

O MARAVILHOSO E O SIMBOLISMO NO CONTO DE FADAS: UMA ANÁLISE

Rosane Cardoso*

Resumo: O artigo discute brevemente o sentido do maravilhoso do conto de fadas e seu aspecto simbólico, utilizando como texto de análise o conto *O príncipe Dragão*, narrativa de origem romena. Cada vez mais parece ser equivocada a concepção do conto de fadas unicamente como um texto didático, violento e sexista oferecido a crianças indefesas ou como algo fantasioso demais em um tempo que exige consciência da realidade. O mundo da magia, das fadas, dos monstros, é parte do imaginário coletivo, do inconsciente, do empirismo. Por isso traz claro, a quem observar-lhe o simbolismo, uma estrutura que evidencia os desejos, a angústia e os sentimentos do homem de qualquer época.

Palavras-chave: conto de fadas; maravilhoso; simbolismo; bestiário; gênero.

A vida é sonho
Calderon de la Barca

O conto de fadas como conhecemos hoje, atravessado por muitas versões e ideologias, distancia-se de seus antecessores de modo quase inatingível. Perdida a relação com a tradição oral, a trajetória da princesa e do príncipe, por exemplo, tornou-se uma história para crianças cujo valor está, *a grosso modo*, na pura fantasia.

* Doutora, professora do Centro Universitário Univates.

Cada vez mais, no entanto, vêm-se desenvolvendo estudos sobre a importância simbólica e psicanalítica desse tipo de narrativa que possibilita desvelar parte do profundo entrelaçamento entre o mundo feérico e os ritos de passagem por que passam os seres humanos.

O maravilhoso, em certa instância, é a qualidade que define o conto de fadas. As maravilhas e as monstruosidades, as botas de sete léguas e os espelhos encantados, os animais falantes, os heróis transformados em bestas ou objetos, o homem que pode atingir o tamanho que lhe aprouver, todos os prodígios que criam a atmosfera do conto de fadas desestabilizam o mundo sensível para dar lugar ao onírico.

Para Marina Warner, o verbo *to wonder* - encantar-se, perguntar-se - comunica o estado receptivo de maravilhar-se, bem como o desejo ativo de desejar saber, de indagar. Em síntese, o termo define adequadamente no mínimo duas características do conto de fadas tradicional: oferecer prazer no fantástico e curiosidade pelo real, dimensionando o maravilhoso na elaboração de um imenso teatro de possibilidades nas histórias e que tudo pode acontecer:

Essa ausência mesma de fronteiras serve ao propósito moral dos contos, que é precisamente ensinar onde se encontram os limites. O sonhar proporciona prazer por si mesmo, mas também representa uma dimensão prática da imaginação, um aspecto da faculdade do raciocínio, e pode abrir possibilidades sociais e públicas (Warner, 1999, p. 18-19).

As personagens não são tipos reais, mas figuras abertas para as possibilidades diversas, não restritas por uma característica particular ou ocupação. Nesse tipo de narrativa, tudo é absolutamente possível, não apenas porque um milagre acontece, mas porque o pobre se torna rico, o mal é destruído, o amor encontra seu par e a família reina feliz. Sem querer limitá-lo à interpretação de cunho social, o conto de fadas faz parte do desejo humano de ascensão, em um mundo em que as tensões sociais diminuem e a realização pessoal acontece para sempre.

Simultaneamente, é a alegoria da passagem iniciática do herói, a alma perdida no mundo a lutar contra poderes inferiores de sua própria natureza, e contra os enigmas que a vida propõe. Nas provas vencidas, o herói encontra a redenção e a identidade. O caos imposto pelo mal equivale ao drama do homem no mundo, e as transformações através das provas promovem o regresso à harmonia primordial graças à perseverança demonstrada pelo herói diante dos obstáculos, superando a raiva e o medo, renunciando ao prazer passageiro.

Segundo a análise de Paul Diel, a imaginação não é somente afetiva e divagante, mas também expressiva e simbolizante. Isso a torna capaz de criar símbolos ou imagens de significação precisa que tem por finalidade o destino do homem. Visualizar um mundo fantástico ajuda a enxergar o mundo real. Os contos de fadas empregam a história de algo no passado remoto para descortinar o futuro; suas conclusões, seus "finais felizes", nem sempre significam um encerramento total, mas trazem consigo uma gama de promessas e profecias.

Resulta dessas considerações que a fada, confirmam Chevalier e Gheerbrant (1999), é a mestre da magia, o símbolo dos poderes paranormais do espírito ou as capacidades mágicas

da imaginação. Fadas e dragões constroem o universo da imaginação presente no inconsciente de cada ser humano. O conto de fadas, de certo modo, parece com sonhos. Apresenta mundos e desejos insuspeitados, cria e duplica imagens surpreendentes e lugares novos ou velhos, que refletem ânsia por evasão do real ou que escondem medos primários, reunindo, a um só tempo, a verdade e a imaginação.

O tema das origens do conto de fadas ocupa a atenção de vários estudiosos do folclore e da etnografia. Trata-se de um tema que ainda não foi resolvido de forma definitiva. Seguindo a opinião de C. W. von Sydow, de V. Propp e de Wilhelm Grimm, os contos de fadas são mitos desintegrados cuja origem pode ser fonte para a sua interpretação. Para Paz (1995), mito e conto de fadas são homólogos em termos de estrutura e de significado. Seu plano axial encontra-se no rito de iniciação.

O gênero, que, a partir do século XVIII, é denominado literatura infantil, não tem como origem essa finalidade. Os antigos ritos de iniciação transpõem seu significado para o conto maravilhoso, mais tarde chamado de conto de fadas. As narrativas, que já tomam forma no segundo milênio a.C., reaparecem nos ciclos medievais como uma grande e aleatória busca do objeto maravilhoso que inclui a entrada do herói no Outro Mundo. As diversas culturas e épocas apresentam traços temáticos semelhantes. Contos diversos são agrupados e organizados em determinadas circunstâncias históricas e correspondem a um fundo arquetípico comum a toda a humanidade. Barthes (1980, P. 15) chega à seguinte conclusão:

Todas as classes, todos os grupos humanos têm seus relatos e, de modo muito freqüente, estes últimos são saboreados em comum por homens de culturas diferentes e até mesmo opostas; o relato faz pouco da boa ou da má literatura; internacional, trans-histórico, transcultural, o relato, como a vida, existe.

Embora haja evidências históricas de narrativas maravilhosas na Índia e no Egito antigos e os motivos de transformação tenham se tornado comuns nos mitos e epopéias nacionais, o conto de fadas estabelece-se como gênero literário na Europa e mais tarde na América do Norte somente quando o terreno está preparado para o seu florescimento e manutenção. Isso ocorre especialmente entre 1450 e 1700 com o desenvolvimento da imprensa e a padronização e a classificação das línguas. Além disso, há o crescimento da leitura pública na Europa, que desenvolve o gosto pelas narrativas curtas de diferentes tipos para cada preferência de leitura. Por fim, o conto de fadas chega ao status de gênero literário e passa a fazer parte da educação da elite.

Para entender a formação do gênero, é crucial observar a intercessão da tradição oral com as narrativas escritas e publicadas, embora a tradição oral não tenha sido a única a oferecer motivos, características, tramas e topoi para o gênero. Os primeiros autores são, de modo geral, bem nascidos e ótimos leitores, como o comprova Apuleio com *Cupido e Psiqué*, parte do *Asno de ouro*, no século II d.C. O conto distingue-se da tradição oral, como ocorre na tradição medieval. Cuidadosamente construído, possui trama bem elaborada, sofisticadas referências à religião, literatura, costumes e linguagem cuidadosa, revelando o elevado código lingüístico do escritor.

O final do século XIII apresenta a coleção anônima *Novellino*, obra repleta de temas fantásticos, exemplos incomuns para o período medievo, e fábulas que revelam que um novo gênero está prestes a florescer. Esse fenômeno é reforçado pelas obras de Boccaccio, *Decameron*, de 1349-1350, e de Chaucer, *The Canterbury tales*, de 1387. Ambos usam os motivos e a estrutura da narrativa maravilhosa, cuja forma se torna referência para escritores dos séculos XVI, XVII e XVIII, dos quais se salientam Francesco Straparola, *Le piacevoli notti*, e Giambattista Basile, com *Lo cunto de li cunti*, escrito em 1634, também conhecido como *Il pentamerone*.

Os trabalhos de autores como Chaucer, Boccaccio e Basile contribuem indelevelmente para a concretização do conto de fadas enquanto gênero. Embora as narrativas possuam pontos morais e didáticos, conseguem driblar o crivo da Igreja e serem irreverentes, jocosas, eróticas, cruéis, sinceras e imprevisíveis, com finais nem sempre felizes, por vezes trágicos ou hilariantes. A extensão é igualmente variável e a preocupação do texto centra-se na exposição dos costumes da sociedade da época. Nessas características, observa-se a relação tanto com Boccaccio quanto com Chaucer, e não menos com os fableaux. No entanto, a relação com o conto de fadas dá-se pelo fato que, inicialmente, a narrativa feérica apresenta os costumes e a moral de uma sociedade em particular apresentados simbolicamente.

Outro, e talvez o melhor exemplo disso, é a mais conhecida coleção de contos maravilhosos franceses, as *Histoires ou contes du temps passé avec des moralités*, de 1697. Seu autor, Charles Perrault, eterniza-se com narrativas moralizadoras, bem de acordo com a preocupação em educar os filhos da classe social em pleno processo ascensional, a burguesia. Apesar de fazer uso da mesma fonte de seus predecessores, refina-a, eliminando a obscenidade, o paganismo e o sangue que possa assustar as crianças e ofender aos pais preocupados com a educação dos filhos.

Entre 1812 e 1815, os filólogos, folcloristas e mitólogos Jacob e Wilhelm Grimm também recolhem da memória popular as narrativas, lendas e sagas germânicas, com o intuito principal de fundamentar os estudos filológicos da língua germânica. Jacob arregimenta voluntários para procurar em todos os lugares possíveis por costumes antigos, folclores, mitologia, religião, literatura lingüística e leis que possam informar sobre o passado germânico. Para ele, o conto de fadas que circula no século XIX é remanescente da cultura germânica antiga.

Os Grimm apresentam, na coleção de duzentos contos coletados e oferecidos ao público, algumas diferenças com relação a Perrault. Suas histórias acontecem, mormente, na floresta com a presença de muitos seres fantásticos, como anões, gigantes, cães, demônios. São freqüentes as transformações de seres humanos em animais. Para eles não há problema com gigantes degolando, devorando criancinhas desprotegidas ou moças cortando parte dos pés para conquistarem o príncipe, como na sua versão de *O pequeno polegar* e em *Cinderela*, respectivamente.

Tatar (1997), estudiosa da cultura germânica e especialista na obra dos Irmãos Grimm, resgata as primeiras versões dos folcloristas, comprovando que assassinatos, raptos, punições cruéis e vinganças violentas são o foco nos textos coletados por eles, diferente, em alguns casos, das versões conhecidas atualmente. Definitivamente, não são as histórias contadas para que

crianças adormecem candidamente, como reforçam contos como *O junípero* ou *A menina sem mãos*, narrativa sombria sobre o pai que corta as mãos da filha para evitar que esta caia no poder do demônio¹.

Hans Christian Andersen apresenta outro universo das fadas. O autor, nascido na Dinamarca, transpõe para a Literatura impressões da infância difícil, de pobreza extrema. Seus primeiros contos são lançados em 1835, com o título de *Aventuras contadas às crianças*, coletânea da tradição oral. Exemplo dessa fase é *A princesa e a ervilha*. A partir de 1843, faz ele próprio incursões pelas narrativas infantis. Nem todas as histórias possuem elementos sobrenaturais e algumas fogem, inclusive, do final feliz típico. Para o autor, freqüentemente, a felicidade, após longo sofrimento, está na morte que leva os bons ao paraíso. Diz Nikolajeva apud Zipes (1994, p. 14) a respeito:

Primeiro você precisa resistir ao máximo, para então ser famoso. Os animais, incluindo o protagonista, possuem caráter, perspectivas e emoções humanas, fazendo realmente uma descrição tocante do caminho da humilhação pelo sofrimento até a bem-aventurança.

O conto de fadas distingue-se como gênero ao misturar motivos do folclore e de gêneros literários. Propp (1997), em *Morfologia do conto maravilhoso*, através do estudo de 600 contos populares de Aleksander Afanasyev, traça 31 funções básicas que constituem o paradigma do conto maravilhoso. Embora trate da tradição russa, tais elementos podem ser encontrados em todos os contos maravilhosos do mundo. Por este mesmo motivo, a generalização exige cautela pois, apesar das semelhanças, há diferenças igualmente significativas. O autor acima entende por função elementos constantes e essenciais para o desencadear narrativo ou para a constituição das personagens, notadamente o herói:

As funções constituem os elementos fundamentais do conto, as bases sobre as quais está construído o desenvolvimento da ação. Mas, à margem das funções existem outras partes componentes, as quais, ainda que não determinem o desenrolar da ação, têm uma grande importância (Propp, 1997, 109).

As funções procedem a situação inicial em que é apresentada a situação do herói. A seguir, confronta-se com proibições que ele transgride de uma ou de outra forma. Isso provoca o banimento ou impõe-lhe uma tarefa relacionada à proibição. A tarefa marca o caráter do protagonista e sela seu destino ou identidade. Enquanto faz sua jornada, encontra vilões desonestos, uma criatura misteriosa que lhe concede poderes; três diferentes animais ou criaturas que o ajudam quando está em apuros. O estruturalista russo Vladimir Propp prefere usar o termo conto maravilhoso derivado do alemão *Wundermärchen*, para englobar tanto os contos de fadas como os contos folclóricos.

¹ As análises de Maria Tatar a respeito da obra dos Irmãos Grimm encontram-se em seus livros *The Grimm's Grimmes* e *The hard facts in Brothers Grimm*.

Em posse desses elementos mágicos, o herói vence as forças inimigas, ao menos por algum tempo. Logo há uma queda na fortuna e é necessária novamente a intervenção do maravilhoso. O herói faz uso dos elementos mágicos que possui e sai-se vitorioso. Frequentemente, deve lutar três vezes com o vilão ou cumprir três tarefas aparentemente impossíveis. Finalmente, as forças inimigas são derrotadas e a recompensa ocorre com o casamento venturoso e com a mudança do status social da personagem central. O prêmio pode constituir-se, ainda, em algumas narrativas, na aquisição de conhecimento ou experiência.

Propp (1997) prossegue seus estudos e conclusões a respeito da narrativa maravilhosa em *As raízes históricas do conto maravilhoso*, em que defende que os contos populares constituem a memória dos ritos de iniciação totêmicos. Eliade (1989), em *Aspectos do mito*, contraria, em parte, a observação proppiana, justificando que esse tipo de iniciação é terminantemente negado às mulheres, situação que não se repete nos contos de fadas eslavos, em que a principal e repetida personagem é precisamente uma mulher, a feiticeira Baba Yaga².

Isso comprova, para Eliade (1989), que não é possível encontrar a memória exata de um certo estágio da cultura, tendo em vista que os estilos culturais e os ciclos históricos confundem-se. O que permanece, segundo o autor, é apenas a estrutura de um comportamento exemplar, isto é, suscetível de ser vivido numa série de ciclos culturais e de momentos históricos.

Eliade (1989) discute também, a partir dos estudos de Jan de Vries³, a relação existente entre mito e conto de fadas. Para ele, o mito narra histórias de um tempo primordial, o fabuloso começo, e mostra, através das façanhas de seres sobrenaturais, a realidade dentro da existência em sua totalidade ou como fragmento. O Ocidente transforma o conto de fadas em entretenimento para crianças e camponeses ou evasão para os cidadãos. Isso não impede, entretanto, que encarne a grande aventura iniciática humana: a luta contra o monstro, obstáculo à primeira vista intransponível, enigmas e tarefas aparentemente impossíveis de resolver, a morte, a descida aos infernos ou ao céu, o casamento real:

O conto retoma e prolonga a iniciação ao nível do imaginário. Ele só constitui um divertimento ou evasão para a consciência banalizada e nomeadamente para a consciência do homem moderno; na psique profunda, os cenários iniciáticos conservam a sua seriedade e continuam a transmitir a sua mensagem e a operar mutações (Eliade, 1989, p. 167).

O final feliz não simplifica a narrativa, pois o ponto central é o ritual de passagem da ignorância e imaturidade para a idade espiritual e para a vida adulta e plena. Na mesma linha,

² Baba Yaga é uma personalidade detalhadamente especificada pelo folclore russo. Dotada de presas, em alguns contos, come crianças, desloca-se pelo ar usando um pilão mágico, mora em uma casa sustentada por pernas de galinha e, como a maioria das bruxas, não pode atravessar águas correntes.

³ Jan de Vries, folclorista holandês, escreveu, em 1954, *Betrachtungen zum Märchen, besonders in seinem Verhältnis zu Heldensage un Mythos* em que trata das relações entre os contos populares, a saga heróica e o mito.

Zipes (2001) apresenta seu ponto de vista a respeito da permanência de certas narrativas maravilhosas. Ao referir a esse tipo de histórias, vem à mente o conto maravilhoso em detrimento às atualizações do conto de fadas, que parecem, artificiais e estranhas, pois não se conformam ao padrão clássico. A familiaridade de *Rapunzel*, de *Cinderela*, da *Bela Adormecida*, *Chapeuzinho Vermelho* e tantas outras dão segurança ao leitor:

O conto de fadas clássico faz parecer que somos parte de uma comunidade universal com normas e valores partilhados, que estamos todos lutando pela mesma felicidade, que há certos sonhos e desejos que são irrefutáveis, que um tipo particular de comportamento produzirá resultados garantidos, como viver feliz com montes de ouro em um maravilhoso castelo, nosso castelo, e fortalezas que nos protegerão para sempre das imprevisíveis forças inimigas do mundo de fora (Zipes, 1994, p. 5).

Para o autor, é impossível traçar, com precisão, as origens do gênero, opinião partilhada com Eliade. O problema está em descobrir-se quando o conto esvaziou-se de seu sentido iniciático para as comunidades. Para o historiador das religiões, isso possivelmente aconteceu quando a ideologia e os ritos tradicionais de iniciação estavam em vias de cair no desuso e podia-se então contar o que antigamente era considerado um mistério (Eliade, 1989, p. 167). A importância dos contos de fadas, no entanto, continua, pois com seus fabulosos trajes simbólicos e com esquemáticas simplificações morfológicas (Paz, 1995), condiciona a aventura humana à descida ao inconsciente, ao significado da magia, às celebrações sagradas que conserva da sua relação com o mito.

O conto de fadas *O príncipe Dragão*, de origem romena, ilustra bem a questão⁴, através do estudo do seu simbolismo teriomórfico. Se a simbolização é de interesse comum na vida humana, identificar-se com animais significa a integração do inconsciente e, às vezes, a imersão na fonte da vida. Sendo simbolicamente visto como um arquétipo, o animal representa as camadas profundas do inconsciente, como princípio, e as forças cósmicas materiais e espirituais.

Em um país distante, vive um rei com suas três filhas, todas belas e dedicadas. Ocorre que o imperador exige que, a cada ano, um de seus súditos reais envie para ele um filho para servi-lo como criado. Durante anos, o pai das três moças consegue evitar o confronto. Por fim, chega a sua vez de pagar o tributo. Desesperado por não ter filhos, o rei tanto se lamenta que a filha mais velha decide enfrentar o perigo, travestir-se de homem e apresentar-se. O rei desespera-se, mas ela insiste e ele acaba permitindo.

A jovem vai até o estábulo e escolhe um cavalo de pêlo prateado e olhos faiscantes, monta-o e parte para seu destino. Porém, sendo o rei mágico, disfarça-se de lobo e surpreende a filha no caminho, que volta para casa apavorada, provando ser incapaz para a prova. É a vez

⁴ Esta narrativa encontra-se no livro *A volta ao mundo em 52 histórias*, de Neil Philip. Os critérios de seleção para a escolha da história em detrimento a tantas outras é o fato de a mesma incorporar importantes símbolos teriomórficos, por ser uma clara travessia ritualística da personagem e, principalmente, por situar a princesa em uma posição diferente àquelas a que geralmente é relegada.

da segunda enfrentar o poderoso monarca. Escolhe o mesmo cavalo que a irmã e parte. De novo o pai transforma-se em lobo, e a filha, assustada, retorna correndo para casa.

Quando a terceira se oferece para a tarefa, o rei sorri da sua insensatez. Porém, diferente das duas mais velhas, escolhe Raio de Sol, cavalo que acompanhara o rei em muitas batalhas. Quando chega à primeira ponte do reino, encontra o lobo. Surpreendentemente, a menina o afugenta. O rei, então, se transforma em um leão, a quem mais uma vez a moça enfrenta sem medo. Intrigado, o pai se metamorfoseia em um dragão de doze cabeças, que solta vento pelas narinas. Com um golpe certo, no entanto, a jovem lhe corta uma das cabeças e o rei imediatamente assume a forma humana. Abençoando a filha pela coragem e pelo bom senso ao ter escolhido aquele cavalo, permite que parta, aconselhando-a a mentir ao imperador, dizendo que é seu filho e que se chama príncipe Dragão.

Seguindo o caminho, Dragão, pouco depois, encontra uma mecha de cabelo dourado e hesita se deve pegá-la. Ao inquirir Raio de Sol, ele lhe diz que, pegando ou não a mecha, irá se arrepender. Ao apanhá-la, a princesa pendura-a no pescoço. A seguir, é informada pelo cavalo que aquele cabelo pertence à Iliana, a moça mais linda do mundo. Dragão chega, afinal, ao palácio suntuoso do imperador, que logo o elege, por seu garbo e simpatia, seu pajem favorito. Um dia, percebendo a mecha pendurada no pescoço de Dragão, o soberano pergunta a quem pertence. Ao saber que é da mais bela jovem do mundo, imediatamente ordena ao "príncipe" que vá buscá-la, para que se case com ele, pois sendo o homem mais poderoso do mundo, acha justo que se case com a mais bela mulher existente.

Sem saber o que fazer, Dragão recorre a Raio de Sol que aconselha a pedir para o imperador um navio cheio de ouro e ir até a ilha em que uma ogra mantém a princesa prisioneira. Lá, Dragão deve se apresentar como mercador e convidar a princesa para subir a bordo sob o pretexto de lhe mostrar algumas mercadorias. Só assim poderá libertá-la, finaliza o cavalo falante. O pajem do imperador segue rigidamente as instruções de Raio de Sol. Porém, a ogra sai no encaixe dos dois. A cada passo, a medonha criatura toca no céu com um pé e mergulha o outro no fundo do mar, aproximando-se mais dos fugitivos.

Assim que aportam, o jovem casal desembarca e monta em Raio de Sol que os espera. Imediatamente, o cavalo ordena que Dragão pegue uma pedra na sua orelha esquerda e jogue para trás. O pajem obedece e a pedra se transforma em uma montanha que a ogra transpõe facilmente. O animal mágico, então, ordena que o príncipe arranque uns pêlos da sua orelha esquerda e jogue-os para trás. Ao fazê-lo, os pêlos se convertem numa floresta intransponível. Porém, a ogra sobe em uma árvore e salta de copa em copa e cruza o floresta em um minuto. Por fim, Raio de Sol manda que tire o anel do dedo da princesa e o jogue para trás. Do anel surge uma imensa torre oca. Quando a ogra salta sobre ela, encontra o vazio e se despedaça no precipício.

Assim, Dragão e Iliana chegam ao palácio do imperador, que fica encantado com a beleza da moça e a pede logo em casamento. Ela, contudo, diz que somente se casará com o homem que trouxer um frasco de água santa que está guardada por um eremita em uma igrejinha do Rio Jordão. Sem pensar duas vezes, o soberano ordena que o falso príncipe vá buscar o que a noiva exige. Com a ajuda de Raio de Sol, ele rouba o frasco facilmente. Porém,

ao perceber que é roubado, o eremita amaldiçoa o herói: *Tomara que você vire mulher se for homem e vire homem se for mulher.*

Quando chega de volta ao palácio, Dragão já está transformado em um príncipe de verdade. Entrega o frasco a seu amo que, ansioso, pergunta a Iliana se aceita casar com ele. A jovem se recusa, dizendo que somente casará com aquele que lhe satisfizer o desejo, trazendo o frasco sagrado. Portanto, Dragão é o escolhido. Furioso, o imperador sufoca na própria raiva. Livres do tirano, casam-se, e Dragão se torna o soberano daquele vasto reino, abençoado com muitos filhos.

Esse tipo de narrativa, de origem romena, é comum em vários países europeus. Trata-se de um desejo antigo de igualdade dos sexos, tanto quanto a figura do imperador ambicioso derrotado pela heroína reflete a luta dos romenos contra os conquistadores estrangeiros que os subjugarão por séculos. A estrutura da narrativa segue, inicialmente, o traçado comum ao conto de fadas, a começar pela reiteração do número três. O rei tem três filhas das quais somente a terceira possui as condições necessárias para salvar o reinado do pai. A trajetória da heroína possui três grandes momentos: a saída de casa, graças à luta com os animais; a vida masculinizada junto ao imperador; o resgate de Iliana. Segue-se o final feliz com a justa recompensa, no caso, a consumação da sexualidade desejada.

O texto compõe-se de vários símbolos teriomórficos, a começar pelas transformações do rei: o lobo que aparece na primeira ponte, o leão que surge na seguinte e, por fim, o dragão vencido pela princesa. A partir daí, outro animal, o cavalo Raio de Sol, passa a ter um significado crescente na narrativa. Afinal, consagra-se a animalidade na figura da ogra que persegue os protagonistas. Cada um desses elementos corresponde a uma etapa da vida da princesa. A primeira fase, quando o rei se transforma, representa o desejo de reter a filha junto de si, ao mesmo tempo em que testa a "coragem masculina" dela. Vencê-lo, parece, já representa que sua filha está além do costumeiro "lugar" da princesa.

Porém, a cada animal que vence, ela ultrapassa uma etapa do seu próprio eu, desconhecido para ela até então. Com relação ao lobo, é tentadora a comparação com *Chapeuzinho Vermelho*, em que o contato com esse tipo de perigo leva à derrota, considerando as primeiras versões do conto. A menina não está preparada para ultrapassar a meninice, ao passo que, para a princesa de O príncipe Dragão, o lobo é apenas um passo, parte do universo masculino que está começando a conhecer. Além disso, convém resgatar o pensamento de Gilbert Durand, que o relaciona ao símbolo da luz e do herói mítico, por enxergar à noite, e aos temores infantis. São esses medos que a princesa precisa superar, gradativamente, através, ainda, da luta contra o leão e contra o dragão. Somente essas vitórias lhe concedem o direito a um nome: o de príncipe Dragão.

O leão, por sua vez, conforme apontam Chevalier e Gheerbrant (1999), representa o poder soberano, o símbolo solar e a luminosidade ao extremo, o que lhe acarreta qualidades e defeitos. Essa é a etapa em que o rei é ele mesmo, apesar da metamorfose, pois o leão significa o pai, o mestre que, ofuscado pelo próprio poder, cego pela própria luz, se torna um tirano, crendo-se protetor. Esse ponto de vista coaduna-se com o sarcasmo com que observa as filhas tentando ajudá-lo. Vale lembrar, igualmente, o que pregam os bestiários medievais. O leão é o símbolo da ressurreição, aquele que insufla vida sobre o filhote morto. Nessa linha

de pensamento, mesmo o desejo de reter a filha por parte do soberano, acaba por dar-lhe condições de seguir adiante.

O dragão, evidentemente, torna-se o símbolo teriomórfico mais significativo, já que a princesa lhe toma o nome e é através dele que corta os laços familiares, ao decepar uma das doze cabeças do monstro, aliás bastante semelhante à hidra de Lerna derrotada por Hércules. Portanto, como acontece com o filho de Zeus, é possível ver na derrota do dragão, a vitória sobre o orgulho do rei, mas também a queda dos vícios que se prolongam do corpo, a perversidade, a maldade.

Depois de vencer a selvageria, o orgulho e os vícios, resta, ainda, a ogra, cuja força simbólica não reside na forma animalizada, mas no *modus vivendi*, na obsessão por juventude, no desejo insano de devorar tudo que é belo, razão para o aprisionamento de Iliana. Para superá-la, a ajuda de Raio de Sol é imprescindível, como conselheiro e condutor. Assim, de certo modo, o velho rei não deixa de acompanhar a filha. Ao mesmo tempo, o cavalo representa o espírito guerreiro da jovem, pois, portador da vida e da morte, está ligado, além de outros elementos, ao fogo, destruidor e triunfador.

Tais superações permitem que a moça esteja pronta para a jornada e rompa os laços com a família, partindo para sempre. Por outro lado, um dos aspectos mais repetido nos estudos sobre a simbologia do dragão aponta para o fato de o monstro ser o guardião severo de um tesouro. Pode-se considerar, assim, que, ao mesmo tempo em que a protagonista está tentando salvar Iliana, está à porta de um tesouro longamente procurado por ela: a identidade.

A luta entre o herói e o dragão simboliza a tentativa do primeiro em sair das trevas. Para Henderson (1995), o combate entre ambos é o tema arquetípico do triunfo do ego sobre as tendências nefastas. O dragão, segundo Rowland (1973), é o símbolo do espírito de mudança, do eterno crescimento que provoca por si próprio novas formas. A ambivalência do dragão, ser que pertence à terra, ao ar, às águas, às cavernas e às montanhas, senhor das chamas, permite que represente, notadamente na cultura chinesa, o poder e a realeza, além da capacidade de passar das trevas, o yin, à luz, o yang. Num círculo significativo do Absoluto, o yin e o yang confundem-se e engendram-se mutuamente em um perpétuo movimento circular.

O primeiro, elemento feminino, procede do que é obscuro, negativo, frio, potencial e natural caracterizado pela noite e pelas trevas do caos primordial. Representa, pois, a fecundidade da terra-mãe. Em nível individual, significa a indulgência, a sabedoria, a passividade e a doçura. O yang, elemento masculino, nasce da virtualidade. É a luz surgindo das trevas e por isso é o positivo presente na claridade, no dia, na energia solar. Abarca as forças de expansão, de dissipação e de evolução. No campo individual, é o aspecto paterno, o método, a justiça, a severidade. Os dois princípios, juntos, regem todas as mudanças no mundo, todos os ritmos cósmicos, regulam a vida e a alternância entre a alegria e a dor.

Nesse campo está a princesa em questão. O herói é o restaurador da situação sadia, consciente. De algum modo, ela é uma massa inerte em busca de luz. Seu primeiro passo contra a passividade é desafiar o pai. Logo a seguir, toma o nome, simbólico, de animal. Quando faz isso, assume para si a ambivalência do dragão, sua capacidade de se transformar,

seu simbolismo amplo. A leitura dessa narrativa demonstra o quanto a moça precisa descobrir-se para além da acomodação na corte do imperador. São situações externas que a empurram para a descoberta de si mesma, agora com o auxílio desse segundo pai, o imperador, um déspota mais bem definido do que o primeiro.

Embora a transformação definitiva em homem leve Dragão ao mundo elevado - é um herói, supera obstáculos, vence o pai e a ferocidade, conquista a recompensa, ela não está querendo suplantar o feminino. A simbologia esquiva-se ao simplismo das conclusões dicotômicas. A princesa parece estar procurando a si, buscando, como defende Eliade (1989), suprir a fragmentação, a condição de humanidade que lhe é imposta, a superação daquilo que a torna insatisfeita consigo. Vencer o pai sob forma de dragão é descobrir o caminho para o tesouro, sair da caverna para permitir a conciliação dos contrários, do feminino e do masculino.

Para o autor, a vitória que o herói conquista sobre os representantes demoníacos, como o dragão, é passageira. Aquilo que o jovem considera regressão, a feminilidade no homem, marca da identidade com a mãe, e a masculinidade da mulher, identidade com o pai, revela outro sentido, o do processo de individuação do sujeito, que consiste na integração do consciente com o inconsciente. O dragão vem a representar justamente essa soma, a resolução dos contrários, a potência celeste, criadora e ordenadora. Acrescenta-se, no entanto, que não só o fato de ter tomado o nome do dragão importa: a presença de Raio de Sol reforça a idéia de saída do mundo ctônico. A dupla cavalo-dragão revela, na princesa, a passagem da infância para a maturidade e a luta contra o instinto que é preciso matar para se tornar adulta.

Nesse aspecto, a narrativa cumpre plenamente a premissa do conto de fadas que, como aborda Bettelheim (1986), age no nível do consciente e do inconsciente. As imagens que se sobrepõem no nível da consciência provocam associações diferentes do seu sentido aparente. Há, no conto de fadas, situações que não notamos, à primeira vista, mas que estão lá, contando a história dos nossos sonhos e medos, impondo transgressões diárias e reescrevendo-se constantemente através de seus símbolos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARTHES, Roland. **Mitologias**. São Paulo: DIFEL, 1980.

BETTELHEIM, Bruno. **The uses of enchantment: the meaning and importance of fairy tales**. New York: Vintage Books, 1986.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999.

ELIADE, Mircea. **Aspectos do mito**. Lisboa: 70, 1989.

FRANZ, Marie-Louise von. **A interpretação dos contos de fadas**. São Paulo: Paulinas, 1985.

HENDERSON, Joseph L. Os mitos antigos e os homens modernos. In: JUNG, Carl Gustav (Org). **O homem e seus símbolos**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.

JUNG, Carl Gustav. **Símbolos da transformação**. Petrópolis: Vozes, 1989. p. 291.

LAND, Andrew (Org.). **The yellow fairy book**. New York : Dover, 2000.

_____. Mithology and fairy tales. In: _____. **Peasants customs and savage myths: selections from the British folklorists**. Chicago: University of Chicago, 1968. p.192-207.

LÜTHI, Max. **Once upon a time: on the nature of fairy tales**. Bloomington: Indiana University, 1999.

_____. **The fairy tale: as art form and portrait of man**. Bloomington: Indiana University, 1987.

MANTOVANI, Fryda Schultz. **Sobre las hadas: ensayos de literatura infantil**. Buenos Aires: Nova, [1959].

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

PHILIP, Neil. **A volta ao mundo em 52 histórias**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

PROPP, Vladimir. **As raízes históricas do conto maravilhoso**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

_____. **A morfología del cuento**. Buenos Aires: Juan Goyanarte, [1985].

RAGACHE, Claude-Catherine. **Animais fantásticos**. São Paulo: Ática, 1998.

RONECKER, Jean-Paul. **O simbolismo animal**. São Paulo: Paulus, 1997.

ROWLAND, Beryl. **Animals with human faces**: a guide to animal symbolism. Knoxville: University of Tennessee, 1973.

TATAR, Maria (Intr.). **Grimm's grimmest**. San Francisco: Chronicle Books, 1997.

_____. **The hard facts of the Grimms' fairy tales**. Princeton: Princeton University, 1987.

TODOROV, Tzvetan. **Literatura fantástica**. São Paulo: Perspectiva, 1989.

WARNER, Marina. **Da fera à loira**: sobre os contos de fadas e seus narradores. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

ZIPES, Jack. (Ed.). **The great fairy tale tradition**: from Straparola and Basile to the Brothers Grimm. New York: W.W. Norton, 2001.

_____. (Ed.). **The Oxford companion to fairy tales**: the Western fairy tale tradition from medieval to modern. New York: Oxford, 2000.

_____. **Fairy tale as myth, myth as fairy tale**. Kentucky: University Press of Kentucky, 1994.

_____. **The rise and of the French fairy tales and the decline of France**. New York: Penguin, 1987.

_____. **Beauties, beasts and enchantment**: classic French tales. New York: Methuen, 1984.

