILDO, 2017, p. 219). Assim justificamos a escolha do objeto, o olhar teórico e o caminho metodológico em nosso estudo.

ENTRE FADAS E BRUXAS, PRINCESAS E MADRASTAS: A ANTÍTESE BEM E MAL

Segundo Cunha (1999) a história da literatura infantil tem relativamente poucos capítulos. Começa a delinear-se no início do século XVIII, quando a criança passa a ser considerada um ser diferente do adulto, com necessidades e características próprias, pelo que deveria distanciar-se da vida dos mais velhos e receber uma educação especial, que preparasse para a vida adulta.

Azevedo (2010, p. 11) nos alerta que a literatura infantil é ambivalente quanto ao seu público: tem dois tipos de leitores-modelo, a saber, o leitor criança e o leitor adulto. Assim, se, aparentemente, apresenta uma ação narrativa pouco complexa, não deixa de comportar “igualmente uma abertura para uma reflexão mais completa e sofisticada do mundo”. Teresa Duran (citada por AZEVEDO, 2010, p. 12) assinala a importância da literatura infantil na aquisição da linguagem simbólica: “la imagen narrativa se muestra como un plurirreferente de la realidad y obliga la mente a apreender los rasgos de síntesis para restituir la unidad ontológica”.

No caminho percorrido, à procura de uma literatura adequada para a infância e juventude, observam-se tendências próximas aquelas que já informavam a leitura dos pequenos: os clássicos aos quais se fizeram adaptações; a cultura popular por meio dos contos folclóricos e os contos de fadas que também receberam novas versões.

E no Brasil, a literatura infantil tem início com as obras pedagógicas e, sobretudo, adaptadas de produções portuguesas, demonstrando a dependência típica das colônias. Com Monteiro Lobato é que tem início a genuína literatura infantil brasileira. Com uma obra diversificada quanto a gêneros e orientações, cria esse autor uma literatura centralizada em algumas personagens, que percorrem e unificam o universo ficcional. No Sítio do Picapau Amarelo vivem Dona Benta e Tia Nastácia, as personagens adultas que “orientam” crianças (Pedrinho e Narizinho), “outras crianças “(Emília e Visconde de Sabugosa) e animais como Quindim e Rabicó.

A obra literária para crianças é essencialmente a mesma obra de arte para o adulto. Difere desta apenas na complexidade de concepção: a obra para crianças será mais simples em seus recursos, mas não menos valiosa. É por meio da Literatura Infantil que a criança entra no mundo da fantasia. Ouvindo ou lendo uma história, ela imagina e fantasia o cenário, personagens e as mensagens que esta literatura deseja expressar.

Os contos de fadas, por exemplo, são histórias que se passam num lugar de fantasia, com personagens que enfrentam qualquer situação que ajudam a criança a encarar o problema que está enfrentando, por meio da fantasia, da imaginação e dos seus personagens. Abramovich (apud AGUIAR, 1999, p.120) explica que “os contos de fadas mantêm uma estrutura fixa. Parte de um problema vinculado à realidade (como estado da penúria, carência afetiva, conflito entre mãe e filho) que desequilibra a tranquilidade inicial. O desenvolvimento é uma busca de soluções, no plano da fantasia”.

A criança, quando ouve uma história, geralmente, fica em silêncio, atenta a cada palavra, cada gesto e a cada imagem. Por vezes, parece que não está nem presente naquele ambiente. Neste momento que ela está viajando e se identificando com o ambiente e com as personagens da história. Por meio da magia de encantamento e do maravilhoso de qualquer história infantil que a criança faz sua mediação com o tempo e com todas as mensagens que a mesma transmite. É nesse espaço imaginal que a criança procura expressar seus conflitos, elaborar suas próprias imagens, dando sentido aos símbolos recebidos.

Os contos de fadas se apresentam de forma imaginativa, divertida e, ao mesmo tempo, esclarecem à criança os problemas vivenciados e internalizados, favorecendo o

desenvolvimento de sua personalidade. Leva a criança que ouve este tipo de literatura para descoberta de sua identidade e sugerem caminhos que são necessários para a criança ter próprio conhecimento. Nesse caso, podemos dizer que:

A arte é uma espécie de ponte entre a realidade comum que nos rodeia e o mundo do indizível, que escapa à percepção comum, - o mundo dos valores ocultos, onde pressentimos todas as respostas para as indagações essenciais que assaltam o homem, quando este toma consciência de ser um EU situado num universo incomensurável e incompreensível (COELHO, 1986, p.30).

Mas, afinal, o que é Literatura Infantil?

A Literatura infantil é, antes de tudo, literatura, ou melhor, é arte: fenômeno de criatividade que representa o Mundo, o Homem, a Vida, através da palavra. Funde os sonhos e a vida prática; o imaginário e o real; os ideais e sua possível/impossível realização (CAGNETI, 1996, p.7)

A literatura infantil leva a criança à descoberta do mundo, onde sonhos e realidade se incorporam, em que a realidade e a fantasia estão intimamente ligadas, fazendo a criança viajar, descobrir e atuar num mundo mágico; podendo modificar a realidade seja ela boa ou ruim.

A literatura infantil desde a origem sempre foi ligada à diversão ou ao aprendizado das crianças. Acreditava-se que seu conteúdo deveria ser adequado ao grau de compreensão e interesse desse peculiar destinatário. Como a criança era vista como um adulto em miniatura, os primeiros textos infantis resultaram de adaptações ou da minimização de textos escritos para os adultos. Retiradas as dificuldades de linguagem, as digressões ou reflexões que estariam acima do que eles consideravam possível para a compreensão infantil e as situações de conflitos não exemplares e realçando, principalmente, as ações ou peripécias de caráter aventuroso ou exemplar, as obras literárias eram reduzidas em seu valor intrínseco, mas atingiam o novo objetivo: atrair o pequeno leitor/ouvinte e levá-lo a participar das diferentes experiências que a vida pode proporcionar.

Azevedo (2010, p.12) cita os trabalhos de Groszold e os traços da literatura infantil e, entre eles, “a exibição do maligno e dos medos, dados a ler através das bruxas e dos lobos e que, em larga medida, permitem às crianças tornarem-se protagonistas e heróis”. Os textos estão sempre nos trazendo reflexões sobre mundos possíveis e evidenciam a

vitória dos valores do bem sobre os do mal. Bettelheim (1980) enfatiza que as expressões do mal oferecem mecanismo capaz de compensar as angústias do cotidiano infantil.

PROCEDIMENTOS MITODOLÓGICOS

O imaginário é um sistema dinâmico e que organiza as imagens cujo papel fundador é o de mediar a relação do ser humano com o mundo, com o outro e consigo mesmo. Essa potente função do imaginário acompanha os esforços mais concretos da sociedade, moldando a ação social e a obra estética. A mitologia é primeira em relação a qualquer metafísica, mas também ao pensamento objetivo (DURAND, 2012).

Teixeira (2013) afirma que a mitanálise e a mitocrítica, criadas por Durand, são heurísticas, ou seja, formas de descobrir a origem e a historicidade dos fatos, que dão conta da trajetividade entre os dois polos: o subjetivo e o sociocultural. A mitocrítica, partindo do mito pessoal enraizado, é a que trabalha com o contexto sociocultural, no qual os mitos pessoais são criados, interpretados e modificados.

Durand (1996) propõe a mitodologia, metodologia própria, para estudarmos a ocorrência de imagens simbólicas nos fenômenos culturais e seus prolongamentos. O imaginário e a mitodologia se tornam adequados para os estudos que envolvem as narrativas literárias, objeto deste estudo.

A mitodologia de Durand (1996) é dividida em mitocrítica e mitanálise, sendo que: na mitocrítica, as imagens simbólicas de um material cultural são catalogadas em redundâncias e repetidas de forma constante, por isso, são identificadas; na mitanálise se busca identificar mitos que trabalham a sociedade profundamente, buscando compreender os contextos em que essas repetições incessantes acontecem, sendo a mitanálise um complemento da mitocrítica. Compreendida desta maneira, a mitocrítica parte de um contexto cultural e a mitanálise, do contexto social. Como o cultural e o social são imbricados, ao se analisar aspectos culturais, aparecem os aspectos sociais.

Ao elaborar o percurso metodológico, Durand assim o faz:

De uma ciência do homem reunificada em torno de uma dupla aplicação- mitocrítica e mitanalítica- metodológica (que nos sentimos tentados a escrever, desde logo, “mitodológica”) emergiam os prolegômenos de uma orientação epistemológica e filosófica nova, não de uma novidade fugaz do tipo “pronto a vestir” intelectual, mas nova no sentido de renovada pelo encontro de mitos de sensibilidades e filosofemas (DURAND, 1996, p. 159).

A mitanálise visa destacar, a partir de um conjunto de obras artísticas de um dado período, as atitudes sócio-histórico-culturais da época. Por meio da mitanálise, identificam-se os grandes mitos diretores de momentos históricos e de tipos de grupos e relações sociais, ou seja, contextualiza-se a obra em sua universalidade, aproximando-a dos mitos fundadores (DURAND, 1996).

Já, a mitocrítica, tal como a concebe Durand (1996), é um método que se funda na análise dos procedimentos simbólicos (representações, símbolos, mitos...) como elementos determinantes da criação artística. Ela pretende revelar o dinamismo interno das grandes imagens que se organizam nas criações artísticas, análise decomposta em três tempos: destaque dos temas redundantes que constituem as sincronicidades míticas de uma obra; análise das situações e combinatórias de personagens e ambientes; apreensão dos ensinamentos do mito e correlações com outros mitos de determinada época cultural. Dessa forma, nos contos de fadas, a bruxa é uma presença constante, caracterizando as polaridades do bem e do mal, o que nos reporta ao mito de Lilith, à sombra de Eva, ou mesmo à Eva do mito adâmico da criação. Eva também representa a expressão do mal, da queda, da expulsão do paraíso. A mitocrítica situa, então, a análise na própria criação literária que se pretende estudar.

Valendo-nos destes aspectos metodológicos da mitodologia proposta por Durand (1996), faz-se, então, a análise da presença da bruxa nos contos infantis, buscando compreender o percurso antropológico que apresenta o lado negativo do ser mulher e de que forma este mito se perpetua, especialmente pelo mitema da inveja para ancorar a construção simbólica do mal. Enfatiza Moraes (2016, p. 149) que as imagens cotidianas estão sempre plenas de sentido e ancoradas em uma matriz arquetipal. Por isso, enquanto pesquisadores do imaginário, devemos estar sempre atentos ao fato de que “os mitos, baseados em símbolos e imagens arquetipais, estão presentes, atualizados, nas mais variadas formas de representação e expressão sociocultural”. E, complementa que “podemos habilitar (e permitir) nosso olhar estético ao sensível. O imaginário está manifesto nas ações cotidianas. É na vida diária, no ambiente social, que ganha pregnância simbólica”.

A análise foi feita a partir dos três contos de fada em que se presentifica a inveja como projeção sombria à felicidade de uma outra mulher, a saber: *Branca de Neve e os Sete Anões*; *A Bela e a Fera*; e *Rapunzel*.

RESULTADOS E DISCUSSÃO

Como já enunciamos no percurso metodológico, Durand (1996) elaborou uma metodologia específica para que se possa utilizar, quando analisamos narrativas (literárias ou não) com a lentes do imaginário. Essa metodologia situa a narrativa em um campo maior que envolve o contexto antropossociocultural em que se insere a obra, a mitanálise e a análise da narrativa em si em que se faz a mitocrítica.

Antes de analisarmos o recorte das três obras selecionadas para esse estudo, é importante situá-las no contexto sócio histórico e cultural em que emergem.

Branca de Neve e os Sete Anões e *Rapunzel* na releitura de Estès (2005) são contos cuja autoria é atribuída aos irmãos Grimm. Coelho (1991) conceitua as narrativas como folclóricos ou popular. A autora mencionada discorre que os irmãos recolheram diretamente da memória popular as antigas narrativas, lendas ou sagas germânicas conservadas por tradição oral. Em suas palavras: “[...] buscando a realidade histórica [...] os pesquisadores encontram a fantasia, o fantástico, o mítico... e uma grande Literatura Infantil surge para encantar crianças do mundo todo” (COELHO, 1991, p.140).

Coelho (1991) também comenta que apesar dos tempos de Perrault já estarem distantes, a sociedade em que viveram os irmãos Grimm não é menos violenta, conflituosa e agressiva que o tempo do escritor francês, mas salienta que já são outras formas de o ser humano viver e compreender a si mesmo, seu universo e suas metas de vida. Neste período, já sob a influência da estética romântica, que trouxe ao mundo uma visão mais humanitária que vai, aos poucos, renovar a arte, a literatura e os costumes. Dessa forma, os dois contos dos irmãos Grimm, objetos desse estudo, trazem à tona a imagem da bruxa como a mulher negativa, mas no contexto da narrativa em sua totalidade, impera a esperança e o desejo de uma sociedade melhor em que há confiança de tempos melhores.

Outro aspecto relevante dessas narrativas “é a estrutura em que há apenas um núcleo dramático em torno do qual se desenvolve o enredo. Tal característica é dominante nos contos populares dos irmãos Grimm” (COELHO, 1991, p. 141).

A Bela e a Fera é um tradicional conto de fada francês. A primeira versão do conto foi publicada por Gabrielle-Suzanne Barbot, em 1740, embora a versão modificada de Jeanne-Marie Leprince de Beaumont, em 1757 (BABO, 2016) tenha se tornado de mais sucesso. Bela, a filha mais nova de um mercador, era mais bonita e mais inteligente que suas irmãs, o que fazia com que elas sentissem inveja de Bela. Um dia o mercador perdeu tudo que tinha e tiveram que mudar-se para uma cabana longe da cidade, Bela aceitou a

nova vida com dignidade, já suas irmãs reclamavam o tempo todo e estavam sempre entediadas.

Tendo como objetos de análise estas três narrativas, empreende-se a mitocrítica, analisando nas duas primeiras a imagem da bruxa, a mãe má, invejosa e, em *A Bela e a Fera* a projeção da inveja das irmãs que agem de forma maléfica para descaracterizar a imagem de Bela.

Na trajetória das personagens dos três contos, a imagem da bruxa aparece para suprir a ausência da mãe. A imagem arquetipal materna é compreendida, aqui, no sentido junguiano, de uma forma universal do pensamento humano, carregada de sentido afetivo e herdada. É no arquétipo da madrasta (a mãe má) que surgem todos os seus arcaicos símbolos, como se depreende do material literário tão engenhosamente manipulado pelos autores destes contos, articulados para compor a verossimilhança de uma situação humana que, já pelo absurdo sofrimento decorrente, beira, então, o inverossímil e, assim, cumprir seu papel de fazer vir à tona sentimentos contraditórios no leitor, pois:

No âmago de todo complexo materno está o arquétipo materno, o que significa que por detrás das associações emocionais com a pessoa da mãe, tanto nos homens como nas mulheres, existe, de um lado, uma imagem coletiva de nutrição e segurança (a mãe positiva) e, de outro, a possessividade devoradora (a mãe negativa) (SHARP, 1997, p.42-43).

Assim, ao propormos analisar a imagem da bruxa, recorreremos à ideia arquetipal da mãe má que, ao invés de acolher, repudia, persegue, inveja, destrói o que para si representa um perigo eminente.

A narrativa aqui analisada *Branca de Neve e os Sete Anões* foi extraída do livro de Clarice Pinkola Estès (2005) que reuniu os principais contos dos irmãos Grimm. A narrativa *Branca de Neve e os Sete Anões* foi escrita no ano de 1812, pelos irmãos Grimm.

A bruxa ainda hoje responde à imagem criada na tradição oral mais antiga, aquela das narrativas à beira do fogo, que dava corpo às fantasias e temores humanos, e que expressa um modelo praticamente universal. Em *As estruturas antropológicas do imaginário*, ao tratar dos símbolos nictomórficos do Regime Diurno, Durand (2012, p. 104) localiza na “Mãe Terrível” o modelo inconsciente de todas as feiticeiras, velhas feias e zarolhas, fadas corcundas que povoam o folclore de todos os povos.

A madrasta linda de Branca de Neve é corroída pela inveja e pela perseguição à beleza. Há um sentimento de ódio, conforme se comprova na citação a seguir: “A rainha se horrorizou, ficou verde e amarela de inveja. Desde a hora em que viu Branca de Neve teve

um mau pressentimento e sentiu ódio pela menina” (ESTÈS, 2005, p. 34). Esta primeira impressão já revela os traços de maldade. É a mãe em seu reverso. Ao invés de proteção veicula o ódio à enteada, baseada em sentimento de rivalidade diante da beleza da menina. O espelho oval funciona como se fosse um oráculo a lhe responder sobre seus pressentimentos. Em uma das variações nictomórficas do simbolismo do espelho, segundo Durand, a água é o primeiro espelho dormente e sombrio; está ligado à água negra, à água hostil (DURAND, 2012, p. 95).

E este espelho, um dia lhe confirmou o mau presságio. Branca de Neve se tornara mais bela que ela. Hora de pôr um plano de destruição. Vejamos pela narrativa: “Leve a menina para a floresta; não quero vê-la nunca mais. Mate-a e me traga seus pulmões e o fígado como provas” (ESTÈS, 2005, p. 34).

Assim, a imagem da bruxa má vai se desenhando e à medida que a narrativa avança, a deformação de caráter vai delineando a deformação física também. A beleza de outrora vai ganhando contornos grotescos, moldados pela maldade que subjaz a personagem. Ao consultar o espelho, descobre que fora enganada em seu plano de se livrar da rival. A partir disso, o ódio se intensifica, conforme podemos comprovar nessa passagem:

A rainha ficou desolada, pois sabia que o espelho não mentia, e concluiu que o caçador a enganara e que Branca de Neve ainda vivia. Assim, ela começou a imaginar como poderia levar a termo a sua morte; desde que soube que não era a mais bela do mundo seu coração invejoso não a deixou sossegar. Finalmente pensou em um plano (ESTÈS, 2005, p. 37).

A figura da bruxa, adulteração da mãe, a qual toma essa protagonista de forma clara, pode insinuar-se, outrossim, no discurso narrativo de todos os outros contos em análise nesse estudo, metamorfoseado nas formas mais sutis, menos esperadas, recuperando esse fantasma do mau presente em todas as sociedades, revestido em outras narrativas.

Em outra passagem, confirma-se o desejo de acabar com a ameaça representada pela bela menina. Vejamos: “Ao ouvir o espelho dizer isso, ela se assustou, tremeu de raiva e disse: Branca de Neve morrerá mesmo que me custe à própria vida” (ESTÈS, 2005, p. 39). E, ainda, em outra passagem: “Então seu coração invejoso descansou, tanto quanto um coração invejoso pode descansar” (ESTÈS, 2005, p. 40).

Em a narrativa de *Branca de Neve* podemos observar a transformação da rainha invejosa em bruxa e busca tirar a vida da enteada para eternizar sua imagem de beleza, pois as bruxas ficaram conhecidas na antiguidade por conhecerem os segredos da natureza e

usá-los a seu favor. Estes segredos que davam mágicos poderes que usavam de forma malévola. A madrasta de Branca de Neve usou desta magia para matar a menina.

O Conto de fadas *Rapunzel*, originalmente escrito por Gabrielle-Suzanne Barbot, Dama de Villeneuve, em 1740, tornou-se mais conhecido em sua versão de 1756, por Jeanne-Marie Le Prince de Beaumont, que resumiu e modificou a obra de Villeneuve.

Neste conto, a bruxa age contra os pais de Rapunzel, contra a própria menina e depois contra o príncipe, exercendo a maldade sob várias facetas.

- Como é que você se atreve a entrar no meu jardim como um ladrão para roubar rapôncios? – disse lançando ao homem olhares irados. – Pior para você!
- Se é como você diz, vou deixá-lo levar os rapôncios que quiser, com uma condição. Terá de me entregar a criança que sua mulher vai dar à luz. (BEAUMONT, 2016, p.261- 262)

A ameaça efetuada aos pais se concretiza. Ao nascer a criança, a bruxa a leva consigo. “Rapunzel era a criança mais bonita que o sol iluminava. Quando fez doze anos, a bruxa a prendeu em uma torre que havia na floresta. Não tinha janelas, nem portas, somente uma janelinha bem no alto da parede.” (BEAUMONT, 2016, p. 262)

E nesse isolamento, com a solidão como companheira inseparável cresceu Rapunzel. Impiedosa a bruxa não lhe concedeu o direito de viver com seus pais e muito menos de crescer em companhia de outros jovens. Novamente temos a imagem da maldade se presentificando nas ações da bruxa vingativa, que ao ser furtada, não perdoa. Cobra o furto, impondo sua vingança a todos. Este conto trabalha com a possibilidade de crescer tanto externamente quanto internamente. A bruxa, por meio de suas ações, quer impedir o processo de crescimento e amadurecimento pessoal da jovem, pois mantendo Rapunzel presa na torre, a jovem é excluída do mundo das experiências.

Continuando sua implacável ira contra Rapunzel, a bruxa descobre que a mesma se encontra com um príncipe. No auge de fúria, ao descobrir a traição da moça, assim age:

- Ah, sua filha malvada, que está me dizendo? Pensei que a tivesse separado de todo mundo, mas você me enganou. - Em sua raiva agarrou as belas tranças de Rapunzel, enrolou-a duas vezes na mão esquerda, pegou uma tesoura e cortou as tranças que caíram no chão. A bruxa foi tão impiedosa que levou a pobre Rapunzel para um lugar deserto, onde a forçou a viver na maior tristeza e miséria (BEAUMONT, 2016, p. 264).

Aqui, Rapunzel conhece a força do mal. A bruxa pune seus encontros fortuitos com o príncipe e, depois de puni-la, aguarda para vingar-se também daquele que ousou romper a barreira da torre. E, assim que o vê, imediatamente o castiga também: “- Ah! - caçou ela. Você veio buscar sua namorada, mas a bela ave não está mais no ninho. Não mais cantar porque o gato agarrou-a e arrancará seus olhos também. Rapunzel está perdida para você, nunca mais vai voltar a vê-la” (BEAUMONT, 2016, p. 264).

Mais uma vez, neste conto, a imagem da bruxa confirma a presença do mal e compõe junto com a rainha de Branca de Neve, um par a serviço do nefasto. Corroborando com este fato, a pesquisa de Silveira (2015, p.49) para quem:

A figura da mulher atrelada ao mal que está presente em alguns contos fantásticos pode estar inserida no arquétipo da Grande Mãe. Essa figura não está idealizada, não é vista como passiva e submissa ao homem, totalmente ingênua. As personagens dão a vida e podem controlá-la, seduzem e envenenam, cuidam, mas também destroem conforme suas vontades e desejos, isto é, elas estão entre os polos positivo/negativo e bondoso/nefasto.

E, assim, vão se configurando as imagens relacionadas à bruxa, ora na figura da madrasta, ora na vizinha bruxa ou, ainda, na imagem de meias-irmãs cuja inveja as move a agir contra a beleza de uma delas. São as múltiplas facetas que percebemos na narrativa “A Bela e a Fera” em que não há a imagem da bruxa como nos outros dois analisados. Aqui, a bruxa se personifica nas maldades impostas pelas irmãs à Bela. Vejamos em algumas passagens do conto essa manifestação de inveja que se pode associar à imagem da bruxa. “[...] Iam todos os dias ao baile, ao teatro, ao passeio e zombavam da irmã caçula, que passava a maior parte do tempo lendo bons livros” (BEAUMOUNT, 2016, p.18). Em outra passagem, reafirmam a inveja: “Veja a nossa caçula – diziam. – Tem a alma tão baixa e tão estúpida que fica alegre com a sua infeliz condição”.

Nesse contexto, podemos dizer que os contos de fadas são as expressões mais puras e mais simples dos processos psíquicos do inconsciente coletivo, pois de acordo com Franz (1990, p.10) “os contos são sistemas mais ou menos fechados, compostos por um significado psíquico essencial, que é expresso através de figuras, eventos simbólicos, sendo desvendável através deles.”

Assim, esse inconsciente coletivo nos remete ao imaginário, formando o que Durand (2012) nomeou como *bacia semântica* – “Conjunto homogêneo de representações que manifestam a um imaginário sociocultural de uma época” (DURAND, 2012, p. 41) –, ou seja, no caso em análise, a inveja expressa uma variedade de imagens, todas ligadas ao

arquétipo da bruxa, que apresenta a polaridade negativa da Grande Mãe. Ao feminino, em muitas culturas, é atribuído o poder e a bruxa (ou feiticeira) são imagens muito difundidas, pois:

A feiticeira, na prática literária, ilustra perfeitamente os avatares do mito. Instaurada, sacralizada ou vilipendiada, seja no plano das deusas ou no dos seres satânicos, ela reúne todos os extremos. A sua entrada no texto escrito foi aos poucos desencarnando-a e cristalizando-a sob os traços da máscara. É como se o encontro da mitologia céltica com a ocidental, confrontado com os sobressaltos da História, tivesse explodido o mito para tentar substituir um sistema judaico-cristão que se acreditava suficiente em si mesmo. Mas um certo número de crenças e práticas puderam infiltrar-se nos interstícios, um folclore de aspecto fragmentar, parcelas daqueles materiais míticos aos quais a cultura letrada recusou uma expressão mais total e adulta. (GABORIT; GUESDON; CAPONAL, 1997, p. 359)

E, em função dessa mítica, é que as crianças ficam fascinadas e, ao mesmo tempo, sentem medo em relação à imagem da bruxa, o que nos faz afirmar que o trabalho com a Literatura Infantil torna-se um importante meio de enfrentamentos dos medos característicos da infância. Coelho comenta que esses mitos estão na raiz da formação de literatura para as crianças, pois [...] mito e literatura, desde as origens, existem essencialmente ligados: não existe mito sem a palavra literária (COELHO, 2003, p. 89).

Percebemos, ainda, em outro momento da narrativa, ao ver Bela radiante, outra explosão da inveja das irmãs:

As irmãs de Bela quase morreram de inveja quando viram Bela vestida como uma princesa e mais linda do que o dia. Por mais que Bela demonstrasse carinho por elas, nada pode sufocar a inveja das duas, que aumentou ainda mais quando Bela contou o quanto estava feliz (BEAMOUNT, 2016, p.48).

E em muitas outras passagens aparece a ideia da inveja associada com a bruxa e que remete à bruxa, essência da maldade a ser vencida. Nos três contos que analisamos, a imagem da bruxa suscita o medo, emoção necessária na construção da personalidade infantil, conforme argumenta Bettellheim (1980). O medo tem uma função importante nos contos, representando uma emoção fundamental para toda a vida do ser humano e constituindo-se em um fator de proteção durante a infância. Aprender a lidar com ele é um desafio para a criança. Entretanto, as possibilidades de representação de situações assustadoras parecem ser um dos atrativos em um conto infantil (GUTFREIND, 2004) e formam o eixo entre as imagens do medo no imaginário e o imaginário do medo:

O universo simbólico em relação ao medo no imaginário gravita em torno de imagens arquetípicas e símbolos originais que passam por reatualizações míticas conforme a bacia semântica em que estão imersos. A coletividade, ambiência da bacia semântica (com a simbologia do medo) é o que compõe o que chamamos de Imaginário do Medo (MORAES, BRESSAN e OSNILDO, 2017, p.220).

Do ponto de vista físico, a bruxa se contrapõe aos padrões culturais de beleza, sendo representados por meio de elementos simbólicos que permitem esta construção de sentido: indumentárias, predominância da cor preta, entonação de voz, objetos de apoio e ação. E, “sob o ponto de vista accional, ela é frequentemente associada à força perversa do poder, de que resultam determinados efeitos perlocutivos, nos quais se sobressai a construção social do medo na criança” (AZEVEDO, 2010, p. 14).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Estudar o imaginário relacionado à bruxa é mergulhar num conjunto de imagens que se reportam a uma gama de símbolos que expressam a inveja, o medo, o mal. A trajetória realizada sobre os contos de fadas permite observar os diferentes enfoques sobre seus significados. É possível notar as semelhanças entre os temas, os motivos simbólicos contidos nos contos e a semelhança nas ações das personagens.

O mal está presente nos contos, sendo simbolizado pela poderosa bruxa, ou, por exemplo, expressa pela astuta rainha de Branca de Neve. As ações exercidas pelas detentoras do mal prevalecem por um determinado período em destaque. Porém, no final da história, o mal será punido, mostrando à criança que a pessoa má quase sempre é perdedora. A existência da bruxa é, ao mesmo tempo, a imagem de uma mãe boa e uma madrasta má, que coabitam a mesma personagem.

Sabe-se que a figura da bruxa é culturalmente conhecida como uma mulher má e que age maldosamente contra as pessoas. Nos trechos extraídos das narrativas ficam comprovadas essas ações. A maldade vem mascarada pelo sentimento de inveja que a personagem carrega.

Outro aspecto importante neste estudo foi o entendimento de que como imaginário e literatura são convergentes. Ao situar o imaginário, não como uma disciplina, mas como um lugar de entre saberes, Durand (1996, 2012) possibilitou-nos analisar os aspectos na constituição da imagem da bruxa. Em cada um dos três contos analisados, emerge uma

bruxa ou mais, que conservam entre si um paralelismo, uma similitude em suas ações: pela manifestação da inveja que não controlam, querem destruir aqueles que simbolizam o bem, na antítese do regime diurno da imagem, na eterna luta entre o bem e o mal, o herói e o vilão. Assim, é possível ao imaginário, contribuir significativamente para a análise que aqui empreendemos, pois:

O imaginário não é um objeto de estudo em si e sim um ponto de vista sob o qual o pesquisador se coloca, uma perspectiva que ele assume, uma dimensão que ele explora. Isso resulta do caráter transversal do imaginário, que atravessa todas as produções humanas. É possível estudar empiricamente o imaginário porque ele se epifaniza em cada manifestação criativa, sendo a menor de suas unidades detectáveis a imagem simbólica (BARROS, 2010, p. 127).

Por fim, cabe dizer que a imagem da bruxa e as expressões do mal por ela veiculadas demonstram, num certo sentido, o arquétipo da grande mãe em seu reverso. Os símbolos presentes nas narrativas analisadas fazem parte de um imaginário que não pertence exclusivamente a uma época, constituindo-se como atemporal, pois o bem e o mal compõem a eterna antítese no percurso antropológico das imagens. E, como já nos alertou Babo (2016, p. 42), as bruxas, assim como as fadas, têm um papel arquetípico na vida de todos nós: “suas manifestações nos orientam. Seus conselhos nos transformam. Seu pó é mágico e nos possibilita voar. Suas maldições são necessárias e nos permitem amadurecer”.

Nos bosques da ficção, a antítese bem e mal sempre tem morada. Justamente por uma questão de imagem arquetipal colocada em cena e como estruturante das narrativas. As personagens estimulam leituras e produção de sentido, ainda que, geralmente, as imagens apareçam de maneira estereotipada. O que sabemos (ou por isso mesmo) é que a poética literária mobiliza emoções e afetividades.

REFERÊNCIAS

AGUIAR, Vera Teixeira de. Leitura literária e escola. In: EVANGELISTA, Aracy Alves Martins; BRANDÃO, Heliana Maria Brina; MACHADO, Maria Zélia Versiani (Org.). **Escolarização da leitura literária: o jogo do livro infantil e juvenil**. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.

ARAÚJO, Alberto Filipe; ALVERNE, Iduína Mont'. Educar para a imaginação. **Revista Memorare**, [S.l.], v. 4, n. 2-II, p. 73-105, ago. 2017. ISSN 2358-0593. Disponível em: <http://portaldeperiodicos.unisul.br/index.php/memorare_grupep/article/view/5230/3219>. Acesso em: 23 jan. 2018.

AZEVEDO, Fernando. Da luta entre o bem e o mal, as crianças são sempre vencedoras. In: AZEVEDO, Fernando (org). **Infância, memória e imaginário: ensaios sobre literatura infantil e juvenil**. Braga: CIFPEC Universidade do Minho, 2010.

BABO, Carolina Chamizo Henrique. **Era uma vez: a reinvenção dos contos de fadas**. Curitiba: Appris, 2016.

BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos**. Ensaio sobre a imaginação da matéria. São Paulo: Martins e Fontes, 2016.

BARROS, Ana Taís Portanova. **Comunicação e imaginário** – uma proposta metodológica. Intercom- Revista Brasileira de Ciências da Comunicação. São Paulo: vol.33, nº 2, p.125-143, jul./dez. 2010.

BEAUMONT, Jeanne-Marie Leprince de. **A Bela e a Fera**. São Paulo: Editora Poetisa, 2016.

BETTELHEIM, B. **A Psicanálise dos contos de fadas**. 8ed. São Paulo: Paz e Terra, 1980.

CAGNETI, Sueli de Souza. **Livro que te quero livre**. Rio de Janeiro: Nórdica, 1996.

COELHO, Nelly Novaes. **O Conto de Fadas: símbolos, mitos, arquétipos**. São Paulo: DCL, 2003.

_____. **Literatura e Linguagem: a obra literária e a expressão linguística**. São Paulo: Edições Quíron, 1986.

_____. **Panorama Histórico da Literatura Infantil/Juvenil**. 4 ed. São Paulo: Ática, 1991.

CUNHA, Maria Antonieta Antunes. **Literatura Infantil: Teoria e prática**. 18 ed. São Paulo: Ática, 1999.

DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário**. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

_____. **Campos do Imaginário**. Textos reunidos por Danièle Chauvin. Grenoble: Ellug, 1996.

ESTES, Clarissa Pinkola. **Contos dos Irmãos Grimm**. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

FRANZ, Marie-Louise Von. **A Interpretação dos Contos de Fada**. 3. ed. Trad. Maria Elci Spaccaquerque Barbosa. São Paulo: Paulus, 1990.

GABORIT, Lydía; GUESDON, Yveline; CAPORAL, Myrian Boutrolle. As feiticeiras. In: BRUNEL, Pierre (Org.). **Dicionário de Mitos Literários**. Rio de Janeiro: UnB/José Olympio Editora, 1997.

GUTFREIND, C. **Contos e desenvolvimento psíquico**. Viver Mente & Cérebro, 13, 142, 24-29, 2004.

MORAES, Heloisa Juncklaus Preis. **Sob a perspectiva do imaginário: os mitos como categoria de estudos da cultura e da mídia**. In: FLORES, Giovanna G. Benedetto; NECKEL, Nádia Régia Maffi; GALLO, Solange Maria Leda (orgs). *Análise de Discurso em rede: cultura e mídia*. v.2. Campinas: Pontes, 2016.

MORAES, Heloisa Juncklaus Preis; BRESSAN, Luiza Liene; OSNILDO, Reginaldo. O medo no imaginário e o imaginário do medo. **Revista Memorare**, [S.l.], v. 4, n. 2, p. 192-206, ago. 2017.

PITTA, Danielle P. Rocha. **Iniciação à teoria do Imaginário de Gilbert Durand**. Rio de Janeiro: Atlântica, 2005.

SANTOS, Marcos Ferreira; ALMEIDA, Rogério de. **Aproximações ao Imaginário**. Bússola de investigação poética. São Paulo: Képos, 2012.

SHARP, D. **Léxico junguiano**: dicionário de termos e conceitos. São Paulo: Cultrix, 1997.

SILVEIRA, Danieli Munique Fontes da. **O arquétipo da Grande Mãe na representação da bruxa em contos fantásticos hispânicos**. 138 f. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista Julio de Mesquita Filho, Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, 2015. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/11449/138421>>.

TEIXEIRA, Maria Cecília Sanchez. **Gilbert Durand: imaginário e educação**. Niterói: Intertexto, 2013.

TURCHI, Maria Zaira. **Literatura e Antropologia do Imaginário**. Brasília: Editora UnB, 2003.

WIKIPEDIA. **A Bela e a Fera**. Disponível em: http://pt.wikipedia.org/wiki/A_Bela_e_a_Fera. Acesso em: 15 outubro. 2016.

WUNENBURGER, Jean-Jacques. **O imaginário**. São Paulo: Loyola, 2007.