

# **BRIAR ROSE: REFLEXÕES SOBRE A RELEITURA DO CONTO DE FADAS “A BELA ADORMECIDA”**

Fernanda Aquino SYLVESTRE

Doutora em Estudos Literários pela Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" (UNESP - Araraquara).

Professora da Universidade Federal de Campina Grande (UFCG).

E-mail: fernandasy@uol.com.br

## **Resumo**

Na novela “*Briar Rose*”, Robert Coover deseja levar o leitor a refletir sobre como são construídas as verdades que fundamentam os valores éticos, os comportamentos e as regras sociais da cultura norte-americana, por meio da releitura do conto de fadas, mais especificamente do conto “A Bela Adormecida”. O escritor mostra, nessa novela, como as pessoas seguem padrões e regras de comportamento ditadas não pelo bom senso ou por informações confiáveis, mas por mitos e representações fictícias que povoam nosso imaginário. Partindo dessas considerações, pretende-se, neste artigo, mostrar como Coover suscita novas leituras para o conto consagrado “A Bela Adormecida”, valendo-se da intertextualidade, por meio de um viés psicológico.

## **Palavras-Chave:**

Robert Coover; conto de fadas; A Bela Adormecida; releitura do conto maravilhoso.

Inicialmente, o conto de fadas fazia parte da tradição oral popular, sendo transmitido de uma geração para outra "em torno às lareiras, nas cabanas dos camponeses, durante as longas noites de inverno" (DARTON, 1986, p. 21). Hoje eles são tidos como literatura infantil, mas, no passado, pertenciam ao mundo adulto. Por se tratarem de contos divulgados oralmente, não se sabe a autoria dos contos de fadas. Eles eram contados como forma de entretenimento, mas também como ensinamento, tendo, portanto, um valor pedagógico.

A passagem da oralidade para a escrita ocorreu por meio da coleta dos contos orais. Perrault foi um dos primeiros a recolher os contos diretamente da tradição oral do povo no século XVII, na França. Perrault teve como sua fonte principal a babá de seu filho. Apesar de recolher suas histórias diretamente da tradição oral, ele as retocou para que agradassem aos leitores franceses.

Os irmãos Grimm coletaram suas histórias de diversas fontes, entre elas uma vizinha e amiga, Jannette Hassenpflug, que as havia ouvido de sua mãe francesa. Seus contos não eram recolhidos diretamente da tradição oral, mas fruto de histórias já marcadas pela tradição.

Os contos de fadas, pela sua tradição oral

[...] são documentos históricos. Surgiram ao longo de muitos séculos e sofreram diferentes transformações, em diferentes tradições culturais. Longe de expressarem as imutáveis operações do ser interno do homem, sugerem que as próprias mentalidades mudaram. Podemos avaliar a distância entre nosso universo mental e o dos nossos ancestrais se nos imaginarmos pondo um filho nosso para dormir contando-lhe a primitiva versão camponesa do "Chapeuzinho Vermelho" (DARTON, 1986, p. 26).

Como se pode depreender a partir das leituras de Coelho (1987), Canton (1994) e Warner (1999), antes de Perrault, alguns contos de fadas já haviam sido publicados. Giovanni Boccaccio e Geoffrey Chaucer escreveram narrativas que apresentavam conteúdo folclórico, posteriormente presente também em contos de fadas. Além deles, Giovanni Francesco Straparola escreveu diversas histórias com temas que faziam parte desse tipo de conto. Giambattista Basile inaugura o conto de fadas artístico moderno, publicando "Lo cunto de li cunti", por volta de 1634, conhecido também como "Il Pentamenore". Basile influenciou diversos autores, entre eles, Perrault "retratando algumas transformações que os contos de fadas sofreram desde sua narrativa oral até os contos literários" (RADINO, 2003, p. 71).

Muitos contos de Basile tratavam de temas como a sexualidade e o aborto de modo mais explícito, em tom cômico e obsceno. Com o passar do tempo, os contos foram sendo cada vez mais direcionados ao público infantil, perdendo suas cenas imorais e violentas.

Perrault escreve seus contos na França, no período do reinado de Luís XIV (1643-1715), para a corte e não para as crianças. Comparados aos contos da tradição oral, os de Perrault eram bastante suavizados no que tange à sexuali-

dade e à violência, como se pode notar nas palavras de Radino, ao mencionar que em um conto popular de magia francês, Chapeuzinho Vermelho é uma menina que sai para

visitar a avó com uma cesta de pão e manteiga. Um lobisomem come a avó e veste sua roupa. Quando a menina chega, o lobisomem, disfarçado, oferece comida e bebida para a menina. Ela bebe nada mais do que o sangue de sua avó e come sua carne. Essa passagem, omitida nos contos posteriores, representa rituais da tradição camponesa, na qual, ao ingerir o sangue e comer a carne da vítima, incorporavam-se suas virtudes, no caso, a maturidade da avó (RADINO, 2003, p. 75).

Perrault apresenta em seu conto uma garota burguesa ingênua, que deve obedecer as ordens dadas pela mãe.

Os irmãos Grimm despontam na Alemanha no século XIX e eram compiladores, não escritores. Preocupavam-se em indicar como fonte pessoas do povo. Em 1812 publicaram *Kinder-und Hausmärchen* (*Contos de fadas para crianças e adultos*). Somente em 1825, uma outra edição dos irmãos Grimm volta-se para o público infantil, com alterações de cunho moralizador, calcada nos valores sociais da época, adaptadas aos preceitos cristãos.

Conforme constata Coelho (1987), o maravilhoso, o sobrenatural e o mágico foram perdendo espaço com o avanço do racionalismo, da ciência. As narrativas ao sabor de Perrault, dos irmãos Grimm e de Andersen são substituídas por um novo estilo que procura casar o mágico, o maravilhoso e o feérico com um mundo racional, objetivo. Surgem contos de cunho absurdo, fantástico, beirando o *nonsense*. Trata-se de contos que se pautam na leitura de um mundo em que os olhares devem se voltar para as incertezas, para a desconfiança diante da realidade mascarada por uma sociedade globalizada e influenciada intensamente pela ilusão transmitida pela mídia, como se perceberá na posterior análise da novela de Robert Coover.

Nos contos de fadas, a presença de madrastas, de pessoas pobres que buscam uma melhor condição de vida, de reis e príncipes que se oferecem para salvar donzelas em perigo pode ser atribuída à situação vivida pelas pessoas na época em que esses contos eram narrativas orais. Muitas mulheres casavam-se tarde, tinham muitos filhos e morriam no parto, ou de doenças. Os maridos casavam-se novamente, geravam novos filhos e não tinham condições financeiras para criá-los. As madrastas eram, então, muito comuns. O mundo era um lugar perigoso e difícil, por essa razão, precisava-se ser esperto para superar as dificuldades, não importando se o herói realizasse suas ações sozinho ou com a ajuda de objetos mágicos e animais encantados, entre outros ajudantes. Esse panorama social é, de modo pertinente, relatado por Darton (1986), principalmente em relação à França entre os séculos XV e XVIII.

Nos contos de fadas, pode-se perceber também a presença de metamorfoses. Príncipes, princesas, plebeus, entre outros são encantados por algo ou alguém maléfico e se transformam em animais. Em alguns casos, a transfor-

mação ocorre sob forma de elementos da natureza. O uso de talismãs e objetos mágicos também é uma constante nesses contos. Como contraponto a esses elementos que ajudam as personagens, tem-se a presença de seres que interferem na história para prejudicar, como gnomos, bruxas, anões, velhas maldosas e animais encantados.

O determinismo, por meio do destino, é outro elemento presente nos contos de fadas. Parece sempre haver um destino certo, projetado para algumas personagens. Desse destino não é possível fugir. Alguns valores ideológicos também são constantes nas narrativas maravilhosas. Há uma preocupação com a sobrevivência do indivíduo (fome, sede, abrigo) e com valores éticos (caridade, solidariedade). Está presente, ainda, uma nítida separação entre bem/mal, certo/errado, bonito/feio. Outro fator a ser considerado é o bom ser sempre recompensado e o mal, sempre castigado. O inteligente e esperto sempre vence o arrogante, o prepotente. Aquele que muito ambiciona, acaba por ser castigado e perde tudo o que conquistou ou, ainda, não consegue obter o que tanto almejava. Os mais velhos sempre possuem um poder maior, uma sabedoria mais profunda. Aos mais novos cabem tarefas a serem vencidas ou cumpridas. Também nota-se haver uma ordem natural controladora dos seres e coisas. Caso essa ordem seja perturbada, algo ruim acontece.

Há, também, nos contos de fadas, a presença de um herói, vencedor de provas, detentor de poderes extraordinários. Mulheres recatadas, belas, submissas aos pais e maridos, extremamente obedientes também se fazem presentes. Quando elas não possuem tais atributos, são bruxas, madrastas ou outros seres maléficos intencionando prejudicar alguma personagem.

Na novela *"Briar Rose"*, Robert Coover deseja levar o leitor a refletir sobre como são construídas as verdades que fundamentam os valores éticos, os comportamentos e regras sociais da cultura norte-americana, por meio da releitura do conto de fadas *"A Bela Adormecida"*. O escritor mostra, nessa novela, como as pessoas seguem padrões e regras de comportamento ditadas não pelo bom senso ou por informações confiáveis, mas por mitos e representações ficcionais que povoam nosso imaginário.

Ao levantar questionamentos acerca do conto de fadas *"A Bela Adormecida"*, em *"Briar Rose"*, Coover remove a voz da autoridade do texto "original" para valorizar vozes que eram marginais. Se as verdades que norteiam uma sociedade são baseadas em "ficções", é possível perceber os conteúdos ideológicos das mesmas, pois elas foram criadas tendo como objetivo estabelecer e perpetuar a dominação de uns grupos sobre outros. Coover tenta desmascarar esses sistemas de representações, por meio de sua história, abrindo espaço para outras vozes e mostrando outras facetas dos mitos recalcados pelas interpretações tradicionais, comprometidas com as classes dominantes da sociedade.

O autor norte-americano privilegia aquelas vozes que, no conto original, são relegadas à periferia. Dessa maneira, o universo de leitura dos interpretantes se amplia, permitindo que novas versões de um mesmo texto sejam consideradas. Percebe-se, assim, que nenhum sentido é estático. Os escritores

pós-modernos, como Coover, exploram a multiplicidade do signo, dando novas perspectivas a narrativas que povoam o imaginário dos leitores, frustrando as expectativas daqueles que tentam realizar uma leitura pré-determinada pelo conhecimento prévio que possuem. O leitor conhece um "novo" texto, por meio da distorção e da subversão das histórias originais. O objetivo do autor é dar fim às formas convencionais de se construir histórias, revitalizando, assim, a leitura e tornando-a relevante às complexidades e dificuldades da vida contemporânea.

Coover interessa-se pelo modo como o real e o maravilhoso se constroem, passando um pelo outro, imbricando-se na ficção. Explora as lacunas entre os eventos reais e como esses eventos são interpretados. Examina o modo de contar histórias e a maneira como as ficções são desenvolvidas e se tornam significativas dentro de uma determinada sociedade. O autor norte-americano permite aos leitores, dessa maneira, um entendimento não apenas da dinâmica da história, mas também das ficções que as pessoas criam e que norteiam o cotidiano de suas vidas. Para Coover as interações sociais contêm sempre elementos ficcionalizados, frutos de uma interpretação, dos quais os indivíduos não têm consciência. Esse é um dos motivos que permitem considerar Coover um escritor comprometido com a necessidade de tirar seus leitores do comodismo e despertá-los para novas leituras e para o modo como os textos foram construídos, bem como os códigos de comportamento social que regem seu comportamento.

O autor em estudo mostra que os contos de fadas ainda povoam o imaginário das pessoas e praticamente comandam suas ações, daí a importância de uma literatura que tenha o papel de conscientizar os leitores sobre as "verdades" construídas a partir de interesses de grupos que desejam manter a dominação no sistema social. Desmascarando a fonte dessas verdades, Coover pretende levar o leitor a romper com esses modelos e a prestar mais atenção naquilo que não é dito, que está mascarado.

As pessoas não percebem o mundo à primeira vista, porque enxergam apenas aquilo que lhes foi determinado pelos modelos e construções a que foram expostas. Elas enxergam o mundo pelas lentes da linguagem, pelos modelos que são recebidos por meio da educação e da cultura. Por esse motivo, Coover e muitos escritores pós-modernos em geral "perturbam" a organização do mundo dos leitores, mostrando a eles como se tornam brinquedos de instituições políticas, religiosas e familiares sem se dar conta disso. Continuar ou não a perpetuar o "sistema" vigente é decisão do leitor, todavia, quando ele é advertido sobre outras possibilidades de interpretar o mundo para aceitá-lo ou refutá-lo, há um senso de justiça maior, uma possibilidade de escolha e não apenas uma imposição. A ficção pode ajudar a oferecer opções, providenciando novas maneiras de ver o mundo e de questionar as já existentes.

Conforme comenta Evenson (2000, p. 12-13), em relação ao exposto acima, os seres humanos

Have a need to order the chaos. They do not simply accept the world around them but instead search for patterns, means of ordering and cataloging, something to point toward a meaning or purpose in life. Humans are organizing animals; they feel that they have to understand the world, make sense of it, so as to know where they stand in relation to it. In developing this understanding, they try out different possibilities. They employ different narratives about why things are the way they are [...]. Coover writes "In a sense, we are all creating fictions all the time, out of necessity we constantly test them against the experience of life." [...] Coover believes that some myths "continue to be functional [...]. Others outlive their usefulness. They disturb life in unnecessary ways, and so it becomes necessary to break them up and perhaps change their force".

Coover mostra que o mundo é complicado e não pode ser absorvido de uma única vez, nem, tampouco ser entendido objetivamente. Há muitas coisas a se decifrar. Por isso, as pessoas se agarram a mitos e histórias confortantes, para tentar organizar suas vidas, estabilizá-las. Mas ao agir assim, tornam-se coniventes com o sistema político e cultural, cegas. O autor norte-americano propõe, então, o trabalho crítico do ficcionista que deve "desmontar" a pseudo-organização da vida das pessoas. O mito é algo que diz "confie em mim, eu posso organizar seu mundo". Por essa razão deve ser questionado.

Sem pretensões de mudar o sistema, o autor norte-americano usa sua obra para problematizar os paradoxos de seu tempo. Não há rejeição do conto de fadas clássico, mas aproveitamento dele para que novas interpretações sejam estabelecidas.

Por contos de fadas clássicos entende-se aquele o qual se faz pensar que

*We are all part of a universal community with shared values and norms, that we are all striving for the same happiness, that there are certain dreams and wishes which are irrefutable, that a particular type of behavior will produce guaranteed results, like living happily ever after with lots of gold in a marvelous castle, our castle and fortress that will forever protect us from inimical and unpredictable forces of the outside world. We need only have faith and believe in the classical fairy tale, just as we are expected to have faith and believe in the American flag as we swear the pledge of allegiance (ZIPES, 1994, p. 5).*

O objetivo deste artigo é, a partir das considerações acima traçadas, mostrar como Coover suscita novas leituras para o conto consagrado "A Bela Adormecida", valendo-se da intertextualidade, por meio de um viés psicológico.

"*Briar Rose*", título da novela de Coover e nome da personagem que representa "A Bela Adormecida" na narrativa do autor norte-americano, significa "rosa espinhenta", referência às rosas que nascem em volta do castelo onde a Bela Adormecida espera por seu príncipe.

O conto de fadas "A Bela Adormecida" possui diversas versões. A dos irmãos Grimm é a mais famosa delas, considerada uma versão reduzida de "Sol, Lua e Tália", de Giambattista Basile e de "A Bela Adormecida no bosque", de Perrault. No conto de Basile, o rei convoca os sábios e videntes de seu reino para

profetizarem seu futuro e descobre que sua filha corria perigo se tocasse em uma farpa de linho. Para protegê-la, ordena que nunca entre linho ou cânhamo em seu reino, mas um dia, Tália acidentalmente deixa uma farpa presa ao tecido proibido entrar sob sua unha e, aparentemente, morre. O fato acontece quando a jovem, encantada com o tear de uma senhora que fiava à janela, pega a meada de linho nas mãos e começa a desembaraçá-la. Por muitos anos ela fica sozinha no castelo, abandonada por seu pai que desejava apagar sua dor. Tália finalmente é descoberta por um rei casado, que passava pelas redondezas. Encantado, o rei tem relações sexuais com ela (fato subentendido no texto). Dessa relação, nascem duas crianças, Sol e Lua. Uma delas, ao confundir o dedo da mãe com seu seio, enquanto tentava se alimentar, suga a farpa sob a unha de Tália, fazendo-a despertar. Quando a esposa do rei fica sabendo do ocorrido, ordena a morte da jovem e de seus dois filhos. Busca as crianças e ordena que sejam cozidas e servidas ao marido infiel. O cozinheiro, penalizado, esconde as crianças e prepara um cabrito para substituí-las. Depois das crianças, a rainha manda buscar Tália, planejando queimá-la, mas o rei aparece e lança a rainha ao fogo, casando-se, posteriormente, com a amada. O conto de Basile faz lembrar a história mitológica de Leto que engravida de Zeus, despertando o ciúme em Hera. Do relacionamento entre Zeus e Leto nascem Apolo e Artêmis, deuses, respectivamente do dia e da noite.

Na versão de Perrault, a história é modificada, já que ele era um cortesão que contava histórias para os nobres. O rei casado de Basile é substituído por um príncipe solteiro. A Bela Adormecida de Perrault desperta, após cem anos de sono, quando o príncipe ajoelha-se ao seu lado. Do relacionamento de Bela e do príncipe nascem Aurora e Dia. A felicidade do casal, entretanto, dura pouco, já que o príncipe é convocado para uma guerra, deixando Bela e as crianças aos cuidados de sua mãe (descendente de uma raça de bichos-papões). A rainha tem desejos canibalescos, que são impedidos por uma camareira que poupa a vida de Bela e dos filhos, trocando-os por animais. A história termina, quando o príncipe chega e vê a mãe tentando assassinar sua família. Desesperada, a rainha se atira em um tanque repleto de sapos e serpentes.

No conto dos irmãos Grimm, a história tem início com a preocupação do rei e da rainha em terem um filho. Durante o banho, a rainha é surpreendida por uma rã que revela que seu desejo de ser mãe será concretizado dentro de um ano. Felizes com o nascimento da criança, o rei e a rainha resolvem dar uma festa e convidam as feitiçeras do reino. Como só tinham doze pratos de ouro e o reino possuía treze feitiçeras, uma deixou de ser convidada. Com raiva, ela decide vingar-se. As doze feitiçeras convidadas deram presentes mágicos para a princesa, como virtude, beleza e fortuna. Quando a décima segunda feitiçeira ia presentear a criança, a feitiçeira não convidada aparece e lança uma maldição em Bela: a garota espetaria, aos quinze anos, seu dedo em um fuso e cairia morta. Incapaz de anular a maldição, a décima segunda feitiçeira a substitui por um sono de cem anos em vez da morte. Os pais de Bela tomam todas as precauções para impedir o acidente, mas este acaba ocorrendo. Ao espetar

o dedo no fuso, Bela e todas as pessoas do reino adormecem. Uma cerca de urzes cresce em volta de todo o castelo que durante cem anos permanece isolado. Na história dos Grimm, muitos príncipes tentaram adentrar o castelo, mas morreram em meio aos espinhos. Decorridos cem anos, os espinhos desaparecem e dão lugar a rosas, permitindo a entrada de um belo príncipe no castelo. Ao beijá-la, o príncipe desperta a jovem e todo o reino. Bela e o príncipe se casam e vivem felizes para sempre.

A novela de Coover é narrada em terceira pessoa, em pequenas seções, que dão voz a personagens como *Briar Rose* (Bela Adormecida) que dorme e sonha; o príncipe, que luta para vencer as sarças e entrar no castelo e a fada que lançou a maldição sobre Bela. A narrativa mostra, alternando os personagens, o interior e o exterior do castelo, os sonhos da princesa e a realidade ao seu redor.

De acordo com Propp (1984, p.25) os contos maravilhosos apresentam grandezas constantes e grandezas variáveis:

O que muda são os nomes (e, com eles, os atributos) dos personagens; o que não muda são suas ações, ou funções. Daí a conclusão de que o conto maravilhoso atribui frequentemente ações iguais a personagens diferentes. Isto nos permite estudar os contos a partir das funções dos personagens.

Para esse estruturalista, nem todos os contos maravilhosos apresentam todas as funções que ele determinou, mas a sequência das funções por ele determinadas seria sempre a mesma.

De acordo com Propp (1984, p.31-60), as funções dos personagens seriam:

1. Um dos membros da família sai de casa (afastamento)
2. Impõe-se a um herói uma proibição (proibição)
3. A proibição é transgredida (transgressão)
4. O antagonista procura obter uma informação (interrogatório/ descobrir algo)
5. O antagonista recebe informações sobre a sua vítima (informação)
6. O antagonista tenta ludibriar sua vítima para apoderar-se dela ou de seus bens (ardil)
7. A vítima se deixa enganar; ajudando assim, involuntariamente, seu inimigo (cumplicidade)
8. O antagonista causa dano ou prejuízo a um dos membros da família (dano)  
8A) Falta alguma coisa a um membro da família, ele deseja obter algo (carência)
9. É divulgada a notícia do dano ou da carência, faz-se um pedido ao herói ou lhe é dada uma ordem, mandam-no embora ou deixam-no ir (mediação) momento de conexão

10. O herói-buscador aceita ou decide reagir (início da reação)
11. O herói deixa a casa (partida)
12. O herói é submetido a uma prova; a um questionário; a um ataque; etc., que o prepara para receber um meio ou um auxiliar mágico (primeira função do doador)
13. O herói reage diante das ações do futuro doador (reação do herói)
14. O meio mágico passa às mãos do herói (fornecimento – recepção do meio mágico)
15. O herói é transportado, levado ou conduzido ao lugar onde se encontra o objeto que procura (deslocamento no espaço entre dois reinos, viagem com um guia)
16. O herói e seu antagonista se defrontam em combate direto (combate)
17. O herói é marcado (marca, estigma)
18. O antagonista é vencido (vitória)
19. O dano inicial ou a carência são reparados (reparação do dano ou carência)
20. Regresso do herói (regresso)
21. O herói sofre perseguição (perseguição)
22. O herói é salvo da perseguição (salvamento, resgate)
23. O herói chega incógnito à sua casa ou a outro país (chegada incógnito)
24. Um falso herói apresenta pretensões infundadas (pretensões infundadas)
25. É proposta ao herói uma tarefa difícil (tarefa difícil)
26. A tarefa é realizada (realização)
27. O herói é reconhecido (reconhecimento)
28. O falso herói ou antagonista ou malfeitor é desmascarado (desmascaramento)
29. O herói recebe nova aparência (transfiguração)
30. O inimigo é castigado (castigo, punição, designação)
31. O herói se casa e sobe ao trono (casamento)

Propp tinha o propósito de evidenciar invariantes, ou seja, elementos sempre presentes no conto maravilhoso. Com seus estudos pôde concluir que os contos têm uma origem comum que se relaciona às práticas comunitárias dos povos primitivos. Essas práticas associam-se aos rituais de iniciação e às representações da vida após a morte.

As considerações de Propp são relevantes para se verificar, estruturalmente, as mudanças ocorridas nos textos contemporâneos que se apropriam dos contos de fadas clássicos para retrabalhá-los sob novas perspectivas, como no caso da novela de Robert Coover.

Nas versões de Basile, Perreault e dos irmãos Grimm, notamos a presença de algumas das invariantes de Propp. Em *“Briar Rose”*, a estabilidade prevista por Propp é embaçada pelo processo metaficcional. Há uma ruptura no encaideamento da história que abarca as diversas versões propostas por Coover.

Todas as versões do conto de Bela são retomadas por Coover como possíveis. Além delas, o autor cria, ainda, outras possibilidades, variando as narrativas conhecidas pelos leitores em geral.

A primeira seção da história mostra o príncipe, tentando se desvencilhar dos espinhos para adentrar o castelo. Todavia, o príncipe não é o príncipe modelar dos contos de fadas em geral, incluindo o da história “A Bela Adormecida”. Cheio de dúvidas existenciais,

*He is surprised to discover how easy it is. The branches part like tights, the silky petals caress his cheeks. His drawn sword is stained, not with blood, but with dew and pollen. Yet another inflated legend. He has undertaken this great adventure, not for the supposed reward – what is another lonely bedridden princess – but in order to provoke a confrontation with the awful powers of enchantment itself. To tame mystery. To make, at last, his name. (COOVER, 2011, p.1)*

Em vez de espetar o príncipe, os espinhos parecem acariciá-lo. A descrição das urzes é sexualizada. Bem diferente dos príncipes das versões do conto tradicional “A Bela Adormecida”, o de “*Briar Rose*” não se importa com a princesa, não a considera sua principal recompensa. Segundo o príncipe, ele se envolve nessa aventura para fazer seu nome. A preocupação gira em torno da construção de sua personalidade, de sua vaidade. Cansado de servir aos outros e de casar com princesas que ele não escolheu, aventura-se em busca de algo novo e do reconhecimento pessoal. Coover parece criticar os homens que se casam por conveniência, tendo o dinheiro ou a beleza como recompensa. Também critica o fato de alguns homens agirem passivamente, buscando sentido para suas vidas apenas por meio do casamento.

A seção seguinte dá voz a Bela que, ao contrário da Bela dos contos tradicionais, sonha incessantemente e mistura a realidade com o conteúdo sonhado. Alguns elementos são recorrentes em seus sonhos, como a imagem do pai aninhando-se entre suas coxas e do príncipe seduzindo-a. A leitura proposta por Coover parece bastante relacionada aos princípios freudianos. Em *Totem e Tabu*, Freud (1978) centraliza seus estudos psicanalíticos no relacionamento pai/filho, para explicar o totemismo. Há, segundo o psicanalista, um despotismo patriarcal instaurado, o pai tem direitos históricos. Esse despotismo, representado pela figura paterna, passa a gerar ódio, culminando na rebelião dos filhos e no assassinato e devoração coletiva do pai. Estabelece-se um clã dos irmãos, que passam a deificar o pai assassinado e, assim, surge o tabu, para gerar a moralidade social. De acordo com Freud, a rebelião dos irmãos seria uma revolta contra o tabu, decretado pelo pai, em relação à proibição do contato com as mulheres da horda. O sentimento de culpa dos irmãos pelo assassinato do pai provoca a separação da situação inicial de dominação do pai, para o início de uma nova civilização: a dos irmãos. O sentimento de culpa introjeta nos indivíduos as proibições e restrições necessárias para a sustentação da civilização. Consoante Freud (1978, p.101): “Os animais totêmicos tornam-se os animais sagrados dos deuses, e as mais antigas, mais fundamentais restrições morais — as proibições contra o assassinato e o incesto — originam-se no totemismo”.

A história do homem é, para Freud (1978), a história de sua repressão. O pai funciona como arquétipo da dominação. O mito representa a experiência das pessoas nas suas próprias vidas e, acima de tudo, em seus relacionamentos com os pais. Para o psicanalista, o mito simboliza uma realidade etno-histórica e psicológica e é uma fantasia da raça. Freud mostra a significação do mito principalmente por meio do complexo de Édipo. Segundo ele, esse mito mostra uma experiência traumática pela qual as pessoas passam, gerando dois tabus: o do assassinato do pai e o do casamento com a mãe. Segundo Freud, as pessoas têm desejos reprimidos de cometer esses dois crimes. Bela deseja relacionar-se sexualmente com o pai, figura repressora, mas, ao mesmo tempo deseja encontrar seu príncipe. Para que seu amor se concretize, precisa superar a repressão paterna.

A recorrência dos sonhos de Bela está ligada à superação. Ao sonhar incessantemente com uma mesma situação ou pessoa (como o pai ou o príncipe), Bela estaria tendo revelações de seu inconsciente. De acordo com Freud, em “A Interpretação dos sonhos”, a recorrência permaneceria até que o problema de Bela tivesse sido resolvido. Para Freud, de acordo com Roza (1998, p.63), os sonhos não são absurdos, eles possuem um sentido e são representações de desejos:

Enquanto fenômenos psíquicos, os sonhos são produções e comunicações da pessoa que sonha, e é através do relato feito pelo sonhador que tomamos conhecimento dos seus sonhos. O que é interpretado psicanaliticamente não é o sonho, mas o seu relato. Por outro lado, o relato do sonho nos parece inteligível assim como o do próprio sonhador. O pressuposto de Freud é que a pessoa que sonha sabe o significado do seu sonho, apenas não sabe que sabe, e isso ocorre porque a censura a impede de saber.

Seria terrível para Bela, por exemplo, admitir que deseja sexualmente seu pai e que sua principal preocupação é encontrar um príncipe, ou seja, um casamento e a realização sexual. Mas seus sonhos revelam o lado apavorante de sua realidade. Bela não sabe se o que está sonhando é fruto dos vestígios de seu passado ou não, mostra apenas uma vaga consciência, algo entre a vigília e o sono. Alimentada pelas histórias da fada responsável pela maldição do sono, Bela confunde-se ainda mais. É como se vivesse um estágio de semi-coma e pudesse escutar a voz da fada, sem, contudo reconhecê-la ou ao que diz.

A lembrança do pai também está ligada ao abandono, conforme mostra a narrativa:

*She dreams, as she has often dreamt, of abandonment and betrayal, of lost hope, of the self gone astray from the body, the body forsaking the unlikely self. She feels like a once -proud castle whose walls have collapsed, her halls and towers invaded, not by marauding armies, but by humbler creatures, bats, birds, cats, cattle, her departer self an unkempt army marauding elsewhere in a scatter of confused intentions.[...] Her parents, as always in her dreams, have vanished, gone off to death or the continent or perhaps to one of their houses of pleasure, and she is being stabbed again and again by the treacherous spindle, impregnated with a despair from which, for all her fury, she cannot awaken (COOVER, 2011, p. 2-3)*

A metáfora do castelo em ruínas, descrita no trecho acima, revela o quanto Bela sentia-se desprotegida. Não tinha notícia do paradeiro dos pais e, por isso, imagina diversos destinos para eles, como a morte ou a mudança para algum lugar aprazível. Sentia-se traída e sem esperança, já que há tanto tempo permanecia dormindo. O desespero de Bela, aparente em seus sonhos, é compreensível, pois a adolescência é a fase em que os jovens sentem-se mais inseguros, cheios de questionamentos, desejando proteção e apoio. Justamente nessa fase, Bela foi abandonada pelos pais, porque o rei não suportou a dor de vê-la dormir por cem anos. A atitude do rei é bastante questionável, pois ele poderia ter mantido Bela ao seu lado, tentando superar sua dor, já que era adulto e supostamente capaz de enfrentar com maturidade seus problemas. Um pai consciente não abandonaria um filho, mas tentaria encontrar uma solução para o adormecimento. Bela sente-se abandonada, porque percebe, mesmo que de maneira inconsciente, que o pai desistiu de lutar por ela.

Depois do príncipe e de Bela, a terceira voz que aparece na narrativa é a da fada, “*a loving old crone*”, cujo papel principal é entrar nos sonhos de Bela, assumindo a forma de uma velha senhora, interferindo neles por meio de histórias que confundem a adolescente. A jovem não é capaz de distinguir o que aconteceu realmente em sua vida, do sonhado. A fada, que se configura também como bruxa, já que lançou sobre Bela a maldição do sono, tenta convencer Bela, com suas palavras, da possibilidade da não chegada do príncipe, mas a jovem continua acreditando em um final feliz, decepcionando a fada que reflete: “*nothing sticks in that wastrel’s empty head, nothing except her perverse dream of love-struck princes*”. (COOVER, 2011, p. 7) O príncipe, no entanto, preocupa-se mais com seu sucesso e poder do que com o desejo sexual, físico, o que reforça a ideia de que o príncipe pode ter obrigação, como arquétipo da salvação, de encontrar a princesa e se casar com ela, mas, interiormente esse pode não ser o seu desejo. Há um questionamento da condição de príncipe, que pode ser transportado para a vida real. Muitas pessoas seguem algo em suas vidas amorosas, profissionais e familiares por obrigação, para não decepcionar alguém e não porque realmente desejam viver da forma como vivem. O papel do príncipe de Bela pouco tem a ver com seus desejos, por isso, o príncipe não se esforça para encontrá-la, não se engaja em sua tarefa, sentindo-se inseguro, desejando saber

*Who or what set him off on this adventure, and how it is he knows that his commitment and courage are so required. It is almost as though his questing – which is probably not even ‘his’ at all, but rather a something out there in the world beyond this brambly arena into which He has been absorbed, in the way that an Idea sucks up thought – were inventing him, from scratch as it were (he is not without his lighter virtues): is this what it means ‘to make one’s name’? In reply, all around him, the pendulous bones whisper severally in fugal refrain: I am He Who Will awaken Beauty! (COOVER, 2011, p.14-15)*

O príncipe indaga sua condição de príncipe, mas, ao mesmo tempo sente-se angustiado com a possibilidade de não ser ele o “escolhido”, pois acostumado a essa condição, não saberia o que fazer se não tivesse que buscar princesas. Além disso, sente-se aterrorizado com a possibilidade de morrer entre os espinhos. Pode-se notar, então, que o príncipe é um anti-herói, preocupado com as questões existenciais, com sua imagem, com o fato de ter que dar satisfação do motivo pelo qual não se sente capaz de ser um príncipe de verdade, embora o seja.

A princesa, assim como o príncipe, busca entender quem ela é, perguntando

*Who am I? [...] What am I? Why this curse of an endless stupor and its plague of kissing suitors? Do they ceaseless but ineffectual assaults really prefigure a telling one, or is my credulous anticipation (I have no memory!) merely part of the stuporous and stupefying joke? (COOVER, 2011, p. 11)*

A fada reclama de ter que passar cem anos nos sonhos de Bela, tentando responder seus questionamentos infantis. Tenta convencê-la de que o castelo com o qual tanto sonha é uma metáfora de si mesma e conta à jovem quem ela é. Compara-a com uma porta do castelo, mais especificamente com o buraco da fechadura, dizendo que Bela, assim como a fenda na porta, está em desuso, tapada por uma teia de aranha. A referência simboliza a questão da virgindade. A chave pode ser considerada um símbolo fálico, assim como o órgão sexual do príncipe. Também a compara com uma janela fechada e com um corredor por onde não passa mais ninguém. De acordo com a fada, Bela é perigosa e inviolável, mas também bonita e desejada. Ao definir Bela, no entanto, a fada esconde o elemento mais importante da vida da adolescente, que ela é Bela e que, certamente, o príncipe a salvará.

O motivo de a fada não querer contar a Bela sua verdadeira identidade é a necessidade de ter a companhia da jovem. O maior desejo da fada é continuar, como Sherazade, contando indefinidamente suas histórias, porque se alimenta delas, usa-as para se manter útil, assim como Sherazade as usava para se manter viva. Bela, como o príncipe Shariar, escuta as narrativas contadas e é manipulada por elas. A fada, para não correr o risco de contar a verdade para Bela, emenda uma história na outra. Na verdade, a fada conta diversas versões do conto de fadas “A Bela Adormecida”, algumas que fazem lembrar as dos Grimm, de Perrault e de Basile e outras inventadas por ela, trágicas.

A primeira versão contada pela fada é a de Basile, em que Bela acorda cercada por dois bebês. Na versão de Coover, há algumas alterações. Bela teria se relacionado com diversos príncipes e tido vários filhos com eles. Ao acordar, a jovem descobre que todos os príncipes estão casados e que suas esposas, para vingarem-se da traição dos maridos, cozinham os filhos de Bela e os comem. Na narrativa de Coover não há espaço para o final feliz de Basile. O autor

adverte seus leitores de que a realidade é bem mais cruel do que o conto de fadas. Na vida real, muitos assassinatos ocorrem “em nome do amor” e esposas ciumentas são frequentes. O canibalismo é uma metáfora do ato de digerir um problema. Uma vez deglutido e processado, o problema se dissipa. Além disso, a vingança funciona como uma maneira de aliviar o mal recebido, pelo menos, temporariamente, até que se tome consciência de que o ato cometido não é justificável, nem por se tratar de um retorno perverso àquele que lhe causou o mal. Reparar um erro com outro pode trazer alívio imediato, mas, com certeza, para os que gozam de sanidade mental, futuramente serão atormentados por seus desejos de reparação.

Ao ouvir a primeira versão de sua própria história, Bela conclui que talvez fosse melhor não acordar. O receio de despertar está ligado ao medo de ser infeliz, de não encontrar se príncipe, que pode tanto representar o casamento, quanto um desejo, um sonho não realizado. A fada, por sua vez, diz a Bela que o problema da jovem é aguardar demais e agir pouco. De acordo com Bettelheim (1996), os pais desejam sempre proteger os filhos da sexualidade, mas ela é inevitável. O fato de Bela aguardar demais significa que ela não está pronta para a sexualidade. O mesmo autor interpreta a maldição lançada em Bela como o início da menstruação, concluindo que

As treze fadas da estória dos irmãos Grimm lembram treze meses lunares em que se dividia antigamente o ano. Embora este simbolismo nos escape, se não estamos familiarizados com o ano lunar, é bem sabido que a menstruação ocorre tipicamente numa frequência de vinte e oito dias dos meses lunares e não nos doze meses em que se divide o nosso ano. Assim, o número de doze fadas boas mais uma décima terceira malvada indica simbolicamente que a “maldição” fatal se refere à menstruação. (BETTELHEIM, 1996, p.272)

De acordo com Bettelheim (1996, p.272), a “maldição” nunca poderá ser evitada pelos pais, por isso o rei não foi capaz de impedi-la, apesar de retirar do reino todas as rocas. A ausência do rei e da rainha, após o trágico acontecimento, representaria a incapacidade dos pais de protegerem os filhos das fases de crescimento pelas quais eles precisam passar.

Na história de Coover, Bela fica horrorizada ao descobrir que fez papel de má ao se relacionar com homens casados: “*The princes were married - ?! Of course, what did you expect, my child?*” (COOVER, 2011, p.19)

Em outra versão, quando os príncipes saem para guerra (fato que aparece na história de Perrault), as mulheres fazem diferentes pratos de comidas com as crianças e cortam a garganta de Bela, fervendo-a, posteriormente, em um caldo. Como os estômagos delas estavam cheios com os pratos feitos com os filhos de Bela, elas oferecem a sopa feita de Bela aos pobres. Coover mostra um lado cruel e irônico do ser humano nessa versão, ao mostrar como a caridade foi feita, utilizando carne humana para alimentar os necessitados, mesmo que ela seja considerada um tabu. Além disso, se está diante de uma cena de assassinatos.

Coover mostra ainda uma versão em que a esposa de um dos príncipes deseja as joias que Bela usa. A jovem é obrigada a tirá-las, antes de ser atirada às chamas e morrer. O príncipe escuta os gritos da amada, mas não consegue chegar em tempo de salvá-la porque fica preso aos espinheiros.

Em outra versão, Bela é acordada não por um príncipe, mas “*by a band of drunken peasants who had broken into the castle, intento on loot*” Ao saber de seu destino Bela apavorada comenta: “*But that’s terrible*” (COOVER, 2011, p.26) e começa a achar que tudo que sonhou lhe é familiar. Conclui, depois, que não é justo que ela seja a bela, a escolhida.

A fada é também a bruxa. Como todas as pessoas, ela possui seu lado bom e seu lado malvado. Ela cuida de Bela, de seu físico, mas a mantém aprisionada para poder ouvir suas histórias, mostrando seu lado egoísta. Além disso, foi responsável pela maldição que fez Bela dormir por cem anos. Ela mesma confessa que poderia, com sua mágica, transformar-se no príncipe e acordar Bela, mas para sustentar seus próprios desejos, aprisiona Bela em seu eterno sonho.

Coover apresenta em sua novela, três personagens encurralados, vítimas de suas angústias, dúvidas e desejos: o príncipe não é capaz de vencer os espinhos (negar sua condição de salvador), Bela não consegue acordar (superar sua imaturidade) e a fada fica dependente de suas histórias.

Quando a história termina, entretanto, um príncipe se aproxima e Bela alimenta sua esperança de acordar, embora saiba que possa ser apenas um sonho. O conto de fadas não desfigura o mito, como se pode notar. Coover mostra que as pessoas continuam se apegando às velhas histórias e aos mitos originais. O autor norte-americano também adverte, por meio da narrativa “*Briar Rose*”, que as pessoas devem enfrentar suas decepções, que elas não estão prontas para render-se aos mitos com base apenas nas narrativas.

Para Bettelheim (1996, p.274),

O mundo só está vivo para a pessoa que desperta para ele. Só o relacionamento com os outros nos “desperta” do perigo de deixar nossa vida adormecida. O beijo do príncipe rompe a praga do narcisismo e desperta a feminilidade que até então não se desenvolvera. Só se a donzela se transformar em mulher, a vida pode prosseguir.

Bettelheim chama atenção apenas para a condição de Bela, mas na novela “*Briar Rose*”, pode-se perceber que tanto o príncipe quanto a fada estavam adormecidos para a vida, presos em seus cotidianos, sem saída para algo melhor, mesmo que assim desejassem.

Por meio da história de Coover, pode-se depreender que, na contemporaneidade, tem-se um aproveitamento dos contos de fadas clássicos como forma de subvertê-los, transformá-los, relê-los dentro de uma nova perspectiva, que rompe com os valores do passado, apresentando novos valores condizentes com a sociedade vigente, em que já não faz mais sentido pensar-se no real e em grandes narrativas diante de um mundo repleto de simulacros, globalizado, povoado por excessivas informações. Não há mais espaço para a moral ingê-

nua dos contos de fadas clássicos e o mundo mostra isso às pessoas por meio de textos literários que fazem uma nova leitura dos contos de fadas muito mais dramática, fatalista. Não há esperanças para um final feliz em um contexto social violento que se disfarça em simulações e se dilui em situações paradoxais. Não há mais lugar para o maniqueísmo simplista (bem/mal), pois o bem pode estar misturado ao mal, ou se perder a ponto de não se saber o que é realmente o bem ou o mal.

A metaficção de Coover, como define Evenson (2003, p.237), "*becomes a critique not only of myth, but of itself, biting its own tail*".

## SYLVESTRE, F. A. BRIAR ROSE: REFLECTIONS ON THE REINTERPRETATION OF THE FAIRY TALE "SLEEPING BEAUTY"

### Abstract

*In "Briar Rose", Robert Coover wants to take the reader to reflect on how the truths that support the ethical values, behaviors and social norms of American culture are constructed, by means of the reinterpretation of the fairy tale, more specifically the tale "Sleeping Beauty". The writer shows in this novella, as people follow rules and standards of behavior dictated not by common sense or by reliable information, but by myths and fictional representations that populate our imagination. Based on these considerations, this article intends to show how Coover creates new readings of the traditional tale "Sleeping Beauty", making use of intertextuality, through a psychological perspective.*

### Keywords

*Robert Coover; fairy tale, Sleeping Beauty, rereading of marvelous tale*

### Referências

- BETTELHEIM, B. *A Psicanálise dos contos de fadas*. 3. ed. Tradução de Arlene Caetano. São Paulo: Paz e Terra, 1996.
- CANTON, K. *E o príncipe dançou: o conto de fadas, da tradição oral à dança contemporânea*. Tradução de Cláudia Sant'Ana Martins. São Paulo: Ática, 1994.
- COELHO, N.N. *O Conto de fadas*. São Paulo: Ática, 1987.
- COOVER, R. *Briar Rose & Spanking the Maid*. New York: Penguin, 2011.
- COPE, J.I. *Robert Coover's Fictions*. Baltimore, Md.: The Johns Hopkins University Press, 1986.
- DARTON, R. *O grande massacre de gatos*. 2.ed. Tradução de Sonia Coutinho. Rio de Janeiro: Graal, 1986.

EVENSON, B. *Understanding Robert Coover*. Columbia: University of South Carolina Press, 2003.

FREUD, S. *Totem e tabu*. Tradução de Órizon Carneiro Muniz. Rio de Janeiro: Imago, 1978.

PROPP, V.I. *Morfologia do conto maravilhoso*. Tradução de Jarna Paravich Sarhan Rio de Janeiro: Forense, 1984.

RADINO, G. *Contos de fadas e realidade psíquica: a importância da fantasia no desenvolvimento*. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2003.

ROZA, L.A.G. *Freud e o inconsciente*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

WARNER, M. *Da fera à loira*. Sobre contos de fadas e seus narradores. Tradução de Thelma Médici Nóbrega. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

ZIPES, J. *Fairy Tale as Myth, Myth as Fairy Tale*. Lexington: The University Press of Kentucky, 1994.

