

CONTOS QUE ME CONTAVAM

Era uma vez um rapaz que tinha sido abandonado pelos contos de fadas e que sabia ser agora sua a vez de os *contar*, após a experiência de uma vida mal contada. Esse rapaz chamava-se Pedro: será então esse o nome da primeira pedra com que se acrescentarão alguns pontos a uma tão pessoal e intransmissível tradição.

Se J. M. Barrie, ao inventar o seu Peter Pan, pôs as mãos no fogo pela ideia de que ele era a única criança do mundo que não crescia, isso talvez se deva ao facto de as aventuras escritas em torno desse *amigo imaginário por excelência* comportarem tanto o carácter de uma história infantil como de uma reflexão sobre a infância e a literatura para a infância. O escritor escocês sabia que, no que toca à temática própria do *conto com fadas*, as infâncias são de certo modo todas iguais, em todas as épocas e em todos os lugares. A infância não varia, a infância *não cresce*.

E é precisamente na figura da famosa fada das aventuras de Peter Pan, a intraduzível Tinker Bell (que aqui em Portugal conhecemos por fada Sininho), que Barrie lança uma das chaves de leitura do género literário em análise. Pois, exatamente como ela, sendo um ser muito pequenino, só consegue ter dentro de si um sentimento de cada vez, também a pequena criança não terá ainda desenvoltura interpretativa suficiente para apreciar personagens literárias caracterizadas pela ambiguidade e pluralidade de uma psicologia realista. Assim sendo, nos contos que para ela são inventados, quando a narrativa exige que mudem os sentimentos do protagonista (e do leitor seu aliado) perante uma determinada figura, esta tem de se transformar em tantas personagens quantas essas mudanças de sentimento.

Em rigor, nos contos de fadas que chegaram até à cultura da nossa infância após uma fragilíssima e imemorial corrida de estafetas que envolveu testemunhos orais, escritos e audiovisuais (entre outros), só costuma haver quatro personagens relevantes: uma criança, o seu pai, a sua mãe e o/a jovem que, por via do amor, fará a criança atravessar a adolescência na direcção da idade adulta (surgem também com frequência as figuras dos irmãos ou irmãs da criança protagonista). Os três porquinhos são, na verdade, um único porquinho, são a criança que, de construção em construção de lar, vai solidificando a sua maturidade (na mais famosa versão escrita desse conto inglês, e ao contrário do que acontece no desenho animado dos estúdios Disney, os primeiros dois animais morrem quando o lobo que os quer comer consegue destruir as suas casas de palha e de madeira). A mãe esperançosa e a maléfica madrasta da Branca de Neve são a mesma figura materna, observada de dois pontos de vista afetivos absolutamente contraditórios. Também a mãe de Hänsel e Gretel se torna bruxa no seio de uma floresta e o *falecido* pai de João aguarda-o travestido de ogre no céu aonde o rapaz chega escalando o seu mágico feijoeiro... Podemos até supor que, se o Barba Azul causa tanta repugnância à sua esposa, isso dever-se-á menos à excêntrica cor da sua pelagem de

rosto do que ao facto de ele impor interditos a uma mulher com quem deveria viver de igual para igual, ao facto de ele se comportar ainda como um pai e não como um marido. As figuras familiares sofrem metamorfoses brutais (é o *role playing* caro aos jogos pueris), por isso não nos deixemos enganar pela técnica narrativa ao ponto de pensarmos que a história da Cinderela trata o tema do martírio de uma criança que perdeu a sua mãe verdadeira. As fadas fazem grandes negócios entre *metáforas* e metamorfoses. Ingmar Bergman terá intuído tudo isto quando realizou “Fanny e Alexandre”.

Mas porque são estes contos *feéricos*? O texto “A Polegarzinha” de H. C. Andersen inicia a sua narrativa falando de uma mulher que gostaria imenso de ter um filho, mas não fazia a menor ideia de como o poderia arranjar. A coisa resolve-se por meio da plantação de um grão de cevada... Sim, estes contos, que quase sempre narram uma conquista de maturidade sexual, têm por público-alvo meninos e meninas que ainda acreditam que fazer bebés é algo mágico. Não há, portanto, conto de fadas, que em si mesmo não ponha em funcionamento uma passagem entre a pré-história do intelecto fantasioso da criança e o momento em que, atingindo essa disponibilidade para a magia um verdadeiro esplendor (ou seja, quando a criança cresce porque *se apaixona* por alguém que está fora dos dados afetivos do seu lar inicial), a *féerie* pode então desaparecer.

Não é preciso que um chato de um psicanalista nos venha decifrar todos os símbolos destas histórias de *encantar*. Basta pensar na violência que nelas se joga entre a possibilidade de comer e o medo de ser comido, ou seja, na tensão subterrânea que acompanha o imaginário de todo o crescimento infantil em torno das duas únicas maneiras saudáveis que o ser humano tem de estar dentro do corpo de outro ser humano: o tempo de gestação no útero materno e a penetração sexual. A *antropofagia* é uma simplificação emocional dessas duas experiências excessivas, uma das quais sem consequências em termos de memória consciente para o indivíduo (não há praticamente descrições de partos reais nos contos de fadas), a outra sendo a principal baliza que separa a puerilidade da autonomia adulta.

Mas contemos os contos de fadas passo a passo.

Não será por acaso que eles estão cheios de Polegarzinhos (meninos do tamanho de um polegar), e muito menos acaso haverá no facto de serem sempre protagonizados por uma filha ou um filho *mais novos*: a Sereiazinha, a princesa que há de conhecer o sapo, o próprio patinho feio... O caçula reúne em si duas condições contraditórias. Por um lado, ele encontra-se socialmente inferiorizado (pobre filho de moleiro que, ao contrário dos irmãos mais velhos, recebe apenas um gato como herança), por outro, acalenta no íntimo um sentimento de inequívoca superioridade que, dada a sua situação social catastrófica, o torna ainda mais solitário (a Bela que há de conhecer o Monstro tem mais beleza, espírito e bondade do que as suas irmãs mais velhas). Mesmo quando *tudo começa bem*, há de uma pobreza qualquer abater-se sobre a família da criança que lhe vai proporcionar uma insuportável humilhação. É como se a criança se sentisse

muito menos consciente da sua efetiva pequenez física e psicológica do que *apequenada* por um mundo adulto opressor que não reconhece a sua dignidade pessoal. J. M. Barrie alojará, nas entrelinhas do seu “Peter Pan”, toda uma poética de nostalgia pelo mundo perdido da puerilidade, mas nenhuma criança será capaz de entender tal capitulação. Pelo contrário, se algum *erro* há no conto do patinho feio, é o facto de a ave injustiçada não se sentir ainda mais injustiçada por desde sempre ter intuído em si a condição excecional de um cisne em potência. A criança quer crescer, quer ser tratada como o crescido que em si supõe já existir.

A pobreza que assola estes personagens conjuga-se com a *fome*, com a *falta*, e, ainda que indiretamente sinalize a severidade das condições de vida da civilização pré-industrial para a qual os contos de fadas costumam remeter, é na verdade um indício metafórico da fome ou da falta do *outro*, o indício de uma sexualidade que, ainda que se mantenha em estado *figurado*, não é sentida ou pressentida pela criança com menor grau de evidência ou aflição. Ao valente soldadinho de chumbo, falta-lhe uma perna, é certo, e ele apaixona-se por uma bailarina que parece padecer de igual privação. Ora, na verdade, ela tinha uma das suas pernas tão balleticamente bem erguida atrás das costas que o seu amado não a conseguia ver: a falta pode ser apenas um provisório erro de percepção, de paralaxe, e mostrar-se afinal a condição *sine qua non* para que se realize uma proeza bem maior, para que se realize um triunfo psicanalítico que os contos mascaram de triunfo social para, de novo, estarem de acordo com a sociedade monárquica que lhes oferece o cenário: o gato, de botas calçadas, há de fazer o pobre filho do moleiro tornar-se Marquês de Carabás e há de casá-lo com a mais nobre das princesas. Mas esse sucesso nunca teria sido necessário ou efetivo se não tivesse havido inicialmente um angustiante estado de carência.

Para que tal *salvamento* se dê (os contos encenam constantemente ações de salvamento nas quais o personagem socorrido permanece inconsciente), é preciso cortar o cordão umbilical que liga a ainda-criança aos pais, já não o cordão literal do parto primeiro, mas o cordão de um afeto tão absoluto como é o filial: um cordão *feérico*. É isso que acontece a Hänsel e Gretel quando pela segunda vez são abandonados na floresta pelos pais: os pássaros comem as migalhas de pão que lhes permitiriam reconhecer o caminho de volta para casa. Recorde-se que, no primeiro abandono, o cordão estava mais espesso, mais resistente (era feito de pequenos seixos) e por isso ainda não estava pronto a ser extirpado...

Os freudianos podem regozijar-se: em quase todos os contos, o progenitor que se muda em personagem demonizada tem o mesmo sexo da criança protagonista. Pensemos em Rapunzel, entregue a uma bruxa porque a mãe não foi capaz de resistir a um fruto proibido, em Branca de Neve perseguida por uma madrasta que não aceita que a passagem do tempo a torne mais feia do que a sua descendente, nos ogres machos com que se confrontam o gato das botas ou o dono dos feijões mágicos... Mesmo as rivalidades fraternas seguem o mesmo padrão: na casa da Bela que há de desencantar o Monstro, os irmãos rapazes são tão bonzinhos quanto as manas são detestáveis; na Terra do Nunca, os rapazes só lutam com rapazes, Wendy compete com a fada Sininho.

Já o progenitor que tem o sexo oposto ao do protagonista, se algum mal pode provocar, é o de excesso de afeto pela criança. A relação forte que existe entre Bela e o pai ameaça torná-la solteirona e o pai de Rosa Espinhosa (normalmente conhecida por Bela Adormecida) quer protegê-la a todo o custo do contacto com o fuso fálico que lhe trará uma *petite mort* de cem anos. O conto que toma esta constante pelos cornos é aquele que narra as desventuras da Pele de Asno, a princesa que tem de fugir do seu reino porque, após o falecimento da mãe, o próprio pai a pretende tomar por esposa.

Uma das grandes exceções a esta lei pertence ao conto da Capuchinho Vermelho, no qual não há qualquer atrito entre a jovem heroína e a sua mãe. Numa história em que se tenta advertir as meninas para *não se desviarem do caminho*, a Capuchinho Vermelho confronta-se com um corpo de macho travestido com as roupas da sua avó, o que a leva a fazer as famosas perguntas que denunciam uma profunda confusão sexual: por que razão é o corpo do lobo *muito maior* que o da sua ascendente feminina? Na versão escrita por Charles Perrault, a condenação do caminho homossexual é de tal ordem que se omite o imprescindível happy end.

O caso de Hänsel e Gretel é algo confuso, visto que se trata de dois irmãos de sexo oposto. Mas mesmo aqui, a criança que é objeto de fome da bruxa é o rapaz, ficando para a rapariga reservados os atos violentos que destruirão a agressora. Já a exceção da narrativa de Peter Pan será mais eloquente, ainda que também explicável pelo sistema dos contos de fada: se Peter não gosta da mãe, é apenas porque esta não sofreu quando ele abandonou o seu lar. Esse abandono, seja quem for que o provoque, é a fatalidade narrada em todas as histórias. Desde a noite em que a prole do casal Darling foge com Pan (noite que ficou memorável no historial da família) até à tentativa feita pela sereiazinha de se tornar um ser terreno, do abandono de Hänsel e Gretel na floresta à entrega de Rapunzel a uma bruxa. Uma das grandes subtilezas trabalhadas por Carlo Collodi no seu texto clássico é a sensação de que, conforme Pinóquio vai conquistando a pulso a sua humanidade (ou seja, a sua maturidade), ele vai cortando os finos fios que o tornavam dependente do pai e assim o condenavam ao eterno estatuto de marioneta.

Para que o rapaz reencontre a mãe sob a forma de uma esposa e a rapariga reencontre o pai na figura de um marido, é necessária a profunda brutalidade do corte do cordão feérico. Contudo, rapazes e raparigas entregam-se de diferentes maneiras a esse tipo de veemência. Aqueles, cultural e psicologicamente determinados pela extroversão da sua genitalidade, têm de sair de casa e correr o mundo, têm de viver aventuras e nessas aventuras confrontar o risco de morte. As mais originais serão eventualmente as daquele João que, por obra e graça de um altíssimo feijoeiro, as vive em pleno céu. Já as raparigas são sujeitas a um compasso de espera, a uma suspensão que as volta para um crescimento dentro de si mesmas, que é normalmente acompanhado pela aprendizagem das tarefas domésticas: Branca de Neve na casa dos anões, Bela quando o seu pai empobrece, toda a condição da Cinderela, etc. O mais famoso destes retardos no crescimento é o da Rosa Espinhosa que obriga toda uma comunidade dormente a ficar dependente do acordar de uma princesa *para a vida*. J. M. Barrie teve o supremo

engenho de abrir o seu conto a um público-alvo tão masculino quanto feminino: o rapaz Peter leva a rapariga Wendy a correr um mundo que só existe na imaginação!

Para as raparigas, o passo decisivo não parece ser, afinal, o da perda da virgindade. Se, nestes contos, são notáveis as figurações de medo do órgão genital do sexo oposto (o fuso onde a Rosa Espinhosa se pica, mas também a letal parede de espinhos que cobre o palácio onde ela fica adormecida como se esse palácio fosse uma *vagina dentata*), mais frequentes serão os símbolos com energia celebradora, desde o famosíssimo sapato da Cinderela ou o dedo de Hänsel que tem de crescer para que a bruxa o ache digno de uma refeição, até esse esperma de feijões mágicos que, uma vez ereto o feijoeiro gigante a que eles dão origem, vai ao encontro de uns imprescindíveis ovos de ouro (ou seja, óvulos). Terá sido por distração, claro, que Collodí, campeão de uma moralidade de senso comum, terá metaforizado a impossibilidade da ereção mentir no nariz do seu casto Pinóquio, mas lembremos que, muito antes do happy end que vem fazer com que tudo esteja bem quando acaba bem, já Rapunzel tinha tido sexo com o seu príncipe e o Barba Azul consumado o casamento com a sua aterrorizada mulher.

O problema é a repugnância causada por este Barba Azul, é o príncipe que durante demasiado tempo toma para a rapariga o aspeto de um monstro ou de um sapo. Perdas na eternidade dos bosques do seu inconsciente (os sete anões eram mineiros, gente em busca de uma riqueza *interior*), as raparigas precisam que a beleza lhes seja *narrada*. É isso que faz o gato das botas ao encenar falsas virtudes e abastanças em torno do corpo do filho do moleiro, é isso que confere sentido às aventuras que extraem um cisne de um patinho feio, e é essa a moral do conto da “Bela e o Monstro”. Bela não tem direito a um príncipe perfeito porque, como boa cristã, se manteve fiel à virtude em detrimento da beleza física e do *espírito*. Ela teve de esperar pelo momento certo (esse momento que as doze badaladas dos bailes assinalam como ainda não chegado), teve de dar espaço ao convívio, às estratégias que o Monstro usa para, diria o Príncipezinho, *cativar*. Ela teve de esperar pelo triunfo psicanalítico, pelo momento em que a alma dá assentimento àquilo que para o corpo é puro mecanismo, o momento mágico da paixão que faz com que só um pé caiba num sapato.

Claro que os rapazes, ainda que não padeçam da excessiva delicadeza feminina, estão também dependentes do fator *ficção* enquanto pedra-de-toque de uma beleza apaixonante. Quantos príncipes perderam a vida porque foram seduzidos pela lenda de uma princesa que há um século dormia num palácio vedado por uma parede de espinhos? Se a sereiazinha falha precisamente porque não tem voz para narrar a sua possível beleza, talvez a maior liberdade feérica dos contos de fadas seja a que se revela nos extraordinários processos de *casting* que neles são contados (destrinça de lentilhas no seio da cinza), nas estratégias infinitamente mágicas do namoro: o que é afinal sedutor no Monstro senão a sua ausência do palácio por onde a Bela se passeia por cenários de inesgotável nobreza, e o que é verdadeiramente *real* no estatuto principesco dessa rapariga capaz de detetar a presença de uma ínfima ervilha sob vinte colchões e vinte acolchoados de penas na cama que lhe fizeram?

Todo o conto leva os personagens de *violência* em *violência* até um duplo desfecho: o parto feérico e o pressentimento da relação. Na verdade, muitas destas histórias terminam quando os seus protagonistas são retirados de dentro de um ventre de algo (normalmente um animal) que os comeu, ou seja, quando são de novo dados à luz porque triunfaram sobre a clausura do afeto parental. Isso é evidente nas fábulas do Polegarzinho e da Capuchinho Vermelho transcritas pelos irmãos Grimm, do valente soldadinho de chumbo de Andersen ou do Pinóquio de Collodi. Mas não será o mesmo tipo de libertação que está implícito no facto de a última mulher do Barba Azul não chegar a ser engolida pelo tenebroso armário deste, no remorso do caçador incapaz de fazer de Branca de Neve uma refeição para a sua madrasta, ou na expulsão de Rapunzel da sua torre (que só não era de *marfim* porque a farta cabeleira continuava a funcionar como um sinal erótico para o mundo)? Se há um *interior* que tem de se tornar apetecível para a criança, é o interior do lar que ela há de construir com seu cônjuge, esse lar que se torna cada vez mais espesso quanto menos espesso fica o *cordão feérico*, esse lar que o maravilhoso dos contos torna experimental (a arquitetura doceira da casa no interior da floresta), didático (a casinha de anões onde é preciso aprender a ser esposa) e evidente à maneira de um *make believe* (na Terra do Nunca os rapazes *brincam às casinhas* com Wendy, que é exatamente o que fazem os adultos, ainda que já não o saibam).

Muitas vezes se critica esta literatura por ela dar uma imagem edulcorada dos relacionamentos amorosos. Ora, na verdade, a relação em si não é matéria dos contos de fadas. Eles terminam precisamente quando a relação começa. O happy end que irrita tantas almas (o *viveram felizes para sempre*), não só sinaliza a disponibilidade de toda a criança para esperar o melhor do seu próprio futuro, como é o indício de uma época culturalmente vocacionada para a valorização da monogamia estável e duradoura. Mas os personagens dos contos de fadas não deixam de vagamente pressentir a relação conjugal e tudo aquilo que ela exige. A Branca de Neve só acorda do seu estado de coma porque um príncipe a tomou por companheira a partir da perspectiva de uma possível viuvez. Também o salvador da Rosa Espinhosa compreende a inevitabilidade do envelhecimento (o humor de Perrault, injustamente criticado por Bruno Bettelheim, é bastante certo quando acusa a ornamentação démodé da princesa congelada). Os irmãos Grimm acrescentaram, à história do sapo que se torna príncipe, uma conclusão que numa primeira leitura pode parecer espúria mas que, na verdade, se assume didática: a caprichosa princesa vai ter de aprender a amar o marido com a mesma disponibilidade que manifestara o criado Henrique quando, desgostado com o feitiço sofrido pelo seu amo, colocara três ligaduras de ferro em torno do coração para este não se quebrar (mais do que uma apologia da abnegação feminina, este passo evoca-nos a capacidade genérica de *servir o outro* que era desconhecida da medíocre Bovarilha de “Vale Abraão”).

Estes contos põem-nos em contacto com a antiguidade do mundo. Apesar dos irmãos Grimm terem sido motivados para a sua investigação etnográfica em parte pela ideologia romântica do nacionalismo, a verdade é que as recolhas deste tipo de literatura

oral, mais do que providenciarem a putativa pureza de uma cultura localizada, demonstram a transversalidade histórica e planetária de certos traços do inconsciente coletivo. Somos, contudo, menos sensível à invasão dos contos de fadas por imaginários que com eles concorriam (quantos milagres, ressurreições, frutos proibidos e aparentes recompensas da virtude se passeiam sincreticamente pelas suas tramas?) do que aos eloquentes *erros* dos autores que, tendo assumido esse património de regras aparentemente imutáveis, escreveram literatura infantil original que lhe desvenda inevitáveis fissuras.

Hans Christian Andersen foi tão recolhedor quanto inventor, mas não deixou de propor personagens femininas que vão correr mundo e personagens masculinas que, se o correm, fazem-no da forma mais passiva possível. A bruxa do mar consegue realmente impedir que a sereiazinha se emancipe. E o valente soldadinho de chumbo só se junta à sua bailarina num golpe melodramático de comoriência – na verdade, sendo eles os únicos brinquedos que em toda a história não ganham vida, era fatal que só a morte pudesse unir um tão (militar e balleticamente) rígido par. Parece, portanto, que aquilo que poderíamos tomar por um *inconsciente coletivo* nem sempre está de acordo ou é suportável pelo inconsciente de cada indivíduo (o inconsciente do próprio Andersen, para começar...). O que contam os contos, afinal: uma verdade profunda ou um modelo que profundamente se quer verdadeiro? Conhecendo nós a história das mentalidades dos séculos XX e XXI, podemos tomar essa literatura por parcialmente *opressora*? O feminino e o masculino: serão uma energia de género cada vez mais liberta da contingência sexual? Se *a infância não cresce*, cresce afinal o teor do que constitui a maturidade.

J. M. Barrie, observador distante e nostálgico comovido, parece ser sobretudo um feminista. É só quando Wendy chega à Terra do Nunca que a circularidade temporal em que viviam os rapazes se torna sucessibilidade, se torna *conto*. As mulheres são vistas como as verdadeiras indutoras do crescimento (Peter Pan julga que um beijo é um dedal...) e, ao mesmo tempo, aquelas que, não se tendo esquecido por completo da infância, mais equilibradamente podem pertencer ao mundo adulto. O senhor Darling e o capitão Gancho (apenas dois pontos de vista sobre a mesma figura, a figura do pai) são ridículos e agressivos porque se julgam crescidos quando não o são naquilo que deveras interessa. Os homens parecem não ter jeito para crescer... Já Collodi, que não percebeu as regras básicas do género literário em discussão, fez do seu Pinóquio uma espécie de herói capitalista, capaz de interiorizar a ideia de que a pobreza literal é afinal algo que se merece, é o justo resultado da preguiça.

Tanto estes *contos com fadas* impregnados de uma autoria individualizada quanto os contos de fadas tradicionais que guardaram a potência enquanto literatura oral mesmo após terem encontrado as suas canónicas versões escritas, todos eles conquistaram gerações e gerações de crianças. Já o leitor se terá apercebido de que este ensaio não tem por âmbito o universo o mais completo possível do género, mas apenas aqueles contos específicos que fizeram parte da cultura da infância do seu autor. É de salientar que praticamente todos os exemplos que compõem tal memória pessoal de

certo modo foram transpostos para a cultura de massas em virtude da hegemonia que os estúdios Walt Disney durante algum tempo conservaram na produção do cinema de animação. Quem, por exemplo, ainda conhece algum conto de fadas de tradição portuguesa? Este não é, contudo, um estudo de sociologia, etnologia ou de reflexão sobre as relações entre economia e cultura.

O maravilhoso é a verdadeira arma que estas narrativas encontraram para *darwinianamente* sobreviverem. A fidelidade que todos os seus agentes de transmissão sempre guardaram perante o maravilhoso permitiu que o género sobrevivesse às tentativas de moralização bacoca (as lições que Perrault apõe às suas transcrições são de morrer a rir), de modernização intuitiva e ao próprio kitsch da estética Disney. É como se fosse ele a verdadeira matéria inconsciente e universal que se joga em cada história, matéria que seduz sem misericórdia os seus incautos recetores para neles inocular as mais profundas e até violentas verdades.

O chico-esperto do gato das botas parece querer fazer-nos acreditar que todo o sucesso social não passa de uma construção fantasista na qual é difícil distinguir a especulação do arrivismo. O facto é que os serviços da magia só podem ser convocados quando o protagonista do conto entra em relação com uma suprema modéstia. Haverá aqui alguns laivos de cristianismo, claro, mas é mais do que isso. A mera rosa que a Bela pede como prenda ou a solicitação ainda mais humilde da Cinderela (que pede ao pai apenas o primeiro ramo de árvore que lhe acertar no chapéu quando ele regressar a casa), um sapato que foi deixado para trás, a pele de asno com que uma princesa se cobre ou o mau negócio de troca de uma vaca leiteira por feijões, é esse indício de hesitação em torno do que constitui o verdadeiro teor de um sucesso que faz deflagrar a magia que traz ao herói ou à heroína toda uma riqueza de metáforas sobre a riqueza. Se a princesa revelada pela ervilha escondida sob os colchões é verdadeira enquanto princesa, isso deve-se apenas à hiperbólica sensibilidade da sua pele aos *assuntos da cama*. A monarquia que aqui se decide extrai a sua prerrogativa da universalidade dos gestos que decidem todo e qualquer nascimento. Amar é ser rei e rainha, diria Rimbaud. Ser amado é tornar-se imortal, disse Andersen através da sua sereiazinha. E, de acordo com esta moral saudavelmente ingénuo, talvez não haja maravilhoso e sucesso além disso.

O conto de fadas não é um substituto da *escola da vida*, um ersatz da experiência que ensine pela imaginação aquilo que teria de ser aprendido com demasiado risco e demasiada dor no combate com a realidade. Pinóquio, esse sim, quer dar lições *paliativas* aos outros rapazes, mas a Capuchinho Vermelho usa a pujança dos seus porquês para descobrir a pujança de risco e dor que existe na própria imaginação.

Terminemos como começámos, com Peter. A Terra do Nunca não é mais que esse instante do crescimento humano em que a criança parece ter a memória sentimental de um peixe, em que, quando um narrador usa o pretérito imperfeito na sua arte de narrar, a ignorância sobre o tempo é de tal ordem que a criança supõe que o sujeito para o qual esse pretérito foi designado já não se encontra entre os vivos. É verdade que o

tempo voa, como Peter Pan, e que amedronta, como prova o crocodilo que persegue o capitão Gancho. Mas a função destes contos, que se contam à hora de ir para a cama, talvez seja semear nos sonhos das crianças uma fé exigente que elas ainda não podem conscientemente assumir, a fé na possibilidade de cada indivíduo estabelecer com outro indivíduo uma relação toda ela feita de tempo distendido, conquistado e memorizado, uma relação *para sempre*, uma relação com história. A função do conto de fadas é reinventar o coração no instante em que as crianças fingem não o ter.