

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE GOIÁS – PUC-GO
DEPARTAMENTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO *STRICTO SENSU*
EM LETRAS – LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA**

**O IMAGINÁRIO EM *CINDERELA, BRANCA DE NEVE E
A BELA E A FERA***

MÔNICA FARIA ROSA DEL GROSSO

GOIÂNIA, 2012

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE GOIÁS – PUC-GO
DEPARTAMENTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO *STRICTO SENSU*
EM LETRAS – LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA**

**O IMAGINÁRIO EM *CINDERELA, BRANCA DE NEVE E
A BELA E A FERA***

Mônica Faria Rosa Del Grosso

Dissertação apresentada à Banca de Defesa do Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Letras – Literatura e Crítica Literária, da Pontifícia Universidade Católica de Goiás – PUC – GO, como requisito parcial para obtenção do título de mestre.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Maria de Fátima Gonçalves Lima

GOIÂNIA, 2012

MÔNICA FARIA DEL GROSSO

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Maria de Fátima Gonçalves Lima

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Letras – Literatura e Crítica Literária, da Pontifícia Universidade Católica de Goiás – PUC – GO, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de mestre.

Prof^a. Dr^a. Maria de Fátima Gonçalves Lima (Orientadora)
Doutora em Letras
Pontifícia Universidade Católica de Goiás – PUC-GO

Prof. Dr. Antonio Donizeti da Cruz – UNIOESTE
Doutor em Letras
Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE

Prof^a. Dr^a. Maria Aparecida Rodrigues
Doutora em Letras
Pontifícia Universidade Católica de Goiás – PUC-GO

Prof. Dr. Éris Antônio de Oliveira
Doutor em Letras
Pontifícia Universidade Católica de Goiás – PUC-GO

AGRADECIMENTOS

Agradeço, primeiramente, a Deus, pois nele procurei me fortalecer diante de todos os obstáculos que enfrentei. Obrigada, Deus, pela força e sabedoria. Tu és a luz dos meus caminhos.

À minha orientadora, Profa. Dra. Maria de Fátima Gonçalves Lima, pela dedicação, paciência e disposição durante o meu percurso de escrita, sempre presente dando sugestões em todos os momentos da minha escrita.

À minha amada mãe, Hilda, pelo apoio emocional, pela educação inicial, de que resultou a formação de meu caráter, e que sempre acreditou e confiou em minha capacidade.

Ao meu pai, Jair, que, por vários motivos, não conseguiu terminar seus estudos, mas que sempre me incentivou e me mostrou a importância de estudar.

Ao Renato Filho e a Eduarda, amores da minha vida, em que me inspirei para dar continuidade ao crescimento intelectual.

Às minhas irmãs Simone e Fabiana, pelo apoio, incentivo e por se orgulharem de mim pela realização do meu sonho.

A

Renato Rafael Filho e Eduarda Del Grosso.

JOÃO E MARIA

Agora eu era o herói
E o meu cavalo só falava inglês
A noiva do cowboy
Era você além das outras três.

Eu enfrentava os batalhões
Os alemães e seus canhões
Guardava o meu bodoque
E ensaiava um rock para as matinês.

Agora eu era o rei
Era o bedel e era também juiz
E pela minha lei
A gente era obrigado a ser feliz.

E você era a princesa
Que eu fiz coroar
E era tão linda de se admirar
Que andava nua pelo meu país.

Não, não fuja não
Finja que agora eu era o seu brinquedo
Eu era o seu pião
O seu bicho preferido.

Vem, me dê a mão
A gente agora já não tinha medo
O tempo da maldade
Acho que a gente nem tinha nascido.

Agora era fatal
Que o faz-de-conta terminasse assim
Pra lá deste quintal
Era uma noite que não tem mais fim.

Pois você sumiu no mundo
Sem me avisar
E agora eu era um louco a perguntar
O que é que a vida vai fazer de mim.

Chico Buarque de Hollanda

RESUMO

A pesquisa faz um estudo do imaginário nos contos infantis, em particular nos contos: *Cinderela*, *Branca de Neve e os Sete Anões* e *A Bela e a Fera*. A fundamentação tem como base a teoria do imaginário. Primeiramente, a tese aborda a origem dos contos e sua importância no meio social para todo ser humano. Em seguida, apresenta a teoria do imaginário, da imagem e da imaginação, e suas devidas evoluções ao longo da história. Baseado nessas teorias, os contos serão analisados e o imaginário será mostrado através do método comparativo. Num segundo momento, o estudo direciona-se para o símbolo da palavra ou imagem como aspectos do inconsciente de uma forma ampla. No terceiro momento do trabalho, os contos são analisados também, através do método comparativo em relação às metáforas. Mostra que as metáforas são recursos retóricos para fortalecer o sentido de uma imagem, gerada por uma palavra. As imagens de forma metafórica traduzem diversos significados.

Palavras-chave: Imaginário. Imagens. Metáfora. Contos infantis.

ABSTRACT

This dissertation is a study of imagery in fairy tales, especially tales: Cinderella, Snow White and the Seven Dwarfs, and Beauty and the Beast. The reasoning is based on the theory of the imagination. First, the thesis discusses the origin of the stories and their importance in the social environment for all human beings. It then presents the theory of imagery, image and imagination, and their respective evolutions throughout history. Based on these theories, the stories will be analyzed and the imaginary is shown by the comparative method. Secondly, the study is directed to the symbol of the word or image as aspects of the unconscious in a comprehensive way. In the third stage of labor, the stories are also analyzed through the comparative method in relation to the metaphors. Shows that metaphors are rhetorical resources to strengthen the sense of an image generated by a word. Images metaphorically translate various meanings.

Keywords: Imaginary. Images. Metaphor. Children's Stories.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
1 OS CONTOS INFANTIS	12
1.1 As transformações dos contos e o surgimento da literatura infantil	13
1.2 O imaginário em <i>Cinderela</i>	22
1.2.1 O tempo e o espaço em <i>Cinderela</i>	25
1.2.2 A alquimia da transformação.....	27
1.3 O imaginário em <i>A Bela e a Fera</i>	32
1.4 A imaginação em <i>Branca de Neve e os Sete Anões</i>	38
2 A IMAGINAÇÃO SIMBÓLICA	42
2.1 Imagens poéticas em <i>Cinderela</i>	44
2.2 Simbologia em <i>A Bela e a Fera</i>	48
2.3 Imagens e símbolos em <i>Branca de Neve e os Sete Anões</i>	52
3 METÁFORAS E IMAGINAÇÃO NOS CONTOS INFANTIS	58
3.1 Metáforas nos contos <i>Cinderela, A Bela e a Fera e Branca de Neve</i>	62
CONSIDERAÇÕES	70
REFERÊNCIAS.....	73

INTRODUÇÃO

Os hábitos de contar e ouvir histórias sempre acompanharam a evolução humana, em todo o seu trajeto no espaço e no tempo. As pessoas, primeiramente, reuniam-se em torno de fogueiras para que pudessem ouvir as mais variadas histórias: fantásticas, didáticas, românticas, dramáticas etc. Há sempre alguém que tem uma história para contar ou apontar alguém que conte. Por isso, em todas as épocas, o contar é uma referência no cultivo das crendices e costumes, confirmando valores e tradições.

Conforme André Jolles (1976), o emprego da palavra conto é bem limitado. As palavras *Sage* (Saga), *Ratsel* (Adivinha) e *Sprichwort* (Ditado), são encontradas em numerosos dialetos germânicos, ao passo que Conto (*Marchen*) só existe em alemão. O conto só veio, verdadeiramente, se estabelecer como sentido de forma literária no momento em que os irmãos Grimm, deram a uma coletânea de narrativas o título de *Kinder-und Hausmarchen* (contos para crianças e famílias).

Foi através da coletânea dos irmãos Grimm que as narrativas diversificadas se reuniram em um conceito unificado passando ser a base de todas as coletâneas posteriores ao século XIX. Para André Jolles em seu livro *Formas Simples* (1976), o Conto é uma narrativa da mesma espécie das que os irmãos Grimm reuniram em seus *Kinder-und Hausmarchen*. A fim de se encontrar uma definição limitada do conto, Jacob e Wilhelm Grimm empenharam-se em redigir narrativas populares em suas múltiplas formas em que se apresentavam. Porém, Arnim e Jacob Grimm tinham concepções fundamentais e oposições consideráveis quanto à definição do conto. Para um, o conto era poesia antiga e, para outro, era poesia moderna.

Para Arnim “[...] se o conto não nos instiga a contá-lo de novo, não nos mostra como voltá-lo a contar em termos atuais, o conto antigo perde todo seu valor e poder de atração.” (*apud* JOLLES, 1976, p. 186). O conto acabaria por ser a morte de todo o universo do conto. No universo ocidental, percebe-se na história do conto um fundo que pode manter-se perfeitamente idêntico a si mesmo. Até quando é narrado por outras palavras, é a questão da linguagem, da oralidade, também chamadas de poesia natural e poesia artificial, mas hoje apresentadas como formas simples e formas artísticas. Ainda se tratando da história do conto, o mesmo trata

primeiramente de compor sua própria fisionomia para, logo em seguida, dispor-se a refletir nela o universo. Sempre que o conto é transportado para o universo, ele se transforma de acordo com um princípio que só rege esta linguagem e só é determinante para ela.

Ao enfrentar abertamente o universo e absorvê-lo, é dada a característica ao conto de pluralidade. O ato de contar histórias não é único. A linguagem prevalecida é fluída, aberta, dotada de mobilidade e de capacidade de renovação constante. Pode-se até dizer que qualquer um pode contar um conto com suas palavras. “Entretanto, a ideia de contar com suas palavras, contém certa verdade: Não se trata de qualquer modo das palavras de um indivíduo em que a forma se realizaria, nem de um indivíduo que seria a força executora e daria à forma uma realização impar, conferindo-lhe seu cunho pessoal.” (JOLLES, 1976, p. 195).

O conto, como acontecimento, no sentido da moral ingênua, não descarta tais acontecimentos, pois eles mesmos possuem em seus princípios trágicos, o sentido da justiça, os obstáculos trágicos e o desfecho ético, que nos proporcionam uma satisfação moral, decorrência do significado sempre o maravilhoso, assim do tempo, do lugar e das personagens.

De acordo André Jolles (1976), esse gênero está voltado para acontecimentos comoventes e cheios de conflitos, ações e personagens das mesmas ou diferentes espécies. O conto é composto por histórias narradas com início, meio e fim; animais que falam e discutem, trocam ideias uns com os outros, e termina em final feliz. Compõe de unidade de ação que está ligada ao espaço e ao tempo, e narração pode conter um drama e ou drama algum.

O interesse pela análise dos contos de fadas partiu de uma reflexão de prática de sala de aula, pois existe uma necessidade muito grande das crianças de viver neste espaço admirável, que é o mundo da imaginação. Este mundo é permeado de imagens que são construídas pelo imaginário. Partindo dessas premissas, o presente estudo se propõe a refletir algumas teorias sobre a imaginação, a imagem e o imaginário aplicadas aos contos de fadas: *Cinderela*, e os contos infantis, *A Bela e a Fera* e *A Branca de Neve e os Sete anões*. Entre os teóricos que direcionam o primeiro momento deste estudo, Gaston Bachelard (2008) e Gilbert Durand (2001) são determinantes e orientam que a imagem é a representação de realidades do mundo físico, mental ou emocional, enquanto a imaginação é a faculdade de perceber, reproduzir e criar essas imagens. Já o

imaginário é a maneira desta faculdade operacionalizar essas imagens para construir o repertório das experiências sensíveis e inteligíveis de cada indivíduo.

Num segundo momento da pesquisa, o estudo direciona-se para o símbolo outra ferramenta importante para a construção do processo imagem e imaginário. Para tanto, busca recursos teóricos, em especial em Jung (1964), que fala da palavra ou imagem como aspecto do inconsciente de uma forma ampla, que nunca precisa ser definida ou explicada no todo. Para ele, o símbolo é algo que fica implícito em cada palavra ou coisa, servindo para ser explorado, conduzindo o pensamento para fora do alcance da razão.

Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (2006) também servem como alicerce teórico para os símbolos. Para eles, esse termo está no centro da discussão, é o cerne do mundo imaginativo que, de certa maneira, serve para revelar segredos do inconsciente, é uma mola de ação que abre o espírito para o desconhecido e para o infinito. Tudo que está em volta é linguagem, e o escrito é uma imagem e esta é carregada de símbolos que acabam por levar o ser à imaginação, sendo capazes de trazer inúmeros sentidos, em especial, quando estiverem em um determinado contexto. É também feita, em consonância com os símbolos, a serem analisados em cada conto do *corpus*.

No terceiro momento do trabalho, os contos serão analisados em relação às metáforas. Para isso, partimos das lições Paul Ricoeur (2000). Para ele, a linguagem é muito complexa, esconde mais que apresenta. Assim, o uso das palavras vai além do sentido denotativo, pois existem inúmeros sentidos denominados figurados, carregados de significados que variam conforme o contexto. Essas pluralidades de sentidos são chamadas de figurados, uma vez que são usos não literais das palavras e expressões da língua, mais especificamente, são denominados figuras de linguagem. Entre essas figuras, as metáforas têm destaques e são considerados poderosos recursos retóricos. Esta teoria também é básica para análise dos contos do *corpus* escolhido.

1 OS CONTOS INFANTIS

Embora o conto seja uma forma literária reconhecida e utilizada por inúmeros escritores, nasceu entre os povos anônimos e começou por ser relato simples e despretensioso de situações imaginárias, destinado a ocupar somente momentos de lazer.

Na Idade Média, de acordo com os estudos de Vera Teixeira de Aguiar (2001), os pais reuniam a família para contar histórias aos seus filhos, que eram passadas de geração a geração. Evidencia-se que desde os primórdios o homem sente necessidade de formar grupos para se identificar enquanto sujeito, caracterizar sua identidade e autonomia. Faz parte de seu contexto histórico-social e cultural, o desejo de se comunicar através da linguagem verbal e não verbal que articula as suas habilidades, proporciona-lhe a interação de acordo com a sua necessidade de falante.

Embora seja impossível localizar o início do contar histórias, existem hipóteses de que surgiram em tempos remotos, não marcados pela escrita, mas divulgados através da oralidade, como, por exemplo, *Os contos Mágicos* - que são os mais antigos que apareceram por volta de 4000 a.C. Conforme Nádia Battella Gotlib, diante dessa possibilidade não encontra uma data certa do seu surgimento, pois “[...] enumerar as fases da evolução do conto seria percorrer a nossa própria história, a história de nossa cultura, detectando os momentos da escrita que a representam.” (1987, p. 06). Ou seja, entender o surgimento dos contos seria fazer uma longa viagem ao passado mais remoto.

Segundo Massaud Moisés, o histórico do conto:

Pelo que se pode saber, é desconhecida [...]. É nos vedado pensar o momento em que surgiu, pois teríamos de remontar a uma era da História ensombrada por denso mistério e incerteza de contornos. Entretanto, algumas hipóteses, pelo menos sedutoras, têm sido levantadas. De qualquer maneira, no tocante aos seus aspectos histórico-literários, o conto por suas características estruturais, parece ter-se constituído em verdadeira matriz das demais formas literárias (1974, p.16).

Na visão desse autor, o conto literário europeu está entrelaçado aos contos orientais. Pelo menos esses serviram como referência para formar-se, pois foi a narrativa que encantou os ocidentais no período da Idade Média e da Renascença.

Já Nelly Novaes Coelho (2003) acentua que a literatura Hindu foi a base para fundamentar o conto em um sentido geral. Essa literatura já existia na escrita Sâncristo (idioma sagrado da Índia) bem antes do séc. V a. C, tomando como base vários tipos literários.

O conto dessa época já caracterizava, de acordo com os estudos de Fanny Abramovich (2004), pelo estilo maravilhoso ilimitado e já desfazia as fronteiras entre o real e o imaginário. A maioria dos contos seguia ao lado da sabedoria prática, anedotas, picaresco, chegando a ter característica de notícia e, através desses marcos históricos, surgiram dezenas de outras características que iam definindo a literatura.

Com todo esse processo de transição, o conto assumiu várias características e os seus limites determinaram a sua narrativa, dando continuidade e sequência. Apesar das transformações em seus percursos, sem regras e paradoxos, envolvem consagrados poetas que os tornam seguidores na arte de criar e não escondem as tendências e diferenças entre eles.

Nádia Battella Gotlib (1987) fala que na estrutura do conto há um só drama, um só conflito. Não faz digressões ou ultrapassa os limites, pois busca um só objetivo e um só efeito. Com isso, a dimensão do conto é reduzida: o autor usa a contração, a economia dos meios narrativos, por isso é chamada de narrativa curta. Uma característica importante é que termina justamente no clímax; e o espaço físico da sua narrativa em geral não varia muito, devido a sua própria dimensão. Pela característica de pequena extensão e pouca variação de espaço e de tempo, o número de personagens que participam é pequeno. E não há uma complexidade nos personagens, pois a ênfase é dada às suas ações e não ao seu caráter. Essas características podem variar, depende de uma época para outra.

1.1 As transformações dos contos e o surgimento da literatura infantil

As transformações do conto fizeram com que surgisse a literatura infantil, que tem origem na Europa do século XVIII que, no pensamento de Maria Antonieta Antunes Cunha (2004), surgiu para atender as crianças que eram comparadas um ser diferente do adulto, elas tinham que receber uma educação especial diferente a

educação adulta, seu surgimento serviria para prepará-las ao convívio sociocultural. Antes da sua criação, as crianças participavam da literatura juntamente com os adultos, e após o surgimento da supracitada, as mesmas foram bem vista na sociedade com olhar de criança miniatura, com direito a educação direcionada para elas.

Na concepção de Coelho, "[...] a literatura 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 e impossível realização." (2003, p. 27). Literatura é habilidade que o ser humano desenvolve no decorrer da sua vida e em cada época foi entendida, conhecida e ensinada os valores ou algum modo de desvalorização que a própria sociedade impôs a esse aprendizado destinado às crianças.

Na visão de Aguiar (2004), a literatura infantil surgiu para servir a burguesia e para ensinar, ajudar as crianças a obter um comportamento e atitude com imaginações e sonhos não reais; assim, iria possibilitar o aprendizado no meio em que elas viviam, pois a literatura infantil compreende histórias e poemas, que tem por finalidade de atrair, chamar a atenção e seduzi-las. Por meio da leitura dessa literatura, os jovens leitores constróem seu desenvolvimento psicológico e intelectual.

A propósito destes estudos, Cunha (2004) apresenta a diferença das crianças que tinham acesso à literatura; os meninos considerados da "nobreza" eram orientados e liam livros nobres e clássicos, enquanto as "pobres", de classe baixa, liam e ouviam histórias de cavalaria, lendas, contos folclóricos. Acerca desses estudos há o fundamento de que:

Antes da constituição deste modelo familiar burguês, inexistia uma consideração especial para com a infância. Essa faixa etária não era percebida como um tempo diferente, nem o mundo da criança como um espaço separado. A nova valorização da infância gerou maior união familiar. Literatura infantil e escola, inventada a primeira e reformada a segunda, são convocadas para cumprir esta missão. (ZILBERMAN *apud* CUNHA, 1967, p. 15).

Esta assertiva esclarece que, antes da formação da sociedade moderna, a criança não tinha os mesmos valores que hoje; a literatura era dividida entre a classe baixa e a nobreza e considerada miniatura, a partir desta formação ela passa a

participar das obras que antes não tinha acesso, e ser valorizada no meio que vive.

Cunha (2004) aponta duas tendências da literatura infantil dos clássicos que fizeram apropriação do folclore, sendo assim, houve uma adaptação dos contos de fadas, contextualizando-os com a realidade vivida e as imaginações. Segundo essa autora, Perrault e irmãos Grimm foram os contistas que tiveram uma série de histórias folclóricas e publicaram várias obras na literatura infantil, todas elas contribuíram de forma efetiva na evolução deste gênero literário, que tanto conquista crianças e adultos.

Segundo Cunha (2004), a literatura infantil no Brasil teve início com livros pedagógicos para demonstração da colônia portuguesa. Com diversas obras publicadas, foi Monteiro Lobato que deu início a literatura infantil brasileira, com maravilhosos personagens que contagiavam os pequenos e que se faz presente até os dias de hoje como: *Sítio do Pica-pau Amarelo* e outros. De certa forma, há educadores que não utilizam e muito menos valorizam a literatura infantil, mas muitos autores afirmam que suas obras são destinadas para as crianças e até mesmo para adultos.

Cunha (2004) levanta vários questionamentos em relação à literatura infantil, na qual, educadores e literatos reclamam e criticam a mesma, mas a própria literatura propõe exemplos significativos e de suma importância para sua existência na vida das crianças e dos adultos, sobretudo, é necessário que faça uma divisão entre a literatura para crianças e adultos. Todavia, se houver essa divisão, a literatura irá tornar em literatura sem arte, pois é o adulto que fala para as crianças as mais belas artes literárias, mesmo que certas obras direcionadas aos adultos não sejam chamativas, quanto às obras direcionadas às crianças, que são abrangentes e de fácil entendimento.

Analisando os estudos de Coelho (2003), pode-se afirmar que o ser humano está inserido nas transformações que ocorre dia após dia no mundo, com essas transformações a literatura infantil tem um papel importante para cumprir no meio social; a de servir como agente de formação para que o leitor seja estimulado pela escola, livre e espontânea a leitura, tendo um diálogo entre o leitor e o texto; assim ajudará as crianças obterem formação intelectual. Com as modificações na literatura infantil há uma prática ideal para a formação da nova mentalidade infantil, ou seja, agente formador.

Coelho (2003) mostra o ensino da literatura tradicional e a literatura

transformada nos dias atuais, que historicamente, está presente nos livros tradicionais, que as crianças eram vistas como um ser adulto em miniatura, a mesma ensinava para elas a assumir precocemente atitudes de adultos e com espírito individualista; enquanto a literatura nova mostra que as crianças são pessoas em transformação com o espírito solidário e encontram-se formando a consciência de que estão incluídas na sociedade.

Segundo Marisa Lajolo e Regina Zilberman (1987), a partir do momento em que a literatura infantil começa a integrar muitos currículos universitários, percebe-se a completa ausência de bibliografia de apoio e há um contraponto entre a literatura infantil e a não infantil. As histórias literárias brasileiras deixaram de incluir em seu campo de estudo a literatura infantil, pois o adjunto infantil não poderia interferir no literário do texto, sendo encarada como produção cultural inferior.

O projeto de traçar uma história é mais do que um inventário de nomes, a história é uma interpretação e esse texto é uma espécie de armação provisória, andaime a ser refeito, à medida que outras pesquisas vierem completar lacunas e apontar distorções de interpretação. O caráter infantil não se definia por seus elementos internos, mas à medida que os livros foram se multiplicando, eles passaram ostentar certas feições, por exemplo, a ilustração. Fica clara a importância da ilustração nas obras aos leitores dirigidos.

As principais obras para criança aparecem no mercado na primeira metade do século XVII, em que a industrialização foi qualificada de revolucionária. A burguesia consolida-se como classe social, apoiada num patrimônio que não mais se mede em hectares, mas em cifrões. Para isso, incentiva instituições que trabalham em seu favor, ajudando-a a atingir as metas desejadas. A família e a escola se qualificam como espaço de mediação entre a criança e a sociedade como colaboradores para a solidificação política e ideológica da burguesia. A literatura infantil assume a condição de mercadoria por causa da industrialização e modernização em decorrência dos novos recursos tecnológicos disponíveis na sociedade da época.

Com a implantação da Imprensa Régia, em 1808, as informações chegam mais rapidamente, começam a publicar livros para crianças. A história da literatura brasileira para a infância só começou tardiamente, nos arredores da Proclamação da República, quando o país passava por inúmeras transformações. A acelerada urbanização que se deu entre o fim do século XIX e o começo do XX tornou-se o momento propício para o aparecimento da literatura infantil "*O Tico-Tico*", sendo a

escola a grande responsável pela transformação da sociedade rural em urbana.

Nesse contexto cultural, e no horizonte social de um país que se urbanizava e modernizava, começam a sistematizar os primeiros esforços para a formação de uma literatura infantil brasileira. A literatura infantil dessa época não chega a uma representação dos vários brasis (que estão tematizados na ficção não infantil do mesmo período), mas há ainda outra forma pela qual este Brasil anacrônico e rural é recuperado pela literatura infantil anterior a 1920: trata-se do trabalho de Alexina de Magalhães Pinto que, a partir de 1907, põe seu talento e gosto de folclorista a serviço da literatura infantil.

Todavia, educadores da época lidavam com as diferentes realidades culturais do Brasil. Os textos recolhidos sofrem as adaptações que a autora julga necessárias ao cumprimento da função pedagógica a que se destina a obra, corrigindo erros de linguagem que lhe pareceram incompatíveis com um projeto educacional. O caráter de modelo exemplar que se observou no plano temático manifesta-se também em nível de linguagem.

Não por coincidência, data desse mesmo fim do século XIX uma séria preocupação com a correção de linguagem, presente na produção literária em geral. Reencontra-se, nesta preocupação perfeccionista com a linguagem, a função de modelo que a literatura produzida para crianças assume nesse período. Assim, além de fornecer exemplos de qualidades, sentimentos, atitudes e valores a serem interiorizados pelas crianças, outros valores a ser assimilado, e que o texto deve manifestar com limpidez, é a correção de linguagem. A propósito dessa exigência em relação às formas cultas da linguagem, vale mencionar que a severidade linguística levou Alexina de Magalhães Pinto a reescrever corretamente as peças folclóricas que recolheu em seus livros infantis.

O surgimento da literatura para crianças entre nós deu-se, igualmente, sob o patrocínio de um projeto só compatível com sociedades modernas, nas quais vigoram canais seguros de circulação, entre um público mais vasto, sensível e permeável a acusação ideológica inserida num projeto aparentemente estético. Entre estes dois limites cronológicos, 1920-1945, toma corpo a produção literária para crianças, aumentando o número de obras, o volume das edições, bem como o interesse das editoras.

Após o surgimento da literatura infantil no século XVIII, houve modificações dos contos de fadas populares, que foram alterados. Glória Pondé (1985) explica

que os contos de fadas foram criados com a finalidade de mudar para um padrão de comportamento desejável das novas gerações da classe burguesa. Neste sentido, argumenta Coelho:

O conto de fadas é de natureza espiritual, ética, existencial. Originou-se entre os celtas, com heróis e heroínas, cujas aventuras estavam ligadas ao sobrenatural, ao mistério do além-vida e visavam a realização interior do ser humano. Daí a presença de fada, cujo nome vem do termo latino *fatum*, que significa destino, (nas raízes dos contos de fadas estão as novelas de cavalaria épico-espiritualista... ciclo do Rei Artur e seu grande cavaleiro, Galaaz). (2003, p.173).

Nos contos de fadas as construções simbólicas são comuns, pois, como se sabe, é um tipo de literatura que imita a realidade humana – a sua linguagem. Durante todos os dias, com os gestos ou sonhos, cada pessoa utiliza símbolos. Esses dão formas aos desejos, provocam empreendimentos, modelam comportamentos, provocam êxitos e derrotas, pois agem como um efeito que inspira uma imaginação, que traduz analogicamente os contos de fadas. Por isso, esse gênero literário comporta vários significados, pois trazem inúmeras figuras e personagens que representam um cotidiano.

Os séculos VI e XI apresentam um contexto histórico e mítico; floresce uma imagem nova de uma mulher que possuía poderes sobrenaturais, a qual se denominavam fadas. Deixa preparado o espírito dos povos bárbaros que aceitava com facilidade o mundo mágico. Historicamente, segundo Coelho:

As fadas tiveram origem comum em função do próprio termo que as designa: 'fada'. Sua primeira menção documentada em textos novelescos foi em língua latina: *fata* (oráculo, predição), derivada de *fatum* (destino, fatalidade). Nas línguas modernas: *fada* (português); *fata* (italiano); *fee* (francês); *fairy* (inglês); *feen* (alemão) e *hada* (espanhol). (2003 p. 71)).

Como salienta Pondé, “a fada é um personagem que apesar dos séculos e da mudança de costumes continua mantendo seu poder de atração sobre os adultos e crianças” (1985, p. 96), e se tornou conhecida como um ser fantástico ou imaginário, possuidora de uma beleza incomparável que se apresenta em forma de mulher. É sempre dotada de virtudes e de poderes sobrenaturais, que pode interferir na vida dos homens, e assim auxiliá-los em situações-limite, quando se percebe que nenhuma solução natural possa existir. Não há dúvida que sua origem tem ligação muito forte com os cultos ou ritos religiosos. Em seus estudos, Coelho relata que:

Em grande número de contos irlandeses (de origem celta), a heroína (sempre um ser sobrenatural) aparece como mensageira do Outro Mundo ou surge sob forma de um pássaro (em geral, cisne), que está ligado ao mistério da morte. [...] Mas, a partir da cristianização do mundo ocidental, as Fadas aparecem apenas como mediadoras entre os amantes separados ou entre os humanos e a felicidades a que têm direito. (2003, p.73).

A autora explica que todo o processo de narrativas que envolviam o maravilhoso entrou em declínio o final do século XVII. Foi nesse momento que Charles Perrault entrou para história, não como poeta e intelectual, mas como iniciador da literatura infantil. Lajolo e Zilberman (1987) afirmam que as primeiras obras publicadas voltadas para o público infantil apareceram na primeira metade do século XVIII. Antes disso, só haviam algumas obras isoladas durante o classicismo francês, no século XVII, destinadas às crianças como as *Fábulas* de La Fontaine, *As aventuras de Telêmaco*, de Fénelon e os *Contos da mamãe Gansa* de Charles Perrault.

Essas obras, originalmente intituladas de *Histórias ou Narrativas do tempo*, que eram passadas com moralidades, foram publicadas em 1697 por Charles Perrault. Segundo Lajolo e Zilberman (1987), ele atribuiu essa autoria a seu filho mais novo, devido às dificuldades de legitimação e aceitação de uma obra popular, por ser um membro da Academia Francesa e, por isso, não podia expor o ser nome. Portanto, Perrault é responsável pelo impulso da Literatura Infantil e, sobretudo, pela propagação dos contos de fadas, literalizando uma produção até então oral e de natureza popular.

Com o passar do tempo, o maravilhoso, o estilo sobrenatural, começou a propagar no sentido de *verdade humana* e depois esvaziou este significado dando lugar a histórias mais voltadas para o infantil. Sendo assim, perdeu a sua essência inicial de caráter fantasioso e estranho e modificou-se, dando lugar aos *Contos maravilhosos infantis*. Coelho (2003) assevera que muitos estudiosos é que a formaram e a propagaram, mas considera que foi Perrault o primeiro valorizou essa literatura e partiu do princípio histórico. Assim,

Ao final do século XVII, todo esse caudal de narrativas maravilhosas já entrara em declínio: parte delas fora absorvida pelo povo e transformara-se em narrativas populares folclóricas, esvaziadas de sua essencialidade primitiva. Outra parte diluíra-se nos romances preciosos, nos quais as aventuras heórico-amorosas da novelística medieval tendem a ser substituída pelas aventuras sentimentais, patéticas ou pelo heroísmo da

paixão, intensificando-se o maravilhoso que lhes servia de espaço. A valentia cavaleiresca cederia lugar ao romanesco. A fantasia substituiu a magia. Foi nesse momento que Charles Perrault entrou para a história. (COELHO, 2003, p. 75)

Charles Perrault, apontado como iniciador da literatura infantil, resgatou a literatura mais guardada pela memória popular. Seu principal alvo era valorizar o gênio moderno (francês) em relação aos gênios antigos, que valoriza os gregos e os romanos. Foi a partir daí que se voltou inteiramente para a descoberta da narrativa popular maravilhosa, que tinha um sentido duplo: provar a equivalência de valores ou de sabedoria. Com as publicações dos *Contos da Mãe Gansa* nasceu a literatura infantil conhecida como clássica. Essa literatura se tornou a fonte dos contos, que é hoje chamada como infantis, pois a voga das fadas e do maravilhoso resiste como leitura para adultos até os fins do século XVIII.

[...] as formas narrativas ‘contos maravilhosos’ e ‘contos de fadas’ apresentam diferenças essenciais, quando analisadas em função da problemática que lhes serve de fundamento. *Grosso modo*, pode-se dizer que o conto maravilhoso tem raízes orientais e gira em torno de uma *problemática material/social/sensorial* – a busca de riquezas, a conquista de poder; a satisfação do corpo etc. – ligada basicamente à realização socioeconômica do indivíduo em seu meio. Ex: *Aladim e a lâmpada maravilhosa*; *o Gato de Botas*; *O Pescador e o Gênio*; *Simbad, o Marujo*. (COELHO, 2003, p. 77).

Os contos maravilhosos diferenciam dos demais contos, pois se vale de vários motivos relacionados ao nível social e culturas de cada época. Segundo Coelho (2003), muito estudiosos chegaram às diferentes classificações, mas foi Câmara Cascudo quem optou por classificar os contos folclóricos em contos de encantamento, exemplo, animais, religiosos e outros.

Vladimir Propp (*apud* COELHO, 2003) desenvolve o método de análise para diferenciar os estudos dos contos folclóricos. Diante de um grande acervo de contos maravilhosos, ele empenhou-se em caracterizar os elementos que compunham a natureza deste tipo de conto: ação das personagens, ações como funções. Essas funções não aparecem todas ao mesmo tempo em um conto, aliás, podem até aparecer de forma justaposta com outra. Podem-se reduzir essas funções em seis, sendo elas:

1. Uma situação de crise ou mudança: toda efabulação dos contos

maravilhosos tem como motivo desencadeante uma situação de desequilíbrio da normalidade, a qual se transforma em desafio para o herói; 2. Aspiração, desígnio ou obediência: o desafio é aceito pelo herói como ideal, aspiração ou desígnio a ser alcançado; 3. Viagem: a condição primeira para a realização desse desígnio é sair de casa: o herói empreende uma viagem ou se desloca para um ambiente estranho, não-familiar; 4. Desafio ou obstáculo: há sempre um desafio à realização pretendida, ou surgem obstáculos aparentemente insuperáveis que se opõem à ação do herói. 5. Mediação: surge sempre um mediador entre o herói e o objetivo que está difícil de se alcançar, isto é, surge um auxiliar mágico, natural ou sobrenatural, que afasta ou neutraliza os perigos e ajuda o herói a vencer; 6. Conquista: finalmente o herói vence ou conquista o objetivo almejado - via de regra, casa-se com a princesa. (COELHO, 2003, p. 113).

Com essas divisões, percebe-se que os contos se baseiam nos fatos cotidianos humanos, pois existem correlações do universo literário com o universo humano. Sendo assim, entende-se a grande fascinação das crianças com os contos de fadas, que retratam tão bem os anseios infantis. “O leitor ou ouvinte sente-se projetado num plano em que seus próprios anseios parecem realizar-se: os obstáculos se aplainam, o mal é castigado, o bem é premiado e a vitória dos heróis e heroínas é completa e perene.” (COELHO, 2003, p.114).

A palavra “fada”, como já explicitado, vem do latim *fatum*, que significa destino. “A fada é um personagem que apesar dos séculos e da mudança de costumes continua mantendo seu poder de atração sobre os adultos e crianças”.(PONDÉ, 1985, p. 96). E entendendo o mito como expressão da experiência primordial do homem em relação ao mundo e à vida, compreende-se facilmente que o mundo dramático de ações, forças e poderes conflitantes, mas todo fenômeno da natureza vê-se o embate desses poderes. A percepção mítica está sempre impregnada dessas qualidades, está cercada de uma atmosfera especial de alegria ou tristeza, angústia, excitação, exultação ou depressão. Não podemos falar de coisas, como matéria morta e indiferente. Todos os objetos são benignos ou malignos, amigos ou inimigos, familiares ou sobrenaturais, encantadores e fascinante ou repelentes e ameaçadores.

E é neste contexto que os estudiosos acabaram por localizar as origens das fadas. Apesar das extensas pesquisas, não foi possível determinar com certeza, onde, quando ou por eu elas nasceram pela primeira vez na imaginação dos homens. A verdadeira origem desses seres imaginários, dotados de poderes sobrenaturais, perde-se no fundo nebuloso dos tempos. O que se deduz facilmente é que surgiram no estágio em que o pensamento dominava a humanidade.

Em seus estudos, Abramovich expõe: “Quem lê Cinderela não imagina que há registros de que essa história já era contada na China, durante o século IX d.C. E, assim como tantas outras, têm se perpetuado há milênios, atravessando todas as geografias, mostrando toda a força e perenidade do folclore dos povos.” (1997, p. 120). Observa-se nessa exposição que os contos de fadas são valorizados não só pelas crianças, mas também pelos adultos e isso acontece não só agora, e sim desde a Antigüidade, pela via da expressão oral, ou seja, pela cultura de um povo.

Apesar do destaque dado a Perrault, os escritores franceses não retiveram a exclusividade do desenvolvimento da literatura infantil. Foram os ingleses, com a Revolução Industrial no século XVII, que a levaram adiante. Assim, associado ao crescimento político, financeiro e ascensão da burguesia como classe dominante, a família passa a ser uma instituição de extrema relevância e o beneficiário maior desse esforço conjunto é a criança.

1.2 O imaginário em *Cinderela*

No mundo do imaginário, os contos de fadas estão inseridos num processo da descoberta do inconsciente. Segundo Gilbert Durand (2010), as ideias e as experiências do funcionamento concreto comprovaram que o psiquismo humano não funciona apenas à luz da percepção imediata e de um encadeamento racional de ideias, mas, também na penumbra ou na noite de um inconsciente, relevando, aqui e ali, as imagens irracionais do sonho.

Kátia Canton, em seu livro “*Os contos de Fadas e a Arte*”, elucida que:

Folcloristas estudiosos dos contos de fadas classificam **Cinderela** como o tipo mais popular de conto existente em todo mundo, em todas as épocas. Há cerca de mil versões contabilizadas dessa narrativa, que podem variar de textos da Grécia Antiga, no século VI a.C.; da China no primeiro milênio, até as interpretações norte-americanas de Walt Disney, nos anos 1940. Mas, sem dúvida nenhuma, a mais popular versão dessa história, ao menos aquela que ficou celebrizada nas nossas mentes e corações ocidentais é justamente a que foi criada por um bem relacionado burguês chamado Charles Perrault, no século XVII, na França barroca. Foi ele quem imortalizou o sapatinho de cristal, símbolo da necessária delicadeza e refinamento atribuídos às mulheres bem educadas da época. (CANTON, 1962, p. 13).

Gaston Bachelard (2002) concebe o imaginário numa abordagem da compreensão simbólica, uma fenomenologia dinâmica, o dinamismo criador, a potência que as imagens, ou seja, a potência da palavra humana que emerge de uma consciência imaginativa de cada ser. Uma forma de desempenhar a assimilação subjetiva no encadeamento dos símbolos e de suas motivações, por intermédio da sensibilidade humana, que liga o mundo dos objetos e o dos sonhos.

Cinderela pode ser considerada um dos arquétipos mais relevantes da literatura. As diversas versões fazem com que a cada vez mais amplie esse imaginário, com novos elementos e construindo uma literariedade a partir das pluralidades de sentidos e símbolos. As versões servem para renovar a sua linguagem verbal ou não verbal da história de um amor com final feliz, com elementos novos, alterando alguns pontos temáticos dos personagens, mas nunca a essência da sua história.

O imaginário, em *Cinderela*, nasce a partir do momento em que é criada uma personagem órfã de mãe que se vê submetida aos castigos da madrasta. O sofrimento conduz a personagem aos devaneios, almejando ser amada e construir uma família com seu príncipe encantado. Em *Cinderela* ou *Cendrillon* de Charles Perrault, a personagem encontra apoio em sua madrinha - que era uma fada secreta - e resolveu ajudar a afilhada a realizar o sonho e ir ao baile do príncipe, “um evento que prometia luxo, alegria e divertimento” (CANTON, 1962, p. 48) e que sua madrasta e irmãs estavam se preparando com animação para a grande festa, enquanto *Cinderela* mergulhava em seus devaneios desejando também ser feliz.

Para Bachelard (2002), em “*A Poética do Devaneio*”, os princípios da fenomenologia tratavam de trazer à plena luz a tomada de consciência de um sujeito maravilhado pelas imagens poéticas. Essa tomada de consciência, que a fenomenologia moderna quer acrescentar a todos os fenômenos da psique, parecia atribuir um valor subjetivo durável à imagens que muitas vezes encerram apenas uma objetividade duvidosa, uma objetividade fugidia, obrigando a um retorno sistemático a nós mesmos, a um esforço de clareza na tomada de consciência a propósito de uma imagem dada por um poeta. O método fenomenológico leva-nos a tentar a comunicação com a consciência que o próprio poeta cria.

Em *Cinderela* a personagem principal se vê envolta por um mundo de sonhos e fantasias que constituirão seu devaneio formado por imagens poéticas: a presença da fada madrinha que com sua varinha mágica transformou seus trapos, sujos de

cinza, de empregada doméstica em um traje de sonhos encantados.

Olhando para a mocinha, cada vez mais encantada, a madrinha pensou no vestido. “O da primeira noite será todo branco, brocado com fios de prata e safiras”, determinou. Bateu com a varinha nos ombros da moça três vezes. Ela já estava trajada luxuosamente. (...) “Você vestira sapatos de cristal. (...) E, batendo com sua varinha nos pés da moça, fabricou magicamente os tais sapatinhos. (...) O vestido de Cinderela, dessa vez, era ainda mais deslumbrante que o primeiro: todo rosa, costurado com fios de ouro e diamante! Tamanho era o brilho que ele chegava a ofuscar. (CANTON, 1962, p. 51-53).

O devaneio tornou-se ainda maior, quando por meio do processo da imaginação a da fada transformou abóboras na mais bela carruagem que nosso imaginário nunca pode lograr. O sonho foi instaurado quando a fada transformou ratos em cocheiros e as ratazanas em belíssimos cavalos.

Cinderela pegou uma grande abóbora da cozinha e a madrinha cortou sua tampa. Tirou a polpa, deixando-a oca e bateu com a varinha nela três vezes. Eis que ela se transformou em uma carruagem arredondada, toda feita de ouro e pedras preciosas. Cinderela mal podia acreditar naquilo que seus olhos viam. (...) “Vejam o que poderá servir de cavalos”. A casa tinha problemas com ratos. A madrinha olhou para a ratoeira e achou seis ratinhos. Abriu-a um pouquinho e, à medida que os ratinhos escapavam, ela encostava a varinha em seus corpos, transformando-os imediatamente em seis lindos cavalos cinzas. Agora faltavam os cocheiros. Como não estava com a criatividade muito aguçada, resolveu transformar duas grandes ratazanas, que rondavam pelos cantinhos da casa, nos tais homens. E, plaft, lá se tornaram eles, musculosos e gentis cocheiros, prontos para conduzir Cinderela. (CANTON, 1962, p. 50-51).

A personagem ficou pasma com os acontecimentos, era o devaneio de seu devaneio. “O sujeito do devaneio pasma-se de receber imagens, fica pasmado, encantado, desperto. Os grandes sonhadores são mestres da consciência cintilante.” (BACHERLARD, 2009, p. 147). A partir desse momento, o devaneio de Cinderela é instaurado completamente, com o seu sucesso no baile, pois “ao chegar na festa, todos viraram a cabeça para ver” quem era aquela princesa linda, luxuosa e desconhecida “(...) a paixão do príncipe que “ não desgrudou os olhos dela”. A magia seria quebrada à meia noite, por isso ao bater onze e meia “ ela deveria retornar à casa. Na segunda noite, o devaneio continuou mais intenso, mais encantador. O príncipe, agora, mais apaixonado “não a deixou sozinha nem por um minuto. Conversaram, dançaram, riram juntos, a noite toda. Tudo estava tão maravilhoso que a menina se esqueceu da hora” (DISNEY PRINCESS, p. 54).

O devaneio foi transferido para o príncipe, que agora buscava a dona do sapatinho de cristal deixado na escada do palácio. Alucinado, percorreu toda região à procura da dona do sapatinho, até chegar à casa de Cinderela que, com ajuda da fada madrinha surgiu com o “seu magnífico vestido de ouro e diamante”. Assim, o sonho do príncipe se realizou e o imaginário foi instaurado a partir de um desejo, o que nos faz lembrar Bachelard quando afirma: “De repente uma imagem se instala no centro do ser imaginante. Ela nos retém, nos fixa. Infunde-nos o ser.” (2009, p. 147).

1.2.1 O tempo e o espaço em *Cinderela*

O mundo maravilhoso e ideal dos contos de fadas é gerado e manifestado pelo imaginário, a partir da construção do tempo, do espaço e do enredo. Em “era uma vez”, o narrador conduz o leitor para um passado remoto por meio do verbo ser no pretérito (Era uma vez) num retorno da memória. Maria de Fátima Gonçalves Lima (2006) fala deste tempo, ao analisar a poesia de Carlos Fernando Magalhães apoiando-se nas concepções de Bergson, que discorre um tempo poético aquele que faz durar o tempo vivido, denominado de duração da consciência.

De acordo com Kátia Canton (1962), foi o francês Charles Perrault que, em 1649, utilizou a expressão “Era uma vez” pela primeira vez em um poema chamado “*Os Desejos Ridículos*”, escritos para adultos. Em seguida, o escritor retoma a expressão em seu primeiro conto de fadas, intitulado “*Pele de Asno*”. “Como a expressão passa a funcionar perfeitamente para introduzir histórias, fazendo soar como se o tempo estivesse suspenso, para criar um clima mágico, Perrault passa a usá-la constantemente”.(CANTON, 1962, p. 18).

Portanto, o tempo traduzido em “era uma vez”, conduz o leitor para certo retorno da memória e “funciona como uma corrente fluida, contínua e ininterrupta como as cores do arco-íris. Destarte, o poético transfigura cromaticamente imagens de um tempo passado, que agora fica registrado no jogo sêmico dos vocábulos”.(LIMA, 2006, p. 138). Esse tempo leva à fenomenologia do eterno presente, ou seja, o imaginário do “era uma vez” no tempo pretérito-eterno.

O eterno presente dentro do jogo sêmico dos vocábulos torna-se poético,

quando é verbalizado, ou seja, no ato do discurso. É nesse momento que o leitor, de certa forma, entra no mundo do imaginário através de um tempo passado: um mundo da ficção é criado no imaginário, onde é possível viajar no tempo e atravessar as paredes do espaço. “Esse mundo criado na ficção pega emprestado aspectos do mundo real, conforme diz Umberto Eco em seus *Seis passeios pelo bosque da ficção* (1994)”.(RAMOS, 2006, p. 150).

Em *Cinderela*, o eterno presente conduz nossa imaginação para os castelos medievais, para mundos encantados das fadas com seus poderes e varinhas mágicas, para personagens marcadas por sofrimentos, torturas de madrastas e irmãs invejosas. É também um tempo que nos conduz ao imaginário de animais falantes, reinos encantados de príncipes e bailes em noites de magia. Esse tempo ainda nos conduz para uma festa, com suas músicas e amores. Depois, acompanhamos a chegada da meia-noite, hora aberta para o desencanto do imaginário de Cinderela: seus vestidos de princesa, sua carruagem, seus cavalos, todos seus mistérios ficariam fadados à volta ao tempo da escravidão das cinzas, das horas de dores na senzala do castelo.

(...) a mulher colocou a bela menina atolada dos mais pesados serviços domésticos. (...) vivia no fogão à lenha e na lareira, dia e noite, limpando cinzas deixadas pelo fogo. É por isso que foi apelidada de Cinderela, nome que remete às cinzas. As duas desengonçadas irmãs só riam dela, que vivia a cozinhar, lavar, esfregar o chão. “Hoje você está tão cinzenta, Cinderela...” Zombavam. A moça não se fazia de rogada. Trabalhava muito e mantinha sempre o bom humor e a esperança, sentimentos típicos de quem tem a alma refinada.” (CANTON, 1962, p. 18).

O espaço, em *Cinderela*, é construindo dentro deste fenômeno de retomada do passado que se apresenta como um pretérito sempre presente na memória. Susane K. Langer defende que:

A narrativa, então, tem sempre a semelhança de memória, de maneira mais pura do que a história real, e mesmo mais que a história pessoal que tratamos como nossa própria memória. [...] A literatura, no sentido estrito, cria a ilusão de vida no modo do passado virtual. *Poesis* é um termo mais amplo do que a literatura, porque há outros modos de imaginação poética, além da apresentação de vida através apenas da linguagem. [...] ilusão que criam é vida virtual, uma história experiencial, mas não na projeção mnemônica, não um passado virtual. Este modo é peculiar à literatura no sentido estrito de arte verbal, obras e imaginação a serem ouvidas ou lidas. O pretérito perfeito é um recurso natural para produzir e manter a ilusão de fato consumado. (2006, p. 277).

Em *Cinderela* esse processo acontece na própria construção do enredo, um espaço imaginário. Ao começar a história, já fica evidente que é algo acontecido. Com o passar dos anos, o comerciante resolvera casar-se novamente. Por isso, Cinderela passou a viver com a madrasta e suas duas filhas. Depois de certo tempo, o pai morre, e ela, passa a viver como uma empregada.

O espaço do conto está ligado ao imaginário, aquilo que se tem na consciência, que leva ao objeto, à menina bonita, que se encontra em sofrimento, porque o pai se casou com uma mulher, que lhe maltrata. Um sofrimento que logo é recompensado. Um sofrimento grande que lhe fez criar um mundo só dela, imaginativo, criando situações que lhe permitisse sonhar com situações confortáveis. Então, passa a viver em seu mundo interno e externo, entra em um conflito de viver e se transformar. Esse mundo criado esboça a fisiologia da função da imaginação, ou seja, a filosofia do imaginário.

1.2.2 A alquimia da transformação

Cinderela, o próprio nome lhe foi dado como forma de desmerecimento, por andar toda suja e cheia de cinzas. Para a Psicologia Analítica, a personagem da história aponta para o mundo psíquico da personagem principal, no caso “Cinderela, borralheira”. A sequência dos acontecimentos e a forma como eles surgem no decorrer da narrativa demonstram sua importância para a compreensão das tonalidades alquímicas refletidas na história do conto. A narrativa começa com uma despedida, a morte da mãe. A partir da morte é que começa o processo de transformação de Cinderela. Ao perder sua mãe, Cinderela fica sem seu porto seguro e viaja para a obscuridade do inconsciente.

Cinderela nesta fase do enredo, a personagem encontra-se sozinha, inerte ao seu próprio pensamento de criança, deixada de lado pela madrasta que lhe maltrata, que lhe coloca no lugar de empregada, é um ser sozinho no mundo à mercê dos abusos de um adulto. Quando o pai de Cinderela falece, ela passa ser torturada.

Cinderela – antes gata borralheira, tornou-se apenas Cinderela (*Cinderella*). A gata borralheira, aquela que vive no borralho, nas cinzas da lareira, é Cinderela, cujo nome vem da palavra cinza (*Cendrion*, em francês). O significado do nome

Borracheira é elucidado por Bruno Bettelheim (1980) em seu livro *A Psicanálise dos Contos de Fadas*, e designaria uma empregada suja, de condição socioeconômico baixa, que era recrutada para vigiar as cinzas da lareira. Originalmente o termo pode emprestar a sua personalidade ao leitor que acompanha a narrativa e completa. A esse respeito, Bruno Bettelheim explica que “Gata Borracheira tem essa alcunha porque suas irmãs invejosas obrigam-na a dormir no borralho (cinza), significado de onde também vem seu outro nome, Cinderela” (1980 p. 227).

O borralho remete diretamente às suas cinzas que simbolicamente têm diversos significados. Pode representar a morte, pois é sinal de extinção pelo fogo; também se associa à brevidade das coisas por facilidade em dissipar-se. Mas Fênix ressurgiu das cinzas, assim como acontece com Cinderela. No acervo mítico-simbólico da Borracheira, cinza é privação e preservação, além de humildade de quem perde sua condição de filha, os direitos de herdeira e, acima de tudo, a liberdade.

O mundo maravilhoso dos contos permite a alquimia da transformação. Em Cinderela, esta alquimia se realiza a partir das modificações sofridas pela personagem, que de uma moça bem cuidada foi transformada em borralheira e posteriormente, por arte do imaginário da fada, tornou-se uma princesa que encantada que serve como protótipo de realizações de sonhos, transformações e vida feliz.

Bachelard (2001) assevera que a criança devaneia, mas seus devaneios não são devaneios de fuga da realidade, mas, sim, de alçar voos, de sonhar mais longe, são devaneios de solidão, de saber existir uma “existência sem limites”. O autor explicita:

A infância está na origem das maiores paisagens. Nossas solidões de criança deram-nos as imensidades primitivas. Ao sonhar com a infância, regressamos à morada dos devaneios, aos devaneios que nos abrem o mundo. É esse devaneio que nos faz primeiros habitantes do mundo da solidão. E habitamos o mundo quando o habitamos como a criança solitária habita as imagens. Nos devaneios da criança, a imagem prevalece acima de tudo. As experiências só vêm depois. Elas vão a contravento de todos os devaneios de alçar voo. A criança enxerga grande, a criança enxerga belo. O devaneio voltado para a infância nos restitui a beleza das imagens primeiras. (BACHELARD, 2001, p.97).

A solidão sofrida pela personagem Cinderela lhe permite o devaneio poético, sonhando com um mundo que somente foi possível com a interferência da alquimia

da fada. Apenas mergulhando no sonho consegue acalmar seus sofrimentos, pensar como poderia seguir sua vida de mulher, de pessoa adulta.

A infância conhece a infelicidade pelos homens. Na solidão a criança pode acalmar seus sofrimentos. Ali ela se sente filha do cosmos, quando o mundo humano lhe deixa a paz. E é assim que nas suas solidões, desde que se torna dona de seus devaneios, a criança conhece a ventura de sonhar, que será mais tarde a ventura dos poetas. (BACHELARD, 2009, p. 94).

Assim se passaram meses, até que um belo dia o rei anunciou que realizaria um baile no seu castelo, para que o príncipe escolhesse uma esposa. Quando o convite chega até a casa de Cinderela, esta, na solidão, se permite sonhar, criar um mundo de devaneio, tal qual um poeta, fica, ao criar sua linguagem poética. Ali acredita que pode alcançar seus sonhos, que pode concorrer com as demais moças do reino, pois no convite, havia o aviso de que todas as moças do reino fossem pobres, altas, magras, feias ou bonitas, deveriam comparecer ao grande baile.

Diante da notícia, o desejo de Cinderela foi acionado, o que nos faz lembrar o pensamento de Durand (2001) quando assevera que o imaginário é algo momentâneo, um instante consciente, não sucessivo, que se prolonga por espaços. Esse instante imaginativo gera uma das características da consciência imaginativa, assim descrita pelo autor:

[...] a consciência imaginativa “concebe o seu objeto como um nada”; o “não-ser” seria a categoria da imagem, o que explica a sua última característica, ou seja, a sua espontaneidade; a imaginação bebe o obstáculo que a opacidade do real percebido constitui, e a vacuidade total da consciência corresponde a uma total espontaneidade. É assim uma espécie de nirvana intelectual que chega a análise do imaginário, este último não passando de um conhecimento desenganado, uma “pobreza essencial”. (DURAND, 2001, p. 23, grifos do autor).

A solidão de Cinderela lhe permite o devaneio, pois seu pueril sofrimento lhe confere um instante imaginativo, de busca de uma superação. Ao saber da notícia do baile, Cinderela ficou empolgada como todas as outras moças. Não demonstra nenhuma dúvida que quer sair daquele estado solitário, buscar uma oportunidade. Esta situação da personagem nos lembra a reflexão feita por Bachelard, quando fala sobre o estado solitário e o processo imaginativo do sujeito marcado por uma solidão: “[...] a pessoa está aberta a uma poético-análise, uma tarefa que nos ajudaria a reconstituir em nós o ser das solidões libertadoras”. (2009, p. 94). Assim,

também Cinderela tem a capacidade de desenvolver os privilégios da imaginação. Destarte, podemos afirmar que todo o sofrimento de Cinderela pode ser reimaginado, com possibilidade de reencontrar em sua própria vida, alçar novo vôo. O ser humano quando sonha em sua solidão, consegue uma existência sem limites. Seu devaneio não passa de uma simples fuga da realidade, no caso da personagem seu sonho maior é ser princesa.

Para o filósofo Bachelard, o sonho pode ser intenso e sem limites, pois “um excesso de infância é um germe de poema. Zombaríamos de um pai que por amor ao filho fosse apanhar a lua. [...], mas o poeta não recua diante desse gesto cósmico”.(2009, p. 95). Nesse sentido, quando Cinderela acredita possibilidade da realização de um devaneio sem limite, é como se tivesse proferido uma palavra, além do desejo. O autor explicita que:

Valéry bem pode dizer que “só podemos compreender a nós mesmos graças à rapidez da nossa passagem pelas palavras”; o devaneio, o moroso devaneio, descobre as profundezas na imobilidade de uma palavra. Pelo devaneio acreditamos descobrir numa palavra o ato que nomeia. “As palavras sonham que as nomeemos.” (BACHELARD, 2009, p. 47).

As palavras em Cinderela foram nomeadas no silêncio do desejo e depois foram concretizadas na magia da vara de condão de sua fada madrinha. Toda a sua aspiração foi concretizada: encontrou seu príncipe e foram felizes para sempre.

A concepção do imaginário está muito ligada, inicialmente, à ideia da imagem. Segundo Nicola Abbagnano, o termo vem do grego *φάντασμα*, do latim *imago*; do inglês *image*, do francês *image*, do alemão *einbildung* e do italiano *immagine*, que significa “[...] a semelhança ou sinal das coisas, que pode conservar-se independentemente das coisas.” (1998, p. 537). A imagem seria a aproximação da representação da coisa, mas não a coisa em si.

O autor apoia na visão de Aristóteles, que via nas coisas sensíveis a imagem, só que era uma forma de representá-la sem a matéria. Para Abbagnano (1998), a imagem, primeiramente, é um produto da imaginação, seguidamente da sensação ou da percepção, algo que pode ser entendido na condição de quem a vê.

Neste segundo significado, esse termo é usado constantemente tanto pelos antigos quanto pelos modernos. Os estóicos distinguiram os dois significados empregando duas palavras diferentes: denominavam imaginação (*φάντασμα*) a I. que o pensamento forma por sua conta, como acontece nos sonhos, e I. (*αφανσίφ*) a marca que a coisa deixa na alma, marca que é uma mudança da própria alma. (ABBAGNANO, 1998, p. 537).

De certa forma, percebe-se a presença desse produto da imaginação, seguido de sensações, ao acontecer a transformação da abóbora em carruagem, o formato meio oval com detalhes na parte superior, torna o objeto ideal para ser transformado em um meio de transporte, na condição de quem o vê.

É uma perspectiva interessante porque diz que a imagem é aquilo que está impresso, algo formado de forma indistinta do objeto existente, que se conforma a sua existência, como se o objeto não existisse, dando a ideia que a imagem é ao mesmo tempo sensível e não sensível; como as coisas incorpóreas, racionais ou irracionais, como os animais, e artificial e não artificial. Tal como os epicuristas “[...] que admitiam a verdade de todas as I. porquanto produzidas pelas coisas: pois o que não existe não pode produzir nada”. (ABBAGNANO, 1998, p. 537)

Dentro dessa perspectiva do imaginário em Cinderela, a presença da imagem da fada é de suma importância, para o decorrer da alquimia da transformação de borralheira para princesa. O termo fada, etimologicamente, provém do latim ‘fatum’ (destino, fatalidade, oráculo). Há consenso entre os pesquisadores a respeito de sua origem céltica, apesar das dificuldades práticas de tal delimitação.

Segundo Chevalier e Gheerbrant (2006, p. 414), “as fadas são seres fantásticos de grande beleza que se apresentam, na maioria das vezes, sob a forma feminina”. Dotadas de virtudes e poderes sobrenaturais, interferem na vida do herói para auxiliá-lo em situações-limite, quando uma solução material não seria possível. Representam simbolicamente a capacidade que o homem possui para construir, na imaginação, os projetos que não pode realizar.

A fada para as crianças é um ser extraordinário, que protege os seres humanos ou intervém magicamente nos seus destinos para evitar malefícios, desfazer encantamentos ou feitiços provocados pelos seres do mal. Elas surgem no ápice do conflito e num impulso imaginário da mente em situações como: perigo, dificuldades, aventuras imprevisíveis e, sobretudo, no combate às bruxas. No imaginário, sua imagem acontece de diversas formas, para todos ela é uma mulher linda, porém, para alguns elas tem asas como as borboletas, coroas brilhantes e, para todos, elas têm a famosa varinha de condão com poderes mágicos.

A fada gera uma imagem, que pode ser transmitida pela palavra e pode significar um sentimento, uma mudança em uma situação. Segundo Langer (2006), a essência da mentalidade humana é o uso de imagens, não como simples traços, mas como símbolos que podem modificar uma situação, uma capacidade de ver

uma coisa em outra, a vida na chama de uma vela, a menina simples em uma princesa, mudança gerada por intermédio de um ser capaz de transformar uma situação-limite.

Segundo Durand (2001), tal fato é o imaginário com eufemização, pois diante de um fato tenebroso, como os valores atribuídos aos termos de antítese, como bem e mal, feio e belo, desenvolvem “outra atitude imaginativa que consiste em captar as forças vitais do devir”, transformando os aspectos negativos do tempo em virtudes benéficas, como afluíu com a Cinderela.

1.3 O imaginário em *A Bela e a Fera*

Contos de fadas são expressões mais puras e simples dos processos psíquicos do inconsciente coletivo. O valor dos contos para investigação científica do inconsciente é superior a qualquer outro material. Os contos de fada representam os arquétipos na sua forma simples, plena e concisa. Diante disso, as imagens arquetípicas fornecem-nos as melhores pistas para compreensão dos processos que se passam na psique coletiva.

Essa psique se dá pelo fato de que as concepções de cada arquétipos são, na sua essência, um fator psíquico desconhecido, e por isso não há possibilidade de traduzir seu conteúdo em termos intelectuais. Nos contos de fada, ocorre o tempo todo, a tentativa de aproximar o tanto possível o caráter específico e determinado de cada imagem, ao verdadeiro caráter específico da situação psíquica que ela contém. Em outras palavras, nesses contos ocorre a tentativa de aproximar a imagem do objeto, levando o leitor ao mundo do imaginário, através da narração fantástica, extraordinária, delirante, arrebatadora. Dessa forma, a narração arrebatadora do conto de fadas reúne, materializa e traduz todo o mundo de desejos, como, por exemplo, compartilhar da vida animal, libertar-se da gravidade, tornar-se invisível, mudar seu tamanho, e outros devaneios.

Do mesmo modo que acontece no conto de fada *Cinderela*, em *A Bela e a Fera*, o mundo maravilhoso, e ideal dos contos reflete-se no imaginário. Todas as versões comportam características inerentes ao mundo da imaginação e são adaptações do original dos Irmãos Grimm.

O conto é iniciado com “Era uma vez um comerciante que morava com sua filha. Uma moça bonita que seu nome era Bela”. Esse retorno à memória, ao tempo pretérito que se presentifica, conforme Bergson, pela consciência do narrador, constitui uma história que se constrói pela lembrança de algo vivido, que se estabelece no presente. Aquela mesma memória abordada por Langer (2006), que fala de um pretérito que se apresenta no presente.

A memória é um tipo especial de experiência porque é composta por impressões selecionadas, enquanto que a experiência atual é um misto de coisas vistas, sons, sentimentos, tensões físicas, expectativas, e reações mínimas, não desenvolvidas. A memória peneira todo este material e o representa na forma de eventos distinguíveis. Algumas vezes os eventos estão ligados logicamente, de maneira que o ato puro de rememorar pode datá-los uns com respeito aos outros; isto é, em uma lembrança vivida de (digamos) descer uma colina, a sensação de estar no alto e de pisar pedregulhos secos fundiu-se com a de movimento acelerado, do horizonte elevando-se em torno, de lugares perto do fundo da trilha; e a série inteira de mudanças pode ser lembrada. Qualquer aventura especial no caminho encontra, então, sua moldura temporal na própria memória. Crianças pequenas não têm senso histórico. O passado é simplesmente “antes”. “onde estávamos ontem” e “onde estávamos faz três dias” não são expressões significativas, a menos que os dois lugares tenham sido, por algum outra maneira, identificados e relacionados com aquelas datas relativas. Antes de conhecermos quaisquer nomes para os dias da semana, para os meses, para a hora do dia, mesmo memórias muito recentes não têm ordem. As experiências das crianças ou ainda fazem parte do presente ilusório com a batida que ainda dói ou transformaram-se em lembranças, e fazem parte de um passado essencialmente atemporal (LANGER, 2006, p. 275, grifos da autora).

Uma consciência duradoura que se instaura no presente para expor uma história de uma moça bela e uma fera assustadora, tal qual está na sua consciência, formando um dualismo, um jogo imaginativo de oposição, que nos remete aos regimes diurno e noturno aludido por Durand, (2001). O Regime Diurno, que é ligado às imagens, definidas pela antítese Bela e Fera. Enquanto a personagem é caracterizada pela beleza, tal qual o seu nome, também o personagem Fera, retrata o lado contrário do bonito, ou seja, o feio.

Durand (2001) esclarece que a imaginação não pode ser reduzida a uma simples sensação no momento da interpretação de uma linguagem, pois tal fato acontecia no período clássico, que confundia o limiar da sensação que se chama imagem remanescente ou consecutiva. Tudo isso para ele, constitui o espaço do imaginário.

Em resumo: tal como a dez anos, o imaginário – ou seja, o conjunto das imagens e relações de imagens que constitui o capital pensado do homo sapiens – aparece-nos como o grande denominador fundamental onde se vêm encontrar todas as criações do pensamento humano. O imaginário é esta encruzilhada antropológica que permite esclarecer um aspecto de uma determinada ciência humana por um outro aspecto de uma outra (DURAND, 2001, p.18).

Segundo este autor, o dinamismo equilibrante que é o imaginário se apresenta numa tensão entre duas forças de coesão, são dois regimes que exploram as imagens em dois universos antagônicos: O Regime Diurno e Regime Noturno.

O Regime Diurno da imagem se faz pelo gládio e pelas atitudes imaginárias diaréticas. O Regime Diurno é, portanto, essencialmente polemico. A figura que o exprime é a antítese, [...] a elevação é antítese da queda, enquanto a luz solar a antítese da água triste e da tenebrosa cegueira do devir. É, portanto, contra as fases do tempo confrontadas com o imaginário num hiperbólico pesadelo que o reino dos pensamentos transcendentais. Seguimos, na sua materialidade antropológica, o jogo dessas antíteses, e poderíamos de momento dar como subtítulo ao Regime Diurno da imagem o de Regime da Antítese (DURAND, 2001, p. 179-180).

A partir da teoria exposta por Durand (2001), observamos que os protagonistas de *A Bela e a Fera*, que embora sejam pólos contraditórios e funcionem como imãs na atração, formam na oposição a imagem do belo e do feio e é também como se fosse o dia e a noite, o diurno e o noturno, mas que acaba por completar um ciclo perfeito, que é o inteiro. É diante do encontro destas polaridades que a história se concentra, apontando as consequências que ocorrem quando um homem não vivencia de forma integrada todos os seus aspectos.

O regime diurno propriamente dito, denominado por Durand (2001), está ligado às imagens que definem as antíteses e que na interpretação dualista são baseadas num jogo de figuras e de imagens antagônicas. Em face ao tempo, a imaginação pode intervir os valores atribuídos aos termos da antítese e transformar as trevas em prol da serenidade. Já o Regime Noturno da imagem é dividido em dois grupos de símbolos, o primeiro nas estruturas místicas, sobre o signo da conversão e do eufemismo. O outro grupo é constituído pelas estruturas sintéticas, representa o esforço em conciliar o desejo da eternidade com as instituições do devir. Como se pode ver na passagem descrita por Durand:

O Regime Noturno da imagem estará constantemente sob o signo da conversão e do eufemismo. o primeiro grupo de símbolos [...] constituídos por uma pura e simples inversão do valor afetivo atribuído às faces do tempo. O processo de eufemização esboçado já ao nível de uma representação do destino e da morte, que, no entanto, não tinha ilusões, vai-se do destino e da morte, que, no entanto, não tinha ilusões, vai-se acentuando para chegar a uma verdadeira prática da antífrase por inversão radical do sentido afetivo das imagens. [...] Num e outro grupo há valorização do Regime Noturno das imagens, mas num dos casos a valorização é fundamental e inverte o conteúdo afetivo das imagens, [...] no seio da própria noite, o espírito procura a luz e a queda se eufemiza em descida e o abismo minimiza-se em taça, quanto, no outro caso, a noite não passa de propedêutica necessária do dia, promessa indubitável da aurora (DURAND, 2001, p. 197-198).

Deste modo, simbolicamente, o conto traz como mensagem: a importância de que homens e mulheres vivam de forma mais harmoniosa com suas polaridades internas, o que refletirá não só em suas relações amorosas, mas também nas suas próprias dinâmicas individuais, como é possível conferir no desfecho da relação estabelecida entre Bela e Fera.

“O pai voltando de uma viagem, [...] viu um castelo com um lindo jardim, cheio de flores. Resolveu levar uma Rosa para Bela”. Quando o pai colheu a rosa daquele jardim, uma fera apareceu e disse: “- Você não devia mexer no meu jardim. Por isso vai ser meu prisioneiro” (LISETTE 2007, p.07).

Esse trecho também serve para aplicabilidade da teoria de Durand, pois o que era belo, que serviria de presente para bela moça, tornou um caminho para o seu aprisionamento, condicionando-lhe a escuridão do destino.

Bachelard (2008) acredita que a imaginação poética age de forma mutante, dando a variabilidade das imagens, resultante de um determinado aspecto por ele mesmo. Distingue a questão de espírito e da alma, da repercussão e da ressonância que caracteriza pela idéia dinâmica da criação e da própria imaginação, neste momento acontece à ação imagética do ser poético sobre o ser leitor, esse último assume a função do primeiro, pois no processo de imaginação passa a ser o criador da sua própria concepção de imagem. Mas, para Durand (2001), isso seria transformar as trevas em prol de uma serenidade.

O Regime Noturno por se tratar de dois grupos distintos de símbolo representa o esforço em conciliar uma mudança, algo ruim se transforma para cumprir um desejo de eternidade, ou seja, ser feliz para sempre, num processo de devir, aquilo que muda e lhe faz reagir diante das situações. Bela, ao se colocar no lugar do pai, demonstrou um esforço para contornar uma situação adversa.

Chegando ao castelo, Bela disse para a fera: “- Deixe meu pai ir embora. Ele está velho e doente. Eu fico no lugar dele. A Fera concordou e o pai de Bela, muito triste, foi embora”.

A fenomenologia age no processo construtivo do ser que está sempre em constante mutação, não está alheio aos fatos que circunvizinham, é um eterno ser em devir. Durand diz que:

O *Regime Diurno* da imagem define-se, portanto, de uma maneira geral, como o regime da antítese. Este maniqueísmo das imagens diurnas não escapou ao que abordaram o estudo aprofundando dos poetas da luz. Já tinha notado, com Baudouin, a dupla polarização das imagens hugolianas em torno da antítese luz-trevas. (p. 67) [...] *Regime noturno* da imagem está constantemente sob o signo da conversão e do eufemismo (2001 p. 197).

Um devir sem preocupação com normas, avaliações antecedentes e direcionadas para a objetividade; é ação de força subjetiva se diferenciando da objetividade do mundo diurno (objetivo), que floresce o mundo noturno (subjetivo), muito mais dinâmico e menos moldado por unidades de normatização. Essa passagem do feio para o belo é inerente à imaginação da recompensa: quem sofre por algo merece ser recompensado pelo feito. Para Bachelard (2008) é uma beleza de um impulso que nos reanima, que põe em nós o dinamismo de uma beleza de vida.

A simplicidade primorosa das imagens já se manifesta na mudança da Fera em príncipe, antes maldoso e feio, depois uma pessoa boa e bonita, que pode representar o espaço de confiança, que garota conquista ao conseguir transformar a fera em príncipe. A casa dele, antes prisão, agora se transforma, como que numa mágica, quando adquire a consciência imaginativa.

Essa casa, agora transformada, segundo Bachelard, “[...] é o nosso canto do mundo. Ela é, como se diz amiúde, o nosso primeiro universo. É um verdadeiro cosmos” (2008 p. 24). É neste espaço, casa, que mais acontece à recíproca das imagens imagináveis, porque realmente habita a essência do abrigo, do refúgio de cada ser, reforma os mais significativos valores oníricos, um espaço poético.

Assim, a casa não vive somente no dia-a-dia, no curso de uma história, na narrativa de nossa história. Pelos sonhos, as diversas moradas de nossa vida se interpenetram e guardam os tesouros dos dias antigos. Quando, na nova casa, retornam as lembranças das antigas moradas, transportamo-nos ao país da Infância Imóvel, como o Imemorial (BACHELARD, 2008, p. 25).

A Fera passa a representar a harmonia e a confiança para a moça Bela. A sua casa, o lar perfeito, onde podem conversar ler juntos, viver momentos de pura imaginação, algo bem próximo do imaginário, onde um casal vive em perfeita harmonia. Isso aconteceu depois que o feitiço foi desfeito. Leva-nos à imaginação das feitiçarias alguém que tem o poder enfeitiçar, pois as “feiticeiras materializam essa sombra odiosa da qual não podem libertar-se, e se revestem, ao mesmo tempo, de uma força temível” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2006, p. 419), coisas que vêm das forças obscuras não assumidas do inconsciente à luz do conhecimento dos sentimentos e da ação. A história dos feitiços é incerta, não se sabe por onde ou por quem tudo começou. Os feitiços possuem certo mistério dentro de si, ainda não desvendado pelos bruxos, que podem trazer grandes surpresas para a humanidade. São capazes de grandes e poderosos feitos.

O feitiço acaba por se desfazer pelo amor, que leva a imagem da rosa. E “famosa por sua beleza, sua forma e seu perfume [...] um símbolo da regeneração. [...] a rosa tornou-se um símbolo do amor” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2006, p. 789), aquele amor capaz de transformar uma situação obscura em clara, de gerar novas situações positivas. Essa pertence ao mundo imaginário dos contos de fada, como em *A Bela e a Fera*, que precisa passar por uma regeneração, superar um feitiço pelo viés da rosa, ou seja, da imagem do amor.

Diante do exposto, o belo e o feio são construções feitas por conceitos subjetivos. Por causa disso, pode-se discriminar aquilo que não nos é agradável, sem ao menos, realmente, conhecer àquela pessoa. Atualmente existe um culto à beleza estética e, por vezes, deixamos de ver e conhecer outras formas que interiormente se encaixam no belo. Essa, enfim, é a imagem traduzida da beleza – aquela que confirma uma confiança, antes desmerecida pelo feio e é a imagem nas relações humanas, aquela que desconhece a beleza pela atitude, e que nem sempre é dada pelo exterior, aquilo que se vê primeiro. Essa falsa interpretação está transfigurada no conto *A Bela e a Fera*, em que a primeira imagem trouxe a ideia de maldade à personagem Fera de forma intensa que nos lembra a reflexão de que um instante imaginário, uma simples imagem, torna-se quase que um instante absoluto da imaginação, esse espaço imaginativo gera imagem poética, que pode ser germe do um mundo, no caso dos contos infantis. O mundo imaginado diante do devaneio do autor, tal qual acontece com o poeta (BACHELARD, 2009).

1.4 A imaginação em *Branca de Neve e os Sete Anões*

As personagens Branca de Neve e os Sete Anões agem como ponto encantador do desenvolvimento infantil, por meio do mundo da imaginação. A sua história é composta por estado de coisas que servem como tela para a formação do mundo imaginário das crianças, por compor um cenário arrebatador, maravilhoso, que pode moldar as fantasias que, aos poucos, vão se firmando em sua mente.

A imaginação em *Branca de Neve e os Sete Anões* é parte construtora da existência da criança que está em busca de uma identidade. A criança ao ouvir a história, se posiciona diante da narrativa, a fim de se correlacionar com algum personagem que, por sua vez, tanto pode ser um arquétipo do mal ou do bem. Dentro desse processo, no decorrer da narrativa, determina-se a suposta identidade, que a criança está à procura.

A versão adotada de *Branca de Neve e os Sete Anões* para análise é de Jarbas Cerino (2009). Ao realizar a leitura de Branca de Neve, mesmo em suas diversas versões – pois os contos de fadas literários são expressos de maneiras diferentes, conforme as condições sociais, históricas, culturais e estéticas – pode-se perceber a influência da imagem dentro do pensamento de cada leitor, levando-o ao imaginário mais intenso. Em *Branca de Neve e os Sete Anões* podemos perceber a presença do imaginário, da identidade, da beleza, da bondade e a superação da maldade.

Branca de Neve nasceu como desejou sua mãe: linda e branca como a neve. Assim, a imagem criada através do anseio da mãe, se tornou real. Deste modo, a beleza da menina já estava no inconsciente materno. A imaginação, conforme Langer (2006) é uma força maior que atua sobre os sentimentos. Isso seria para o ser humano uma pequena parte da realidade, aquela maior que ele imagina, uma conexão que vê e ouve no momento. No centro desta experiência está sempre a atividade de imaginar a realidade, conceber sua estrutura por meio de palavras, imagens ou outros símbolos, e anexar a ela as percepções reais à medida que surgem. A autora acrescenta ainda que:

O fato é que esse estudo puramente literário os mesmos relacionamentos entre linguagem e concepção, concepção e imaginação, imaginação e mito, mito e poesia, que Cassirer descobriu com resultado de suas reflexões sobre a lógica da ciência. O paralelo é tão notável que é difícil crer em pura coincidência, porém é o que parece ter ocorrido. Barfield, como Cassirer, rejeita a teoria de Max Muller de que o mito é uma ‘doença da linguagem’, mas elogia a distinção que este faz entre metáfora ‘poética’ e ‘radical’, depois prossegue criticando a suposição básica contida mesmo na teoria da ‘metáfora radical’, segundo a qual a transposição de uma palavra de um esfera de significado a outra, ou de significados sensoriais para não-sensoriais, é, na realidade, ‘metáfora em geral’. (LANGER, 2006, p. 247, grifos da autora).

Essa reflexão nos leva ao conceito de que a imagem é produto da imaginação, vem do grego φαντασία, do latim *imaginatio*, do inglês *image* e do francês *Imagination*, do alemão *einbildungskraft* e do italiano *immaginazione*, uma forma de trazer a representação da coisa sem a sua presença, ou seja, o objeto é evocado ou produzido em imagens sem o objeto a que se refere. Abbagnano traz a perspectiva de Aristóteles de imaginação:

Aristóteles definiu a I. nesses termos, sendo o primeiro a analisá-la em De anima (III, 3). Aristóteles distinguiu a I. em primeiro lugar da sensação, sem segundo lugar da opinião. I. não é sensação porque uma imagem pode existir mesmo quando não há sensação, p. ex., sono. I. não é opinião porque a opinião exige que se acredite naquilo que se opina, enquanto isso não acontece com a I. que, portanto, também pode pertencer aos animais. (1998, p. 538).

O autor traz esta passagem para mostrar que difere da ideia de imaginação de Aristóteles, pois esclarece que a imagem se estabelece mesmo não havendo sensação. Numa visão ampliada, os contos de fadas trazem, geralmente, uma protagonista feminina, que contextualiza um tempo anterior à sua entrada na adolescência, que passa por momentos dolorosos para, depois, ser feliz. Esse é o mundo imaginário de Branca de Neve, uma garota, amada e desejada pela mãe. Com a morte da mãe, a menina passa a sofrer, com a inveja da madrasta.

O imaginário é ampliado com a expulsão de Branca de Neve da casa paterna e do seu ingresso na floresta, no mundo da solidão, do medo, do abandono. A madrasta representa a maldade, e esse sentimento a transforma em uma bruxa, que provoca o medo nas crianças que sofrem também quando acompanham o sofrimento da protagonista exposta aos perigos da floresta e, mesmo depois, quando recebe a proteção dos sete anões, continua sofrendo a perseguição

da bruxa com sua maçã envenenada.

A juventude de Branca de Neve incomoda a madrasta, esse aborrecimento da bruxa se correlaciona com o que Durand (2010), defendido por Kant, reflete que a imaginação é uma esquematização, preparando, de certa forma, a integração da simples percepção nos processos da razão. Essa esquematização se dá no exato momento, em que a mãe-má percebe esse desconforto que é gerado pela juventude e beleza da mocinha. A rainha malvada percebe que existe algo de errado entre sua figura exposta no espelho e a imagem de beleza e bondade de Branca de Neve. O espelho mágico passa a direcionar o imaginário da malvada rainha quando afirma que: “existe uma mulher no mundo mais bela do que a própria rainha”.

Então o que era uma simples desconfiança sem embasamento entra em um processo de pura certeza para a rainha malvada que, diante de tal declaração, passa a perseguir a menina para matá-la.

No imaginário infantil, o espelho traz a imagem simbólica do conhecimento, reflexo da consciência. Segundo Chevalier e Gheerbrant (2005), o espelho reflete a verdade, a sinceridade, o conteúdo do coração e da consciência. É o símbolo da sabedoria e do conhecimento, refletindo a inteligência criativa e, dessa forma, identificando-se com o Sol. Também cria a configuração entre o sujeito contemplado e o espelho que contempla a reciprocidade das consciências.

De acordo Langer (2006), existe um sentimento humano que possui um imbricado padrão dinâmico de tensões e resoluções, que passa por um sentido do pensamento intenso, que subjazem à superfície da emoção e torna a vida humana, uma vida de sentimento e conhecimento. Isso pode ser visto pelo reflexo do espelho, que mostra a verdade da rainha feiticeira e da Branca de Neve.

Ao se olhar em frente ao espelho, a rainha cria sua própria imagem, acha-se linda e maravilhosa. Essa construção da imagem de si mesma se confirma para Jung, citado por Durand (2010, p. 37), que a imagem quando criada por sua própria construção é um modelo da autoconstrução ou “individualização” da psique.

A narrativa segue e Branca de Neve encontra amigos, os sete anões, que lhe dão comida e casa para morar. Os anões estão inclusos no mundo do irreal, mas que jamais são utilizados para despertar no leitor, sentimentos que torne o medo e a angústia possível. É o momento de partilhar o amor e a dedicação, porém continua ainda a ser um empecilho na vida da madrasta, que descobre que ela está viva, por intermédio do espelho, dizer que ainda existe moça mais linda do que a madrasta.

Anna Cláudia Ramos (2006. p. 63) cita um artigo de Freud “*Escritores criativos e devaneios*” que defende que o devaneio, ou a fantasia é algo que alguém sonha, imagina, mas não necessariamente realiza. Em Branca de neve, isso acontece, pois ela vive o tempo todo esse devaneio, de sonhar com a liberdade e ser feliz. Sua persistência é tamanha que, através da imaginação ela consegue concretizar seus sonhos. A personagem, ao viver essa viagem de sonhos e desejos, percorre por todo o mundo imaginário.

Ao lutar pela sobrevivência, Branca de Neve penetra no mundo desconhecido que está em sua volta, tendo que resistir ao destino marcado pelo sofrimento que fora traçado para ela. Para Jung (1964), essa forma de enfrentar a vida é o primeiro acesso ao inconsciente, pois a maioria das pessoas nos anos da juventude caracteriza-se por um despertar gradativo, um estado no qual o indivíduo se torna, aos poucos, consciente do mundo e dele mesmo. É isso que acontece com Branca de Neve; um mundo desconhecido está em sua volta, precisa resistir ao destino sofrimento reservado a ela.

É o momento de encontrar os sentidos da vida através dos braços do Príncipe Encantado. Isso para a literatura é formação do imaginário, que é afirmado pela imaginação e pelas imagens, que geram sentidos para a formação da identidade e da vitória.

Branca de Neve vence o confronto com a madrasta, consegue seu triunfo e conduz a criança ao imaginário do eterno retorno: uma garota infeliz, sofrida que, ao encontrar o príncipe encantado, o par perfeito, retorna à felicidade. É a busca humana, da felicidade impressa ao imaginário da constituição da família idealizada, sugerindo um mundo cíclico, eternamente recomeçado na imaginação de cada leitor, pelo movimento felicidade-infelicidade-felicidade.

2 A IMAGINAÇÃO SIMBÓLICA

Segundo Gilbert Durand (1988), em *A imaginação simbólica*, sempre reinou uma extrema confusão quanto à utilização dos termos relacionados ao imaginário. Presuma-se que tal conflito provém da extrema desvalorização que sofreu a imaginação, no pensamento do Ocidente e da Antiguidade clássica.

Da lição de Durand (1988), compreende-se que imagem, signo, alegoria, símbolo, emblema, parábola, mito, figura, ícone, ídolo são termos utilizados indiferentemente por muitos autores. Devido a isso, a consciência humana se dividiu em duas maneiras. Uma direta, onde a própria coisa parece estar presente no espírito, como na percepção ou na simples sensação. E outra indireta, quando, por esta ou por aquela razão, a coisa não pode apresentar-se “em carne ou osso” à sensibilidade, como por exemplo, na recordação da nossa infância, na imaginação de paisagens etc. Mas, nessa consciência indireta, o objeto ausente é representado na consciência por uma imagem. Portanto, pode-se afirmar que a consciência dispõe de diferentes graus de imagem, sendo que a imagem é uma cópia fiel da sensação, assinalando a coisa. A imagem possui dois extremos, que são constituídos por uma adequação total a presença perceptiva, ou pela inadequação mais extrema, chamada de signo, que nada mais é, dentro da imaginação, o termo chamado “símbolo”.

Em se tratando da imaginação simbólica, esta contribui muito através da imagem, para a realização da formação do imaginário. Para que o processo da imaginação aconteça é necessária a presença de símbolos.

Segundo Chevalier e Gheerbrant, “os símbolos estão no centro, constituem o cerne dessa vida imaginativa. Revelam os segredos do inconsciente, conduzem às mais recônditas molas da ação, abrem o espírito para o desconhecido e o infinito”.(2006, p. 11). As coisas que estão à nossa volta são linguagens, ou seja, esse tipo de linguagem seria a linguagem feita através da leitura sensorial; toda imagem tem sua expressão, e é possível fazer a leitura de uma imagem, essa leitura que precede a palavra, também chamada de leitura de mundo. O que está escrito encerra imagens, cheias de simbologia, que nos levam à imaginação, que é capaz de criar novos sentidos, dentro de um contexto de interpretação.

Deve-se considerar ainda que, a simbologia no discurso é representada pela transmissão da expressão humana e que tem como base a palavra. É através dela que se fala ou se escreve; é na linguagem que se observam o símbolo e é nela que manifestam os mais variados sentidos imagéticos. Jung traz uma definição explícita sobre o termo: “O que chamamos símbolos é um termo, um nome ou mesmo uma imagem que nos pode ser familiar na vida diária, embora possua conotações especiais além do seu significado evidente e convencional”.(1964, p. 20).

Símbolo seria alguma coisa que está no discurso ali inseridos, que implica uma coisa vaga, pouco conhecidos, mas que desperta um elo com outros entendimentos, pois às vezes se conhecem os objetos mais se ignoram suas implicações. Ou seja, Jung defende que: “O que simbolizam exatamente ainda é motivo de controversas suposições” (1964 p. 20). Portanto, uma palavra ou imagem é algo simbólico, que implica alguma coisa além daquilo que é universal, é algo que vai além do significado manifesto no imediato. Esta palavra ou esta imagem tem um aspecto “inconsciente”, mais amplo que nunca, é precisamente definido ou de todo explicado. Assim, fica notório que o símbolo é algo implícito na palavra que se serve de uma mente exploradora, e “Quando a mente explora um símbolo, é conduzida a ideias que estão fora do alcance da nossa razão”.(JUNG, 1964, p. 20).

Essas coisas que estão fora do alcance da compreensão humana é a base para a formação dos símbolos; é através deles que se representam conceitos que não se pode definir ou compreender integralmente; é como relatar um sonho.

[...] este uso consciente que fazemos de símbolos é apenas um aspecto de um fato psicológico de grande importância: o homem também produz símbolos, inconsciente e espontaneamente, na forma de sonhos. [...] Geralmente, o aspecto inconsciente de um acontecimento nos é revelado através de sonhos, onde se manifesta não como um pensamento racional, mas como uma imagem simbólica (JUNG, 1964, p. 21-23).

Relativamente aos sonhos, o primeiro cientista a tentar explorar empiricamente o segundo plano inconsciente da consciência foi Sigmund Freud. “[...] Esta técnica teve uma importante função ao desenvolvimento da psicanálise, pois permitiu que Freud usasse os sonhos como ponto de partida para investigação dos problemas inconscientes do paciente”.(JUNG, 1964, p. 27). Esta foi uma observação simples, mas profunda, de que se encorajarmos o sonhador a comentar as imagens dos seus sonhos e os pensamentos que elas lhe sugerem, ele acabará por entregar-

se. Foi uma maneira de atribuir aos sonhos uma importância especial como ponto de partida para o processo da livre associação. Chegando à conclusão de que essa linha de raciocínio dos sonhos tem seus próprios limites. “O trabalho em redor da imagem do sonho levando ao desprezo qualquer tentativa do sonhador dela escapar” (JUNG, 1964, p. 26).

Jung (1964) expõe a importância da presença dos heróis nos contos de fadas. Relativamente ao herói, diz como estes podem ser fabricados, pois os contos de fada são cheios de heróis, que beneficiam todo o desenrolar das histórias. Para ele, os heróis são mais comuns e mais conhecidos em todo mundo. Podem aparecer até mesmo nos sonhos, pois possuem o poder de sedução dramática flagrante e, apesar de menos aparente, uma importância psicológica singular e profunda.

Ouvimos repetidamente a mesma história do herói de nascimento humilde, mas milagroso, provas de sua força sobre-humana precoce, sua ascensão rápida ao poder e à notoriedade, sua luta triunfante contra as forças do mal, sua habilidade ante a tentação do orgulho (hybris) e seu declínio, por motivo de traição ou por um ato de sacrifício “heróico” onde sempre morre. Outra característica relevante no mito do herói vem fornecer-nos uma chave para a sua compreensão. Em várias destas histórias a fraqueza inicial do herói é contrabalançada pelo aparecimento de poderosas figuras “tutelares” ou guardiões - que lhe permitem realizar as tarefas sobre-humanas que lhe seriam impossíveis de executar sozinho. (JUNG, 1964, p. 110).

Essa última característica exposta por esse pensador, na citação acima, é bem semelhante aos acontecimentos heróicos dos contos de fada. Tomando como exemplo o conto *Cinderela*, pode ser verificado que o enredo da moça linda e frágil que sofre com os castigos da madrasta e suas filhas, depois é salva pela fada madrinha, ou ainda no conto enredo cheio de emoções de *A Bela e a Fera*. Essas narrativas são construídas a partir de uma atmosfera mítica e até um mito, em especial com ações dos heróis, e nas palavras ditas por eles, pois criam um mundo dos símbolos com resultantes do imaginário.

2.1 imagens poética em *Cinderela*

Os signos encontrados nos contos de fadas levam ao campo imaginário, construído pelo conjunto dos símbolos de cada um deles. Em *Cinderela*, por exemplo, existe um mundo de símbolos que elevam o fantasioso à formação do

sentido textual. A imagem significativa inaugura uma inversão das normas em favor da criação e da valorização da linguagem, porque dá pouca significância aos elementos externos, e sim, ao dinamismo da palavra.

O processo iniciático das coisas mais íntimas possui um elo profundo que proporciona a entrada em um além, um adentrar no mundo dos sonhos e da própria imaginação. Como diz Bachelard: “A vida começa bem, começa fechada, protegida, agasalhada no regaço da casa” (BACHELARD, 2008, p. 26). A maneira como o ser é jogado ao mundo, inicialmente fechado, trancado entre grades e rodeado por muros, um projeto de proteção que emerge e se confirma pela “(porta/ a ser fechada)”, que evidencia o espaço poético imaginativo, pois cede ao significado simbólico à força do ser leitor que atinge um ápice imagético.

Considerando no conto em estudo, percebe-se a presença de vários símbolos, como a abóbora, a escada, o espelho e o sapato de cristal. A abóbora, por exemplo, como se lê em Chevalier e Gheerbrant,

[...] transforma-se numa carruagem luxuosa e os ratinhos em belíssimos corcéis e aqui o veículo é o meio de transformação de uma realidade de sofrimento num sonho maravilhoso e efêmero que apenas dura até à décima segunda badalada da noite. No mundo das fadas, a carroça e a carruagem podem trazer tanto a felicidade como a infelicidade, dependendo da intenção de quem as conduz e do momento a que correspondem; sinal de regeneração espiritual, de acesso à morada da imortalidade. (2006, p. 06-07).

Reconhecida como símbolo de abundância devido a sua grande quantia de sementes e muito comparada com a melancia, a abóbora também é chamada de cabaça por algumas pessoas e em algumas sociedades africanas. Também é reconhecida como símbolo da inteligência. “[...] A abóbora é fonte de vida, é também símbolo de regeneração. O céu em forma de cabaça [...]”.(DICTIONNAIRE MITHO HERMETIQUE, 1790, p. 24).

Sendo fonte de vida e de regeneração, a fada madrinha usou tal símbolo para levar a personagem para uma suposta vida nova. Uma vida regenerada que iria acontecer, logo após, que Cinderela, encontra-se com seu príncipe no baile. O céu em cabaça (Figura 1), logo é transformado pela fada madrinha em uma bela carruagem. É nesse céu que a moça é transportada. Lê-se em Helder Lexicon: “[...] Na iconografia cristã, a abóbora por crescer e estragar-se rapidamente, a mesma significa quase sempre a brevidade e a fragilidade da vida”.(2009, p. 10).



Figura 1. Abóbora transformada em carruagem.
Fonte: Cinderela

Por ser símbolo de brevidade, a fada madrinha adverte a moça de que ela deverá voltar para casa antes da meia noite. Após esse horário, a abóbora deixaria de ser carruagem e tornaria a voltar para o símbolo de fragilidade.

Outros símbolos que se destacam em Cinderela são a escada e o sapato de cristal. A escada é um símbolo que, por ela, a linda garota vai de encontro a uma nova perspectiva de vida, conhecer o lindo príncipe.



Figura 2. In: <http://www.google.com.br/imgres?q=a+escada>. Acesso em: 20 out, 2011.

Os diferentes aspectos do simbolismo da escada estão ligados ao problema das relações entre o céu e a terra. Para Chevalier e Gheerbrant, “a escada é o

símbolo por excelência da ascensão e da valorização, ligando-se à simbólica da verticalidade” (2006 p. 378). Mas ela indica uma ascensão gradual e uma via de comunicação em sentido duplo entre diferentes níveis. Quando se trata de valor, observou Bachelard (2008), todo progresso é concebido como uma subida; toda elevação se descreve por uma curva que vai de baixo para cima.

A verticalidade seria a linha do qualitativo e da elevação; a horizontalidade, a linha do quantitativo e da superfície. A altura seria a dimensão de um ser visto do exterior. Na arte, a escada aparece como o suporte imaginário da ascensão espiritual. Ela é também o símbolo das permutas e das idas e vindas entre o céu e a terra. A escada leva também a imagem de escadaria.

Escadaria é o símbolo da progressão para o saber, da ascensão para o conhecimento e a transfiguração. Quando ela se eleva em direção ao céu, trata-se do conhecimento do mundo aparente ou divino; quando penetra no subsolo, trata-se do saber oculto e das profundezas do inconsciente. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2006, p. 379).

A escada em *Cinderela* traz a imagem da passagem de um estágio para outro, porquanto passará do sofrimento à felicidade. Cria-se deste modo todo um campo imaginário de mudanças. A garota precisou subir as escadas para alcançar o príncipe, e encontrará um novo mundo feliz, deixando para trás todo sofrimento causado pela madrasta e suas filhas. Uma nova oportunidade de ser feliz, como era com seu pai, antes de sua morte.

Já o sapato de cristal é outro símbolo relevante no conto *Cinderela*, ao criar-se uma grande expectativa em torno dele e da sua pertença. Chevalier e Gheerbrant (2006, p. 802) mostram que na simbologia do sapato, existem duas acepções principais. Uma representa o viajante, é a ideia de movimento. Simboliza não somente a viagem para outro mundo, mas toda a caminhada, em todas as direções da vida. A outra representa a identidade de cada ser, como se verifica do conto *Cinderela*, em que a garota é reconhecida pelo príncipe, ao experimentar o sapato abandonado na festa. Assim, depois de procurar por muitas moças, chega até ela, e a toma como esposa, fazendo-a feliz. Esse trecho confirma-se em Chevallier e Gheerbrant, quando expõe:

Este, impressionado com a delicadeza do pé, fez com que procurassem a jovem por todo lugar; ela foi encontrada e ele a desposou. Da mesma forma, o sapato que Cinderela abandonou no palácio do príncipe quando fugiu, à

meia-noite se identificava com a moça. Grande foi a surpresa quando Cinderela tirou do bolso o sinal de reconhecimento, a prova irrefutável, o outro sapatinho colocou no pé: a prova da identidade da pessoa. O príncipe, apático desde o seu desaparecimento, tendo-a enfim reencontrado, casa-se com ela por sua beleza, apesar de sua pobreza e dos seus farrapos (2006 p. 802).

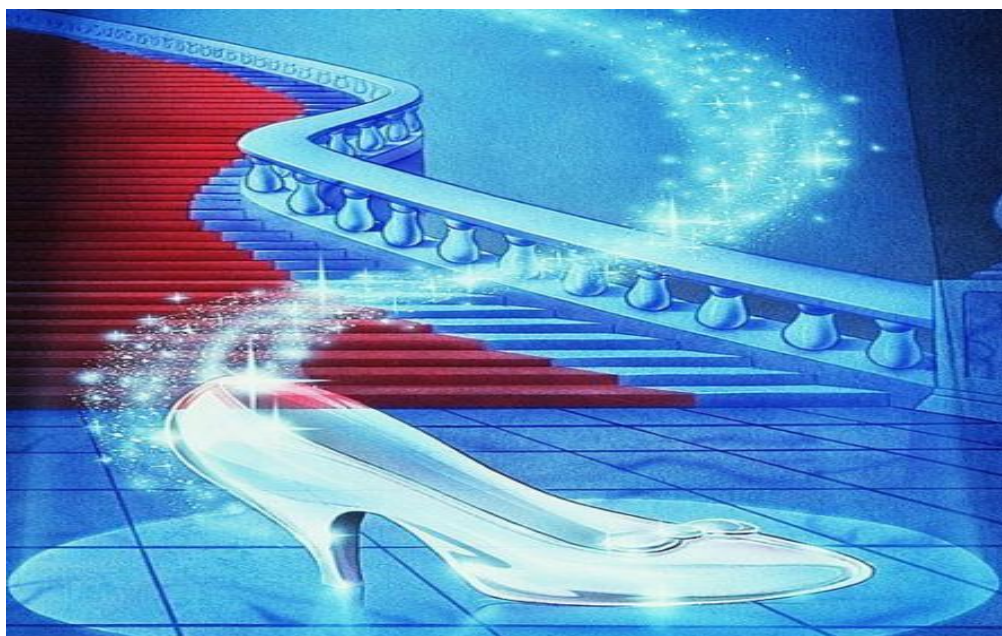


Figura 3. In: <http://www.google.com.br/sapato de cristal>. Acesso em: 20 out, 2011.

Comparando Cinderela com a história de *Branca de Neve e os Sete Anões*, verifica-se que, nesse último, o pé da rainha má cabe num sapato de ferro em brasa. Em *Cinderela*, a delicadeza do cristal é a marca da identidade de beleza e delicadeza de Cinderela; Em *Branca de Neve e os Sete Anões*, a rainha má era conhecida pela rudez, pelo peso, pela dureza do coração. O símbolo do sapato em *Cinderela* contrapõe-se ao símbolo de *Branca de Neve e os Sete Anões*, pois um revela leveza, bondade, o outro, o peso, a maldade.

O sapato de Cinderela é de ordem simbólica, pois corresponde às ordens de algo superior, uma expressão sensível, que deriva do mesmo modo como uma consequência deriva de seu princípio. O sapato em *Branca de Neve e os Sete Anões* é de ordem simbólica inferior aquilo que é simbolizado. Liga-se a ordens mais baixas, limitadas ao sofrimento, ao peso da maldade.

2.2 Simbologia em *A Bela e a Fera*

Em *A Bela e a Fera*, o pai de Bela rouba uma rosa vermelha do jardim encantado da Fera que, irritada com o acometimento, exige que o culpado volte dentro de três meses para ser punido, provavelmente com a morte. A punição do pai de Bela provém da ação dele para agradá-la. Porém, ao tentar dar um presente à sua filha encontra-se com a Fera que lhe determina um castigo pelo roubo da flor de seu jardim encantado. A penalidade inicial é que o pai ficaria preso no castelo, ao saber de tal fato, Bela insiste em tomar seu lugar. Na data determinada, a moça vai ao castelo para receber o castigo. A mesma é instalada num bonito quarto onde não tem motivos de aborrecimentos ou de receios, com exceção da visita ocasional da Fera.

Bela perde o contato com sua casa, com seu pai e suas irmãs. O espaço da casa é a presença feliz, pois o pai a vê como ponto de equilíbrio e satisfação, posto que as demais filhas são falsas e interesseiras, e tem muita inveja de Bela. Longe de casa, perde o equilíbrio, e entra em desespero. A casa serve como a “topografia do nosso ser íntimo”, é um alongamento do ser, a alma é uma morada que guarda as mais consideráveis imagens internas, pois está em nós tanto quanto estamos nela.

A imagem da casa na obra se une a memória e a imaginação do ser leitor, segundo Bacheard (2008), talvez mais que lembranças, chega-se ao fundo poético do espaço casa. É essa imagem que colabora no devaneio poético, protege quem sonha, marca o homem em toda a sua profundidade, despertando ao devaneio, que se revivem nas nossas moradas, dos espaços que são essenciais dentro de cada ser.

Ainda se tratando da casa, a imagem simbólica traduz o engenho da construção de uma casa do ser poético, e a ave nele, com toda a sua simplicidade, consegue transmitir as possibilidades que vão além do ser humano, pois “[...] os homens sabem fazer tudo, menos ninhos de pássaros”. Destarte, o ninho é uma casa de vida, que mesmo depois da implosão do ovo da vida, ainda continua a proteger o passarinho que ali nasceu.



Figura 4. In: <http://www.google.com.br/search?tbm=isc>. Acesso em: 20 out, 2011.

Bela é uma, moça simples, amável, agradável ao pai, dedicada, como um pássaro em seu ninho, ela representa a morada do ser para o pai, pois o defende, toma o seu lugar para ajudá-lo. Nessa passagem a vida é exposta, a imagem da criação é evidente, de um fato tão simples, consegue expor uma imagem singular sobre as lições humanas. Não é uma representação simples do ninho da natureza, mas o ninho de cada ser, à volta à infância.

Esse afastamento de seu canto, da sua intimidade, faz com que Bela repense suas ações. Bachelard alude que “[...] todo canto de uma casa, todo ângulo de um quarto, todo espaço reduzido onde gostamos de encolher-se, de recolher-se em nós mesmos, é, para imaginação, uma solidão, ou seja, o germe de um quarto, o germe de uma casa”.(2008, p. 145).

Esse é o espaço do ser na sua imobilidade, é um momento de aconchego, do encontro consigo mesmo. Um refúgio que assegura um primeiro valor do ser. A imobilidade é uma irradiação de valores, um germe que se prepara para nascer para o mundo, inquieta-se e explode para a vida, esse é o sentido maior. Mas ao longo dos anos é reflexo de atitudes, de buscas que cada ser traça para si mesmo, é o canto individual, ilustra a dialética da vida. A palavra canto desperta no ser leitor o devaneio de uma atualização na parte exterior de sua representatividade, o interior é a própria imaginação.

Em determinado momento, Bela, ao rever suas ações e sentimento em relação à Fera, resolve ceder. Assim, esquecendo-se da feiura da Fera que agoniza,

a Bela trata-a com desvelo. A Fera confessa-lhe que é incapaz de viver sem ela e que morrerá feliz só por tê-la visto voltar. A Bela compreende então que também ela não poderá viver sem a Fera, a quem ama. Isso faz a Bela retornar ao seu canto, à sua casa, seu ponto de equilíbrio.

No conto *A Bela e a Fera*, deve ser levado em consideração a importante presença do simbolismo da rosa que faz parte da construção da imagem de pureza. As rosas sempre foram consideradas como símbolos da beleza e do amor. Rosa é constituição mítica do encontro com diferentes significados, em especial, coisas ligadas ao coração, por ser sempre bela, tal qual é a linda Bela. A rosa vermelha, com seu perfume delicado e marcante, retrata a garota delicada, que marca todo um processo de mudança, na vida do pai, dela e da Fera. Segundo Chevalier e Gheerbrant, “Branca ou vermelha, a rosa é uma das flores preferidas dos alquimistas, cujos tratados se intitulam frequentemente *roseiras dos filósofos*. [...] rosa vermelha foi associada à pedra em vermelho objetivo da obra”.(2006, p. 789).



Figura 5. A rosa vermelha.
Fonte: Cinderela.

No discurso de Chevalier e Gheerbrant, “[...] rosa, famosa por sua beleza, sua forma e seu perfume, é a flor simbólica mais empregada no ocidente. [...] A rosa tornou-se um símbolo do amor e mais ainda do dom do amor, do amor puro”.(2006, p. 789). A rosa vermelha é símbolo que representa a vida, onde é princípio primordial do início de um círculo. Os autores citados a consideram a personificação da perfeição acabada e plena, da alma, do coração e do amor (do mais sublime e puro ao mais ardente e pleno de força sexual). Quanto à cor da rosa, cor vermelha,

universalmente considerada como símbolo fundamental do princípio de vida, com sua força, seu poder e seu brilho, ao mesmo tempo em que vermelho significa em algumas culturas, ira e guerra nos dicionários, no conto ela representa paixão e socorro. A rosa, presa em uma estufa, como na Figura 5, pede socorro, libertação, é a imagem simbólica do coração da Fera, preso por uma maldição.

A rosa também significa a pureza virginal, tal qual a de Bela, porque pode ser relacionada com o nascimento. Segundo Jung:

Nesta história, ao elucidarmos todo o seu simbolismo, verificamos que a Bela representa qualquer jovem ou mulher envolvida numa ligação efetiva como o pai, ligação que só não se estreita mais devido à natureza espiritual do sentimento que os une. Sua bondade está simbolizada na encomenda de uma rosa branca, mas, por uma significativa distorção no sentido do pedido feito, a sua intenção inconsciente coloca ao pai e a ela sob o domínio de uma força que não expressa apenas bondade, mas bondade misturada à crueldade. É como se ela desejasse ser salva de um amor que a mantém virtuosa, mas em uma atitude irreal. (1964, p. 138).

A *Bela e a Fera* é uma narrativa que tem um encanto de flor selvagem; aquela que surpreende de forma inesperada, que desperta um deslumbramento de que não se percebe, o mistério inerente à Fera que se transforma para o bem. São símbolos que apresentam múltiplas formas e importância. Estão sempre acessível tanto faz encontrá-los na história humana ou nos sonhos do homem. Esses símbolos são transcendentais, porque representam a luta do homem para alcançar seus objetivos, que fornecem meios através dos quais conteúdos do inconsciente podem desvelar-se no consciente.

2.3 Imagens e símbolos em *Branca de Neve e os Sete Anões*

Em *Branca de Neve e os Sete Anões*, a simbologia da cor branca da neve é exposta, a garota nasce branca como a neve, com as bochechas rosadas como a cor da maçã.



Figura 6. In: <http://www.budegadosnerds.com/2011/01/beleza-do-inverno-com-neve.html>. Acesso em: 22 nov. 2011.

Chevalier e Gheerbrant (2006) não falam diretamente da neve, mas do nevoeiro, que é o símbolo do indeterminado, de uma fase de evolução, a que não distingue ainda, ou quando as formas antigas estão desaparecendo, mas não foram substituídas por outras. Em Branca de Neve, o destino é indeterminado, a garota não sabe como sair daquela situação. Sem a mãe e o pai para ajudá-la, precisa sair sozinha pela floresta, à procura de lugar para ficar, uma casa.



Figura 7. In: <http://www.google.com.br/imgres?q=casa+dos+sete+an%C3%B5es>. Acesso em: 22 nov. 2011.

Segundo Bachelard (2006), a casa é um espaço pensado, local real para manifestar os mais variados sentidos de uma vida de referentes externos à imagem poética. É neste espaço que se compra, aluga-se metaforicamente e determina uma referência de vida enquanto realidade vivida. Não pressupõe o mundo do sonho, enquanto real, mas a função real/irreal que manifesta a força da integração dos pensamentos, lembranças e sonhos dos seres humanos. Isso, na visão de Bachelard, é integração, é o princípio que liga ao devaneio poético, acusando a construção de imagens.

O passado, presente e o futuro, ligados à imagem da casa, dinamizam de forma diferenciada e, às vezes, interfere, opõe ou estimula-a mutuamente. A casa é o princípio do homem, nela são colocados todos os seus sentidos de vida, estabelecem-se os múltiplos conselhos de continuidade, afasta contingências e dá segurança para que não aconteça a dispersão do ser.

Nesse mesmo pensamento, também se pode ligar a ideia de conhecimento e de verdade, a revelação que pode acontecer pela simbologia do espelho, que revela o mais íntimo do ser, a sua verdade, a sua casa. Segundo Chevalier e Gheerbrant (2009, p. 393), “o espelho é um símbolo da pureza, da verdade e de sinceridade. Traduz o verdadeiro conteúdo dos corações dos homens e também o da sua consciência”. O espelho é também um sinal de sabedoria, conhecimento e iluminação nas tradições orientais. Revela ainda as realidades aparentes, refletindo-a de forma invertida, chamando a atenção para a sua perenidade.



Figura 8. In <http://www.google.com.br/imgres?q=simbologia+do+espelho>. Acesso em: 22 nov. 2011.

Ainda conforme Chevalier e Gheerbrant:

Speculum (espelho) deu o nome à especulação: originalmente, especular era observar o céu e os movimentos relativos das estrelas, com o auxílio de um espelho. [...] O que reflete o espelho? A verdade, a sinceridade, o conteúdo do coração e da consciência. (2009, p. 393).

O espelho é também um instrumento de adivinhação, juntamente com o cristal, pois permite ver para além da realidade aparente. O espelho é utilizado no julgamento das almas dos mortos na tradição indo-budista. Nos contos de fada, os espelhos em geral são mágicos, tem a função de adivinhar o futuro. Na história da *Branca de Neve e os Sete Anões*, o espelho mágico diz a verdade com as consequências trágicas que se conhecem, sendo ao mesmo tempo o instrumento de uma rainha-bruxa.

Os sete anões trazem a simbologia do número sete. No discurso de Chevalier e Gheerbrant tem-se o argumento:

O sete corresponde aos sete dias da semana, aos sete planetas, aos sete graus da perfeição, às sete esferas ou graus celestes, às setes pétalas da rosa, às sete. [...] Cada período do ciclo lunar (7x4) fecham o ciclo. A esse respeito Filon observa que a soma dos sete primeiros números (1+2+3+4+5+6+7) chega ao mesmo total 28. O sete indica o sentido de uma mudança depois de um ciclo concluído e de uma renovação positiva. [...] Associando o número quatro, que simboliza terra (com os seus quatro pontos cardeais) e o número três, que simboliza o céu, o sete representa a totalidade do universo. (CHEVALIER; GHEERBRANT 2006 p. 826).



Figura 9. In: <http://www.google.com.br/imgres?q=Sete+an%C3%B5es+branca+de+neve>. Acesso em 21, nov, de 2011

Os anões são desdobramentos da nossa personalidade, ou seja, mais ou menos presente nas nossas características pessoais. Cada um deles representa facetas de como lidamos com essa realidade: de forma mau humorada (Zangado), o hipocondríaco (Atchim), o emocional (Dengoso), o intelectual (Mestre) entre outros. O príncipe é a busca do ser humano em encontrar a perfeição, o seu outro lado, o que nos completa. Os novos amigos aconselham Branca de Neve para que não deixe ninguém entrar em casa, quando estiver sozinha, simbolizam, na verdade, o alerta de não deixar ninguém entrar, inclusive, nela. No entanto, tais conselhos são negligenciados, já que a jovem se deixa enganar três vezes pela madrasta disfarçada que bate à porta e anuncia: Mercadorias bonitas a precinho camarada. A casa é simbologia da morada do ser, onde ninguém pode penetrar sem permissão.

Os anões são vontades de serem os donos da riqueza, servem como símbolos dos homens pequenos, que querem dominar os elementos dos seres, vivem numa felicidade irrisória e precária. Estão ali para demonstrar como as forças do inconsciente, que, impelindo a uma cobiça insaciável, resultam finalmente na morte.

Em contrapartida, na última investida da madrasta, depois do pente, o objeto oferecido foi uma maçã - elemento que faz parte do imaginário coletivo como símbolo do desejo, da paixão, mas também da perdição. Como se vê, a jovem se deixa levar por seus impulsos e, num misto de ingenuidade e cobiça, cai em tentação. A partir desse último argumento simbólico (a maçã), a madrasta consegue deixar Branca de Neve semimorta por um longo tempo, pois essa, envenenada, deixa-a desmaiada.

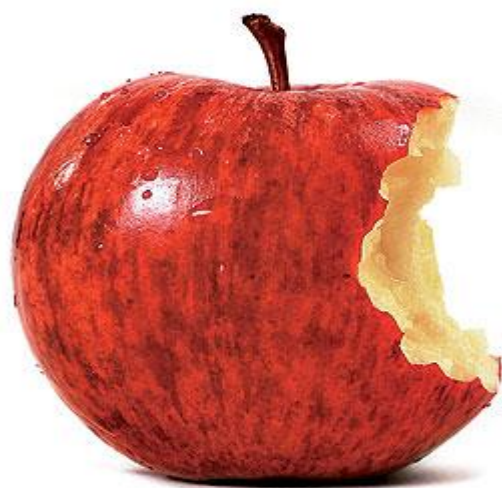


Figura 10. In: <http://www.google.com.br/imgres?q=ma%C3%A7a+branca+de+neve>. Acesso em: 18 out. 2011.

A maçã é símbolo utilizado em diversos sentidos de forma distinta, mas de certa maneira, eles se aproximam. “O caso do pomo da Discórdia, atribuído pelo herói Páris; dos pomos de ouro do Jardim das Hespérides, que são frutos de imortalidade; da maçã do Cântico dos Cânticos que representa, ensina Orígenes, a fecundidade do Verbo Divino, seu sabor e seu odor”.(CHEVALIER; GHEERBRANT 2006, p. 573).



Figura 11. Branca de Neve e os Sete Anões.

Essa exposição de Chevalier e Cheerbrant (2006), além dessa ideia, traz também que a maçã é símbolo de conhecimento unificador, que pode conferir a imortalidade, ou desagregador, que provoca a queda. O último símbolo representa melhor o que acontece em Branca de Neve, é um processo de queda que acontece.

A forma esférica da maçã a faz simbolizar o mundo, diferenciado do mundo oferecido pela madrasta de Branca de Neve, é o aspecto mais externo, mais atraente e venenoso deste Mundo com o qual ela tem que entrar em contato para dominá-lo. A história nos conta que, apesar de aparentemente morta, Branca de Neve mantinha o mesmo frescor de pele e a beleza luminosa do tempo em que estava viva. Isso nos indica que a alma, com o corpo transfigurado e dissolvido nela está pronta para que o Espírito aja sobre ela e a torne indestrutível.

3 METÁFORAS E IMAGINAÇÃO NOS CONTOS INFANTIS

A concepção do imaginário está ligada, inicialmente, a ideia da imagem, resultando a imaginação de histórias fantasiosas, geralmente de origem popular, que colocam em cena heróis que encarnam forças da natureza ou aspectos da condição humana durante incidentes que não teriam acontecido, mas que fazem parte do inconsciente coletivo (LAJOLO, 2002).

O meio social em que as histórias imaginárias são contadas configura-se como o ambiente próprio dos indivíduos para aquisição desse fenômeno social que é a linguagem. Celso Luft (2000), em seu livro *Língua e Liberdade*, aborda a questão ao dizer que a língua apresenta um caráter social, coletivo, ou seja, ela está à disposição de uma comunidade ou grupo social, para fazer dela o uso que se desejar. Ela se apresenta em forma de memória coletiva, isto é, existe na memória da totalidade dos membros de uma dada sociedade. Desse modo, podemos concluir que a língua é abstrata; existe na mente dos indivíduos que dela faz uso nas diversas realizações da fala.

A linguagem apresenta-nos como uma faculdade adquirida pelas experiências humanas, pelas suas necessidades comunicativas. Ela se faz realizar através de sistemas de sinais diversificados, entre os quais, fundamentalmente, o verbal, cuja característica é a articulação de sinais fônicos. Assim sendo, podemos observar três aspectos importantes na linguagem plausível de consideração: a faculdade, o sistema e a realização da mesma. Considera-se faculdade a dotação ou capacitação inata que o homem possui para produzir, aprender símbolos ou sinais que constituem o sistema, cuja realização resulta no ato comunicativo (LUFT, 2000).

Vygotsky postula que “[...] a linguagem tem como objetivo principal a comunicação sendo socialmente construída e transmitida culturalmente.” (1998, p. 07). Assim, o sentido da palavra instaura-se no contexto, aparece no diálogo e altera-se historicamente produzindo formas linguísticas e atos sociais. Nesse sentido, a linguagem humana natural constitui um código complexo que se torna mais complicado porque cada palavra pode ter vários significados, dependendo do contexto em que é usada.

Destarte, a linguagem pode utilizar qualquer palavra com um sentido diferente daquele que é o literal, como ao se dizer “sol da minha vida”. Esses inúmeros sentidos são chamados de figurados, que são usos não literais das palavras e expressões da língua, mais especificamente chamados de metáforas. As metáforas são recursos retóricos poderosos e são conscientemente usadas para dar mais cor e força à fala e à escrita.

Etimologicamente, o termo metáfora deriva da palavra grega *metaphorá*: junção de dois elementos – *meta* (sobre) e *pherein* (transporte). Trata-se de uma palavra tomada em outro sentido; consiste na transposição, que pode ocorrer de modos variados, por via de analogia, como discorre Ricoeur (2000) ao analisar o significado do termo definido por Aristóteles em sua *Arte Poética*, por volta de 336 a.C. Metáfora é, pois, a figura de linguagem em que um termo substitui outro em vista de uma relação de semelhança entre os elementos que esses termos designam; daí, tal semelhança se torna resultado da imaginação.

As metáforas funcionam na imaginação, mesmo sendo usadas na linguagem, elas são empregadas porque existem na mente de formas naturais, servidos para estruturar pensamentos. As metáforas intelectuais são culturais e consideradas instrumentos que possuímos para criar novo conhecimento ou para dar conta de algo novo na ciência ou no cotidiano.

Sendo um recurso teórico, a metáfora é usada em toda literatura. Esse recurso é composto por um processo composto por imagens. Essas imagens geradas neste processo podem ser identificadas através de comparações figurativas, de forma geral, são formas símiles ou metáforas. As contexturas que se adornam ao redor da imaginação trazem imagens de algo que dentro do contexto produzem outros sentidos.

Conforme Paul Ricoeur, “a retórica toma a palavra como unidade de referência”.(2000, p. 09). A metáfora, em consequência, é classificada entre as figuras de discurso em uma única palavra e definida como tropo por semelhança. Enquanto a figura consiste em um deslocamento e em uma ampliação do sentido das palavras; sua explicação deriva de uma teoria de substituição. Para o autor, o introdutor da metáfora foi Aristóteles, quando comparou retórica e poética e conseguiu, com efeito, defini-la, bem como toda a história posterior do pensamento ocidental, sobre a base de uma semântica que toma a palavra ou nome como unidade.

O paradoxo histórico do problema da metáfora é que ele chegou até nós por meio de uma disciplina que morreu em meados do século XIX, quando deixa de figurar nos *cursus studiorum* dos colégios. [...] A retórica de Aristóteles abrange três campos: uma teoria da argumentação, que constitui seu eixo principal e fornece ao mesmo o nó de sua articulação com a lógica demonstrativa e com a filosofia (essa teoria de argumentação abrange por si só dois terços do tratado), uma teoria da elocução e uma teoria da composição do discurso (RICOUER, 2000, p. 17).

Fica evidente que a retórica de Aristóteles foi de certa maneira domesticada. A teoria da argumentação a solidificou. Pois a sua retórica constitui a mais importante tentativa de relacioná-la às institucionalizações da filosofia. “O grande mérito de Aristóteles foi elaborar esse vínculo entre o conceito retórico de persuasão e o conceito lógico de verossímil, e construir sobre essa relação todo o edifício de uma retórica filosófica”. (RICOUER, 2000, p. 22).

A disciplina do falar bem ainda era parcial, limitada em vários domínios do discurso, especial do lado da filosofia. Entendem-se porque os desdobramentos da retórica e da poética interessam-nos particularmente, na medida em que a metáfora, em Aristóteles, pertence aos dois domínios, um da retórica e outra da poética.

Ora, a metáfora tem um pé em cada domínio. Ela pode, quanto à estrutura, consistir apenas em uma única operação de transferência do sentido das palavras, mas, quanto à função, ela dá continuidade aos destinos distintos da eloquência e da tragédia; há, portanto, uma única estrutura da metáfora, mas duas funções: uma função retórica e uma poética. Por sua vez, essa dualidade de função, na qual se exprime a diferença entre o mundo político da eloquência e o mundo poético da tragédia traduz uma diferença mais fundamental ainda no nível da intenção. (RICOUER, 2000, p. 23).

Essa particularidade da metáfora permite sua articulação nos dois universos: da palavra e das frases. Entende-se que ela vai além do nível da palavra, pois apresenta uma significação no nível da frase. Assim, fica esclarecida a noção diferenciada de Ricouer.

No tratado da argumentação, Aristóteles a define como a arte de inventar ou de encontrar provas. Ora, a poesia nada quer provar, seu projeto é mimético; entendamos por isso, como o diremos mais amplamente adiante, que seu alcance é compor uma representação essencial das ações humanas, seu modo próprio é dizer a verdade por meio da ficção, da fábula, do *mythos* trágico (RICOEUR, 2000, p. 23)

Para o teórico, primeiro, a metáfora pode acontecer no nome. Quando isso acontece é porque ela está vinculada ao nome ou à palavra e, não, ao discurso. Ricouer (2000) sustenta a importância de Aristóteles na construção de sua

discussão sobre a metáfora. Mesmo ele sendo referência por vários séculos no que se refere à poética e a retórica da metáfora, em especial, a sua discussão sobre a teoria dos tropos ou figuras de palavras é vinculada a *in nuce* a, definição de Aristóteles. “Esse confinamento da metáfora entre as figuras de palavras será, certamente, a ocasião de um refinamento extremo da taxionomia”.(2000, p. 29).

A metáfora é definida em termos de movimento: a epiphorá de uma palavra é descrita como uma sorte de deslocamento de... para... Essa noção de epiphorá traz consigo uma informação e uma perplexidade. Uma informação: longe de designar uma figura entre outras, ao lado, por exemplo, da sinédoque e da metonímia, como será o caso nas taxionomias da retórica posterior, a palavra metáfora, em Aristóteles, aplica-se a toda transposição de termos. Sua análise prepara, assim, uma reflexão global sobre a figura enquanto tal. (RICOUER, 2000, p. 30).

O autor supracitado explica a segunda noção de Aristóteles quanto ao movimento. Para ele, existe uma espécie de mudança de um lugar para outro (*a phora*), então: “1) a metáfora é um empréstimo; 2) que no sentido emprestado opõe-se ao sentido próprio, isto é, originariamente a certas palavras; 3) que se recorre a metáforas para preencher um vazio semântico; 4) que a palavra emprestada toma o lugar da palavra própria ausente se esta existe”. (2000, p. 31). São interpretações que servem para dar aparato às indeterminações dessa metáfora.

Uma terceira noção de metáfora também discutida por Ricouer:

[...] a transposição de um nome que Aristóteles denomina estranho (*allogrios*), isto é, “que... designa outra coisa” (trad. Hardy) (1457 b 7), “ que pertence a outra coisa” (1457 b 31). 1. Em primeiro lugar a escolha, como termo de referência, do uso ordinário das palavras anuncia uma teoria geral dos “desvios” [...] 2. Além da idéia negativa de desvio, a palavra *allogrios* implica uma idéia positiva, a de empréstimo. [...] 3. Dá ideia de uso comum à de sentido próprio não há senão um passo que decide a oposição que se tornou tradicional do figurado ao próprio. [...] 4. Outro desdobramento, não necessário, da noção de uso “estranho” é representado pela idéia de substituição. (2000 p.33, grifos do autor).

O termo metafórico, mesmo que seja emprestado a um domínio estranho não, diz que ele seja substituído por uma palavra comum encontrada no mesmo lugar (RICOEUR, 2000). Neste sentido, o autor em análise acredita que Aristóteles cometeu um erro, por isso os críticos modernos possuem razão, quando falam que a palavra metafórica vem tomar o lugar de uma palavra não-metafórica que teria sido possível empregar (se ao menos ela existe).

Quanto à ideia de substituição não parece estar associada ao empréstimo, pois não deriva exatamente disso, uma vez que a metáfora comporta exceções neste sentido. Assim uma palavra corrente não é substituível à palavra metafórica. Sendo assim, Aristóteles cria a função da metáfora proporcional, como se vê no exemplo: “semeando uma luz divina” pode ser analisada segundo as regras de metáfora proporcional (B está para A como D esta para C): o que o sol faz está para a luz como o semear está para a semente; mas o termo B não tem nome. (RICOUER, 2000, p. 35).

O enigma entre metáfora e comparação (eikōn) é mínimo, se o limitamos às questões puramente históricas de prioridade e de dependência no interior do *corpus* aristotélico. Em contrapartida, ele é rico de lições para uma investigação atenta em recolher todos os índices de uma interpretação da metáfora em termos de discurso, na contracorrente da definição explícita em termos de nome e de denominação. O traço essencial da comparação é, com efeito, seu caráter discursivo: “Lança-se como um Leão”. Para fazer comparação é necessário dois termos, igualmente presentes no discurso: “como um leão” não é uma comparação; digamos, antecipando a terminologia de I. A. Richards, que é necessário um conteúdo (RICOUER, 2000, p. 42, grifos do autor).

A metáfora procede a uma aproximação entre a coisa a nomear e a coisa estranha a qual empresta o nome. E desta maneira que encontramos a presença da metáfora nos contos infantis, pois os mesmos muitas vezes transmitem significados metaforicamente, através do processo da comparação. “A comparação explicita essa aproximação subjacente ao empréstimo e ao desvio”.(RICOUER, 2000, p. 43).

3.1 Metáforas nos contos *Cinderela, A Bela e a Fera e Branca de Neve*

O processo de comparação acontece em *Branca de Neve e os Sete Anões*, por exemplo, o branco da neve é semelhante com a pele de neve, como também as bochechas rosadas levam a simbolizar com a maçã. Isso seria uma forma de aproximação da coisa a nomear. A metáfora acontece quando se faz a analogia da cor branca com a pureza da moça: Branca de Neve, personagem pura, injustiçada, linda, exemplo de moça. E quando aparece uma personagem assim, com características não convencionais (mais aceitas socialmente), ela não tem o poder de passar "a perfeição" de herói, às vezes, é até anti-herói.

A metáfora do branco como pureza também é visto em *Cinderela*, ao estabelecer relação com a simbologia do sapato de cristal. Novamente pode gerar a metáfora da fada, pois esta mostra uma passagem de estado triste para alegre. É metáfora do encantamento, pois muda uma situação ao metamorfosear a Cinderela, que se transforma numa linda princesa, calçada com sapato de cristal. A metáfora da identidade da personagem, do crescimento, passar de estágio para outro, antes borralheira depois princesa como se vê na imagem da escada, que está ligada também à passagem.

Em a *Bela e a Fera*, a metáfora, em sentido amplo acontece com o paradoxo do belo e do feio, a transformação da personagem, que antes era feio e depois se torna belo. Paul Ricouer (2000) mostra que Aristóteles subordina a comparação à metáfora, distinguindo-a numa atribuição paradoxal, que não é a intenção da análise, mas mostrar que se aproximam, mas não se subordinam.



Figura 12. A Bela e A fera.

Na conclusão de sua análise sobre a metáfora, Ricouer defende que:

[...] a aproximação com a comparação permite retomar a questão da epífora. Em primeiro lugar, a transferência, como a comparação, se faz entre dois termos, é um fato de discurso antes de ser um fato de denominação; a epífora também se pode dizer que ela se enuncia a partir de dois termos. Em segundo lugar, a transferência repousa sobre uma semelhança percebida que a comparação torna explícita por meio do termo de comparação que a caracteriza. Que a arte genial da metáfora consista sempre em uma apercepção das semelhanças é confirmado pela aproximação com comparação que atribui à linguagem a relação que na metáfora é operante sem ser enunciada. A comparação, diremos nós, exhibe o momento de semelhança, operatório, mas não temático, na metáfora (RICOUER, 2000, p. 49).

No texto em análise, a *Bela e a Fera*, percebe-se o vínculo da metáfora com a imagem. A metáfora, diz: “Faz imagem [lit. põe sob os olhos]” (III, 10, 1410 b 33); dito de outra maneira, ela dá à captação do gênero a coloração concreta que os modernos denominarão estilo imagético, estilo figurado (RICOUER, 2000, p. 60), percebe-se que o teórico reconhece as análises de Fontaine, na teoria dos tropos que enfatiza a metáfora enquanto palavra e como desvio de seu significado primeiro, quando ela está no discurso.

Quando se fala em branco nos contos, a ideia primeira de algo claro deixa de existir para assumir a ideia da pureza, isso é não é desvio de significado, mas uma figura, pois “a figura pode ser indiferentemente referida à palavra, à frase ou aos traços do discurso que exprimem o movimento do sentimento e da paixão (RICOUER, 2000, p. 89)

A noção de tropo em relação a uma palavra única não consegue sufocar o potencial de seu sentido, e ainda quebra a unidade problemática de analogia entre ideias que se encontra assim dispersas em todas as classes de figuras. Desta maneira, a figura é que faz o discurso surgir, trazendo-lhe corpo, contorno, traços e forma exterior. “De todos os tropos é necessário dizer que são, “como a poesia, filhos da ficção, pois a poesia, menos ciosa da verdade que da semelhança, ocupa-se em ‘figurar, em colorir sua linguagem, em colocá-la em imagens, em quadros, em fazer dela uma pintura animada e falante.”(RICOUER, 2000, p. 101)”.

Neste sentido, pode-se verificar como o conto *A Bela e a Fera* encerra a metáfora do feio, que mostra a interação consciente daquilo que é belo no feio, que é o lado obscuro do humano, referente ao inconsciente. A fera existe em cada ser humano. Seria ela a aparência, a figura, que representa o lado obscuro, tenebroso e assustador. Quando encarado e concordado na convivência com ela, acaba por

fazer parte integrante de mundo de cada ser. Tem-se, pois, a argumentação de Ricouer ao postular que:

A metáfora é então, um acontecimento semântico que se produz no ponto de intersecção entre vários campos semânticos. Esta construção é o meio pelo qual todas as palavras tomadas conjuntamente recebem sentido. Então, e somente então, a torção metafórica é simultaneamente um acontecimento e uma significação, um acontecimento significante, uma significação emergente criada pela linguagem. (RICOUER, 2000, p.155).

Na lição do autor supracitado, metáfora é todo deslocamento do sentido literal para o sentido figurativo, sendo necessário restringir a noção de mudança de sentido aos nomes, nem mesmo à palavras, mas a levar para o signo, dissociando o sentido literal do sentido próprio, pois qualquer valor lexical pode ser sentido literal, e o sentido metafórico não é lexical, é criado no contexto. “Paul Henle introduz aqui o caráter icônico que, segundo ele, especifica a metáfora entre todos os tropos. É a quarta espécie de metáfora, segundo Aristóteles, que empreendemos descrever, a metáfora segunda a analogia ou a proporção”. (RICOUER, 2000, p. 289).

Quanto às imagens geradas pela metáfora, Ricouer apoia-se em Hester, que diz que são impressões sensoriais trazidas pela memória, da mesma maneira, como também o dizem Wellek e Warren. Quanto à linguagem poética, ele fala de um jogo de linguagem, no qual as palavras ativam imagens. “Não somente o sentido e o som funcionam iconicamente um em relação ao outro, mas o próprio sentido é icônico pelo poder de desenvolver-se em imagens”. (2000, p. 317).

As imagens assumem o caráter de quase observação do imaginário, sustentando uma quase experiência, ou seja, uma ilusão que se vincula à leitura de uma poética. Tudo que se falou sobre as imagens e o imaginário, Ricouer também dá créditos a ele, que diz que a imagem não é um resíduo da impressão, mas a aurora da palavra.

Na lição de Pinheiro (1978), esse processo leva à teoria da metáfora do grupo de Liège, tomada pelas teorias de Pottier e Greimas. Estes conceituam metáfora como transformação do conteúdo sêmico e não uma substituição de sentidos. Para compreender esse conceito de metáfora, existem duas formas: uma de adição e outra de supressão de semas.

A palavra moça em *Bela e a Fera* é um termo de partida (R), e o termo de chegada (E) é rosa. Comparar esses dois termos adquire um ponto de intersecção,

permite outro sentido, que é beleza (C), perfume (H) e cor (F). O centro de convergência, no ponto em comum entre os dois termos se instala a metáfora. Ao mesmo tempo beleza, perfume e cor são naturais as duas palavras, pois existe um elo de entendimento entre eles. Essa construção imagética é a base da imaginação e da metáfora.

Segundo Maria de Fátima Gonçalves Lima (2006), “essa intrincada construção imagética representa a metáfora e a imaginação formal que, alquimicamente, na ótica do poético”, funde os semas moça e rosa, construindo o campo metafórico, que permite ao leitor se sensibilizar diante da história do conto: a donzela, perfumada, tal a rosa, desprotegida, se faz de herói para defender o pai, em situação difícil, por ter pegado a rosa branca no jardim da Fera.

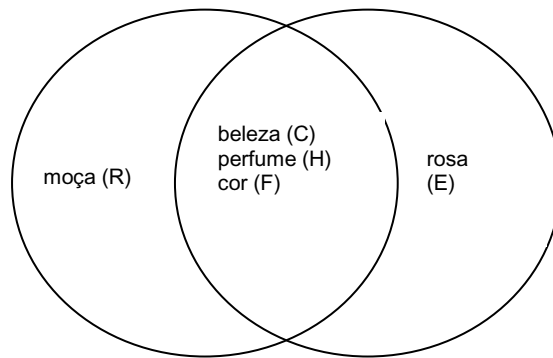


Figura 13. Construção imagética: A Bela e A Fera.

Como também acontece com o seu sapato de cristal em *Cinderela*, lhe confere a beleza, fragilidade e delicadeza. A transformação da cinza, pela busca, força a mudar uma situação difícil vivida.

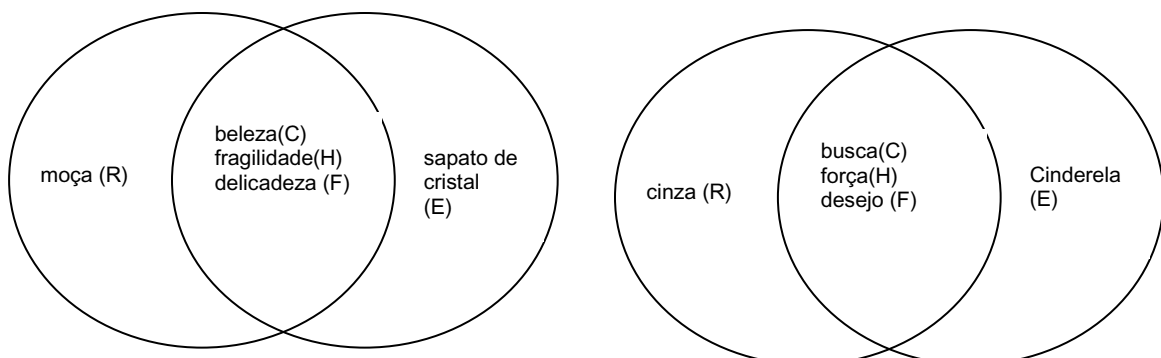


Figura 14. Construção imagética: Cinderela.

Em *Branca de Neve e os Sete Anões*, verifica-se o mesmo processo também com seu nome relacionado com a neve, que dá ideia de leveza, meiguice e bondade.

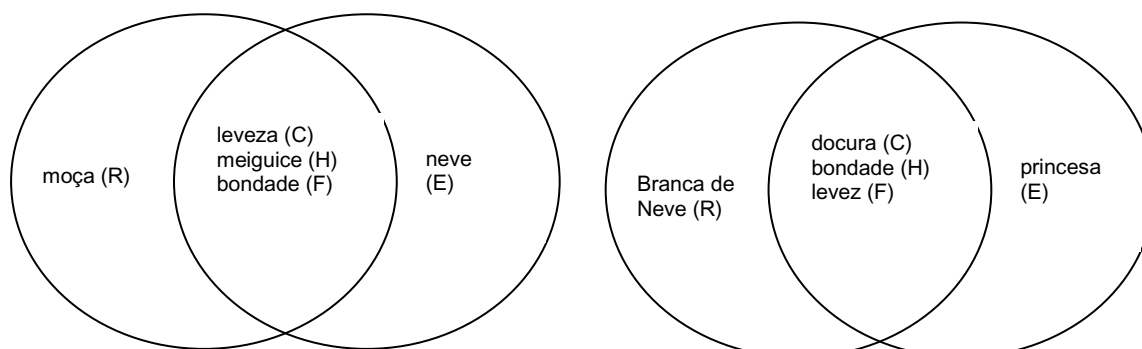


Figura 15. Construção imagética: Branca de Neve e os Sete Anões.

Essa maneira de comportar metaforicamente na construção de um sentido denomina-se metáfora “in absentia”. Tal designação é motivada pelo fato de aparecer, afastando do correspondente, no código, o termo substituinte ou irreal, isto é, aquele que sofreu modificações na estrutura sêmica. Essa metáfora é chamada também de “pura” ou “de primeiro grau”, ou ainda a verdadeira. Assim, seguem-se as teorias do grupo de Liège, garantindo que “uma metáfora, por exemplo, somente é percebida como metáfora, quando ela remete ao mesmo tempo ao sentido próprio e ao sentido figurado e portanto é realmente a relação norma-desvio que constitui o fato de estilo e não o desvio como tal.” (J.DUBOIS *et al.*, 1970, p. 22).

Sobre a redução desse desvio Jean Cohen nos lembra que:

A metáfora não é o desvio, mas surge da redução deste. A norma e a redução do desvio se situam no plano paradigmático, ao passo que o desvio em si está no plano sintagmático. A impertinência de sentido criada pela metáfora é uma violação do código, que resolve esse impasse, reduzindo a impertinência e se reestruturando, ao aceitar que o lexema provocador do desvio modifique sua estrutura semântica, passando do sentido próprio (dado pelo código) ao sentido figurado (criado pelo autor). (COHEN, 1969, p. 127).

Quadro 1. A redução do desvio (plano paradigmático): A metáfora em *Cinderela*

Sememas	Semas nucleares	Classemas	Semas conotativos
Moça – A bela e a Fera (Termo substituinte)	Garota jovem, com Pouca experiência, Imaturidade.	Animal racional	Linda Bondade Beleza Perfume Cor
Sapato de cristal (termo substituinte)	Objeto de uso nos pés, de caráter frágil, pelo cristal.	inanimado material Concreto	Fragilidade, beleza, delicadeza. Subir no salto, ideia de crescimento.
Abóbora (termo substituinte)	Alimento do grupo das verduras, alimento dos homens	inanimado material concreto	Abundância, inteligência, imortalidade, regeneração.
Escada	Estrutura física que eleva para outro patamar	inanimado material concreto	Ascensão, valorização, verticalidade.

Fonte: Elaborado pela autora (2011).

Quadro 2. A redução do desvio (plano paradigmático): A metáfora em *A Bela e a Fera*

Sememas	Semas nucleares	Classemas	Semas conotativos
Moça – A bela e a Fera (Termo substituinte)	Garota jovem, com Pouca experiência, Imaturidade.	Animal racional	Linda Bondade Beleza Perfume Cor
Fera (termo modificado)	Características negativas de seres ou coisas	inanimado material concreto	Comoção, perturbação, transformação, máscara
Bela (termo substituinte)	Características positivas de seres ou coisas	inanimado material concreto	Leveza, beleza, bondade, delicadeza.
Rosa (Termo modificado)	Estrutura física de uma paisagem marcada por miséria, lodo e lama.	inanimado material concreto	despojamento, miséria, pobreza fidelidade Desprezo

Fonte: Elaborado pela autora (2011).

Quadro 3. A redução do desvio (plano paradigmático): A metáfora em *A Branca de Neve e os Sete Anões*

Sememas	Semas nucleares	Classemas	Semas conotativos
Branca de Neve – (Termo substituinte)	Garota jovem, com Pouca experiência, Imaturidade.	Animal racional	Linda Bondade Beleza Perfume Cor
Espelho (termo modificado)	Objeto físico, que possui a natureza de refletir imagem de si	inanimado material concreto	Especulação, olhar, conhecimento, verdade, sabedoria, inteligência criativa
Neve (termo substituinte)	Água em estado sólido, que provoca frio. Que congela.	inanimado material concreto	Leveza, beleza, bondade, delicadeza.
Maça (Termo modificado)	Fruta vermelha, de odor e sabor agradável, alimenta o homem	inanimado material concreto	Conhecimento, magia, revelação, vida, necessidade de escolha, evolução.

Fonte: Elaborado pela autora (2011).

A mudança que acontece no sentido ou redução de desvio constrói uma figura na sua unidade profunda. Para Bergson isso seria o significado, que conferiu à palavra no instante da transição, ou seja, uma espécie de imagem intermediária da qual se aproximam as imagens reais em sua mudança e que é pressuposta como “a essência das coisas”.

CONSIDERAÇÕES

Radicada no campo das análises fenomenológicas do imaginário nos hábitos de contar histórias, o presente estudo procurou mostrar como o fantasioso, presente na literatura infantil, configura como um admirável campo para exploração do simbólico, da imagem e da imaginação. Bachelard serve como base desta afirmação quando mostra que a menor alteração numa imagem pode promover uma transformação e também aguçar inúmeras investigações. Relativamente à construção simbólica existe uma tomada de consciência inerente a este processo de transformação que gera uma imagem ampliadora de sentido na linguagem dos contos de fada. Da mesma maneira, Durand foi escolhido para promover a discussão do imaginário e seguidamente articular o seu conceito ao *corpus* escolhido para a análise, os contos de fadas: *Cinderela, A Bela e a Fera e A Branca de Neve e os Sete anões*.

A escolha da concepção do imaginário na concepção de Nicola Abbagnano (1998) foi relevante, pois tratou da imagem, a semelhança ou sinal das coisas, que se conservam independente das outras coisas. A imagem seria uma maneira de representar a coisa em si. E essa representação foi confirmada nas análises do *corpus*, em contrapondo com os teóricos da poética. Durand, neste sentido, conveio para compreensão do imaginário no mérito de associações às manifestações psíquicas do regime diurno e noturno, os quais criam imagens poéticas, que conseguem agir na imaginação e manifestando as metáforas no campo do imaginário poético dos contos infantis e de fadas.

Ao longo da exposição da dissertação, ficou certo a questão de revelar as nomenclaturas das imagens, mostrando a dupla função das estruturas do imaginário no construto das imagens poéticas, que podem ser manifestadas também nos contos infantis e de fada, como se comprovou pelas análises feitas. Em *Cinderela*, a abóbora, a escada, o sapato de cristal, geram o sentido do campo imaginário, imagens que transformam um sentido gerando metáforas. As imagens da Bela e da Fera, da rosa vermelha, são manifestações simbólicas que permeiam a imaginação, que serve como aparato para construir sentido poético em *A Bela e a Fera*. Também em *Branca de Neve e os Sete Anões*, as imagens da neve, espelho, casa, dentre

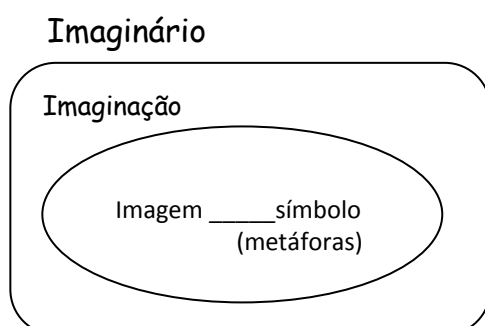
outros servem também para a formação de um entendimento de aspectos simbólicos no conto.

Para articular o pensamento do imaginário nos contos infantis, Langer consegue colaborar, pois fala que:

[...] a literatura embora possa ser fantástica, emocionada ou como um sonho, nunca é fantasia presente, servida por idéias nuas de ação e situações emocionais, voluntariamente como no jogo ou involuntariamente como no sonho. A vida virtual, tal como apresentada pela literatura, é sempre uma forma auto-suficiente, uma unidade de experiência, em que cada elemento está organicamente relacionado com cada um dos outros, não importando quão caprichosos ou fragmentários se faz parecer os itens. Esse próprio capricho ou fragmentação é um efeito total, que requer uma percepção de toda a história como uma estrutura de eventos contributivos. (LANGER, 2006, p. 273)

Tudo que foi falado até aqui partiu de um ponto primeiro, o da imagem, imaginação e imaginário, que serviu para incorporar novas possibilidades discursivas no segundo momento do trabalho: o símbolo. Essa parte do estudo buscou recursos teóricos em Jung (1964), para construir os aspectos do inconsciente nas palavras, mostrando como esse processo acontece nos contos escolhidos para análise. Para ele o símbolo é algo que fica implícito em cada palavra ou coisa, convindo para ser explorado, conduzindo o pensamento para fora do alcance da razão.

Chevalier e Gheerbrant (2006) serviram como referências para buscar os símbolos das imagens de cada palavra, considerada importante para análises dos contos, sobretudo para analisar os segredos inerentes ao inconsciente, que é o cerne do mundo imaginativo. Esse encontra sentido na poética e também é encontrado e analisado nos contos do *corpus* definido. Da mesma maneira, Paul Ricoeur foi ricamente importante no processo discutido das metáforas, pois postula os inúmeros sentidos de significados em cada palavra, em especial, aquelas que se modificam por se tratarem de imagens poética. As palavras, em cada *corpus* para análise, foram vistas numa perspectiva de imagens simbólicas, que podem gerar metáforas. Estas são inerentes à formação do imaginário construído ao longo dos séculos pelos contos infantis.



Assim, a temática presente nos contos analisados instaura entre os seres e as coisas um modo de relação que transcende a nossa lógica adulta, mas que vem ao encontro dos desejos, expectativas, sonhos etc, das crianças. O “era uma vez” constitui-se nos achados de um universo de liberdade onde tudo pode acontecer, tudo é possível ou não. De que os contos infantis, de modo geral, guardam a estrutura de sonhos e fantasias com deslocamento e simbolismo, privilegiando a memória e a imaginação, possibilitando a construção de uma vida imaginária mais intensa.

REFERÊNCIAS

I. Crítica

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de filosofia*. Trad. Alfredo Bosi. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

ABRAMOVICH, Fanny. *Literatura Infantil: gostosuras e bobices*. São Paulo: Scipione, 1997.

AGUIAR, Vera Teixeira de [et al.]. *Era uma vez... na escola: formando educadores para formar leitores*. Belo Horizonte: Formato Editorial, 2001.

AMARILHA, Marly. *Estão mortas as fadas?* Petrópolis: Vozes, 1997.

BACHELARD, Gaston. *A formação do espírito científico*. 3. ed. São Paulo: Contraponto, 2002.

_____. *A poética do espaço*. Tradução Antônio de Pádua Danesi. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

_____. *A poética do devaneio*. Tradução Antônio de Pádua Danesi. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

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

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

CUNHA, Maria Antonieta Antunes. *Literatura Infantil: teoria e prática*. São Paulo: Ática, 2004.

CHEVALIER, Jean; CHEERBRANT. *Dicionário de Símbolos*. Tradução de Vera da Costa e Silva [et al]. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

DURAND, Gilbert. *A imaginação simbólica*. São Paulo: Cultrix, 1988.

_____. *As estruturas antropológicas do imaginário*. Lisboa: Editorial Presença, 2001.

_____. *O imaginário; ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem*. 4. ed. Rio de Janeiro: Difel, 2010.

GOTLIB, Nádia Battella. *Teoria do Conto*. São Paulo: Ática, 1987.

GRIMM, Jacob e Wilhelm. *Contos de Grimm: animais encantados/ Irmãos Grimm*; apresentação, tradução e adaptação, Ana Maria Machado; ilustrações, Ricardo Leite. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2002.

HUSSERL, Edmund. *Lições para uma fenomenologia da consciência interna do tempo*. Tradução, introdução e notas de Pedro M. S. Alves. Lisboa: Casa da Moeda, 1982.

JOLLES, André. *Formas simples*. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1976.

JUNG, C. G. *O eu e o inconsciente*, in *Obras completas de C. G. Jung*. Petrópolis: Vozes, 1981.

_____. *Símbolos da transformação*, in *Obras completas de C. G. Jung*. Petrópolis: Vozes, 1986.

_____. Org. *O homem e os seus símbolos*. Trad. Valério Rohden e Udo Baldur Moosburger. São Paulo: Nova Cultural, 1988.

LAJOLO, Marisa. *Do mundo da leitura para a leitura do mundo*. 6. ed. São Paulo: Ática, 2002.

_____; ZILBERMAN, Regina. *A formação da leitura no Brasil*. São Paulo: Ática, 1987.

LANGER, Susane K. *Sentimento e Forma*. Trad. Ana M. Goldberger Coelho e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2006.

LEXICON, Helder. *Dicionário de símbolos*. Tradução: Erlon José Paschoal. 8. ed. São Paulo: Cultrix, 2009.

LIMA, Maria de Fátima Gonçalves. *Três líricas performativas*. Goiânia: UCG, 2007.

_____. O cão sem plumas: objeto do olhar. *Revista Trama* (Cascavel). Goiânia, v. 01, n. 01, 2005.

LUFT, C. P. *Língua e liberdade – por uma nova concepção de língua materna*. 8. ed. São Paulo: Ática, 2000.

MACHADO, Regina. *Acordais: Fundamentos teóricos – poéticos da arte de contar histórias*. São Paulo: DCL, 2004.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 1974.

PONDÉ, Glória. *A arte de fazer artes: como escrever histórias para crianças e adolescentes*. Rio de Janeiro: Editorial Nórdica, 1985.

PERNETY, J. *Dictionnaire Mytho-Hermétique*. Tradução: Tradições Símbolo. 1970.

RAMOS, Anna Claudia. *Nos bastidores do imaginário: criação e literatura infantil e juvenil*. São Paulo: DCL, 2006.

RICOUER, Paul. *A metáfora viva*. Tradução Dion Davi Macedo. São Paulo: Loyola, 2000.

VYGOTSKY, L. S. *Pensamento e linguagem*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

II. Ficcionalis

CERINO, Jarbas, J. Macaw Books. Branca de Neve e os Sete anões. 1ª versão Ciranda São Paulo: Cultural Editora e Distribuidora, 2009.

CINDERELA. Disney Princess. *Dress-Me-Up Storybook*. Trad Marco Antônio Garcia de Souza. São Paulo: Editora Caramelo, 2011.

SIMONE, Lisette. *A Bela e a Fera*. The Disney Storybook artist. Trad. Marco Antônio Garcia de Souza. São Paulo: Melhoramentos, 2007.

III. Sites

<http://www.google.com.br/imgres?q=ma%C3%A7a+branca+de+neve>. Acesso em: 18 out. 2011.

<http://www.google.com.br/imgres?q=a+escada>. Acesso em: 20 out, 2011.

[http://www.google.com.br/sapato de cristal](http://www.google.com.br/sapato+de+cristal). Acesso em: 20 out, 2011.

<http://www.google.com.br/search?tbm=isc>. Acesso em: 20 out, 2011.

<http://www.google.com.br/imgres?q=Sete+an%C3%B5es+branca+de+neve>. Acesso em: 21 nov. 2011.

<http://www.budegadosnerds.com/2011/01/beleza-do-inverno-com-neve.html>. Acesso em: 22 nov. 2011.

<http://www.google.com.br/imgres?q=casa+dos+sete+an%C3%B5es>. Acesso em: 22 nov. 2011.

<http://www.google.com.br/imgres?q=simbologia+do+espelho>. Acesso em: 22 nov. 2011.