

The Gingerbread House: uma releitura de João e Maria

(The Gingerbread House: rereading Hansel and Gretel)

Fernanda Aquino Sylvestre¹

¹Unidade Acadêmica de Educação- Universidade Federal de Campina Grande -UFCG

fernandasyl@uol.com.br

Abstract: The aim of this paper is to show, through intertextual relations between two tales, how Coover (2000) rereads the renowned fairy tale *Hansel and Gretel* breaking the reader's expectations in relation to the traditional tale, leading him to new meanings, which raise more questions and critics about the contemporary world. The American author seems to want to rescue the reader from the traditional tales by showing other possibilities to construct the world.

Keywords: fairy tales; contemporaneous literature; Robert Coover; short story; intertextuality.

Resumo: O objetivo deste artigo é mostrar, por meio das relações intertextuais entre os dois contos, como Coover (2000) relê o consagrado conto de fadas *João e Maria*, quebrando a expectativa do leitor em relação ao conto tradicional, levando-o a novos significados, mais questionadores e críticos em relação à contemporaneidade. O autor norte-americano parece querer resgatar o leitor dos contos tradicionais e ir além desse resgate, mostrando outras possibilidades de construção de mundo.

Palavras-chave: contos de fada; literatura contemporânea; Robert Coover; conto; intertextualidade.

O artigo em questão aborda a reescrita que Coover (2000) faz do conto de fadas tradicional *João e Maria* dentro do contexto pós-moderno, globalizado, compondo um novo texto que subverte os elementos tradicionais da narrativa. Robert Coover é um importante escritor norte-americano contemporâneo preocupado com as perspectivas sociais, psicológicas, econômicas e políticas de seu tempo e com o modo como elas se configuram na formação da sociedade norte-americana. Essa preocupação se reflete tanto nas técnicas de construção de suas histórias, quanto nas críticas apresentadas em suas narrativas.

The Gingerbread House começa com um pai conduzindo seus dois filhos à floresta. As crianças, um garoto e uma garota, não são nomeadas ao longo da história. São apenas chamadas de menino e menina, ele e ela. Porém, apesar de não se dizer os nomes delas, algumas pistas já remetem as personagens à história de *João e Maria*. Logo de início, na parte um da história, o garoto aparece jogando migalhas de pão pelo caminho em direção à floresta: "The boy is occupied with the crumbs. Their song tells of God's care for little ones" (COOVER, 2000, p. 61).

A narrativa de Coover é dividida em 42 partes numeradas, que mostram, como cenas de filmes, imagens dos acontecimentos da história. Coover seduz seus leitores ao fazê-los completar sua trama com tudo aquilo que deixou de fora e que fazia parte do conto original de João e Maria. O autor norte-americano manipula, no entanto, os padrões criados por esses leitores, pautados na história original.

O conto dos irmãos Grimm chama atenção para o fato de as crianças entenderem a intenção de seus pais em abandoná-los como uma forma de ajudá-las a se tornar independentes,

a enfrentar a rejeição para, finalmente, se reunirem. A bruxa é como uma mãe substituta para eles. Tão má quanto a madrasta que planejou abandoná-los na floresta para salvar-se e também ao pai. Quando João e Maria percebem que ser dependente da figura materna significa serem privados de suas identidades, eles derrotam a bruxa e ganham independência psicológica.

Coover, porém, dá um novo tratamento para o enredo de *João e Maria*, usando a história das duas crianças para frustrar seus leitores presos na leitura do conto original, mostrando um outro ponto de vista: a iniciação das crianças no mundo adulto e sexualizado. A história de Coover termina com os garotos diante da casa de guloseimas, encantados com a porta de coração. A bruxa pode ser percebida pelo som de seus trapos negros agitados.

No conto *The Gingerbread House* não há, portanto, um reencontro do pai com as crianças. Coover sinaliza a sexualização delas, fato não explorado pelos irmãos Grimm. Antes de pararem diante da porta, Maria lambe os lábios do irmão e vice-versa, os irmãos lambem a casa e são seduzidos pela porta cor de sangue, deliciosa. Coover muda o foco da história: a independência psicológica é substituída pela iniciação sexual.

A atraente porta vermelha da casa da bruxa funciona como o elemento que mudará o destino das personagens. Maria e João, ao adentrarem a casa, se mostram ainda frágeis e ingênuos e só passarão pela porta porque não são maduros o suficiente para perceberem que os doces são um atrativo para o perigo que os espera do lado de dentro daquela deliciosa moradia.

Em *The Gingerbread House*, a relação sexo/dor é apresentada por meio do terror, do medo. A bruxa seduz o garoto, usando um coração retirado de uma pomba. Ela o ergue e passa-o pelo seu corpo. O garoto não consegue tirar os olhos da bruxa. Ele e a irmã lambem pirulitos um do outro e depois se agriem fisicamente. O pai tem desejos ardentes pela bruxa, mas de modo hipócrita estapeia o filho porque ele tem os mesmos desejos.

Coover mostra, portanto, que a primeira porta para a maturidade se dá pelo sexo e que a maldade é algo raramente superado: fadas boas são impotentes e pombas têm seus corações retirados.

O conto *João e Maria* de Grimm é bastante simples quanto a sua estrutura, assim como os contos de fadas em geral. A linguagem é coloquial. O conto de Coover apresenta um narrador heterodiegético que relata poética, metaforicamente uma nova versão da história de João e Maria. Coover escreve um conto sofisticado, misturando imagens e símbolos com desenvolvimento humano, psicologia e relacionamentos intra-pessoais. Dessa forma, mostra o lado cruel da humanidade, o demoníaco, o pavoroso. João e Maria nunca mais encontrarão seu pai que, no quarto vazio da casa, percebe a falência das fadas boas e de seu poder de pai, tentando imaginar algo de bom para seus filhos, mas, no fundo, sabendo o quanto seus desejos eram impossíveis diante da implacável realidade.

A trama do autor norte-americano é escrita em quinze páginas e quarenta e duas breves cenas numeradas. Na primeira cena um velho homem conduz seus filhos à floresta. As crianças cantam canções de ninar alegremente. O filho joga migalhas de pão pelo caminho. Na história dos irmãos Grimm, João joga seixos pelo caminho na primeira tentativa dos pais de abandonar as crianças na floresta. Na segunda tentativa – a bem-sucedida – João não consegue pegar os seixos, pois a esperta madrasta trancara a porta da casa e o garoto não pôde, assim, apanhá-los no meio da noite. Por isso, espalha pelo caminho migalhas

de um pedaço de pão que lhe fora dado para que comesse na floresta naquele dia. A garota carrega um cesto para colher flores na história de Coover. No conto dos Grimm não há menção do cesto de flores. Também não se fala em canções de ninar. Os garotos na versão dos irmãos Grimm estão preocupados porque já sabem que serão abandonados, pois ouviram a conversa da madrasta com o pai. Não há motivo, portanto, para alegria ou canções. O que se pode notar é o fato de Coover já evidenciar que as crianças, em seu conto, desconhecem o destino cruel com o qual se depararão ou são tão imaturas que pressentem o abandono sem ter consciência do quanto ele será difícil e assustador.

Na segunda cena, Coover descreve o velho homem como alguém pobre e oprimido por sua pobreza. O velho homem parece já não ter forças, arrastando seus pés ao caminhar. Os cabelos são brancos e a pele ressecada. Movia-se motivado por “forças secretas”, por causa da sua culpa e do seu desespero: “*Secret forces of despair and guilt seem to pull him earthward*” (COOVER, 2000, p. 62). Os irmãos Grimm falam da pobreza do pai e da madrasta, mas não descrevem detalhadamente ou de modo poético as características dessas personagens. O pai, no conto dos irmãos Grimm, limita-se a mostrar sentimento de pena pelas crianças.

A cena três enfoca a garota. Coover descreve as vestimentas contrastantes dela: “The girl’s apron is a bright orange, the gay color of freshly picked tangerines, and is stiched happily with blues and reds an greens; but her dress is simple and brown, taltered at the hem [...]” (COOVER, 2000, p. 62). Tudo parece perfeito, e as crianças são acompanhadas por pássaros e borboletas que enfeitam a floresta. Coover dá destaque para as cores neste fragmento do conto. A cor alaranjada, de acordo com Chevalier e Gheerbrant (2005, p. 27), simboliza o ponto de equilíbrio entre o espírito e a libido. Porém, adverte o dicionário de símbolos, esse equilíbrio tende a se romper e o alaranjado torna-se, assim, símbolo da revelação do amor divino ou emblema da luxúria e da infidelidade. No culto da terra-Mãe, essa cor era usada para orgias, num ritual que conduzia à revelação e à sublimação iniciatórias. Diz-se que Dionísio usava vestimentas alaranjadas; Coover compara o avental da menina com mexericas, fruta que contém muitos caroços, simbolizando a fecundidade. No caso da “Maria” do conto *The Gingerbread House*, parece que Coover sinaliza para a descoberta da sexualidade, pois em muitos momentos da história a garota mostra seus desejos sexuais em cenas como a da pomba colocada entre suas coxas por baixo da saia e aquelas em que lambe pirulitos e os lábios do irmão. A cor alaranjada está ligada, portanto, à luxúria, aos desejos sexuais latentes na menina. Os pontos azuis, verdes e vermelhos também apresentam significado simbólico. Dentre os significados da cor azul tem-se, de acordo com Chevalier (2005, p. 107-110), a definição dessa cor como a mais imaterial e fria das cores. Os egípcios a consideravam a cor da verdade. O azul representa também o Yang (cor de influência benfazeja), a morada da imortalidade. De acordo com Tao-te King (apud CHEVALIER; GHEERBRANT, conforme comente CHEVALIER, 2005,), essa cor representa o não-manifestado. No caso de Maria, o ponto azul pode estar relacionado ao que ainda não se revelou: a sexualidade. Também pode representar a verdade sobre a vida adulta, manifestada por meio do sexo, condição imposta por Coover para o fim da infância. O verde, junto com o vermelho, forma um jogo simbólico de alternâncias. Esta cor é a mediadora entre o calor e o frio, o equidistante do azul e do vermelho infernal. É uma cor tranquilizadora. É o despertar da vida. Maria está nascendo para uma nova etapa de sua existência, assim como as verdes plantas despontam na primavera. O vermelho simboliza a vida. É a cor do fogo e do sangue. Também é símbolo da força. Maria

deve estar fortalecida para a luta que se aproxima: sua batalha com a vida adulta. Os pespontos vermelhos podem indicar a sexualidade: o sangue da menstruação, a cor dos órgãos sexuais. A cor marrom do vestido contrasta com o colorido do avental e representa a pobreza, a simplicidade da garota. É uma cor neutra, opondo-se à cor predominante do avental, o alaranjado. Esse contraste assinala a passagem de uma infância pura, simples, neutra (como a cor marrom), para uma vida luxuriosa, representada pelo tom alaranjado brilhante do avental.

Na cena quatro predomina a descrição. Fala-se sobre as vestimentas pobres do garoto. Ele usa calças azuis e jaqueta vermelha, duas das cores também usadas pela irmã. O vermelho carrega a ideia da sexualidade brotando na juventude do garoto. O azul provavelmente representa, assim como o azul da roupa da garota, algo que está por vir, certamente a vida adulta e sua sexualização.

Na cena cinco, Maria volta a cantar. Suas canções falam, desta vez, de suas cestas de flores, de casas de pão de mel e de um santo.

Na cena seis predomina novamente a descrição. Fala-se do garoto, de suas mãos, dos seus dedos grossos e curtos e de sua roupa já curta pelo crescimento. O menino ainda joga as migalhas de pão pelo caminho, brincando com elas.

Na cena sete o autor norte-americano ressalta o olhar do velho homem que “flutua úmido em acentuadas olheira” mostrando o cansaço e o sofrimento causado ao longo de sua vida. Coover descreve minuciosamente o rosto do pai das crianças, enrugado, marcado pela angústia. O olhar do homem é fixo e perdido, evidenciando falta de desejo em enxergar. Talvez porque ele já saiba bem as visões horríveis que terá de seus filhos, quando eles se encontrarem com a bruxa, quando tiverem seu primeiro contato com o sexo e, conseqüentemente, com a vida adulta. Talvez ele saiba que nunca mais verá os filhos, porque os garotos nunca mais encontrarão o caminho de volta para casa. Neste sentido, o velho homem descrito por Coover se diferencia bastante do pai de João e Maria da história dos irmãos Grimm, em que o pai das crianças nunca perde a esperança de encontrá-las, fato concretizado no final da história.

Na cena oito finalmente a terrível bruxa aparece. Coover a descreve também. Ela está embrulhada em trapos negros. Seus olhos brilham como carvão em sua face abatida. Em suas vestes negras piscam manchas azuis e cor de ametista. A bruxa parece enlouquecida, alternando silenciosas gargalhadas com gritos enlouquecidos, capturando pombas e arrancando seus corações. A bruxa no conto de Coover aparece, em diversos momentos, segurando a pomba ou o coração retirado dela. De acordo com o dicionário de símbolos de Chevalier (2005, p. 728), a pomba é o símbolo da pureza, da simplicidade. É também, quando traz o ramo de oliveira para Noé, na arca, o símbolo da paz, da harmonia, da esperança e da felicidade recuperada. Na acepção pagã, a pomba continua ligada à noção de pureza, mas em associação ao amor carnal. A pomba é a ave de Afrodite e simboliza a realização oferecida pelo amante ao objeto de seu desejo. A bruxa ergue a pomba diante do garoto e do pai, passando depois por seu corpo o coração arrancado, em gestos sensuais que seduzem os dois concretizando a imagem da pomba como ave símbolo do amor carnal, da luxúria, dos desejos sexuais. A pomba também representa a alma e a mulher. Ao escolher a pomba para sacrificar, a bruxa exalta o poder feminino da sedução, a imortalidade da alma, do amor sempre ligado ao sexo. Nas tradições modernas, o coração representa o amor profano, a caridade enquanto amor divino, a amizade.

No conto de Coover, o coração parece ser indício da força feminina, do poder de sedução da mulher, do início de uma nova vida adulta e sexualizada. Pode ainda estar representando o órgão sexual feminino, pois o coração possui a forma de um triângulo invertido, símbolo desse órgão, em oposição ao triângulo normal, símbolo do órgão sexual masculino.

A bruxa, no conto do autor norte-americano, representa a oportunidade do garoto e do pai realizarem seus desejos sexuais reprimidos. Conforme define Chevalier (2005, p. 419), baseado em Jung, a bruxa representa aquilo que ainda não se concretiza para as pessoas, fruto de seus recalques. São os desejos não realizados. A bruxa é também a antítese da imagem idealizada da mulher. Ainda pode ser concebida como manifestação dos conteúdos irracionais da psique. João e o pai, em *The Gingerbread House*, enxergam na bruxa a mulher sexualizada e não a idealizada. No conto dos irmãos Grimm, a imagem da bruxa volta-se para a representação da madrasta má, que tenta livrar-se de duas crianças para não morrer de fome. A bruxa deseja comer literalmente as crianças, matar sua fome, assim como a madrasta. A diferença está no modo como as duas desejam saciar a fome. Uma quer comer as crianças e a outra quer livrar-se delas para poder sobrar alimento para sua própria sobrevivência.

Na cena nove o autor norte-americano volta a abordar a alegria da garota. Maria parece consciente da manipulação do pai, de acordo com a voz onisciente do narrador, mas aceita esse jogo que a levará para a vida adulta pelas garras do sexo.

Coover, na cena dez, descreve o local da casa de biscoitos de gengibre: “[...] a sunny place, with mint drop trees and cotton candy bushes an air as fresh and heady as lemonade. Rivulets of honey flow over gumdrop pebbles, and lollypops grow wild as daisies” (COOVER, 2000, p. 64-65). O narrador adverte que as crianças que chegam até ela não saem mais.

Na cena onze descreve-se uma pomba minuciosamente. Nesta cena o leitor fica sabendo que a pomba está comendo as migalhas de pão jogadas pelo caminho. O mesmo ocorre no conto dos irmãos Grimm, porém não se fala em pombas, mas em pássaros que comem as migalhas.

Cena doze. A menina canta sozinha. O tema da cantiga muda. Agora fala sobre um rei que venceu muitas batalhas. Coover parece dar importância às canções, como forma de sinalizarem algo relacionado à história.

Na cena treze a bruxa volta a aparecer, atrapalhada com a pomba. Ergue o coração brilhante comparado a um rubi, a uma cereja, a uma hematita. O coração ainda bate. Coover descreve a bruxa evidenciando seu caráter sedutor (ombros luxuriosos). A pomba se debate de modo selvagem. A bruxa também se mostra agitada. Há uma demonstração da cena de ansiedade que virá em seguida com a chegada do garoto, que se joga em cima da pomba e é ferido por seu bico e garras. Essa imagem é bastante simbólica se se pensar na pomba como representação do amor carnal. O garoto joga-se contra a pomba para saciar seus desejos mais instintivos, seus desejos sexuais. Toda a agitação da pomba e da bruxa simula a agitação prévia a uma relação sexual quase bestial, animalizada.

Cena quinze. Há apenas uma descrição da casa de biscoitos de gengibre. De novo Coover abuse da descrição, tornando a casa de seu conto muito mais tentadora do que a da tradicional história de João e Maria na versão dos irmãos Grimm.

O garoto, angustiado, não canta mais. Os reis e santos, temas das canções, estão esquecidos, evidenciando a impossibilidade de salvação e vitória. As flores estão todas caídas. Irmão e irmã brigam pela pomba. A garota sente raiva do irmão e pena da pomba. Mas o garoto se sente frustrado por não ter conseguido a pomba, por não ter seus desejos sexuais concretizados. Nesta cena (dezesseis), Coover sugere sensualidade entre os irmãos ao relatar que as pernas de ambos se emaranham e que seus pulsos batem um no outro. Em meio a esse embricamento dos dois, plumas voam. Os irmãos Grimm não mostram no conto nenhuma cena que demonstre a sexualização de João e Maria. Os pássaros não têm participação ativa no conto, apenas figuram como os responsáveis por comer a trilha que os meninos fizeram a caminho da floresta e que deveriam seguir para retornar para casa. A pomba no conto de Coover tem papel primordial, já que desencadeia a libido do pai e das crianças.

Na cena dezessete, Coover retoma o olhar do velho, dizendo agora que eles não evitam mais enxergar: “The squint, the sorrow, the tedium are vanished; the eyes focus clearly” (COOVER, 2000, p. 67).

Na cena dezoito a garota pega o pássaro e o enfia embaixo de sua saia, entre as coxas. Essa cena demonstra a sexualização da garota, que coloca a pomba perto de seu órgão sexual. O garoto não sente mais raiva e fica observando a irmã numa espécie de *voyerismo*. O pai levanta a saia da garota para retirar a pomba morta.

Cena dezenove. Coover opõe o claro ao escuro, a vida à morte, mostrando a imagem da pomba morta, porém brilhante, lutando com a escuridão da noite, como se houvesse ainda uma esperança, mas o homem e as crianças partem, deixando para trás a pomba morta junto às flores murchas caídas do cesto da garota.

Na cena vinte volta-se a descrever a casa de biscoitos de gengibre e a sinalizar que a melhor coisa nela é a porta.

A cena vinte e um mostra o pai e os filhos caminhando de braços dados, sem animação nenhuma. O pai parece arrastar-se, como se quisesse demorar para deixar as crianças na floresta sem nunca mais vê-las.

Coover volta, na cena vinte e dois, a dar destaque para os olhos do velho homem, brilhando no crepúsculo. O pai das crianças está hipnotizado pelo coração rubi da pomba, entregue aos apelos sensuais da bruxa. Ele se joga por cima da terrível feiticeira, que tem suas vestes rasgadas pelas sarças. O velho homem parece sentir raiva de seus desejos pela bruxa, de sua atração por essa figura cruel, mas sensual. Por isso, em uma tentativa desesperada de conter seus instintos sexuais, joga-se por cima da bruxa para evitar o pior: o contato sexual entre os dois. O pai das crianças nega aquilo que mais deseja: ser possuído pela bruxa.

A bruxa guincha fazendo-se ouvir por toda a floresta. O velho homem tenta se proteger, erguendo uma de suas mãos na frente de seu corpo e a outra na frente dos filhos. A garota está assustada e chora. O garoto treme, mas cria coragem. O pai tenta proteger as crianças e abraça a garota. Essas são as imagens da cena vinte e três.

Na cena vinte e quatro, o velho pensa no quarto das crianças e nas camas que ele mesmo fez para elas. Em seus pensamentos as crianças estariam seguras no quarto. O pai de João e Maria conta-lhes uma história sobre fadas que concedem a um homem

três desejos. Ele se prolonga ao contar a história, omitindo o final dela e deixando para as crianças completá-la de acordo com seus desejos. Coover também age dessa maneira com os leitores, fazendo-os completar as lacunas deixadas propositalmente por ele. O velho homem sabe que desejos não acontecem conforme a vontade das pessoas. Ele também sabe da falibilidade das fadas: “Why must the goodness of all wishes come to nothing?” (COOVER, 2000, p. 69). Talvez seja por esse motivo que deixa seus filhos escolherem o final. Assim, dá-lhes a esperança, a oportunidade de verem realizadas suas vontades, pelo menos em sonho. No mundo real o bem nem sempre vence o mal, às vezes, o bem nem consegue se impor, ou nem mesmo ocorre na vida das pessoas. A maldade faz parte da realidade de todos e Coover parece querer mostrar o quanto é inevitável fugir dela, parecendo mais sensato enfrentá-la.

A cena vinte e cinco focaliza o cesto de flores murchas caído pelo caminho. A escuridão transpassa pelas fendas do cesto, formando enormes sombras, comparadas com sangue seco, muito provavelmente ao sangue derramado da pomba.

O velho homem, na cena vinte e seis, cai nas sarças. As crianças, chorando, ajudam a retirá-lo das plantas. Essa cena parece advertir para um perigo iminente.

Na cena vinte e sete o homem se questiona: “The sun, the songs, the breadcrumbs, the dove, the overturned basket, the long passage toward nigh: where [...] have all the good fairies gone?” (COOVER, 2000, p. 70). Ele abre caminho para as crianças passarem na floresta. Elas o seguem silenciosamente, assustadas.

A bruxa volta a aparecer com o coração cereja da pomba, na cena vinte e oito. O garoto fica amedrontado, seu coração dispara, mas ele se encoraja. Ao olhar a bruxa, lambe seus lábios. Parece sentir-se atraído sexualmente por ela. A bruxa, porém, recua, como se quisesse evitar contato com o garoto. O jogo da sedução parece ser muito mais emocionante para ela do que a concretização de seus desejos através do sexo.

Na cena vinte e nove, a fada boa, delicada, com olhos azuis e mãos suaves, condizente com as boas fadas dos contos tradicionais é transformada por Coover em uma fada sexualizada: “[...] from her flawless chest two firm breasts with tips bright as rubies” (COOVER, 2000, p. 71). Coover mostra uma fada estereotipada em suas características físicas (clara, delicada), porém a humaniza, ou seja, afasta-a dos contos tradicionais ao descrevê-la como alguém atraente para os padrões de beleza norte-americanos, já que destaca os seios dela, parte do corpo da mulher valorizada nessa cultura, como se pode notar desde a época em que viveu a atriz Marilyn Monroe, que ditou moda com seus sutiãs partidos, tornando-se um mito também por isso. Na história original de João e Maria não há fadas, Coover inclui essa personagem do imaginário infantil em sua história para, por meio de uma figura arquetípica, quebrar os padrões esperados pelos leitores. A fada de Coover não salva ninguém. Na verdade, ela nem mesmo aparece. Existe apenas na imaginação do velho homem e das crianças.

A bruxa entra em cena novamente na parte trinta do conto. Ela segura o coração pulsante diante do menino. Depois, volta para a floresta. O garoto a segue. A bruxa passa o coração por seu corpo, seduzindo o garoto. Ele segue com o olhar os movimentos da bruxa, que passa ao seu lado sem lhe dar atenção.

A cena trinta e um mostra o velho homem já entregue, sem esperanças, curvado, com o rosto triste e os olhos queimando como carvão. Ele olha para o garoto fixamente.

Este lambe os lábios, atraído pela bruxa, que se faz ouvir por toda a floresta ao gargalhar. O velho homem, enraivecido, afasta de perto da bruxa a garota choramingona e bate no filho. Ele também a deseja e sente, por isso, raiva do filho, provavelmente porque este aceita o jogo de sedução dela. Para o pai, ele deveria negar seus desejos, conter-se. Nesse momento, eles não são mais pai e filho, mas rivais lutando pela bruxa.

Na cena trinta e dois, Coover compara o eco dos tapas dados pelo pai em João com a gargalhada da bruxa: “The slap echoes through the terrible Forest, doubles back on its own echoes, folding finally into a sound not unlike a whispering cackle” (COOVER, 2000, p. 72). Não é só o som dos dois que se assemelha. A atitude do pai ao bater no filho é tão apavorante e cruel quanto a gargalhada da bruxa. No conto original, o pai de João e Maria não perde a paciência com os filhos, apenas segue com muito pesar junto a eles, pela floresta, até abandoná-los e sofre bastante até o retorno das crianças ao lar. O pai é uma figura sempre protetora, não é rival de seu filho. Coover cria um pai mais real, mais condizente com a configuração familiar contemporânea, um pai que tem desejos, sentimentos e que, como todo ser humano, é, às vezes, cruel. A crueldade não reside apenas na figura da bruxa, mas em todos nós, até mesmo em alguns personagens tradicionais de contos de fadas, mostrando que o ser humano não é sempre bom, agindo muitas vezes de modo egoísta, em função de seus interesses.

A garota e o garoto protagonizam uma cena de afeto na parte trinta e três da história. “Maria” tenta proteger João abraçando-o. O pai, confuso, toca nos ombros da garota, que se afasta e encolhe-se, parecendo assustada, na direção do garoto.

Na parte trinta e quatro, a porta volta a ser mostrada como parte mais importante e atraente da casa. Coover usa os elementos sensoriais para descrevê-la. Enfatiza a visão ao compará-la com uma hematita. Destaca o olfato ao aproximá-la de uma rosa. Chama atenção para o paladar ao dizer que a porta é doce, é como um pirulito, uma maçã, um morango, mas também, neste caso, volta a dar destaque para a visão, já que as frutas citadas são vermelhas. Coover, por meio das descrições acima mencionadas, leva o leitor a ser seduzido pela porta, aguçando seus sentidos, tornando-a atraente o bastante para fazê-lo entender o quão seduzidas também ficaram as crianças.

“João” e “Maria”, na parte trinta e cinco, já sozinhos, amontoam-se em cima de uma árvore. Coover descreve a floresta como um lugar assustador. As crianças se abraçam para conter o medo e cantam para espantá-lo. Neste mesmo trecho, Coover mostra o velho homem partindo para a floresta. Seu caminho está marcado não mais pelas migalhas de pão, mas pelas pombas mortas que são comparadas a fantasmas.

A porta não é mencionada, na cena trinta e seis, como atrativo da casa. Parece que Coover quer mostrar o quanto as pessoas são responsáveis por suas escolhas. As crianças, no conto do escritor norte-americano, vão passar pela porta porque não conseguem conter seus instintos sexuais, sua vontade de se transformarem em adultos. No conto dos irmãos Grimm a atração pela casa ocorre, mas é a bruxa que os chama para entrar. A atração das crianças não ocorre pelo viés da sexualidade, mas pela gula infantil. Neste mesmo conto, as crianças são conduzidas pelo pássaro branco até a casa da bruxa. No conto de Coover a pomba também atrai as crianças, mas é elemento motivador da sexualidade. A bruxa a utiliza para seduzir o garoto e o pai. A menina também se sente atraída pela pomba e a coloca entre as pernas, aproximando a imagem do pássaro à do órgão sexual masculino.

Quanto ao pai, Coover mostra o velho homem com seu caminho marcado por pombas mortas. Não há mais sinal de esperança, de vida, de retorno das crianças porque a floresta está sob o domínio da bruxa, assim como estão também as crianças. O inevitável acontecerá: apesar de o pai não querer, as crianças passarão para a vida adulta. No conto dos irmãos Grimm, João e Maria vencem obstáculos ao reagirem aos perigos da floresta e voltarem para casa, mas continuam crianças e são verdadeiramente felizes ao lado do pai.

Na cena trinta e sete a garota prepara um colchão de folhas e flores, enquanto o garoto colhe galhos para escondê-los.

Em seguida (cena trinta e oito), o pai está no quarto dos filhos, observando a cama vazia. Ele imagina a boa fada e seu brilho. A fada é doce, mas é sensual (tem seios pontudos vermelhos). O velho homem pede felicidade para os garotos. Diante da impossibilidade de ter as crianças de volta e de mantê-las eternamente infantis, ele gostaria de vê-las, pelo menos, feliz com suas escolhas. Se ele não fora um homem realizado em sua vida adulta, quem sabe seus filhos seriam. Nesta cena, Coover, diferente do que é contado na história original de João e Maria, relata a impossibilidade de o pai mudar o rumo da história e voltar a ter seus filhos. O autor norte-americano aponta para o fato de a passagem para a vida adulta e a iniciação sexual serem caminhos sem volta.

Na cena trinta e nove as crianças passam por arbustos de menta, indicando a proximidade da casa da bruxa. O trecho quarenta da história volta a focalizar a bruxa.

A cena seguinte mostra a floresta com suas belezas novamente. A frase “But wish again” (COOVER, 2000, p. 75) parece um convite ao leitor para que imagine a floresta como um local paradisíaco, sem perigos. Coover mostra a floresta como ela era no início. Os garotos e o pai também estão como estavam na parte inicial da história, felizes, cantando. O leitor é avisado. Não acredite nesse encantamento, pois as pombas virão novamente. Para o narrador não há desejos sensatos.

A história termina (cena quarenta e dois) com a aproximação das crianças da casa de biscoitos de gengibre. As crianças experimentam as guloseimas. Beijam os lábios uma da outra, lambem os doces. Essas atitudes sugerem uma cena de sensualidade entre os irmãos prestes a se iniciarem na vida sexual. Os dois param maravilhados diante da porta, esquecendo o resto da casa. A porta pulsa, como um coração palpitante, como um órgão sexual em êxtase. O conto acaba com o som dos trapos da bruxa se agitando.

Como se pode observar, o conto *The Gingerbread House* apresenta relações intertextuais com a história “João e Maria”. Há um grande afastamento do conto tradicional dos irmãos Grimm, em relação ao conto de Coover. O autor norte-americano aproveita o tema da história original para transgredi-la e construir uma realidade mais condizente com a contemporânea, com os fatos reais da vida de um ser humano comum, que passa por adversidades e nem sempre consegue ser feliz.

Para se reforçarem as semelhanças e diferenças entre o conto de Coover e o dos irmãos Grimm é interessante abordar os estudos de Propp acerca das funções do conto maravilhoso. A ausência (primeira função) ocorre com a partida do pai, da madrasta e das crianças para a floresta. No conto de Coover, todas essas personagens (com exceção da madrasta, que não é mencionada no conto) partem. A interdição (segunda função) ocorre para João, que não deve marcar seu caminho pela floresta com migalhas, pois não deve retornar ao lar. Há uma proibição mais forte implícita que é não entrar na casa de estranhos (no caso, a da bruxa).

A transgressão (terceira função) ocorre no conto dos irmãos Grimm. João marca seu caminho com migalhas, comidas posteriormente por pássaros. Ele e a irmã entram na casa de uma estranha (a bruxa), atraídos pelas guloseimas que compõem a morada da terrível criatura.

No conto de Coover, a interdição é um fato conhecido, mas não se concretiza verbalmente por uma personagem. O pai, mesmo consciente de que as crianças correm perigo ao entrar na casa de biscoitos de gengibre, sabe que é inevitável que isso ocorra. Ele sente-se mal em abandonar as crianças, mas o faz por vontade própria, não é induzido pela madrasta ou por qualquer outra pessoa. A proibição ocorre, no conto de Coover, porque o pai não quer a iniciação sexual das crianças, o amadurecimento delas. No conto dos irmãos Grimm a proibição não é, também, uma ordem direta às crianças, mas o pai acredita no retorno dos filhos e não tem conhecimento do encontro futuro das crianças com a bruxa. A proibição está ligada à moral da história de não se dever dar confiança a quem você não conhece e de desconfiar daquilo que parece ser bom demais para ser verdade. Além disso, cabe lembrar que neste conto está presente a manipulação do destino dos filhos pela figura do pai, símbolo da autoridade que dita as leis na família patriarcal. Aqui parece que o embate maior é entre o pai e o filho homem. Em vez de querer proteger o filho, como pode parecer à primeira vista, ele está, na verdade, assegurando sua posição de chefe, como nas brigas que ocorrem nas famílias dos macacos, por exemplo, para a escolha de um líder do grupo, conforme já havia abordado Freud (1978) em *Totem e Tabu*.

A transgressão no conto de Coover é semelhante à presente no conto dos irmãos Grimm. A diferença reside no fato de estar ligada a um evento sexual e não à superação de problemas através da vida. As crianças do conto do autor norte-americano terão seu primeiro contato com a sexualidade, enquanto as do conto tradicional terão oportunidade de enfrentar e vencer o mal e, ainda, superar a pobreza.

As funções quatro (interrogatório), cinco (informação recebida pelo antagonista sobre a vítima), seis (ardil) e sete (a vítima se deixa enganar) não estão presentes no conto dos irmãos Grimm, nem na história de Coover.

O dano, oitava função de Propp (1984), ocorre no conto dos irmãos Grimm, por meio do abandono das crianças na floresta a mando da madrasta. Coover, de modo semelhante, também conta sobre o abandono de João e Maria por seu pai. A diferença é que, no conto do autor norte-americano, o antagonista passa a ser o pai, pois é ele o único responsável por levar os filhos à floresta e lá deixá-los à mercê de todo tipo de maldade. No conto dos irmãos Grimm a principal antagonista é a madrasta, pois é ela a responsável pela ideia do abandono das crianças. O pai é convencido pela esposa, mas é contra a atitude dela, ressentindo-se por ter concordado com a madrasta de seus filhos. O ato do pai, no conto tradicional *João e Maria*, é justificado pela falta de alimento da família, impossibilitando o pai de sustentar as duas crianças.

A bruxa também opera como antagonista. No conto *The Gingerbread House*, ela é responsável pela iniciação sexual de “João” e “Maria”. No tradicional conto *João e Maria*, ela deseja comer as crianças, começando por João. Por isso prende o garoto e o alimenta para que fique mais gordo e faz de Maria uma espécie de escrava para realizar os serviços domésticos.

As funções nove (mediação), dez (decisão), onze (partida do herói buscado), doze (a prova), treze (reação do herói), quatorze (fornecimento/recepção do meio mágico), quinze

(herói transportado ou levado ao local do objeto mágico), dezesseis (luta entre o herói e o antagonista) e dezessete (a marca) não ocorrem na história dos irmãos Grimm nem tampouco na de Coover.

A função dezoito (o antagonista é vencido) se dá, no conto tradicional, quando Maria consegue vencer a bruxa, trancando-a dentro do forno. A madrasta já está morta quando as crianças retornam ao lar e, portanto, não mais as ameaça. No conto de Coover, o antagonista não é vencido. A bruxa fatalmente se encontrará com “João” e “Maria” e eles jamais retornarão ao lar para ficar ao lado do pai.

O reparo do dano inicial (função dezenove) só ocorre no conto tradicional *João e Maria*, pois a bruxa é vencida e as crianças voltam para a casa com riquezas que serão seu futuro sustento. No conto de Coover não há reparo do dano. A bruxa não é vencida e o pai amargará eternamente sua solidão e pobreza, talvez um castigo imposto a ele por ter abandonado seus próprios filhos.

A função vinte (a volta do herói) é entendida como o retorno das crianças no conto tradicional. Maria se torna uma heroína ao vencer a bruxa, destacando-se diante do irmão que até esse momento parecia ser o grande herói, através de sua astúcia (jogar migalhas de pão para demarcar o caminho) e coragem (proteger a irmã e confortar seus medos). Essa função não faz parte do conto de Coover. A única “heroína” parece ser a antagonista bruxa.

As funções vinte e um (perseguição do herói), vinte e dois (o herói é salvo da perseguição), vinte e três (o herói chega incógnito a sua casa ou outro país), vinte e quatro (pretensões infundadas do falso herói), vinte e cinco (realização da tarefa), vinte e seis (desafio proposto ao herói), vinte e sete (reconhecimento do herói), vinte e oito (desmascaramento do antagonista) e vinte e nove (o herói recebe nova aparência) não ocorrem no conto de Coover e também não estão presentes no conto tradicional.

A função trinta, o antagonista é castigado, só é encontrada no conto tradicional, em que a bruxa morre queimada no forno.

O final feliz, função trinta e um, também só faz parte do conto tradicional. Nesse conto as crianças vencem a bruxa, veem o pai e ficam ricas.

Ao comparar-se a estrutura do conto tradicional *João e Maria* com o conto de Coover, através do uso das funções de Propp (1984), percebe-se que, em ambos os contos, nem todas as funções estão presentes. Porém, o conto tradicional conserva as funções básicas inerentes aos contos maravilhosos como o afastamento, o dano, a superação do antagonista pelo herói e o final feliz. O conto de Coover mostra apenas o afastamento e o dano. O antagonista não é superado e o final não é feliz.

O pai de “João” e “Maria” amarga seus dias a olhar o quarto das crianças vazio, sem ter esperança de encontrá-las novamente, torcendo apenas para que estejam bem. Dessa forma, nota-se que Coover pretende inovar em relação aos contos tradicionais, pois deixa o final aberto a outras perspectivas, tendendo a levar os leitores a concluir que ele poderá não ser feliz. É importante ressaltar que algumas versões de contos tradicionais nem sempre apresentam finais felizes, a inovação de Coover reside, então, não no fato de se ter um final trágico, mas de fazer com que o leitor imagine esse final trágico, sugerindo mais do que revelando, diferente do que ocorria no conto tradicional em que o final tende a ser explícito. Não há mais sentido, em um mundo em que as pessoas são, em sua maioria,

bem informadas, fazer com que personagens de uma história sejam ingênuas ou que as histórias deixem de lado a criticidade, por isso o trabalho mais enigmático do autor e árduo do leitor. A mensagem passada por Coover é a de que nem sempre se pode vencer, sobretudo quando o antagonista é o próprio pai, que estará dentro da pessoa para o resto da vida. Também nota-se uma preocupação em advertir o leitor sobre o inevitável contato com o mundo adulto e com a sexualidade. Não há pai que consiga reprimir os instintos sexuais dos filhos, quando chega o momento de aflorarem. Não se pode querer ocultar o mundo da vida dos filhos. A ingenuidade acaba ao se descobrir o sexo. No mundo apresentado por Coover, o sexo parece não estar vinculado ao amor, como muitas vezes pretende o estereótipo social. Ele parece vir até mesmo antes e ser superior aos laços afetivos. Parece ser uma necessidade orgânica, instintiva, que insere os jovens na vida adulta.

De acordo com Bettelheim (1996 p. 195), o conto de João e Maria tem início de modo realista, pois o pai das crianças discute com a madrasta sobre o que fazer com o garoto e a garota para enfrentar a pobreza em que vivem. O autor citado ressalta o fato de a pobreza e a privação (no caso de alimentos) não melhorarem o caráter do homem, tornando-o, pelo contrário, mais egoísta, menos solidário aos problemas alheios e mais suscetível de fazer maldades. Esse fato é evidenciado no conto à medida que a decisão do pai e da madrasta é abandonar João e Maria na floresta, para garantir a sobrevivência do casal (pai/madrasta). A lei da sobrevivência, do mais forte, parece se sobrepor a qualquer amor paterno.

As crianças sabem que precisam dos pais e tentam voltar para casa. Da primeira vez, conseguem retornar pelo caminho marcado por seixos, feito por João. É natural o desejo de voltar. Porém o abandono ocorre novamente, fazendo as crianças perceberem a necessidade de se tornarem independentes.

João foi pouco esperto da segunda vez em que foi abandonado, pois não foi capaz de notar, mesmo morando em uma floresta, que os pássaros comeriam suas migalhas de pão. Para Bettelheim (1996, p. 196), o pão representa a comida, em geral. João toma essa imagem literalmente, movido pela ansiedade para não morrer de fome. Sua ansiedade atrapalha-o, pois não lhe permite a reflexão necessária para perceber a má escolha feita por ele para demarcar o caminho de volta. Bettelheim (1996, p. 196) afirma que “isto mostra os efeitos limitadores de fixações em níveis primitivos de desenvolvimento, em que nos engajamos por medo”.

O conto tradicional *João e Maria*, aos olhos de Bettelheim (1996, p. 196), mostra que a criança precisa vencer esses níveis primitivos de desenvolvimento, caso contrário, os pais ou a sociedade obrigarão a superá-los contra a vontade, da mesma maneira que a mãe para de amamentar o filho quando ele já está pronto para buscar por seu próprio alimento.

Bettelheim (1996, p. 196) aponta para o apagamento da figura paterna na história. A mãe é responsável pelos aspectos bons e ruins em relação aos filhos.

No conto de Coover não se nota o apagamento da figura paterna. É a figura da mãe que desaparece da história. O pai toma a atitude de abandonar os filhos. Não há madrasta na história.

João e Maria regridem à fase oral, de acordo com Bettelheim (1980, p. 197), ao serem atraídos pela casa de biscoitos de gengibre.

A casa representa

uma existência baseada nas mais primitivas satisfações. Arrebatados pelo anseio incontrolável, as crianças não pensam na destruição do que lhes daria abrigo e segurança, mesmo que o fato dos pássaros terem comido as migalhas devesse tê-los advertido sobre as consequências de comer as coisas. (BETTELHEIM, 1996, p. 197)

As crianças resolvem devorar a casa, sem se importarem com o risco de comê-la. A casa representa o corpo da boa mãe que alimenta os filhos. A mãe que todo filho espera ter. Um dia, porém, essa mesma mãe começa a fazer exigências aos filhos, a lhes impor restrições. As crianças, por sua vez, tentam ignorá-las. É o que faz João e também Maria ao não darem ouvidos à voz que os chama perguntando-lhes o que fazem, enquanto devoram pedaços da casa. A voz da bruxa é a advertência para o perigo. Ela representa os aspectos destrutivos da oralidade. A bruxa quer devorar as crianças, assim como estas querem devorar a casa de guloseimas. Com o exemplo de maldade dada pela bruxa, as crianças aprendem a reconhecer os perigos dos exageros pela oralidade. João e Maria descobrem também que a mãe bondosa estava escondida na mãe malvada, pois a bruxa é vencida e as crianças recompensadas com joias. Para Bettelheim (1996, p. 198), “à medida que as crianças transcendem a ansiedade oral para segurança, podem também libertar-se da imagem da mãe ameaçadora – a bruxa – e redescobrir os pais bondosos, cuja maior sabedoria – as joias partilhadas – então beneficia a todos”.

No conto de Coover a atração oral está ligada à sexualidade. A bruxa não é superada e as crianças, uma vez inseridas no mundo adulto sexualizado, não têm como voltar a ser como antes. A iniciação sexual é um caminho sem volta. A casa representa o amor materno, puro. Ao ser devorado, esse amor é substituído pelo amor carnal, representado pela bruxa. A recompensa é a transformação das crianças em adultos. O ganho é a vida sexual. Porém, ao se ganhar a maturidade da vida adulta, perde-se a ingenuidade e a fantasia do mundo infantil, que, no conto de Coover, representam os desejos do pai em relação às duas crianças.

Bettelheim (1996, p. 198) compreende que a única solução para as crianças sobreviverem é planejar com inteligência, substituindo suas fantasias. Assim, as crianças aprendem a fazer truques como a troca do dedo pelo osso e a entrada da bruxa no forno.

No conto de Coover não há solução para as crianças. A vida adulta é inevitável, assim como a iniciação sexual. As crianças nem se esforçam para se livrarem da bruxa, ao contrário, sentem-se atraídas por ela.

O pássaro, na história tradicional *João e Maria*, determina o percurso das crianças. É ele que come as migalhas de pão, deixando João e Maria sem pistas para retornar para casa do pai. Também é o pássaro o responsável pela condução deles até a casa da bruxa e pela volta dos dois à casa deles.

No conto de Coover, o pássaro devora as migalhas e, depois, é sacrificado pela bruxa, evidenciando não haver volta para as crianças. Ao final da história, as pombas estão todas mortas, marcando com sangue a floresta, sangue este representante da vida adulta, da iniciação sexual e também da morte da ingenuidade, da fantasia, da esperança de um retorno.

Como se pode notar, há diversas relações intertextuais presentes no conto de Coover, mostrando pontos de contato entre seu conto contemporâneo e a tradicional história *João*

e *Maria*, a começar pelo título *The Gingerbread House*, que remete à casa de guloseimas da história tradicional. De acordo com Genette (1989, p. 13), essa relação denomina-se paratextualidade. Para esse autor, a paratextualidade é a relação observada entre textos, considerando-se títulos, subtítulos, prefácios, advertências, notas de rodapé, ilustrações, capas e epígrafes. As casas, tanto no conto de Coover quanto no conto tradicional, são bastante semelhantes e servem a um mesmo fim: atrair as crianças para a posse da bruxa. Coover inovou em relação ao título, tirando do título de seu conto a referência direta ao original *João e Maria*. O autor norte-americano mostra o quanto a casa tem papel relevante em seu conto. Ela é mencionada e descrita diversas vezes na história, de modo muito mais sedutor do que no conto tradicional. A casa será o local em que se dará a passagem de “João” e “Maria” para a vida adulta. Omitindo o título original e colocando a casa como novo título, Coover mantém um pouco mais o suspense em relação à história e exige um pouco mais do leitor na tentativa de inferir o tema de sua narrativa. Apenas quando a leitura já está iniciada, o leitor percebe que a casa mencionada no título é uma referência da casa encontrada por João e Maria.

Há diversos vieses para a intertextualidade. Conforme a acepção de Genette (1989, p. 10), ela se define como a relação de co-presença entre dois textos ou mais. É uma relação restritiva em que um texto deve estar efetivamente presente no outro, por meio da citação, do plágio ou da alusão. Percebem-se, no conto de Coover, diversas relações intertextuais. Pode-se citar como intertextualidades, no conto de Coover, a presença da figura paterna, da bruxa, do pássaro, da casa coberta por guloseimas, de João e Maria, da floresta, das migalhas de pão jogadas por João, da pobreza da família. Todos esses elementos são presenças efetivas do conto tradicional no conto de Coover. A inovação ocorre no tratamento diferenciado dado pelo autor norte-americano a esses elementos, por meio da ruptura com o texto original e de nova significação da história. Os nomes *João e Maria* não são citados, mas diversos elementos da história conduzem o leitor à descoberta de semelhanças entre as personagens. O João do conto de Coover está a caminho da vida adulta, através da experiência sexual; o do conto tradicional busca o crescimento e a conquista de novas experiências que o tornem mais maduro e independente dos pais. A Maria do conto de Coover é mais chorona do que a do conto tradicional. Assim como o irmão, ela está prestes a concretizar sua primeira experiência sexual e já mostra sinais de sensualidade nos jogos que estabelece com o irmão, com a pomba (ao colocá-la entre as pernas) e com as guloseimas da casa. Coover mostra a transformação da criança para a vida adulta, sexualizada, fato omitido na história tradicional. Não se pode esquecer que Coover publicou seu conto nos Estados Unidos na década de 70, época em que a liberação sexual ganhava força. A bruxa do conto de Coover também ganha novo significado ao simbolizar a atração, a sexualidade.

Nota-se, então, que, alguns elementos do conto de Coover se assemelham ao conto tradicional e são apenas figurativos, por exemplo a floresta, as migalhas de pão e a pobreza da família, elementos que contribuem apenas para efetivar a intertextualidade entre os dois contos. Porém, alguns elementos intertextuais, conforme foi citado acima, quebram a expectativa do leitor em relação ao conto tradicional, levando-o a novos significados, mais questionadores e críticos em relação à contemporaneidade. Coover parece querer resgatar o leitor dos contos tradicionais e ir além desse resgate, mostrando outras possibilidades de construção de mundo.

A inovação no conto de Coover não ocorre apenas pelo viés da intertextualidade, mas também pela junção dos fatos intertextuais com os fatos acrescentados por Coover que modificam a história original de João e Maria. São os fatos diferenciadores que evocam as novas significações dadas pelo autor norte-americano. Porém, não se pode esquecer que a ressignificação dos elementos pertencentes ao conto tradicional só é possível porque há pontos de contato que permitem ao leitor perceber o que é comum entre as histórias. Coover trabalha no limiar do aproveitamento de dados do conto tradicional e as variações impostas por ele, como a ausência da madrasta, a questão da sexualidade, o papel do pai como única pessoa a decidir o destino das crianças e a inserção do papel da fada.

Há uma relação de arquitextualidade, conforme definição de Genette (1989, p. 13), no que tange ao gênero conto. Coover constrói um conto a partir de outro conto: o de fadas tradicional. Há, porém, um distanciamento das características tradicionais do conto de fadas, conforme se pôde notar anteriormente na análise baseada nos estudos de Propp.

Coover cria um hipertexto (GENETTE, 1989, p. 14), rompendo com o hipotexto – história tradicional de João e Maria. De acordo com Genette, a relação hipertextual se define como toda relação que une um texto B (hipertexto) a um texto A (hipotexto), sem que haja comentário. Na definição de Genette há duas maneiras possíveis de se conceber tal relação: um texto “fala” de outro, ou não fala de outro, mas não poderia existir sem ele. Coover se aproveita de fatos do texto original, fala de elementos do texto tradicional da história de João e Maria, mas define elementos externos à história de João e Maria que não poderiam existir sem que se conhecesse os elementos da “verdadeira” história das crianças.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BETTELHEIM, B. *A Psicanálise dos contos de fadas*. 3. ed. Tradução de Arlene Caetano. São Paulo: Paz e Terra, 1996.
- CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. *Dicionário de símbolos*. Tradução de Vera da Costa e Silva. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.
- COOVER, R. *Pricksongs and Descants*. New York: Grove Press, 2000.
- FREUD, S. *Totem e tabu*. Tradução de Órizon Carneiro Muniz. Rio de Janeiro: Imago, 1978.
- GENETTE, G. *Palimpsestes – La literatura en segundo grado*. Tradução de Célia Fernandez Prieto. Espanha: Taurus, 1989.
- PROPP, V.I. *Morfologia do conto maravilhoso*. Tradução de Jarna Paravich Sarhan. Rio de Janeiro: Forense, 1984.