

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA – UNESP
Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas - Campus de São José do Rio Preto

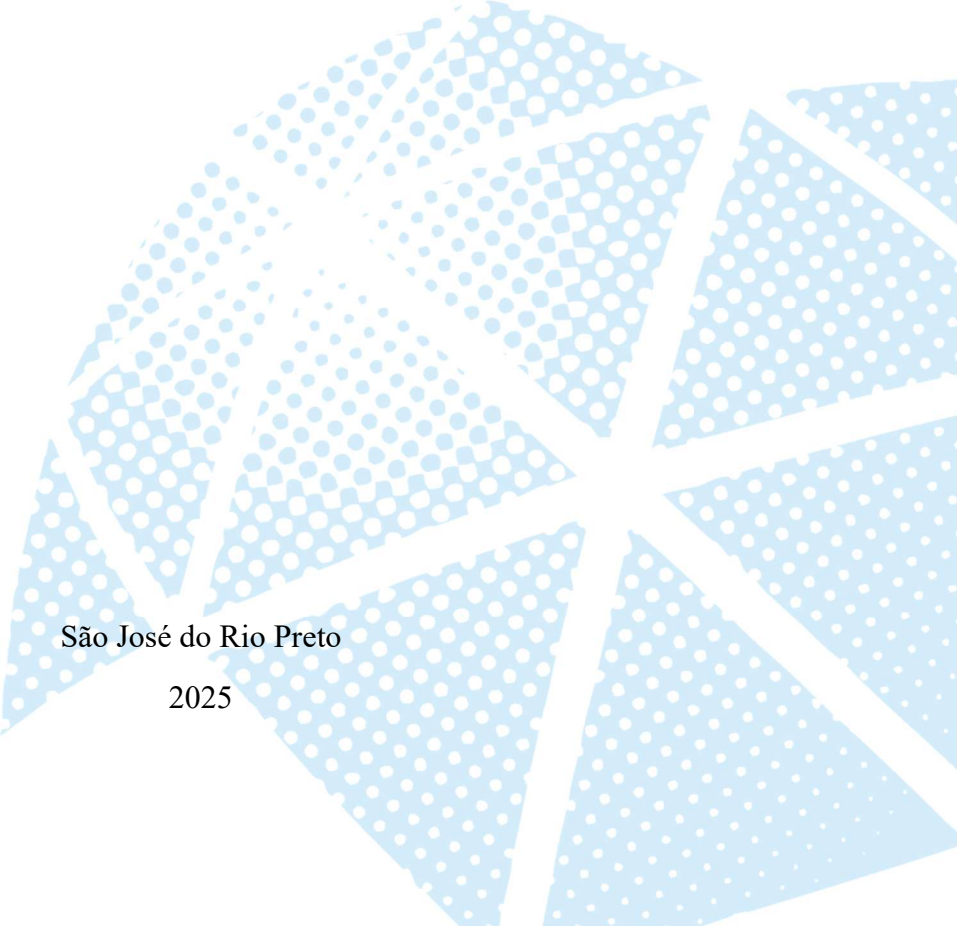
RENATA FAGALI FRANCHI

UM ESTUDO SOBRE O MAL:

Vilões e monstros no conto “Baba-Yaga e Vasilissa, a Bela”, de Alexander Afanasyev

São José do Rio Preto

2025



RENATA FAGALI FRANCHI

UM ESTUDO SOBRE O MAL:

Vilões e monstros no conto “Baba-Yaga e Vasilissa, a Bela”, de Alexander Afanasyev

Dissertação apresentada à Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Câmpus de São José do Rio Preto, para obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de Concentração: Teoria e Estudos Literários

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Susanna Busato

São José do Rio Preto

2025

F816e

Franchi, Renata Fagali

Um estudo sobre o mal : Vilões e monstros no conto "Baba-Yaga e Vasilissa, a Bela"
de Alexander Afanasyev / Renata Fagali Franchi. -- São José do Rio Preto, 2025
96 f.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de
Biociências Letras e Ciências Exatas, São José do Rio Preto

Orientadora: Susanna Busato

1. O mal na literatura. 2. Vilões. 3. Monstros. 4. Baba-Yaga. 5. Conto Maravilhoso. I.
Título.

RENATA FAGALI FRANCHI

UM ESTUDO SOBRE O MAL:

Os vilões e os monstros nos contos maravilhosos

Dissertação apresentada à Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Câmpus de São José do Rio Preto, para obtenção do título de Mestra em Teoria e Estudos Literários.

Área de Concentração: Teoria e Estudos Literários

Data da defesa: ____ / ____ / ____

Banca Examinadora:

Prof^ª. Dr^ª. Susanna Busato

UNESP – IBILCE: Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas - Campus de São José do Rio Preto.

Prof^ª. Dr^ª. Maria Rosa Duarte Oliveira

PUC - SP: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

Prof. Dr. Prof. Dr. André Luís Gomes de Jesus

UNESP – IBILCE: Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas - Campus de São José do Rio Preto

Dedico este trabalho

à minha família, por ser abrigo constante e por me incentivar, com amor e liberdade, a ser quem sou;

aos meus gatinhos, companheiros fiéis de tantas jornadas silenciosas — mesmo sem saber, foram alento e coragem nos momentos em que mais precisei;

e a mim mesma, para que eu nunca me esqueça da força que carrego, e saiba enfrentar, com coragem e determinação, cada jornada que ainda está por vir.

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora, Profa. Dra. Susanna Busato, agradeço profundamente pela paciência na condução desta pesquisa e, sobretudo, pelo carinho com que me auxiliou a manter o foco nos objetivos e a enfrentar as dificuldades do percurso. Sou grata por todas as reuniões e direcionamentos. Registro aqui minha admiração por Susanna Busato.

Agradeço sinceramente à minha banca examinadora pela leitura atenta, pelas contribuições valiosas e pelo tempo dedicado à avaliação deste trabalho.

Ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), pela concessão de bolsa de pesquisa (processo 131400/2022-3).

Aos meus pais, Mario e Eliana, por me guiarem por meio do exemplo: sempre com livros nas mãos, mostraram-me que as palavras nos tornam grandes e felizes. À minha mãe, agradeço por me incentivar constantemente a ser forte, comunicativa e buscar aprender em todas as situações da vida. À memória de meu pai, cuja presença se eterniza entre os livros que tanto amava e que hoje me dão asas para voar entre palavras e mundos. Sigo na certeza de que estaria imensamente feliz com esta realização profissional.

À minha irmã, Fernanda, que sempre lutou com determinação por seus estudos e objetivos, cumprindo com excelência o papel de irmã mais velha, ensinando-me, por meio de seus atos e conselhos, o caminho a seguir. Agradeço por todas as instruções e pelas conversas motivadoras e acolhedoras. Agradeço também pelo amor – tanto pessoal quanto intelectual – que construímos juntas.

Ao meu irmão, Raul, por compartilhar comigo os caminhos da vida com presença constante, companheirismo e afeto. Que sigamos sempre lado a lado, sustentando esse laço que tanto nos fortalece.

Agradeço a Deus e a toda a espiritualidade por sempre me proteger, amparar e fortalecer.

“A razão tem seu lugar na vida, há momentos em que se deve
empregar a razão. Mas há momentos em que se deve deixar
viver o sentimento, a fantasia, a fantasia criativa, sobretudo para
se encontrar um sentido”

Marie-Louise Von Franz

RESUMO

Este trabalho busca analisar o conto maravilhoso russo “Baba-Yaga e Vasilissa, a Bela”, recolhido por Alexander Afanasyev, com o objetivo de investigar como se manifesta o mal na narrativa por meio dos personagens do vilão e do monstro, considerando especialmente suas funções estruturais, simbólicas e arquetípicas. A pesquisa adota como abordagem a análise qualitativa, com base na teoria morfológica do folclorista russo Vladimir Propp, na psicologia analítica de Carl Gustav Jung e Marie-Louise Von Franz, além de estudos literários e folclóricos. O estudo classifica os personagens segundo as suas funções narrativas e interpreta suas ações e presenças no conto com base em significados simbólicos. Identifica-se a protagonista Vasilissa como heroína do tipo vítima, cuja jornada de transformação se inicia após os danos causados pela madrasta, a vilã, e se desenvolve por meio de provas que conduzem a jovem ao amadurecimento. Reconhece-se a velha bruxa, Baba-Yaga, como uma figura ambivalente, que varia de função a depender das circunstâncias nas quais está inserida. Pode se apresentar tanto como doadora ou antagonista, sendo uma figura associada ao arquétipo da Grande Mãe em sua face sombria e iniciadora, como no caso do conto analisado, em que ela, a bruxa, é a agente de transformação da narrativa. A análise dos elementos simbólicos ocorre perante os elementos descritos no conto, como a bonequinha, a floresta, os três cavaleiros, a cabana de Baba-Yaga, o almofariz, o pilão, a vassoura, os três pares de mãos, as sementes de papoula, as caveiras flamejantes, o fogo, o tear e os tecidos. Os elementos simbólicos são de extrema importância para a construção da mensagem do conto e da atmosfera desejada. Conclui-se que o mal não aparece somente como uma oposição ao bem, mas é uma força necessária e ativa para que haja o desenvolvimento da heroína, operando como agente de transformação. A pesquisa identifica que os vilões e os monstros dos contos maravilhosos representam a vida humana e seus conflitos internos, da mesma forma que contribuem literariamente para simbolizar o amadurecimento e a formação da identidade de cada um. O trabalho cumpre seus propósitos ao demonstrar como os contos populares combinam elementos maravilhosos, psicológicos e culturais para expressar a jornada interna dos personagens.

Palavras-chave: vilões; monstros; o mal na literatura; Baba-Yaga; conto maravilhoso.

ABSTRACT

This work aims to analyze the Russian fairy tale "Baba Yaga and Vasilisa the Beautiful," collected by Alexander Afanasyev, with the objective of investigating how evil manifests in the narrative through the characters of the villain and the monster, especially considering their structural, symbolic, and archetypal functions. The research adopts a qualitative analytical approach, based on the morphological theory of Russian folklorist Vladimir Propp, the analytical psychology of Carl Gustav Jung and Marie-Louise von Franz, as well as literary and folkloric studies. The study classifies the characters according to their narrative functions and interprets their actions and roles in the tale based on symbolic meanings. It identifies the protagonist, Vasilisa, as a victim-type heroine, whose journey of transformation begins after the harm inflicted by her stepmother, the villain, and unfolds through trials that lead the young girl to maturity. The old witch, Baba Yaga, is recognized as an ambivalent figure whose function varies depending on the context in which she appears—she can act as either a donor or an antagonist. Baba Yaga is associated with the archetype of the Great Mother in her dark and initiatory aspect, as in the case of the analyzed tale, where the witch is the agent of transformation in the narrative. The analysis of symbolic elements focuses on the items described in the tale, such as the little doll, the forest, the three horsemen, Baba Yaga's hut, the mortar, the pestle, the broom, the three pairs of hands, the poppy seeds, the flaming skulls, the fire, the loom, and the fabrics. These symbolic elements are of extreme importance in constructing the tale's message and intended atmosphere. The results show that evil does not only appear as an opposition to good, but as a necessary and active force for the heroine's development, operating as an agent of transformation. The research identifies that the villains and monsters in fairy tales represent human life and its internal conflicts, while also contributing literarily to symbolize personal growth and identity formation. This work fulfills its objectives by demonstrating how folk tales combine marvelous, psychological, and cultural elements to express the internal journey of the characters.

Keywords: villains; monsters; evil in literature; Baba Yaga; fairy tale

SUMARIO

INTRODUÇÃO	11
1. O MAL NOS CONTOS MARAVILHOSOS.....	13
1.1 OS MONSTROS	36
1.2 VILÕES	46
2. BABA-YAGA E VASILISSA, A BELA DE ALEXANDER AFANASYEV	57
2.1 ASPECTOS ESTRUTURAIS DO CONTO “BABA-YAGA E VASILISSA, A BELA”, DE ALEXANDER AFANASYEV	61
2.1.1 Narrador	61
2.1.2 Tempo	63
2.1.3 Espaço.....	65
2.1.4 Personagens por ordem de aparição no conto.....	67
2.1.5 Elementos simbolicos no conto	80
3. CONSIDERAÇÕES FINAIS	92
REFERÊNCIAS	94

INTRODUÇÃO

O presente trabalho propõe uma investigação sobre o mal nos contos maravilhosos, tendo como objeto de análise o conto “Baba-Yaga e Vasilissa, a Bela”, de Alexander Afanasyev. A pesquisa insere-se no campo dos estudos literários, associando conteúdos da teoria literária estruturalista e da psicanálise analítica. A partir de uma narrativa tradicional do folclore eslavo, o conto de “Baba-Yaga e Vasilissa”, busca-se compreender como o mal é construído estruturalmente e simbolicamente por meio dos personagens antagonistas, os vilões e os monstros, da mesma forma que se pretende identificar o papel que essas figuras desempenham na trajetória de transformação da protagonista. O conto escolhido para análise vale-se de uma gama de elementos arquetípicos, estruturas narrativas e símbolos profundos que possibilitam o diálogo com a experiência humana de superação, enfrentamento, amadurecimento e superação.

O problema de pesquisa que conduz esse estudo parte da seguinte questão: de que forma os vilões e monstros representam o mal no conto “Baba-Yaga e Vasilissa, a Bela” e como eles são construídos em relação a sua estrutura e função da narrativa e quais as suas representações simbólicas presentes no enredo. Todos esses tópicos de estudo conduzem a pesquisa a conceber a personagem de Baba-Yaga como uma bruxa arquetípica ambivalente, a personagem da madrasta como agente do dano e antagonista, e os elementos mágicos como provas iniciáticas para a protagonista. Por meio das estruturas narrativas, procedemos à análise para evidenciar como o processo narrativo molda, organiza e torna possível o caminho de ascensão e transformação da protagonista.

A justificativa para o desenvolvimento desta Dissertação reside na relevância de compreender como o mal é representado e ressignificado na literatura tradicional, especialmente nos contos maravilhosos e nos contos de fadas, os quais ocupam papel importante na formação simbólica e cultural das sociedades. A escolha do estudo do mal pela perspectiva dos vilões e dos monstros permite compreender como a literatura aplica aspectos sombrios da psique humana (muitas vezes reprimidos) e, ao mesmo tempo, propõe caminhos de superação e amadurecimento, tal qual se sucede com Vasilissa.

O objetivo geral da pesquisa é investigar as configurações do mal por meio dos vilões e dos monstros do conto, observando seus papéis estruturais e simbólicos. Como objetivos específicos, pretende-se: a) analisar a construção da personagem Baba-Yaga sob a perspectiva literária e simbólica; b) investigar os elementos estruturais e funcionais dos personagens

antagonistas, os vilões e os monstros, com base na teoria de Vladimir Propp (2001); c) identificar os símbolos presentes no conto e seus significados; d) relacionar conceitos psicanalíticos de “sombra”, arquétipo e mal com as figuras analisadas.

A estrutura da dissertação está organizada em três capítulos. O primeiro capítulo apresenta um embasamento teórico sobre o conceito do mal nos contos maravilhosos, discutindo sobre as figuras do vilão e do monstro a partir dos estudos de Bruno Bettelheim (2019), Terry Eagleton (2022), Carl Gustav Jung (2014), Marie Louise-Von Franz (2020) e Vladimir Propp (2001), além de contextualizar a tradição folclórica russa e o papel de Alexander Afanasyev na preservação dessa literatura.

O segundo capítulo dedica-se à análise funcional e simbólica dos personagens antagonistas e dos objetos mágicos, relacionando-os quanto a sua participação à transformação da protagonista: as provas enfrentadas por ela, o rito de passagem e a mudança interior e subjetiva promovida pela travessia do mal.

Por fim, as considerações finais retomam as questões levantadas na pesquisa, confirmando os resultados obtidos e sugerindo possíveis desdobramentos para estudos futuros.

1. O MAL NOS CONTOS MARAVILHOSOS

Quando falamos sobre o mal na literatura, logo pensamos naqueles personagens que cometem atos “imorais, insensíveis, desrespeitosos e agressivos” contra o(a) mocinho(a) ou outros personagens. Procuramos neste capítulo estudar mais profundamente o que é o mal, suas motivações e sua perspectiva na literatura por meio do que nos apresenta a psicanálise, de modo a mostrar que ele tem um aspecto muito mais abrangente e interessante do que comumente se pensa. Conforme explica Bettelheim (2019, p. 16), “o mal não é isento de atrações - simbolizado pelo poderoso gigante ou dragão, o poder da bruxa, a astuta rainha na "Branca de Neve" - e com frequência se encontra temporariamente vitorioso”. O mal atrai o leitor por suas características singulares, múltiplas e diversificadas, assim como escapa da regularidade e do padrão de conduta que se observa nos heróis.

O mal na literatura é um tema frequente, assim como o bem, como podemos verificar nos registros mais antigos dos contos maravilhosos.

Ao contrário do que acontece em muitas histórias infantis modernas, nos contos de fadas o mal é tão onipresente quanto a virtude. Em praticamente todo conto de fadas o bem e o mal recebem corpo na forma de algumas figuras e de suas ações, já que bem e mal são onipresentes na vida e as propensões para ambos estão presentes em todo homem (Bettelheim, 2019, p. 16).

Os contos maravilhosos, com o passar do tempo, foram percebidos como “espelhos” da vida real, cujos enredos e personagens representavam a complexidade da raça humana e sua organização social. Entre muitos aspectos, a presença do mal na literatura dos contos maravilhosos e no caso, dos contos de fadas, desempenham um papel essencial no desenvolvimento da narrativa, da mesma forma que contribuem para a formação moral dos leitores, independentemente da sua faixa etária.

A partir de contos populares e de contos de fadas sofisticados, como os de Hans Andersen ou os da mitologia Nórdica, e histórias como os livros de *Alice e Water Babies*, qualifiquei-me, aproximadamente aos doze anos, para a *Faerie Queene*. Críticos literários como G. K. Chesterton e C. S. Lewis perceberam que as histórias de fadas eram “explorações espirituais” e, por conseguinte, “muito semelhantes à vida”, já que revelaram “a vida humana como é vista, ou sentida, ou adivinhada a partir do interior (Bettelheim, 2019, p. 34).

O mal na literatura está intimamente enraizado em sua capacidade de contemplar os aspectos mais maléficos e sombrios humanos. Terry Eagleton, em sua obra *Sobre o mal* (2022), disserta sobre essa dimensão, considerando-a como sendo uma força que supera o egoísmo e se apresenta em atos genuinamente perversos, sem significado moral objetivo: “o mal é pura teimosia, uma espécie de perversidade cósmica” (Eagleton, 2022, p. 87), mostrando que o mal desafia a racionalidade em busca do prazer por meio de atos destrutivos e de atos maléficos.

Ao contextualizar o mal na literatura, Eagleton (2022) cita o personagem Iago, de *Otelo* (2017), de William Shakespeare, como um exemplo de complexidade maléfica nas obras literárias. Segundo o autor, Iago não é movido por razões claras e proporcionais, mas por possuir uma crueldade particular que não há como explicar racionalmente. O personagem de Iago apresenta justificativas para tentar explicar seu ódio por Otelo, porém, são explicações inconsistentes e desproporcionais ao nível da sua perversidade: “Iago oferece diversos motivos para sua aversão pelo Mouro [...]. Em ambos os casos, porém, os motivos declarados parecem curiosamente desproporcionais à virulência do ódio” (Eagleton, 2022, p. 79-80). Iago é o exemplo de personagem que não apenas rejeita princípios objetivos, mas é aquele que encontra prazer na destruição e no mal sem ter absolutamente nenhum objetivo.

A literatura contempla o mundo da imaginação e anda de mãos dadas com as metáforas e comparações (implícitas e explícitas) da vida humana, representando aspectos que trazemos em nosso íntimo e em nossas relações sociais. Sendo assim, falar sobre o mal na literatura e, especificamente, nos contos maravilhosos é referir-se ao mal intrínseco aos seres humanos.

Os vilões e os monstros dos contos maravilhosos incessantemente personificam a força do mal, sendo tanto construções literárias quanto projeções da vida humana e suas inquietações. A teoria da pulsão de morte de Freud, discutida em sua obra *Além do princípio de prazer* (2020), afirma que o mal busca sua satisfação na destruição e no sofrimento, independentemente de quem for: o outro ou a si próprio. Complementando os conceitos de Freud (2020), Eagleton declara: “Em última análise, o mal tem tudo a ver com a morte – mas tanto com a morte do malfeitor como daqueles que ele extermina” (Eagleton, 2022, p. 25).

O teórico apresenta a análise da expressão “banalidade do mal” difundida por Hannah Arendt (2014) em seu estudo sobre Adolf Eichmann, ampliando seus conceitos ao argumentar que o mal não precisa ser algo imponente, de grande escala ou espetacular para ser algo avassalador. O mal pode irromper de situações simples e cotidianas, sem uma intenção claramente hedionda e sórdida. Essa concepção sobre a “banalidade do mal” desafia a visão que tradicionalmente se tem dos vilões e dos monstros dos contos de fadas: uma visão de figuras

extraordinárias, distantes da realidade e até mesmo figuras ligadas a divindades. Ao invés dessa idealização dos vilões e dos monstros, muitos personagens exploram a dualidade entre o bem e o mal, revelando a forma como a crueldade, a manipulação e a malignidade podem se manifestar sob a aparência do trivial e do aparentemente inofensivo.

Vemos essa situação em contos como “Branca de Neve”, de Jacob e Wilhelm Grimm, por meio da madrasta e em “Chapeuzinho Vermelho”, de Charles Perrault, em que o lobo se vale do corriqueiro para enganar e praticar o mal, utilizando-se da normalidade ao se apresentar como alguém que somente está curioso e disposto a uma conversa banal sobre o caminho da juvenzinha e da familiaridade para ludibriar Chapeuzinho Vermelho e sua vó.

No conto de “Baba-Yaga e Vasilissa, a Bela”, de Alexander Afanasyev, objeto de nossa pesquisa nesta Dissertação, é possível notar que o mal inicial provém exatamente como lemos na teoria da “banalidade do mal”: a madrasta má - que deseja internamente a morte de sua enteada - cria uma situação comum em que ela precisaria buscar fogo na floresta, resultando no encontro da jovem com a velha bruxa, o mesmo que dizer: o encontro da jovem com a morte.

Para compreender a representação do mal tanto na vida real quanto nas obras literárias, é de extrema importância considerar a dimensão psicológica dessa abordagem. A psicologia analítica desenvolvida por Carl Gustav Jung apresenta os conceitos que permitem a interpretação sobre a “sombra”.

De acordo com a psicanalista junguiana Von Franz (2020, p. 11), pela perspectiva da psicologia junguiana, a “sombra” é a representação dos elementos inconscientes da personalidade humana que poderiam integrar o ego, mas que, por diversas razões, não o fazem; assim sendo, a “sombra é a parte obscura, a parte não vivida e reprimida da estrutura do ego” (Von Franz, 2020, p. 11). Contudo, a psicanalista explica que Jung não aceitava que seus alunos se apegassem ao sentido literal e decorado de suas teorias, e em certa ocasião afirmou que “Isto não tem sentido, a sombra é simplesmente todo o inconsciente” (Jung *apud* Von Franz, 2020, p. 11).

A “sombra” seria o lado que permanece desconhecido, inconsciente do ser humano, que somente se torna visível quando a pessoa começa a penetrar as zonas obscuras da sua personalidade por meio das terapias psicanalíticas. Praticamente, nesse primeiro contato, a “sombra” é apenas um conglomerado de aspectos em que ainda não se consegue definir entre o que é pessoal e o que é coletivo. É em contato com as suas “sombras”, durante as terapias, que os conflitos internos surgem, uma vez que o indivíduo os coloca à claridade de sua consciência.

Esses aspectos, em consonância com os estudos de Eagleton (2022), resultam em um mal puro e sem explicações, fiel à sua natureza. Ressalta Eagleton (2022, p. 12-13) que: "O mal não está relacionado a nada além de si mesmo, como uma causa. Na verdade, a palavra passou a significar, entre outras coisas, 'sem uma causa'". Essa ausência de causa é um fator recorrente nos contos de fadas, uma vez que as ações dos vilões e dos monstros se mostra intrínseca a sua natureza, dispensando explicações ou justificativas. A velha bruxa Baba-Yaga é um exemplo de como as personagens agem por sua natureza, sem um motivo maior. A velha segue seus instintos: uma hora a velha provedora, outra hora a bruxa que devora crianças e voa em seu pilão buscando suas novas vítimas. Ela não trama a sua maldade, ela segue seus impulsos naturais. Alguns exemplos de outras personagens vilões: a personagem da bruxa da casa de doces, do conto *João e Maria*; a personagem do Lobo Mau, de *Chapeuzinho Vermelho*; a personagem do Gigante, de *João e o Pé de Feijão*; e a personagem do Ogro, em *O Gato de Botas*, entre tantos outros personagens que enriquecem as literaturas maravilhosas com suas façanhas naturais e maléficas.

Fundamentando a tese de Eagleton (2022), o psicanalista Bettelheim (2019) reforça que há “uma recusa difundida em deixar as crianças saberem que a fonte de tantos insucessos na vida está na nossa própria natureza – na propensão de todos os homens para agir de forma agressiva, não social e egoísta, por raiva e ansiedade (Bettelheim, 2019, p.15). É uma crença acreditar que o mal está no outro, que o mal vem do outro ou que o mal é estimulado pelo outro. A sociedade camufla a natureza maléfica do ser humano e a literatura representa, por meio dos personagens vilões e dos monstros, esse polo existente na vida – a real e a imaginária.

A perspectiva da “banalidade do mal” contribui significativamente para os estudos literários uma vez que possibilita uma investigação mais rica dos contos maravilhosos, ampliando os conceitos além da simples oposição entre bem e mal, permitindo a consideração de que maneira o mal pode ser construído literariamente a partir do costumeiro, do habitual.

Ao adentrar o mundo da psicanálise com o objetivo de esclarecer a psique humana e, de certa forma, sua representação na literatura dos contos maravilhosos, encontramos questionamentos que direcionam para os conceitos desejados: como essa “sombra” é formada? Quais são essas “características” que permanecem em segundo plano em nossa mente? Von Franz (2020, p. 12-13) explica que no decorrer do desenvolvimento da psiquê de uma pessoa, desde a sua infância, ela é colocada frente a opções de comportamento e, ao fazê-lo, um lado irá permanecer mais consolidado do que o outro; enquanto uma qualidade, uma atividade ou uma espécie de conduta é escolhida, conseqüentemente, outra permanecerá banida para a área da sombra, tornando-se uma segunda natureza.

Estas qualidades, que foram designadas para a “sombra”, continuam a existir e lá permanecem (e até mesmo foram designadas para lá) por diversos motivos – sejam sociais, religiosos, intelectuais etc. – porque são incompatíveis com as características que foram escolhidas. O ser humano reserva um espaço em seu inconsciente para trancar a sete chaves tudo aquilo que rejeita, que nega, que negligencia ou simplesmente não gosta – independentemente da motivação ou influência – e ao se deparar com algum aspecto da sua sombra em contos de fadas, ocorre a projeção entre o íntimo da pessoa e aquilo que estava sendo subjugado em sua psiquê.

A maioria das pessoas não encontra grande problema em identificar sua “sombra”, porém a dificuldade está em expressá-la ou integrá-la em sua vida, admitir sua existência, pois isso significaria abdicar de certas idealizações e padrões. Von Franz distingue a “sombra” individual da coletiva. Aquela diz respeito àquela que cada indivíduo possui em sua singularidade. “Todo mundo é sombra de todo mundo nos contos de fada; as figuras são todas comparáveis entre si e possuem uma função compensatória” (Von Franz, 2020, p. 39). A “sombra” grupal, por sua vez, é aquela que seria a soma de todas as sombras individuais e que não aflige um determinado grupo de pessoas, sendo perceptível somente às pessoas externas a este grupo. Nesse contexto, os contos maravilhosos contribuem para melhorar ou até mesmo sanar essas questões internas e, muitas vezes, até mesmo desconhecidas. A pessoa lê, se envolve com o enredo e seus personagens e sua “sombra” começa a ser envolvida naquela literatura, que espelha o inconsciente daquele ser humano. Uma vez que ela é refletida, ela está exposta e pode ser alcançada para sair deste lugar de rejeição, bloqueio e negligência.

Considerando-se que na “sombra” há uma parte pessoal e outra pertencente ao coletivo, conforme Von Franz (2020, p. 15) explica, ao nos voltarmos para o texto literário, sobretudo os contos de fadas, é mister focalizar a “sombra” coletiva, impessoal, para compreendermos o percurso do mal na história.

Os indivíduos possuem uma parte consciente e uma parte inconsciente em sua psiquê. O ego é a parte consciente da personalidade do ser humano, e por sua vez, a “sombra” é a parte inconsciente que é formada por traços reprimidos. A psicanalista Von Franz (2020) relata que normalmente as pessoas tendem a considerar o ego algo individual, particular, porém, deve-se ter o ego como uma estrutura geral e um arquétipo, no sentido de que se trata de um padrão básico, pois deriva de uma inclinação natural para formar uma identidade individual e gerar determinados comportamentos e ideias.

A sombra grupal é aquela que seria a soma de todas as sombras individuais e que não aflige um determinado grupo de pessoas, sendo perceptível somente às pessoas externas a este

grupo. A “sombra” pessoal, como o próprio nome faz referência, diz respeito àquela que cada indivíduo possui em sua singularidade. “Todo mundo é sombra de todo mundo nos contos de fada; as figuras são todas comparáveis entre si e possuem uma função compensatória” (Von Franz, 2020, p. 39).

Tomando-se esse conhecimento como caminho de compreensão do mal no “*Baba-Yaga e Vasilissa, a Bela*”, podemos adiantar uma cena que nos coloca um questionamento sobre o que moveu de fato a personagem de Vasilissa, jovem sofredora nas mãos de sua madrasta e filhas, a levar iluminação à casa onde morava, por meio de uma caveira flamejante que fora intimada a buscar na cabana da bruxa Baba-Yaga. O fato é que sua madrasta e suas filhas perversas acabam por morrer ao olharem nos olhos do crânio em chamas. Pode-se questionar, portanto, se a jovem deixou-se levar pela sua sombra – e o seu inconsciente, um possível desejo de vingança pela maldade sofrida – ou se realmente seu ego nada sabia sobre o possível desfecho mortal a qual elas seriam submetidas. A história, ou mesmo o narrador, deixam ao leitor a reflexão, talvez para maquiagem a pureza da menina, fortalecer sua ingenuidade? Por que o mal não estaria também imerso nos seres supostamente puros, uma vez que a “sombra” faz parte da psique?

A respeito da “sombra” coletiva, temos aqueles aspectos de determinada nação, características que diferem de um país para outro, e que podem parecer erradas ou estranhas para aqueles que não pertencem àquela região. Cada cultura estabelece suas próprias representações do mal com base em suas crenças, mitos e estruturas simbólicas, as quais refletem seus medos e valores. Da mesma forma, a recepção do mal varia de acordo com cada indivíduo, uma vez que, interiormente, cada um é formado por aspectos culturais diversos. A “sombra” coletiva também exerce poder em relação ao mal quando todos compartilham da mesma, e, assim, não há divergências de perspectivas e não há aspectos negativos a serem julgados: “Quando todos têm o mesmo problema, tudo parece maravilhoso!” (Von Franz, 2020, p. 18).

A negação da “sombra”, tanto no mundo dos contos fantásticos, quanto na vida real, faz com que o ser “ingênuo” encontre sérios problemas no momento em que esse aspecto velado surge: “As pessoas otimistas tendem a não ver as dificuldades e são atingidas por elas pelas costas, tanto pelos outros como por si mesmas, quando sua sombra destrutiva vem à tona” (Von Franz, 2020, p. 52).

Os personagens dos contos de fadas, apesar de pertencerem ao mágico, ao mundo da imaginação e das possibilidades, refletem impulsos humanos tão reais e concretos que podem ser analisados e utilizados como ferramentas de desenvolvimento individual e coletivo,

funcionando como projeções da “sombra” e de outros elementos do inconsciente humano. Nesse sentido, é preciso uma análise mais ampla dos padrões que estruturam a mente do ser humano e se manifestam comumente nas narrativas.

Esses padrões recorrentes são os arquétipos, que desempenham um papel crucial na psicanálise ao auxiliar na compreensão dos atributos que constituem um ser humano, ou seja, são padrões universais de comportamento humano, símbolos e imagens que se encontram no inconsciente coletivo da humanidade. Os arquétipos, portanto, permitem o entendimento de si próprio e do outro.

Se os arquétipos são os padrões do ser humano, e todo ser humano possui um lado sombrio e outro luminoso, o mesmo ocorrerá com os arquétipos.

Cada figura arquetípica possui sua própria sombra. Será esta sombra um fenômeno genuíno ou será que resulta de nossa maneira de encará-la? Não sabemos como é o arquétipo no inconsciente, mas quando ele toca a orla da consciência, como nos sonhos, que são fenômenos semiconscientes, ele manifesta sua duplicidade. Somente quando a luz atinge um objeto é que aparece sua sombra (Von Franz, 2020, p. 50).

É possível compreender que a natureza humana é formada por aspectos distintos e polarizados, que podem se manifestar de modo consciente e/ou inconsciente. Se essa formação é algo natural à vida – como vemos nas diferenças entre as personalidades humanas, em que um indivíduo é mais tímido e outro mais extrovertido, um mais instintivo e o outro mais racional, entre outros contrastes – por que a sociedade insiste em classificar as coisas em boas e ruins? Entre bem e mal? Por que a necessidade de categorização?

Uma resposta possível poderia ser encontrada na questão ética, ou seja, o julgamento é necessário para não deixar as coisas mal definidas (Von Franz, 2020, p. 51).

Do mesmo modo, Jeha (2007, p. 3) explica que

Como a tradição cristã moldou e informou o desenvolvimento da nossa civilização, com tudo que isso possa acarretar, qualquer análise do mal deve levar em conta a caracterização católica deste fenômeno. A escolha, então, se determina pela continuidade desde os inícios da Igreja Católica e o debate filosófico que ela ensejou (Jeha, 2007, p. 3).

As duas respostas mais comuns ao mal são a da moralidade e a da sabedoria. A moralidade refere-se ao ser humano como consciente e responsável por seus atos (inclusive os maléficos) e define o mal como o elemento que impede a felicidade e a satisfação dos desejos, assim sendo, a moralidade foca nas ações humanas. Por outro lado, a sabedoria diz respeito

àquilo que acontece dentro de nós quando algo nos frustra e traz sofrimento, assim como as reações impensadas a outrem; nessa perspectiva a sabedoria foca no conhecimento e na compreensão do que causa o mal e as angústias (Jeha, 2007, p. 3). Apesar das visões serem distintas, ambas estão de acordo que o mal se opõe ao bem e que pode ser assimilado como a integridade do ser, e em vista disso, deve ser combatido.

Questionamos se a personagem da bruxa Baba-Yaga, do conto objeto de nosso estudo, pode ser realmente uma personalidade má ou é apenas analisada por um polo de sua essência. Baba-Yaga, no conto de Vasilissa, transforma aqueles que chegam até seus domínios em seus serviçais, quando não os devora. Os monstros que ali estão para servi-la, um dia já pertenceram à sociedade como meros mortais.

Quando refletimos sobre os monstros, concordamos em considerar tais personagens como maléficos ou como personagens que passaram por um processo de transformação e acabaram por não se enquadrar na “normalidade” – até mesmo a normalidade dos personagens, do mundo da ficção, os esperados “mocinhos” e “príncipes” que refletem uma vasta gama de qualidades irreais – imposta pela sociedade. Nesta Dissertação, mais adiante, faremos uma explanação sobre os monstros e procuraremos explicar como julgamos o diferente como algo maléfico, apenas por não fazer parte do comum ao qual estamos confortavelmente acostumados e que impomos como regra social. Os monstros de Baba-Yaga não foram na sua origem naturalmente maléficos, eles passaram por uma metamorfose em que suas identidades foram reformuladas. Esse fato revela que o mal é um dado complexo e, às vezes, pode ser explicado.

A psicanalista (Von Franz, 2020, p. 64) relata que durante as sessões de análises clínicas, frequentemente, surge uma máscara da postura cristã, ou seja, preceitos compreensivos para com o “outro” e assim, o aspecto da “sombra”, nossas peculiaridades de resistência e de juízos negativos, são coordenados por esta “atitude cristã adocicada”, até que encontrem vazão por meio dos sonhos. A boneca mágica, objeto simbólico que atua como um auxiliar da protagonista, ajuda Vasilissa nas tarefas difíceis dadas pela bruxa. Ao dizer para a menina que “vá se alimentar e descansar”, a boneca revela que a protagonista não recorre a uma postura moralista ou a uma máscara de bondade idealizada para lidar com o mal que está ao seu redor. A pureza da jovem é intrínseca, autêntica e harmônica entre o seu ego e seu verdadeiro self, pois não há conflito interno que a perturbe. Ela é guiada por uma intuição genuína (a bonequinha) e não por repressão ou autoengano: Vasilissa está em paz consigo mesma. a boneca está mostrando que a jovem não utiliza a máscara religiosa para lidar com o mal que está em sua volta, a personagem é genuinamente pura e encontra descanso em seu momento de sono,

pois sabe que o seu ego está em consonância com seu verdadeiro eu e nada poderá atormentar seus sonhos.

A religião cristã nos impõe um conflito ético baseado em condições de que constantemente o ser humano estará sob uma pressão moral, chegando a uma situação em que o indivíduo terá somente duas opções: caso ele tente se afastar desse conflito ético, pode acabar paralisado ou se transformar em um mártir da sua própria repressão. Na segunda alternativa, o indivíduo poderá lidar com a sua sombra sem realmente estabelecer uma relação genuína com os aspectos que ali estão, porém isso resultará na manipulação e dissimulação desses aspectos na tentativa ilusória de ter uma sensação de equilíbrio.

No conto de *Baba-Yaga e Vasilissa, a bela* de Alexander Afanasyev, a jovem protagonista, que é também apresentada como a representação da pureza infantil, durante a narrativa tem essa necessidade de saber contornar e lidar com os aspectos contidos em sua sombra. Ela demonstra essa habilidade ao enganar sabiamente a bruxa, quando cumpre todas as suas tarefas, da mesma forma que a menina entrega a caveira para sua madrasta, mesmo ciente do poder destrutivo daquele objeto. Em relação ao que esconde da bruxa, a jovem abraça uma característica negativa, a astúcia e a dissimulação, pois entende que a pureza de seu coração não salvará a sua vida, uma vez que ela está lidando com um ser tão vinculado aos aspectos sombrios. Ela adota a estratégia – inconscientemente ou conscientemente – de revelar seu segredo somente quando a bruxa demonstra estar mais receptiva em relação a Vasilissa. Então conta sobre a benção da mãe, sua boneca mágica.

Segundo Von Franz (2020, p. 54), quando há uma harmonia entre o desenvolvimento individual, ou seja, aceitar o lado da sombra e conviver com os polos positivos e negativos da personalidade, o ego se torna profundamente comprometido na vida e em equilíbrio com os instintos.

Pelo que tenho podido ver, se a personalidade consciente confronta a sombra, levando-a a sério e sem blefar, no final o conflito fica completamente em suspenso. Se o ego assume uma postura ética e uma atitude moral unilaterais, entrando em conflito real com a sombra, então não há solução. Este é um dos problemas de nossa civilização (Von Franz, 2020, p. 85).

É admissível relacionar este equilíbrio com os instintos das personagens principais do conto em análise, Baba-Yaga e Vasilissa. Vasilissa segue seus instintos de bondade e de pureza, contudo, sabe aceitar seu lado da sombra no momento em que lhe é conveniente. A velha bruxa, reclusa na sua floresta sombria e ameaçadora, tem intrínseco ao seu ser a maldade e a perversidade. Baba-Yaga não força sua índole, uma vez que é algo natural a ela. Mesmo sendo

algo natural a bruxa, ela também utiliza de certas características do polo positivo, quando é justa com Vasilissa e lhe entrega o fogo que fora buscar.

É possível refletir como ambas as personagens se encontram em uma constante dança entre os aspectos luminosos e da sombra. Vasilissa traz seus princípios doces, educados e gentis, e Baba-Yaga a ferocidade e a crueldade do arquétipo da bruxa.

O mal não precisa ser retribuído ou posto em conflito com mais atitudes maléficas, pois conforme explica a pesquisadora Von Franz (2020, p. 67), a própria punição para o transgressor ocorrerá internamente e ele matará a si próprio:

Se observarmos processos inconscientes veremos que ações erradas não precisam ser punidas por outros seres humanos, pois a punição vem de dentro. É possível verificar esse processo na obra *Crime e Castigo* de Fiódor Dostoiévski, cujo protagonista Raskólnikov começa a sofrer os efeitos da sua consciência perturbada, que se manifesta pela paranoia, febre e crises de angústia. No final das contas o criminoso mata a si mesmo. Esta é uma terrível verdade que a cada passo se confirma. Frequentemente ficamos chocados com a injustiça da vida humana, quando o homem ruim prospera e o bom não, mas psicologicamente esse sucesso não é tão amplo e verdadeiro, às vezes estremecemos ao perceber o que as pessoas arriscam.

Ao relacionar processos inconscientes e a autopunição com o conto de Vasilissa, pode-se perceber que os personagens encontram destinos dentro da lógica moral da narrativa, apesar de não ocorrerem de forma natural. A bruxa, exilada na floresta, e a madrasta com suas filhas malvadas, encontram a morte. Ambas recebem punições alinhadas com os valores subjacentes ao conto, o que é possível perceber também a concepção moral inserida pelo autor. Assim sendo, mais do um reflexo da psique humana, o conto de Baba-Yaga e Vasilissa segue uma narrativa que reforça determinadas lições e valores humanos.

Em certas ocasiões fantasiosas, em que o ser humano se comporta de modo imbecil ou heroico, ele pode alegar que não se vê de tal forma, porém é exatamente dessa maneira que o seu próprio inconsciente o vê, conforme explica Von Franz (2020, p. 121) “é a fotografia do nosso ego a partir do prisma do inconsciente”. É essa fotografia, esse aspecto que traz a situação inicial dos contos de fada, assim sendo, há o retrato da situação consciente pela perspectiva do inconsciente.

Depois de analisar muitos contos de fada, europeus, japoneses, chineses, africanos, podemos dizer que sua estrutura básica é, por assim dizer, eterna. O mágico, o príncipe e o rei, a bruxa e o animal que ajuda, estão sempre presentes. O enredo ou situação é sempre uma resposta a uma situação consciente específica (Von Franz, 2020, p. 123).

Dessa forma, conforme explica Von Franz (2020, p. 123), compreende-se a necessidade de conhecer a cultura de um povo para conseguir interpretar seus contos e captar a essência coletiva desta civilização, pois apesar destas narrativas possuírem as mesmas figuras, elas possuem arquiteturas diferentes. A pesquisadora cita como exemplo o escritor Hans Christian Andersen (1821-1881), contextualizando que os contos não são apenas a representação do que acontece com o autor, mas também refletem as demandas de seu povo – que no caso de Andersen são os problemas religiosos – e que permanecem “ocultas” dos olhos da sociedade.

Nessa perspectiva, Von Franz (2020, p. 167) inicia os esclarecimentos sobre os níveis primitivos do mal, afirmando que os “contos de fada refletem um material coletivo inconsciente”. Ela menciona a problemática sobre o fato da existência de problemas éticos nos contos de fadas, pois caso existam, isso significaria que “o inconsciente tem traços ou tendências éticas moralistas” (Von Franz, 2020, p. 167). Para responder a tal indagação, a autora traz a resposta de Jung sobre o tema:

certamente, a sociedade humana, como um todo, revela uma tendência basicamente ética. Exceto em poucos casos anormais, pode-se supor que em qualquer lugar, em cada nação, a psique humana inclui, em sua estrutura, uma certa predisposição que Jung chama de reação ética do homem frente às suas próprias ações (Von Franz, 2020, p. 167).

Sob essa perspectiva de Von Franz (2020, p. 167), é possível entender que o homem possui valores, ideias e conceitos individuais em relação às suas atitudes e motivações. Tal juízo de valor poderá distinguir-se de uma civilização para outra, porém só o fato de haver essa reação de sentimento já é uma propriedade humana geral.

Acerca da lógica referente às atitudes humanas, pode-se questionar sobre o papel da consciência no processo de tomada de atitudes e qual sua ação após essa iniciativa. Von Franz (2020, p. 168) relata que esta questão da consciência levou os teólogos a desenvolverem a questão universal conhecida como “problema do erro com consciência pesada e o erro sem problemas de consciência” com todas as implicações da consciência e sentimentos de pseudoculpa. Jung desenvolveu a teoria do código moral coletivo, que em nossa sociedade combina com a tradição religiosa patriarcal judaico-cristã (Von Franz, 2020, p. 168).

A respeito do código moral coletivo, a psicanalista junguiana explica que ele pode ser tanto “reconhecido conscientemente pelo indivíduo, como pode exercer uma pressão inconsciente ou semi-inconsciente sobre suas motivações” (Von Franz, 2020, p. 168). De acordo com a psicanalista, Jung explica que estamos sob a influência de dois fatores, a do código coletivo ético (que varia de civilização para civilização) que normalmente dita nosso

comportamento ético, e o do impulso moral pessoal, que é individual e não coincide com o código coletivo.

O dilema que existe entre estes dois pontos é quando não se sabe o que está predominando em seu ser, se é uma questão coletiva ou individual; somente será claro qual é o lado que está prevalecendo quando existe uma colisão de valores:

Jung diz que realmente não é difícil saber o que se deve fazer, desde que não haja colisão de deveres. A dificuldade surge quando o que quer que se faça é meio certo e meio errado, sempre com um aspecto parcialmente errado (Von Franz, 2020, p. 169).

Há situações em que existe uma resposta clara sobre o que fazer em determinada situação, porém temos um sentimento intenso de que isso seria imoral para nós. Portanto, ela esclarece que existem duas vertentes que ditam o comportamento humano, o código ético coletivo – que também podemos chamar de superego freudiano, a teoria de Freud que analisa as questões da consciência humana, sentimento de culpa e tendências éticas – e a reação moral pessoal do sujeito.

A respeito do código coletivo, também é reconhecido como a voz de Deus e tem diversas nomenclaturas:

os romanos a chamariam de "genius", Sócrates diria "meu daimonion" e os índios Naskapi, da península do Labrador, a chamariam de "Mistap'eo", o grande homem que vive no coração de cada um. Em outras palavras, é uma figura que poderíamos chamar de arquétipo do Self, o centro Divino da psique que em outras culturas naturalmente adquire nomes e conotações diferentes (Von Franz, 2020, p. 170).

Compreende-se que o ser humano possui uma voz interna que aparece dentro de cada um e que fornece a certeza sobre o que fazer e o que repelir (sentimentos e ações), sem se importar com que o código coletivo imponha: “Em geral a voz não somente diz o que fazer, mas inclusive cria uma convicção pela qual o indivíduo poderá até morrer, como aconteceu a Sócrates e a vários mártires cristãos” (Von Franz, 2020, p. 170).

A partir das concepções apresentadas sobre o código coletivo e a reação moral pessoal podemos supor que os contos maravilhosos refletem o comportamento social e individual dos personagens em consonância com a realidade do ser humano. No caso da madrasta de Vasilissa, que é claramente influenciada por sua reação moral pessoal, reação que a leva por escolhas maléficas e destrutivas para o próximo e que para ela será algo que trará benefícios – a garota

faz todos os serviços da casa e ao mandá-la para a floresta, ficará livre de sua enteada – demonstrando uma personalidade egoísta, fria e motivada por aspectos destrutivos.

A personagem da bruxa, por sua vez, também segue seu impulso moral pessoal, pois naturalmente ela é construída e desenvolvida por características aterrorizantes, impositivas, perversas, ferozes, insensíveis etc., e que não se influencia pelo código ético coletivo, tanto que prefere residir na sua cabana afastada de qualquer civilização no meio da densa floresta; a liberdade de escolha da bruxa Baba-Yaga também é verificada através de sua casa que possui pés de galinha, pois ao menor desconforto e desacordo com os seu “princípios” ela retoma as rédeas e reorganiza seu local de domínio.

Vasilissa nos permite duas reflexões: a garota possui princípios naturalmente confiáveis, tolerantes, amorosos, disciplinados, humildes, valentes etc., portanto, deve-se considerar que a jovem é movida por seu código ético individual ou coletivo? Ela segue um padrão de caráter condizente com um princípio divino ou seu interior se vale de juízos “do bem”?

Vasilissa é eticamente sensível e mantém a ligação com o mundo espiritual por meio da boneca que ganhou de sua mãe antes dela falecer. Esse vínculo entre a garota e a boneca pode ser compreendido como a “bênção” e a proteção materna vivificada por meio do objeto doador que guia Vasilissa para longe de todo mal. Temos aqui a correlação com o código coletivo – em que os princípios sociais são passados e há a presença desta “voz divina” que dita os comportamentos – assim como pode-se questionar se a personagem não evoluiu seu código moral pessoal por meio dos exemplos de amor e benevolência que recebeu de sua mãe. É possível acreditar que ambos os conceitos são aplicáveis a Vasilissa.

A respeito do mal para o homem primitivo e suas reações diante dele, Von Franz apresenta a explicação

Tanto quanto pude observar, o fenómeno do mal numa organização primitiva é simplesmente o surgimento de algo demoníaco ou anormal, uma espécie de fenómeno natural arrebatador, o que não coloca nenhum problema ético, mas apenas a questão prática de como superá-lo ou livrar-se dele. Trata-se de superar o fenómeno ou simplesmente salvar a própria vida (Von Franz, 2020, p. 181).

Assim como ocorre na vida animal, se um ser é guiado por certos padrões de comportamentos (padrões arquetípicos, emoções e fantasias), diz-se que ele está possuído. Von Franz (2020) explica que a possessão é algo tão ruim para a sociedade moderna quanto para as mais primitivas, porque isso denota que o ser foi conduzido somente por um aspecto de suas

possibilidades interiores, o que já contém naturalmente uma “boa dose de mal” (Von Franz, 2020, p. 220- 221).

Vasilissa somente pode lidar com a bruxa a partir do momento em que percebeu que a natureza daquela velha asquerosa era algo natural, que transcende a área da denominação de ser mal, ela é um “fenômeno natural arrebatador”, conforme explica Von Franz na citação acima. Sendo algo genuinamente puro, não estereotipado, segue seus instintos e as características de seu ser, portanto, ou a jovem deveria superá-la ou deveria livrar-se de Baba-Yaga. Os poderes da bruxa são vastos e intensos o que tornou a situação de Vasilissa impossível de ser revertida por meio do enfrentamento direto com a vilã, somente pelo aspecto de ser astuta e conseguir superá-la realizando todas as tarefas com o auxílio da bonequinha.

A sua ingenuidade fez com que, no momento certo em que a bruxa já havia “se acostumado” com a jovem e o perigo iminente havia sido apaziguado, ela conseguisse se livrar da bruxa ao dizer que “a benção de sua mãe havia lhe protegido” – é possível acreditar que o inconsciente, a “anima” da garota tenha conduzido a resposta que a garota precisava para retornar para casa, relacionando que benções não condizem com a natureza maléfica do contexto da bruxa – e assim conseguiu livrar-se de Baba-Yaga e ainda recebeu ajuda dela com a caveira dos olhos flamejantes.

Ao ponderar sobre a sociedade que convivia com a presença impactante e amedrontadora de Baba-Yaga e sua presença na floresta densa e escura, percebe-se que evitavam a todo custo o contato com a bruxa, pois sabiam que aquele lugar era seu domínio e não tinham absolutamente nenhuma forma para lutar contra, restando apenas a opção de fugir do contato com a criatura. Caso não fugissem, a probabilidade seria a morte: “O fenômeno é tratado como se fosse uma avalanche ou animal selvagem ou ainda um terremoto. Fazemos algo contra, se pudermos, mas caso contrário, fugimos” (Von Franz, 2020, p. 191).

A psicanalista Von Franz (2020, p. 209) continua seus esclarecimentos citando que aqueles que vivem perto do mar seriam classificados como demônios do mar, aqueles que vivem perto das montanhas tornam-se os demônios das montanhas e das geleiras e, no caso de Baba-Yaga, aqueles que vivem perto das florestas primitivas, seriam os espíritos da floresta. “Essas são figuras conhecidas no folclore, chamadas de espíritos do mal, que vivem numa parte da natureza de algum modo nefasta e perigosa para as pessoas desse grupo sociológico” (Von Franz, 2020, p. 209).

Ela contextualiza que essa designação do mal está associada ao mal na natureza, sendo “ligados pelos poderes destrutivos naturais dos animais devoradores, os perigos das florestas, da neve, da água, dos desabamentos de terra” (Von Franz, 2020, p. 209). Contudo, não se pode

delimitar somente por esta perspectiva, pois é um julgamento superficial. “Assim, não se trata realmente de uma personificação definida do mal. É ainda mais primitivo, é algo misterioso que às vezes é bom e outras ruim” (Von Franz, 2020, p. 214).

Nota-se que no conto de “Baba-Yaga e Vasilissa, a Bela” a solidão é um tema muito forte entre as protagonistas, ambas a vivenciam: a bruxa, que é reclusa na floresta densa e escura, e a jovem que perde sua mãe, tem um pai omissivo e praticamente inativo durante a narrativa e que é excluída da família que lhe restou – a madrasta e suas duas filhas. A partir do contexto da solidão, também encontramos o aspecto do mal.

Vasilissa, apesar de também ter que lidar com a solidão, encontra na boneca – a representação das bênçãos e do amor de sua mãe – o suporte necessário para suportar as adversidades da vida, o que lhe tira deste patamar de “isolamento social”. Todavia, ela parte para a floresta perigosa em busca do fogo necessário para a sobrevivência de sua própria vida, a de sua madrasta e as filhas dela, ficando novamente sozinha na floresta.

Aqui deve-se pensar que a floresta tem relação direta com a bruxa Baba-Yaga, uma vez que a personagem é a divindade de detém vasto poder sobre aquele local, como se a própria floresta fosse a materialização dos poderes maléficos da velha: “A maioria das pessoas que entram em tais aventuras estão sozinhas ou vão apenas em duas coletar ervas na floresta ou nas montanhas, o que significa estar sozinho com a natureza [...]” (Von Franz, 2020, p. 210).

A partir do momento em que ela adentra a floresta e invade o espaço natural da bruxa – que pode ser entendida como parte numinosa da natureza- a menina troca a solidão de estar rodeada por pessoas que ela não tem nenhum vínculo ou sentimento emocional e fica face a face com o mal. “Portanto, a solidão, especialmente a solidão na natureza, abre a porta aos poderes do mal, assim como ser estrangeiro num país” (Von Franz, 2020, p. 210).

Melancolia, pensamentos profundos e pensamentos maléficos são coisas muito próximas; o efeito da solidão é uma pré-condição tanto para a posseção pelo mal como, no caso de pessoas excepcionais que sabem como se comportar nela, para atingir o centro interior (Von Franz, 2020, p. 313- 314).

A psicanalista Von Franz (2020) explica que essa solidão pode ser uma solidão espiritual, mental ou física. Em contrapartida com o aspecto do mal encontrado na solidão, é encontrado na tradição cristã e budista como um meio de entrar em contato com a santidade, com uma espiritualidade mais elevada e desenvolver a consciência religiosa. Isso ocorre devido a pessoa reprimir a sua energia – que seria gasta com a troca e relações com o meio ambiente - internamente, dando espaço para que o inconsciente da psique desperte, tanto para o polo

positivo quanto para o negativo: “será possuída pelo demônio, ou encontrará uma realização interior maior” (Von Franz, 2020, p. 223).

Existe um outro meio pelo qual a solidão atrai o mal: se você vive sozinho, distante de uma comunidade humana por muito tempo, então a tribo, as outras pessoas, projetam a sombra delas sobre você e não há nada que se possa fazer (Von Franz, 2020, p. 228).

Baba-Yaga é uma força da natureza, é um arquétipo da grande-mãe destruidora, possui caracteres que assustaram muitas pessoas e que hoje são um vasto material para a literatura e cinema mundial. Porém, é necessário contextualizar a projeção que a sociedade tem sobre todo o ser que não se associa a este grupo. Para elucidar melhor essa projeção, Von Franz (2020, p. 228) explica que o calor humano e o contato entre as pessoas fazem com que essas projeções cessem, ao mesmo passo que quando não há essa interação, os laços afetivos se afrouxam e as pessoas voltam a projetar.

Consequentemente, quem vive distante (não somente no aspecto físico, bem como da interação social) não atrai somente o mal do seu próprio inconsciente, mas também das projeções que recebe: “É por isso que os solitários dão a impressão de serem estranhos e, se acontece alguma coisa desagradável, os aldeões tendem a pensar que a culpa seja dos solitários” (Von Franz, 2020, p. 228).

Baba-Yaga era a fórmula perfeita para que os aldeões projetassem suas sombras, a figura feminina de má aparência, de gestos e atitudes assustadoras e que dominava um ambiente hostil e afastado do contato humano e dos padrões sociais.

É possível pensar que Vasilissa foi valente ao enfrentar os perigos da floresta em busca do fogo, contudo, Von Franz (2020, p. 211) explica que em muitas histórias encontramos essa espécie de “ousadia infantil” e que facilmente pode ser confundida com coragem, o que é um engano. Essa pseudo-coragem é uma forma de ousadia infantil proveniente de inconsciência ou falta de respeito, sendo uma característica comum que leva o homem no ambiente do arquétipo do mal.

A autora Von Franz (2020, p. 211- 212) informa que sobre as aventuras nas montanhas – e aqui usaremos sobre a floresta do conto – essa ousadia infantil é conhecida por *Frevel*: Em alemão moderno *Frevel* significa transgredir certas regras não tanto legais, mas de comportamento comum. Ao atualizar para os dias atuais, a palavra foi modificada para *Jagdfrevel*, pois a palavra *Frevel* assumiu a conexão com a caça. *Jagdfrevel* então é a palavra que significa transgredir as regras da caça. “Em condições ainda mais primitivas, *Frevel*

significava ultrapassar os limites, passando por cima de uma atitude respeitosa frente aos poderes numinosos” (Von Franz, 2020, p. 211).

É latente que, apesar de sua coragem, Vasilissa jamais foi uma personagem *Frevler*. Ela sempre teve uma ousadia necessária para a sua sobrevivência, mas em consonância com o cuidado e limites necessários para não ultrapassar áreas que não a dizem respeito.

Vasilissa respeita o poder numinoso da velha bruxa antes, durante e após o contato e convivência com ela, o que garante sua sobrevivência. Sua madrasta e as filhas dela, por outro lado, demonstram certo afrontamento à bruxa ao mandar a jovem procurar fogo nas terras de Baba-Yaga – com a intenção de que Vasilissa seja morta – tornando a bruxa uma espécie de instrumento para que suas intenções sejam concretizadas; logo, não a respeitam em sua plenitude.

Os contos de fada são extremamente importantes para saber lidar com a questão do mal, ensinando os leitores a respeitá-lo por meio das regras de comportamento, instruindo a como encontrar um caminho de sabedoria natural. O mal na perspectiva do folclore é diferente do mal apresentado pela visão religiosa, possuindo particularidades que são genuinamente naturais (Von Franz, 2020, p. 232). O folclore também explica por meio dos contos que “[...] não se deve tocar no lado sombrio da divindade, seja um Deus ou uma Deusa [...]” (Von Franz, 2020, p. 241), reforçando o conceito de que é essencial saber respeitar o domínio do mal e o seu possuidor.

Von Franz apresenta como exemplo o conto chamado “A Mulher Negra”

Uma menina se torna empregada de uma bruxa negra na floresta. Há um quarto proibido, como na estória do Barba-Azul, no qual não se deve entrar. Ela tem que limpar a casa durante muitos anos. Como sempre acontece nessas estórias, ela acaba abrindo a porta do quarto secreto, encontrando nele a bruxa negra que, graças à limpeza que a menina fazia, estava ficando branca. A menina fecha o quarto de novo, mas então é perseguida pela bruxa por ter transgredido o tabu e, o que é bastante estranho, nas versões originais, ela nega totalmente ter visto alguma coisa. Existe um número infinito de tais estórias. Na estória principal, ela vê a bruxa negra que quase se torna branca; em outra estória, vê um esqueleto todo o tempo balançando em cima do fogo; em outra, vê um ganso, em outra ainda, uma figura feminina petrificada rodeada por anões petrificados, e assim por diante. A Deusa que fica nesse quarto proibido sempre persegue a menina, leva embora os seus filhos e lhe causa toda sorte de desgraças, insistindo: "Você me viu no quarto?" E a menina mente, resoluta, mente e torna a mentir, até que afinal a Deusa se volta e diz: "Como você mentiu de modo tão perfeito, como você não revelou meu lado sombrio, eu a recompensarei", e então a bruxa recompensa generosamente a menina (Von Franz, 2020, p. 241- 242).

Através desse conto, a psicanalista relata que essas narrativas mostram como mentir – com cautela – a respeito do mal ou o aspecto sombrio destas grandes divindades, o que não seria imoral: “Ao contrário, ser capaz de ver o abismo do mal e fingir não tê-lo visto é o mais alto feito” (Von Franz, 2020, p. 242).

Aqui a mentira se faz necessária para preservar, tanto a bruxa quanto a menina: “A bruxa tem vergonha de sua escuridão, ou de sua desgraça, ou de ter empacado na imundície e na miséria do mistério do mal e da morte, e não quer que a criança o mencione ou o traga à tona” (Von Franz, 2020, p. 243).

O mesmo ocorre com Baba-Yaga ao perceber que Vasilissa notou seus monstros e o que estava por trás de toda a monstruosidades presente em sua cabana – a materialização da sua escuridão ao ter transformado aqueles homens em monstros – e que questiona para saber até qual ponto chega o respeito e o temor da jovem, pois é uma situação em que o problema não é o mal, mas sobre o mal ter sido notado e analisado, expondo seu criador. Novamente a mentira é necessária para contornar e preservar a jovem.

A moral cristã vai de encontro a esse conceito, tanto que os contadores de histórias europeus – e cristãos – criticaram duramente esta versão de “A Mulher Negra” e modificaram o conto, elaborando um final em que a jovem é perseguida por mentir. Somente é recompensada pela Grande Deusa quando se redime e conta a verdade, uma vez que para os cristãos ficaram perplexos por uma criança ser recompensada ao mentir.

Entretando, ao considerar a posição de poder de uma grande Deusa da natureza e uma menininha, é notável a grande diferença entre elas. Assim sendo, a mentira é necessária para garantir que o segredo (o mal) seja mantido.

Assim sendo, a ética nos contos de fada localiza-se num espaço delicado e que tem de ser tratada de forma particular a esse tipo de material folclórico: o lidar com o mal nos contos de fada e no material folclórico, o conflito ético é tratado com um tipo de sabedoria natural, mais do que com uma visão religiosa do problema do bem e do mal (Von Franz, 2020, p. 256).

No conto de Baba-Yaga e Vasilissa, é óbvio a desigualdade de poder entre as duas personagens, portanto não há um equilíbrio quanto a isso. Assim sendo, não teria a menor chance de a garota expor a bruxa quanto aos seus segredos obscuros que revelam seu lado oculto, as suas sombras e aspectos que mantêm longe de todos.

Nem foi bom para Wassilissa levar para fora as coisas de Baba-Yaga e intrometer-se em sua casa, olhando a sombra da bruxa, ao invés de ver a sua própria. Tradicionalmente, isso seria pular a enorme diferença entre uma

divindade e um ser humano, mas acima disto existe uma falta de respeito religioso para com a figura divina (Von Franz, 2020, p. 257 e 258).

Pode-se associar este contexto com a “Resposta a Jó”:

Jó insiste que está certo. Deus deve ter pensado que Jó achava que ele estava errado, e Deus tem aquela reação e o ataca por causa disso, mas Jó não diz: "Ah, pois é, mas eu acho que você caiu em sua sombra". Isso seria tratar Deus como se fosse um colega de escola. Jó responde: "Colocarei a mão sobre minha boca"; ele faz um gesto de reverência (Von Franz, 2020, p. 258).

É perceptível que não é incumbência do homem apontar para Deus a sua sombra, assim como no conto analisado, não é tarefa de Vasilissa destacar a bruxa seu lado da sombra. ““Isto é entre Deus e ele mesmo” seria o mesmo que dizer “Isto é entre a bruxa e ela mesma”” (Von Franz, 2020, p. 258). A partir do momento que Vasilissa respeita a Deusa, ela “reconquista” sua posição de poder e sai da situação de exposição que estava e então reconhece a humildade da garota e nenhum mal lhe dirige.

Cita a psicanalista Von Franz (2020): “E então Deus muda, porque Jó não lhe jogou de volta à sua sombra, nem tocou nela” (Von Franz, 2020, p. 258). A lição de Jó se repete no conto de Baba-Yaga e Vasilissa.

À vista disso, há uma discordância com as ideias da tradição judaico-cristã, que por mais de 2.000 anos tem incitado a consciência da sociedade para uma perspectiva categórica do mal e estabelecendo regras absolutas de comportamento. Essas regras acabam por gerar uma consciência pesada quando seus princípios e atitudes não estão alinhados a elas; isso tudo desenvolve uma reação em cadeia de vingança, punição e remorso, culminando na volta para o mal devido a esta má consciência que foi reprimida (Von Franz, 2020, p. 256).

Mas, como escreveu Jung era “Aion”, antes do cristianismo o mal não era tão mal. O surgimento do cristianismo acrescentou ao princípio do mal um tipo de espírito que ele não tinha antes. A distinção ou diferenciação das reações éticas em áreas brancas e pretas, nitidamente demarcadas, não é favorável à vida (Von Franz, 2020, p. 257).

Continuando seu esclarecimento, a psicanalista afirma que após muitos anos de estudo dos contos de fada, ela acredita que é melhor tratar o mal como algo externo a pessoa, e aplicar a consciência seletiva somente a nós mesmos, de acordo com as regras da sabedoria natural dos contos de fadas (Von Franz, 2020, p. 257).

Assim, não apontar a sombra às vezes significa respeitar a integridade da personalidade da outra pessoa. Você a respeita como um ser ético, capaz de descobrir por si mesmo (Von Franz, 2020, p. 259).

Vasilissa demonstra respeito pela sombra da bruxa, assim como é perceptível que a menina possui as características do simplório. A figura do simplório é universal e está presente não somente nos contos de fada, mas na mitologia em geral. Essa figura representa o “caráter genuíno básico e a integridade da personalidade” (Von Franz, 2020, p. 273). É graças a essa pureza e ingenuidade de Vasilissa que ela consegue desviar do mal que lhe é direcionado, o mal da madrasta, o mal da bruxa, o mal da floresta e o mal dos monstros.

Se as pessoas não tiverem em sua essência mais íntima uma genuinidade ou uma certa integridade, elas estarão perdidas quando encontrarem o problema do mal. São apanhadas. Esta integridade é mais importante do que a inteligência ou autocontrole ou qualquer outra coisa (Von Franz, 2020, p. 273)

O conto pode fazer com que o leitor se questione a respeito da integridade e da pureza de Vasilissa, uma vez que ela entregou a caveira (matéria de magia negra) que acaba por matar a madrasta e as filhas dela queimadas. Contudo, ela enterra a caveira (uma vez que o mal direcionado a ela foi extinguido) e readquire sua pureza, escolhendo manter seu caráter ao invés de ter uma “arma” em sua mão que poderia ser usada a qualquer momento oportuno para a jovem (Von Franz, 2020, p. 274).

Entretanto, Von Franz (2020) relata que não se pode confundir “ter uma integridade cândida da personalidade” com o “tema do jardim da infância” (Von Franz, 2020, p. 284). Jung sempre salientou que Cristo não disse: "Se vocês permanecerem crianças, vocês encontrarão o Reino dos Céus", mas: "A não ser que vocês se tornem como crianças" (Cf. Mt 18,3 *apud* Von Franz, 2020, p. 284).

Compreende-se que tornar-se crianças não significa permanecer na fase infantil, mas ser um adulto consciente sobre o mal no mundo. A respeito deste assunto, a psicanalista ensina que

se deve manter ou redescobrir qualidades positivas da infância, enquanto se desenvolve e amadurece; consequentemente na fase adulta o indivíduo terá uma maior maturidade, será consciente das dificuldades do mundo (e do mal existente) e que apesar dessa consciência dos perigos da vida, permanece puro e com princípios bondosos diante dos obstáculos impostos.

Numa criança existe um tremendo impulso natural de vida, e uma grande ligação com a vida instintiva. Se a base é saudável, o instinto de vida salvará a criança. Por outro lado, se a atmosfera é doente e mórbida, a criança será debilitada (Von Franz, 2020, p. 288).

Vasilissa aprende a ouvir seu instinto no momento em que se vê sozinha com a sua madrasta e as filhas dela, lidando sozinha com o mal presente na vida, uma vez que a figura paterna é omissa e praticamente inexistente no conto. Aliás, este é um conto marcado pelas figuras femininas e as características dos arquétipos que a elas estão conectados. A jovem só consegue se salvar graças ao objeto mágico que a acompanha, fruto do amor da mãe e da base saudável que foi citada anteriormente. Caso alguma situação de perigo ocorra com uma das filhas da madrasta, muito possivelmente o conto não teria o desfecho que teve com Vasilissa, uma vez que são crianças vindas de uma mãe perturbada, egoísta e gananciosa.

Apesar de possuir a integridade interior necessária para conseguir lidar com os perigos e maldades da vida, Vasilissa soube – de forma muito natural – reservar essas características e apenas demonstrar respeito pela bruxa: “Esconder a integridade interior pode ser um gesto de autoproteção” (Von Franz, 2020, p. 291).

É importante saber respeitar o mal em sua grandeza e fidedignidade, conforme relata Von Franz (2020, p. 347): “O grande problema do homem branco — eu diria sua doença — é seu desejo de curar situações maléficas pela interferência”. Posto isto, trata-se de um paradoxo em que há situações que nada deve-se fazer contra o mal e outras em que há a necessidade de interferência: “Mas saber quando agir e quando deixar as coisas acontecerem, esperar que amadureçam e atinjam um ponto crítico, é uma sabedoria a respeito da qual os contos de fada podem nos ensinar muito” (Von Franz, 2020, p. 347)”.

O conto de Vasilissa mostra que não se deve – de imediato - encarar o mal e querer medir forças sem ao menos analisá-lo melhor, conseguindo contornar as situações com nossos princípios e inteligência, pois se entrarmos nesta competição, muito provavelmente iremos perder devido a força destrutiva presente na entidade maléfica e sua vasta experiência nesta esfera.

O que ocorre no conto de Baba-Yaga e Vasilissa, é praticamente o princípio do mal sendo combatido no nível espiritual: a magia da bruxa versus a magia da boneca (o objeto mágico da narrativa). Praticamente a história torna-se um torneio mágico entre o demônio – a bruxa mágica – e o herói – que aqui é representado pela sua boneca que lhe protege – o que apresenta um conto de magia x magia. Somente depois, quando a bruxa descobre que está lidando com outro tipo de magia de orientação oposta à sua, ela encerra essa disputa de quem consegue impor e realizar os desafios.

O arquétipo da competição mágica pode ser encontrado em todas as sociedades, em todos os níveis de civilização e em todas as áreas sociais. Temos como exemplo nas civilizações primitivas os curandeiros que competem entre si, tentando eliminar seus rivais por meio do domínio de alguns grupos da tribo ou da tribo vizinha; outro exemplo é a rivalidade entre os xamãs nas tribos circumpolares, que buscam evoluir no domínio da magia para que consigam bloquear-se reciprocamente por meio dos seus poderes; na esfera cristã, Von Franz conta sobre Simão:

O gnóstico Simão, o Mago, reivindicava ser o representante da Divindade na Terra. Ele não era apenas rival de Cristo, mas também de São Pedro; os dois se encontram em Roma para esclarecer essa situação. Simão, o Mago, tentou demonstrar que conseguia voar e São Pedro usou da magia, de modo que quando Simão subiu num penhasco com as asas abertas, caiu e morreu (Von Franz, 2020, p. 369).

Esse tema é facilmente encontrado nas histórias atuais em que santos lutam com magos ou bruxas de forma similar. Von Franz afirma que este pode ser chamado de

arquétipo da tentativa de luta contra o mal através do próprio saber, inteligência e conhecimento, ao invés da força bruta. O conhecimento, se ligado a um estado de consciência mais elevado, é talvez o maior recurso na luta contra o mal; dissociado da consciência torna-se apenas um truque mágico contra outro (Von Franz, 2020, p. 369).

Vasilissa juntamente com sua boneca mágica, ambas dotadas de consciência elevada, conseguem contornar o perigo eminente da morte ao não enfrentarem diretamente a bruxa, contornando os perigos sabiamente e de forma segura. Baba-Yaga, a velha bruxa de natureza má e perversa, não percebe que está lidando com algo – também mágico – e que possui uma consciência mais elevada que a sua, saindo do âmbito natural e incorporando a consciência da boneca e o instinto da vida da garota.

O rival, cujo conhecimento implica uma consciência maior ou mais profunda, provavelmente vencerá aquele que usa simplesmente o conhecimento tradicional, desconhecendo seu sentido real e não estando essencialmente ligado a ele (Von Franz, 2020, p. 369)

O conto analisado mostra que tanto a bruxa quanto a garota possuem ligação com seu poder mágico. A velha Baba-Yaga tem em seus monstros a ligação de todo “processo” de transformação – o que o conto sugere, de humanos para monstros – e aqui é possível notar uma ligação de submissão de quem sofreu na pele o poder do mal; quanto a Vasilissa, a ligação é de proteção e amor do seu objeto mágico, a boneca que representa a proteção materna, trazendo pro conto duas poderosas fontes de magia.

A psicanalista cita que provavelmente “a magia é uma das atividades espirituais mais antigas do homem” (Von Franz, 2020, p. 374), portanto, sempre que uma nova atitude consciente surge, aquele antigo conhecimento submerge no nível da magia. Em outras palavras, magia é o conhecimento espiritual e religioso mais antigo que foi “substituído” por um conhecimento mais novo, o que inicia novamente o ciclo e traz novamente para uma condição mais inconsciente (Von Franz, 2020, p. 374).

Assim sendo, para conseguir esgueirar-se do mal, é preciso um alerta constante, assim como estar em prontidão e concentrada, mesmo nos momentos em se observa a própria sombra ou o animus. Von Franz (2020, p. 398) contextualiza sobre como é tênue essa linha de estar em alerta sobre a própria sombra ao contar uma história sobre quando ela iria realizar uma apresentação em uma conferência, e previamente havia preparado documentos para provar seu ponto de vista e se sobressair perante os colegas. Acontece que no último momento ela os esqueceu e teve de se apresentar sem os papéis. Segundo a psicanalista, “Mesmo quando se observa a própria sombra ou o próprio animus, se não se está constantemente alerta, essas figuras provocam um momento de fadiga ou um *abaissement du niveau* mental” (Von Franz, 2020, p. 397).

Compreende-se por *abaissement du niveau* mental como uma redução da capacidade mental. No exemplo acima, Von Franz projetou parte do seu mal (sua sombra) e acabou ficando estupidificada, o que a levou a esquecer os próprios documentos que havia preparado. Portanto, ela deixou de estar alerta e passou a estar “adormecida”, em um embate contra si mesma.

Isso é sempre um sinal de que um pouco do nosso próprio mal foi projetado na situação; não que todo o mal seja próprio — existe um mal exterior objetivo

— mas significa que a pessoa se deixou envolver, projetando seu próprio mal. Isso acarreta uma perda da alma (Von Franz, 2020, p. 398).

Segundo Von Franz (2020, p. 399): “a palavra projeção vem de *projicere*, alguma coisa é lançada inconscientemente de si mesmo, em direção a outro objeto”, logo, por mais que não se tenha o intuito, conscientemente, quando a pessoa deixa-se levar pelos aspectos da sombra e do animus, ela está exteriorizando o mal que está em seu inconsciente.

Em consideração a esta vasta gama de características e de grande importância para a compreensão literária e também social, humana, faz-se necessário analisar os representantes do mal que contribuem para que Baba-Yaga demonstre sua grandiosidade, uma personagem da cultura russa que dominou a cultura de sua civilização de origem e se expandiu pelos países durante todos estes anos.

Assim sendo, “os contos de fadas declaram que uma vida compensadora e boa está ao alcance da pessoa apesar da adversidade - mas apenas se ela não se intimidar com as lutas do destino, sem as quais nunca se adquire verdadeira identidade” (Bettelheim, 2019, p. 34).

1.1 OS MONSTROS

De acordo com José Gil em sua obra *Monstros* (2006, p. 73), existe uma forte tendência entre os autores que trabalharam com a etimologia da palavra monstro de associarem-na a *monstrare*, do latim, traduzindo-a como “mostrar” e até mesmo como “por indicar com o olhar”. Porém, conforme explica Gil (2006), etimologicamente *monstrare* significa muito menos “mostrar” um objeto do que “ensinar um determinado comportamento, prescrever a via a seguir”. Sendo assim, pode-se compreender que a etimologia de *monstrare* liga-se a “mostrar” por relação de homofonia das palavras e pelo significado que ganhou durante a história dos monstros de se mostrarem e de serem vistos raramente. No entanto, para compreender o sentido literal (e que foi suprimido pela religião), deve-se considerar o termo *monstrum*, que tem o sentido de advertir – *moneo*- ou dar um conselho pelos deuses, tornando tal advertência em algo sobrenatural.

Afirma Gil (2006, p. 77) que ainda pese a etimologia, “o monstro mostra. Mostra mais que tudo o que é visto, pois mostra o irreal verdadeiro”. O monstro, quando surge aos olhos, oferece a visão de sua deformidade e anormalidade mais do que qualquer coisa já vista pelo olhar humano.

Após a Era Medieval, o modo como os monstros eram compreendidos começou a mudar. Eles deixam de ser apenas criaturas pertencentes a um simbolismo rígido, ligado ao pecado, ao sagrado ou ao desconhecido, para se tornarem mais livres. Passam, então, a ser criaturas associadas à curiosidade e ao mistério do mundo. Com o avanço das ciências e das trocas de conhecimento entre as culturas, os monstros passam a ser vistos não apenas como representações do mal, mas também como elementos dignos de fascínio e estudo, principalmente no campo da literatura. Consequentemente, os monstros se tornaram um símbolo de tudo aquilo que difere das classificações tradicionais.

Após a Era Medieval, os monstros passaram por um movimento de descontextualização, em que essa ordem tão bem estabelecida nas redes e hierarquias da realidade e do sentido (implantadas pela Era Medieval) fosse reformulada de acordo com essa nova forma de ver o mundo – por meio da ciência – e que tais monstros fossem individualizados em sua análise (Gil, 2006, p. 66). Assim relata Gil (2006):

Inventariam as novas mirabilia, extravagâncias e prodígios que uma literatura abundante (que aproveita tudo: das técnicas de bruxaria da Europa aos animais da África) descreve. A descontextualização é certamente favorecida e intensificada pela ação dos viajantes que extraem da sua cultura de origem as coisas e as informações que traziam para o ocidente (Gil, 2006, p. 66).

Apesar das influências culturais de um povo em específico, é o todo – o mundo – que desloca e faz com que haja o desequilíbrio das classificações tradicionais. É com essa descontextualização por excelência que o monstro, até mesmo mais que os outros, é um ser que aborda a curiosidade e estimula um novo saber (Gil, 2006, p. 66).

As tentativas de explicar e definir os monstros são antigas e diversas. Jeha (2007, p. 7) explica-nos que há uma razão “quase” histórica, ao afirmar que

para os antigos gregos e romanos, o monstro era um prodígio, um aviso contra uma infração da pax deorum. Qualquer aliança que os deuses pudessem ter tido com os humanos estava para ser rescindida por causa de algum malfeito. [...] A Esfinge, a Quimera, o Minotauro e a Medusa indicavam que algum mal cometido estava sendo castigado (Jeha, 2007, p. 7).

Contudo, Aristóteles discordava da maioria dos povos gregos em relação aos monstros. Segundo o filósofo, o monstro não era uma punição para as transgressões humanas e uma falha da natureza, era uma falha do conhecimento humano e um desvio da natureza que ordinariamente poderia ocorrer. Jeha e Nascimento (2009) explicam que o exemplo dado por Aristóteles dos irmãos gêmeos considerados na época como monstruosos, devido à sua

raridade, segundo o filósofo, “essa raridade se configurava como um prodígio e não uma perversão das leis naturais” (Jeha e Nascimento, 2009, p. 20).

Ressalta-se que Aristóteles considerava que a falta ou a sobra caracterizam um prodígio, termo referente à tradução de monstrosidade na língua latina, exemplificando que no caso de uma cobra com duas cabeças ou um cachorro com três pernas, tem-se uma ocorrência rara, ou seja, monstruosa (prodigiosa). A partir do momento que essa ocorrência rara se torna um traço comum, perde-se a sua singularidade e não se encaixa mais nos âmbitos monstruosos” (Jeha e Nascimento, 2009, p. 21).

O conhecimento humano é orientado por bases epistemológicas e ontológicas e toda mudança nesse conhecimento gera alterações na realidade que conseguimos perceber. Quando ocorre a transgressão das nossas expectativas de ordem, sejam elas determinadas pela ciência, filosofia, moral ou estética, surgem os monstros. Desta maneira, quando algo ultrapassa os limites do que é convencionalmente aceito e desafia nossa compreensão e as categorias da normalidade estabelecidas, o monstruoso surge e escapa das garras dos padrões estabelecidos.

Os monstros, os espíritos da natureza, os ogros, a doença e a morte são como uma avalanche, um raio ou um terrível animal hostil que parecem tão reais quanto qualquer outro fenômeno destrutivo da natureza (com os quais temos que lidar) (Von Franz, 2020, p. 185).

A psicanalista Von Franz (2020) explica que ao considerar o monstro como uma personificação do fenômeno do mal na natureza, pode se dizer que ele é sobrenatural, sendo “como uma avalanche, ou um raio, ou um terrível animal hostil. Existem coisas assim: a doença e a morte, espíritos da natureza, com os quais temos que lidar” (Von Franz, 2020, p. 185).

Esses seres assustadores da natureza não representam um dilema moral, e diante deles, o ser humano apenas reage (instintivamente) com luta ou fuga. Por serem parte integrante da natureza e possuírem elementos mágicos, sagrados, emanam curiosidade e cativam seus espectadores. Von Franz (2020) explica que essas figuras aparecem em várias culturas mundiais, como por exemplo o “Fantasma da Montanha do Cavalo”, porque a mente humana está preparada para esse tipo de criação.

A representação do mal tem sido uma situação problemática para os filósofos e teólogos, que a buscam contornar por meio do uso de metáforas, como a associação do mal a figuras como a escuridão – que simboliza a ausência de luz – e o abismo, representando o desconhecido e o caos. Essas escolhas não são completamente eficazes, pois podem gerar ambiguidades e dificuldades nos discursos filosóficos. Dentro do contexto desses símbolos, surgem as monstrosidades, que servem como representações concretas desse mundo de ameaças e medos abstratos. O monstro seria uma forma ou um mecanismo para nomear as contravenções dos

limites sociais, pois são eles que invadem e transcendem os limites abstratos ou concretos que foram estabelecidos por grupos sociais e que provocam desconforto e estranhamento. As monstruosidades auxiliariam, então, o fortalecimento das normas sociais e consolidariam as concepções coletivas sobre o que deve ser temido e reprimido (Jeha e Nascimento, 2009, p.19).

Conforme relata o escritor e historiador Luiz Nazário (1998, p. 40), uma das características do monstro é justamente a aparência assustadora, a mutabilidade ou metamorfose, responsáveis por criar o horror. Ao sofrer diversas e constantes transformações, o monstro causa pavor e assim dificulta possibilidades de identificação, consequentemente, o perigo é potencializado.

De modo igual, o filósofo Noël Carroll em *A filosofia do horror ou Paradoxos do coração* (1999, p. 39) afirma que

os monstros são identificados como impuros e imundos. São coisas pútridas ou em desintegração, ou vêm de lugares lamacentos, ou são feitos de carne morta ou podre, ou de resíduo químico, ou estão associados com animais nocivos, doenças ou coisas rastejantes. Não só são muito perigosos como também provocam arrepios. Os personagens os veem não só com medo, mas também com nojo, com um misto de terror e repulsa (Carroll, 1999, p. 39).

Exemplificando, Carroll (1999) cita a produção cinematográfica de *Frankenstein* dirigida por James Whale. A cena inicia-se com o monstro entrando escondido no quarto da futura noiva do Doutor Frankenstein, a qual percebe que está sendo seguida. Ao se virar bruscamente e ver o monstro, leva suas mãos até os olhos e grita agudamente. Esse gesto pode ser interpretado de duas formas, a personagem desejava proteger sua visão do horror aparente do monstro ou desejava evitar qualquer possibilidade de contato com o monstro, garantindo que ele não conseguisse agarrá-la. A cena é desenvolvida por meio de um jogo de câmeras que focam os semblantes da noiva e do monstro. Ao dar andamento à cena, a noiva dirige-se em direção à câmera puxando seu vestido para longe do monstro, demonstrando seu desejo perturbado de evitar contato com a criatura. No fim da sequência, o Doutor Frankenstein e seus aliados encontram a jovem desmaiada numa espécie de delírio. A visão do monstro demonstra tê-la enlouquecido temporariamente (Carroll, 1999, p. 39-40).

Jeffrey Jerome Cohen, em *Pedagogia dos monstros – os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras* (2000, p. 40), explica que o corpo monstruoso é um símbolo da alteração, uma construção marcada pela diferença, seja por ausências (como os servos de Baba-Yaga que possuem somente as mãos) ou pelos acréscimos (como a caveira que tem fogo acrescentado ao seus ossos). Pode-se pensar no monstro de *Frankenstein*, de Mary Shelley, cuja forma é

composta por diversas partes de diferentes corpos, refletindo sua condição fragmentada. Este monstro procura seu criador para questioná-lo sobre a sua existência e identidade, desejando saber o motivo de não ter sido concebido como semelhante aos humanos, o que reflete a perplexidade entre identidade e exclusão.

José Gil (2006, p. 75), sobre o corpo do monstro, declara que “o monstro é sempre um excesso de presença”. Esse excesso é tal que sua imagem difere profundamente de uma imagem vulgar. Considerando que um monstro resulta da união de duas ou várias espécies, como o Minotauro, a Sereia e o Sátiro, temos o mesmo excesso. O Minotauro não apresenta a falta nem de parte do homem e nem a parte do touro. Quando a falta de um órgão existe, segundo Gil (2006), o monstro tem a singularidade de a anular completamente, como vemos no caso do Ciclope, um monstro que não possui a falta de um olho, mas sim um gigante que possui um olho na testa (Gil, 2006, p. 77).

O monstro não admite fazer parte da “ordem classificatória das coisas”, uma vez que são entidades híbridas que desestabilizam e que possuem corpos aparentemente fora do habitual e que não se enquadram em qualquer estrutura sistemática (Cohen, 2000, p. 30).

O monstro é formado por características descontextualizadas, o que o torna uma espécie de paradigma vivo: “o monstro representa características que não concordam entre si, ou porque não podem coexistir numa única espécie, ou porque fazem parte de dois gêneros que se excluem, ou porque não provêm de espécies conhecidas” (Gil, 2006, p. 67).

O impacto assustador que o monstro causa parece evidenciar que os órgãos do corpo não foram feitos para serem expostos, apenas concebidos em pensamento. Assim, Gil (2006, p. 79) explica que “o corpo do monstro é isto: o interior visceral à flor da pele”. Considerando isso, o terror gerado por essas criaturas está na revelação do que – diante dos padrões de normalidade – permaneceria oculto, desafiando o entendimento de integridade e ordem do corpo humano.

No conto de Baba-Yaga e Vasilissa, que iremos analisar mais adiante nesta Dissertação, temos os servos da bruxa que são caracterizados como somente pares de mãos. Seguindo a teoria de Gil (2006) sobre o monstro não manifestar privações ou faltas, mas sim por excessos ou diferenças que os tornam extraordinários, os pares de mãos não possuem “somente” ~~pares~~ ~~de~~ mãos, mas são monstros que possuem e se apresentam sob imagem das mãos, ou seja, são construídos inteiramente sob a forma de mãos. A monstrosidade não está na carência das partes restantes do corpo, mas na presença de um fragmento do corpo, as mãos.

Vale ressaltar que a concepção de José Gil (2006) sobre a composição do corpo do monstro, pensado como uma entidade, não apresentar faltas ou privações, diverge da segunda

tese “O Corpo do Monstro é um Corpo Cultural”, de Jeffrey Jerome Cohen (2000), que explica que os monstros são representações das ansiedades, medos e tabus de uma sociedade. Ele explica que o monstro funciona como um espelho simbólico que revela tudo que aquela sociedade tenta reprimir ou controlar (como diferenças de gênero, sexualidade, raça, religião, entre outros), o que resulta na construção social de corpos monstruosos que encarnam o que é considerado perigoso, anormal ou que possa desestabilizar a ordem. Assim, suas formas físicas são construídas e refletem tudo aquilo que é considerado assustador ou transgressor, carregando tensões históricas e culturais do seu tempo.

Gil (2006, p. 77) dá continuidade ao tema das ausências ou excessos nos monstros ao explicar que: “o homem sem cabeça só se mostra privado para melhor exhibir a sua superabundância de ser, distinguindo-se nitidamente do doente afetado pela privação de saúde”. Esse fenômeno próprio dos monstros lhes concede uma efetiva inclinação para a representação: “Melhor ainda: tudo se passa como se o monstro não apenas fosse senhor de uma aptidão privilegiada, mas também se desse como uma espécie de modelo de representação pura [...]” (Gil, 2006, p. 77). Essa representação é o ato de apresentação de uma realidade, sendo a imagem monstruosa a manifestação maior da realidade de um objeto, de um ser, na qual existem mais pormenores e conteúdos em relação a uma imagem trivial.

O corpo do monstro expressa algo terrível em sua recusa de seguir a normalidade, operando como um presságio de desgraça ou uma possível catástrofe enviada pela vontade divina. Um exemplo disso são os cavaleiros de Baba-Yaga, que personificam a vontade da bruxa – e aqui teremos Baba-Yaga como a divindade da floresta – e não anunciam somente as passagens do dia, mas também indicam a presença mágica e poderosa da anciã perversa. Como servos fiéis eles se tornam uma representação e uma extensão do poder de Baba-Yaga sobre todo aquele domínio.

Os monstros, sendo utilizados como metáforas, revelam semelhanças entre elementos distintos e unem categorias cognitivas diversas. Eles mostram o avesso da nossa concepção do real. Essa junção de elementos é realizada de acordo com a ideia que ela deseja representar, não sendo necessário ocorrer somente nos domínios cognitivos, mas também em relação à “ideia que temos do que é próprio de um ser e o ser” (Jeha e Nascimento, 2009, p.20).

As metáforas podem parecer perigosas, até monstruosas, porque “são capazes de inventar as entidades mais fantásticas por causa do poder posicional inerente na linguagem. Elas podem desmembrar a tessitura da realidade e entrelaçá-la de novo de maneiras as mais caprichosas, emparelhando homem e mulher ou ser humano com fera, nas formas mais antinaturais”. Daí a

adequação de monstros e metáforas para representar o mal (Man *apud* Jeha, 2007, p. 7).

Segundo a análise de Man, apresentada por Jeha (2007), as metáforas têm potencial de serem percebidas como perigosas ou mesmo monstruosas, pois detêm grande poder expressivo e conseguem criar imagens e entidades extremamente fantásticas. Esse poder linguístico permite recriar e reorganizar a sociedade de maneiras inesperadas e pouco convencionais, como por exemplo a possibilidade de aproximar figuras humanas com figuras de animais ou unir elementos opostos em construções que seriam improváveis na vida real.

Jeha e Nascimento (2009, p. 28), sobre as bestas, afirmam que são personagens que, apesar de causarem estranhezas que incomodam, também proporcionam momentos divertidos e agradáveis. A respeito dos sátiros, por exemplo, sua representação física nos apresenta no baixo-ventre um hípico e épico falo ereto, associação feita anatomicamente aos cavalos, asnos e mulas presentes nos cortejos dionisiacos. “Caricatos e deformados, obscenos e ridículos, exagerados e embriagados, os sátiros apontam para uma paródia humana e seus fracassos” (Lissarrague *apud* Jeha e Nascimento, 2009, p. 28).

Em consonância com Jeha e Nascimento, o escritor Noël Carroll (1999, p. 29) reitera que, em todo o caso, a cultura que consegue inverter os valores e utilizar estes personagens monstruosos – os sátiros e os silenos – para mostrar o interior do ser humano e os monstros que lá estão, será feliz em sua escolha, uma vez que esse processo ocorrerá por meio de personagens que misturam horror com um misto de simpatia e afeto particular que eles oferecem, facilitando a aceitação da convivência com o estranho e o inesperado.

Pode-se pensar que os sátiros são o elemento imagético poético e literário corporificado de uma transgressão de limites que foi realizada de duas formas, seleção e combinação. O processo de seleção relaciona elementos, pressupostamente, incompatíveis; a combinação admite-os e acomoda-os em um só corpo, um só elemento contextual ou iconográfico. Desse modo, os sátiros são uma imagem monstruosa formada por sistemas distintos, separados, que causam o choque de naturezas e de sistemas. Nesse contexto, Cohen (2000, p. 31) acrescenta que o monstro desafia os limites e os padrões estabelecidos, ele se constrói numa espécie de hibridismo e de características ambíguas, o que perturba as tentativas de se categorizar sistematicamente tais criaturas. Do mesmo modo, temos outros exemplos a citar, como *A Pequena Sereia*, de Hans Christian Andersen, a personagem da Fera do conto *A Bela e a Fera*, de Jeanne-Marie Leprince de Beaumont ou a personagem do Fauno, que aparece em diversos contos como em *O Leão, a Feiticeira e o Guarda-Roupa*, de Clive Staples Lewis.

O mal, quando posto na forma dos sátiros, constrói hábitos e atua melhor quando não é notado, uma vez que o mal e os monstros sempre haverão de existir, e o que mudará será somente a perspectiva com que são observados, o que determinará o quanto isso afetará ou não cada um (Jeha, 2007, p. 15). Dessa forma, os sátiros representam um mal que se disfarça na sedução, no riso e no excesso, o que os torna mais perigosos, pois podem facilmente se infiltrar na rotina e nos desejos humanos. Seu aspecto monstruoso e ameaçador nem sempre será fácil de perceber, uma vez que essa criatura utiliza do conceito apresentado anteriormente: a banalidade do mal. Noel Carroll (1999) afirma que eles são atraentes ao provocar interesse e chamar muito a atenção. Sendo curiosidades aos olhos do outro, podem “prender a atenção e causar arrepios pela mesmíssima razão por que perturbam, afligem e provocam repugnância” (Noel Carroll (1999, p. 113).

Os monstros exercem, portanto, uma espécie de ambiguidade de sentimentos e sensações, uma tensão contínua entre fascínio e repulsa. Ao entrar em contato com eles, após as fronteiras serem ultrapassadas e as certezas desafiadas, o ser humano é convidado à reflexão sobre o que está nos limites sociais. Baba-Yaga personifica essa tensão entre o fascínio e a repulsa que Carroll (1999) menciona. Ao mesmo tempo que a velha é temida como uma mulher monstruosa e capaz das maiores atrocidades contra o outro, também desempenha um papel de guardiã do conhecimento e da transformação. Sua casa de pés de galinha, situada na floresta densa e escura, representa a fronteira entre a civilização e o desconhecido. Para aqueles que adentram seu território, como a jovem Vasilissa, só resta as provas que a bruxa lhes dará, e assim os valores e certezas daquele indivíduo serão colocados à prova. Portanto, Vasilissa ou qualquer outro ser que entrar em contato com a figura de Baba-Yaga não terá que lidar somente com o próprio mal da bruxa, da mesma forma que terá que refletir sobre seus limites e transgressões sociais.

Semelhantemente, Gil (2006, p. 79) explora a ideia de que o monstro consegue fascinar o observador quando capta completamente a sua atenção, quase como um feitiço que comanda o olhar e o pensamento, privando-o de sua liberdade em observar e se atentar ao resto. A atração é tão intensa que o observador entra numa espécie de arrebatamento profundo a ponto de o resto do mundo se tornar secundário. Assim, a monstruosidade assusta ou repele o espectador da mesma forma que o hipnotiza, alcançando o comando do olhar e da percepção da realidade.

Apesar de ainda conter traços familiares (“o mesmo”), o monstro se torna algo estranho e desconcertante (“quase-outro”), algo que foi modificado em sua própria natureza: “O monstro é pensado como uma aberração da “realidade” (a monstruosidade é um excesso de realidade) a

fim de induzir, por oposição, a crença na “necessidade da existência” da normalidade humana” (Gil, 2006, p. 18).

Nazário (1998, p. 40) afirma que a metamorfose, a deformidade ou a ausência de uma forma fixa é uma das características do monstro. Seguindo o conceito apresentado, Jeha e Nascimento (2009, p. 118) explicam que essa transformação constante complica a identificação e o conhecimento que se possa ter sobre o monstro. Essa dificuldade em saber sobre o monstro em sua totalidade – como ele é – facilita para que ele sempre consiga escapar, não se deixando dominar nem abater.

Dessa característica surge outro, a da “potência destrutiva”, conforme a nomeiam Jeha e Nascimento (2009). Encontramos em Carroll (1999) uma explicação a respeito. Afirma o autor que o aspecto horrendo e ameaçador dos monstros é algo inegável. Mas sua letalidade não é apenas física, mas também psicológica:

Pode destruir a identidade das pessoas (O exorcista de William Blatty ou "O horla" de Maupassant), procurar destruir a ordem moral (O bebê de Rosemary e outros de Ira Levin) ou propor uma sociedade alternativa (I am a legend de Richard Matheson). Os monstros também podem desencadear certos medos infantis persistentes, como o de ser comido ou desmembrado, ou medos sexuais, referentes à violação e incesto. No entanto, para ser ameaçador, basta que o monstro seja fisicamente perigoso (Carroll, 1999, p. 64).

A Teratologia, área da medicina que estuda as anomalias e malformações congênitas, ao longo do tempo também passou a ser utilizada como uma metáfora na área da estética e da literatura, uma vez que se referia à representação de imagens disformes e figuras monstruosas. No século XIX, com o surgimento de *Frankenstein* (1818), de Mary Shelley, o conceito do monstro artificial ganhou um novo significado, relacionando-se com as questões científicas daquele período, como os progressos na anatomia e os experimentos com correntes elétricas. Consecutivamente, com o avanço das ciências biológicas e dos estudos sobre genética a ficção continuou a explorar a criação de monstros híbridos e artificiais, projetando um futuro em que esses “homens-monstros” continuam sendo uma possibilidade tema, porém também são fascinantes.

O avanço da ciência e das ideologias influenciou a forma como a humanidade passou a compreender os conceitos da Teratologia. Anteriormente, as pessoas que não se enquadravam nos padrões de normalidade eram consideradas como anômalas ou monstruosas. Contudo, com o tempo, essa classificação foi sendo modificada e reinterpretada sob uma perspectiva mais racional, afastando-se da noção tradicional de monstruosidade.

Não existem mais monstros exclusivamente homens. Segundo Gil (2006), com a expansão do domínio do homem sobre a Natureza e algumas ciências – por exemplo, a etologia – as fronteiras existentes se extinguem e consequentemente o homem ocidental contemporâneo não sabe mais distinguir com precisão os limites de sua identidade no meio dos diferentes pontos de referência que estão em constante mudança (Gil, 2006, p. 14). A partir de tal situação Gil (2006, p. 14) afirma “Daí o intenso fascínio atual pela monstruosidade. Os monstros são-lhe absolutamente necessários para continuar a crer-se no homem. No entanto, o monstro não se situa fora do domínio humano: encontra-se no seu limite”.

O filósofo José Gil (2006) explica que a relação entre o homem e os monstros é baseada em conexões complexas, principalmente com divindades e animais. Quando as fronteiras entre essas instâncias mudam, verificam-se novas anomalias e formas monstruosas. Quando o ser humano se aproxima das divindades ou do sobrenatural, surgem os monstros teratológicos. Ao entrar em contato com a animalidade, surgem os seres fabulosos, como centauros, sátiros e cinocéfalos. Além disso, a aproximação excessiva com a natureza pode culminar na perda do equilíbrio cultural, criando o contato direto entre humanos e deuses, representado em rituais e sacrifícios.

O conto de Baba-Yaga mostra como forças mágicas ou divinas podem agir por meio do corpo humano. A bruxa, embora não seja uma divindade propriamente dita, representa uma figura de grande poder ligado à natureza, ao tempo e à morte. É possível verificar essa interpretação com a observação dos serviços da bruxa, que já foram humanos e por ação de Yaga, foram transformados em monstros e agora a obedecem, ou seja, são a materialização do poder da velha. Baba-Yaga não possui um poder divino no sentido religioso, mas sim no sentido mágico e ancestral, associado às forças misteriosas da natureza.

Jeffrey Jerome Cohen (2000, p. 41) explica que o monstro se posiciona como guardião que protege a transgressão, seja ela no campo intelectual, geográfico ou sexual. Segundo o autor, a curiosidade humana é repetidamente punida do que recompensada, que se está mais seguro em sua própria esfera doméstica do que fora dela. “Dar um passo fora dessa geografia oficial significa arriscar sermos atacados por alguma monstruosa patrulha de fronteira ou – o que é pior – tornarmo-nos, nós próprios, monstruosos” (Cohen, 2000, p. 41).

Essa ocorrência é verificada com a personagem de Vasilissa, que ao se deparar com os monstros serviços de Baba-Yaga encara os limites estabelecidos pela velha: ou ela ultrapassá-los e corre o risco de se tornar mais um dos pares de mãos, ou qualquer outro tipo de crueldade que a bruxa possa cometer, ou ela permanece no limite de hierarquia estabelecido pela bruxa.

A jovem, sabiamente, reconhece as artimanhas de Baba-Yaga e não dá espaço maior para a sua curiosidade.

1.2 VILÕES

Ao pensar nos contos maravilhosos logo imaginamos e lembramo-nos das histórias fantásticas e cheias de emoção. Grande parte de um enredo atrativo se deve à presença dos personagens dos vilões e dos monstros. São os tais personagens malvados, inescrupulosos, cruéis e despojados de caráter que impulsionam as narrativas e desafiam o herói.

É por meio do contraste com o herói que o vilão simboliza os conflitos internos e externos do ser humano, sendo uma forma de personificar o mal e apresentá-lo ao inconsciente do leitor, para que assim as aflições reais possam ser desfeitas ou amenizadas. Não é possível existir o herói sem o vilão, uma vez que possuem uma relação simbiótica: se definem e se fortalecem somente com a presença do outro. Para adentrar ao estudo sobre o personagem do vilão.

De acordo com Vladimir Propp (2001), em sua obra *Morfologia do Conto Maravilhoso*, os personagens possuem funções específicas na narrativa. Essas funções são responsáveis por suas ações na trama. Assim, optamos por mencionar o herói aqui para que possamos situar a figura do vilão em nossas considerações sobre sua identidade no conto “Baba-Yaga e Vasilissa, a bela”, objeto central de nossa pesquisa.

Começamos por afirmar que o herói é um personagem que se depara com várias proibições ao longo da narrativa. Essas proibições podem ser apresentadas de formas sugestivas ou indiretas, possibilitando que ele possa encontrar a aventura do conto. Um exemplo de proibição imposta ao protagonista é quando a mãe do personagem lhe faz um pedido ou lhe dá um conselho, com o intuito de persuadi-lo para não ir a algum lugar ou fazer tal coisa. A proibição ocorre quando o herói recebe uma ordem ou proposta, como na situação hipotética em que o personagem é ordenado a levar o irmãozinho ou outro personagem à floresta. Independentemente de como acontece, o resultado será o mesmo, seja desobedecendo a proibição ou cumprindo uma ordem que o leva para o local indicado, ambas o levam à situação desejada, o afastamento (Propp, 2001, p. 19).

A esfera de ação do herói compreende a partida para realizar a procura (herói-buscador), a reação perante as exigências do doador e o casamento (herói-vítima) (Propp, 2001, p. 44). No conto de Baba-Yaga e Vasilissa, a vilã é a bruxa e a madrasta. Serão elas que darão à

personagem de Vasilissa as provas. Por exemplo, a jovem, num determinado momento da narrativa, é enviada por sua madrasta a procurar fogo na floresta da velha bruxa. A partir desse momento, a juvenzinha se afasta e inicia a sua jornada de amadurecimento e transformação interior.

Segundo Propp (2001, p. 21), as proibições feitas ao herói são sempre desobedecidas e as propostas enganosas feitas pelo vilão, pelo contrário, são sempre aceitas e executadas”, ou porque o herói é ingênuo ou ignorante do mal que o outro pode lhe fazer ou é suscetível à sedução do outro. O inimigo também poderá criar situações difíceis para o herói, fazendo com que ele aceite o acordo, à força ou pela situação. Este elemento pode ser definido como “desgraça prévia” (Propp, 2001, p. 21). Nesse caso, no conto de Baba-Yaga e Vasilissa, a desgraça prévia ocorre quando, ardilosamente, a bruxa cria tarefas cada vez mais impossíveis de serem executadas. Contudo, Vasilissa também possui um modo de se proteger por meio da bonequinha mágica, que sua mãe lhe deixara em seu leito de morte.

Segundo Propp (2001), a carência do herói, que é tudo aquilo que falta ao herói, o que lhe motiva a iniciar uma busca com o intuito de encontrar satisfação, pode ocorrer pela busca de um amor romântico, de uma noiva ou uma pessoa pela qual ele tenha afeto, situação que lhe estimula a uma busca que dá início à ação; a falta de um objeto mágico, como, por exemplo, um cavalo, uma maçã, etc.; o herói tem a necessidade de um objeto incomum, não mágico, como, por exemplo, um pássaro-de-fogo, um pato com plumas de ouro, etc.; também necessita de uma forma específica, assim como formas racionalizadas, ou seja, indícios realistas como a falta de dinheiro, meios para viver, que poderão transformar-se em completamente fantásticos (Propp, 2001, p. 23). Assim, no conto, Vasilissa, ao sair em busca do fogo para sua madrasta e as filhas dela, como informamos anteriormente, embora não saiba, será esse evento que lhe dará a salvação da maldade daquelas mulheres cruéis, a madrasta e as filhas dela.

No momento em que é divulgada a notícia do dano ou da carência, um pedido ou uma ordem é realizada ao herói, mandando-lhe embora ou deixando-o ir de sua casa. De acordo com os conceitos de Propp (2001) os heróis do conto maravilhoso podem ser de dois tipos: o herói-buscador, personagem que exerce a função de resgatar a jovem que foi raptada e sumiu dos olhos de sua família (e do leitor) e o herói-vítima, personagem cuja situação do rapto ou expulsão acontece com ele próprio e o foco do conto é esta situação. O significado deste momento, em ambas as classificações, é a partida do herói de casa (Propp, 2001, p. 24).

A protagonista Vasilissa pertence à categoria do herói-vítima, categoria da qual vemos a necessidade do momento de conexão, casos em que o dano não é suficiente para essa mudança de postura do herói. Conforme explica Propp (2001, p. 25) o personagem do herói é enviado

para a floresta ou expulso para longe de casa a pedido da madrasta. Esta transferência do herói, ao ser enviado para longe da casa poderia ser realizada por vontade própria do personagem, como numa situação rotineira de “ir passear na floresta”, porém, não causaria no conto o apelo que a cena construída com a descrição em que o pai leva o personagem do herói para longe, a conexão necessária para a edificação do herói-vítima; encontramos também o caso em que o herói condenado à morte é libertado secretamente, aguçando-o a sair de casa, a partir. Uma canção dolente poderá ser entoada, sendo uma forma específica para o assassinio. Acerca da partida deste herói-vítima notamos que, diferentemente do herói-buscador, ele não tem alguém ou algo para buscar, sua viagem não tem pretensões, porém, muitas aventuras surgem ao longo do caminho, cuja narração acompanha a partida e o desenrolar deste personagem.

No caminho destes dois tipos de heróis, encontramos o provedor (doador), personagem cuja função é a de prover um objeto, normalmente mágico, para superar o dano sofrido. Para receber o donativo, o herói poderá ser submetido a uma prova, ser saudado e interrogado pelo doador, receber uma proposta de troca etc. A resposta e reação do herói serão definidas de acordo com sua vontade e benefício, podendo ocorrer a sua derrota nestas situações impostas a ele (Propp, 2001, p. 25).

Inusitadamente, no conto de Baba-Yaga e Vasilissa, a personagem da bruxa, que exerce o papel de vilã e também apresenta aspectos monstruosos, é também a provedora que supera o dano de Vasilissa. A – provedora, bruxa, monstro – Baba-Yaga acaba por fornecer o fogo à garota, que lhe serviu e realizou todos os seus comandos, em que ambas obtiveram aquilo que momentaneamente desejaram (os serviços, o fogo).

Para auxiliar na trajetória do herói em busca de seu objetivo, um meio mágico surge e o beneficia. Esse meio pode ser algum animal, objetos que possuem propriedades mágicas, objetos dos quais seres mágicos aparecem, qualidades doadas diretamente ao herói (como por exemplo, força) entre outras. A transmissão pode ocorrer quando o objeto é doado diretamente a ele, quando um personagem o indica para o herói, é fabricado, roubado, dentre outros (Propp, 2001, p. 27-28).

A ausência da mãe de Vasilissa é algo que marca a jovem, pois ela acaba ficando sozinha perante os perigos da vida, uma vez que seu pai é irrelevante e não participa efetivamente da narrativa. Apesar dessa separação, a mãe deixa para sua filha uma boneca mágica, que seria a extensão de sua proteção e de seu amor. É essa boneca que auxilia a jovem, tanto fisicamente nas tarefas árduas, quanto psicologicamente, lhe oferecendo carinho e palavras de esperança e otimismo.

O herói adquire então os objetos mágicos que lhe auxiliarão na sua jornada. Estes objetos mágicos poderão surgir no como animais, objetos que fazem surgir auxiliares mágicos, objetos com propriedades mágicas ou atributos doados diretamente ao herói. De acordo com Propp (2001, p. 30) a utilização do objeto mágico, sendo este um ser vivo, submete-se à intervenção imediata às ordens do herói. Todo momento em que a garota Vasilissa precisa da ajuda da bonequinha mágica, ela lhe oferece comida e prontamente a boneca ganha forças para cumprir os comandos da menina.

O personagem do herói passa a não ter mais a obrigatoriedade de tomar atitudes e realizá-las com suas próprias mãos, pois está sob o domínio de um ser mágico que tem a capacidade de realizar todas as atividades necessárias e desejadas no lugar do herói, circunstância a qual, aparentemente, faz com que o personagem do herói perca sua importância. Neste caso, a própria bruxa estranha a capacidade da garota em realizar as tarefas ordenadas, uma vez que seria algo impossível para um mero ser humano. Contudo, ela não tem como saber de que forma está sendo cumprido, então se contenta apenas com a realização e cumprimento de suas ordens.

Ao analisar sob o ponto de vista morfológico, Propp (2001, p. 30) defende que o herói não perde sua importância, porque suas intenções constituem o eixo da narrativa.

O herói do conto de magia pode ser tanto o personagem que sofre a ação do antagonista-agressor (ou que sofre uma carência) no momento em que se tece a intriga, como também o personagem que aceita reparar a desgraça ou atender às necessidades de outro personagem. No decorrer da ação, o herói é o personagem possuidor de um objeto mágico (ou de um auxiliar mágico), que o utiliza ou que se serve dele (PROPP, 2001, p. 30).

O herói sana a sua carência e o dano inicial é reparado. Ele obtém sucesso mediante a força ou mediante a esperteza, o feitiço acaba e o personagem volta ao normal, o objeto procurado é obtido imediatamente por meio do objeto mágico, é obtido por meio de iscas entre outras coisas (Propp, 2001, p. 32).

Apesar da narrativa dar a entender que a situação problema já estivesse resolvida, este personagem ainda sofre perseguição e têm de enfrentar mais dificuldades pelo caminho. Nenhuma dificuldade mantém-se inextinguível perante o herói, que a extermina e consegue se salvar das formas mais criativas e eficientes (Propp, 2001, p. 33).

Vasilissa enfrenta a velha bruxa, consegue permanecer viva e saudável durante toda a sua estadia na cabana de pés de galinha, porém, ela ainda precisa enfrentar a volta pela floresta

sombria e perigosa, como também o reencontro com a vilania de sua madrasta e a perversidade das filhas dela.

Com a devida glória, o herói é reconhecido graças à marca, ao estigma ou ao objeto que lhe foi entregue (ferida, objeto, lenço). Esse reconhecimento se faz presente no conto para corresponder à função da qual o protagonista recebe a marca, o estigma. O reconhecimento do herói também pode aparecer na narrativa por ele ter realizado uma tarefa difícil ou quando outros personagens (sua família) o reconhecem imediatamente após uma longa separação (Propp, 2001, p. 35).

Em seguida da sua vitória, o herói adquire uma nova imagem, uma nova aparência, seja por meios mágicos ou não. Juntamente com sua aparência, um novo padrão de vida lhe é oferecido, com palácios luxuosos, roupas e adereços preciosos, assim como ele se casa e sobe ao trono. Vemos que a ascendência ao casamento e ao trono pode ocorrer não necessariamente com ambos os conceitos, mas a ideia de crescimento do personagem é apresentada: ou ele receberá recompensa material, romântica ou satisfação de um desejo íntimo (Propp, 2001, p. 35).

O final de Vasilissa é a partida daquela casa que já não é mais sua. A jovem parte novamente e encontra abrigo com uma velha na cidade, que acolhe e ensina Vasilissa a tecer. A garota se destaca nesta área e obtém o reconhecimento do príncipe, que ao conhecê-la, se apaixona imediatamente. O pai retorna para a narrativa no momento do casamento de Vasilissa com o príncipe.

O conto de Baba-Yaga e Vasilissa apresenta o mal pela vertente das vilãs e dos monstros. Ao pensar na importância da personagem vilã, percebemos que ela é a responsável por impor os desafios e obstáculos ao herói. A sua presença é muito mais do que intensificar o conflito, é esta personagem que confere um enredo mais complexo e significativo perante ao herói.

Em sua maioria, essas personagens vilãs – como a madrasta e a bruxa do conto de Vasilissa – são representadas como figuras poderosas, espertas, carregadas de simbolismos que refletem os medos, normas sociais e punições morais. As bruxas e as madrastas, inclusive, são exemplos recorrentes desse arquétipo associado às transgressões morais, a ambição desenfreada e a inveja dominadora. Dessa forma, as vilãs são mais do que um simples instrumento de antagonismo no conto, elas são um elemento crucial para o conto transmitir suas lições e valores.

Propp (2001, p. 20), define: “A esfera de ação do Antagonista (ou malfeitor), que compreende o dano, o combate e as outras formas de luta contra o herói, e a perseguição” (Propp, 2001, p. 44).

Segundo Reis e Lopes (1988), a posição ocupada pelo anti-herói na estrutura da narrativa, em vista da funcionalidade dos personagens, é idêntica à função do herói: “tal como este, o anti-herói cumpre um papel de protagonista e polariza em torno das suas ações às restantes personagens, os espaços em que se move e o tempo em que vive (Reis e Lopes, 1988, p. 192). Os autores seguem sua explicação e afirmam que a especificidade do anti-herói é desqualificada devido suas configurações psicológicas, morais, sociais e econômicas, assim como é ele quem desmistifica o “mocinho” e banaliza a figura do protagonista.

Esse inimigo do herói aparece no curso da ação, quando a proibição lhe é transgredida. O antagonista surge aproximando-se disfarçadamente, voando ou de várias outras maneiras e formas, podendo ser apresentado como um dragão, como o diabo, uma bruxa, a madrasta e tantos outros mais (Propp, 2001, p. 20).

A artimanha do antagonista tem uma função: ludibriar sua vítima para apoderar-se dela e/ou de seus bens. Para aproximar-se do herói, o antagonista adquire feições alheias, como no conto da “Branca de Neve”, em que a bruxa se transforma em uma velhinha vendedora de bugigangas para persuadir sua inimiga, Branca de Neve, a comprar o cordão enfeitiçado. Vemos então que a artimanha escolhida pelo antagonista decorre do disfarce, do uso da persuasão, dos meios mágicos ou de outros meios de fraude e de coação (Propp, 2001, p. 21).

É preciso esclarecer um conceito que muito se associa aos vilões, a perversidade, que pode ser associado, equivocadamente, ao termo “perversão”. O adjetivo “perverso” contempla essa ambiguidade entre os dois termos, e, para tanto, David E. Zimmerman (2007, p. 255) esclarece:

Um outro ponto que deve ser bem enfatizado é o que refere à necessidade de que se estabeleça uma distinção entre “perversão” e “perversidade”. A esse respeito, Laplanche e Pontalis (1967) assinalam que existe uma ambigüidade no adjetivo “perverso”, que corresponde àqueles dois substantivos: enquanto “perversão” alude a uma estrutura que se organiza como defesa contra angústias, a palavra “perversidade” refere-se a um caráter de crueldade e malignidade. Assim, o perverso (no sentido de “per versão”) não busca primariamente a sensualidade; antes, essa comporta-se como uma triunfante “válvula de escape maníaca” contra as ansiedades paranóides e, especialmente, as depressivas (Zimmerman, 2007, p. 255).

Os contos de fadas utilizam-se de estratégias para que o leitor perceba os aspectos malignos durante o desenrolar do enredo, ao contar, principalmente, com as ações e

características dos vilões, que são puramente sugestivas sobre o mal presente neles. Os vilões apresentam, portanto, perversidade em seus atos, pois são motivados por desejos de crueldade e malignidade.

Os contos maravilhosos mostram de forma metaforizada os sentimentos humanos. Associados a essa perversidade dos vilões, encontramos outros aspectos que motivam esses personagens para agir e sentir da forma como os fazem. Dentre outros, a inveja e o ciúmes são relevantes para compreender essa categoria dentro na narrativa.

De acordo com Zimerman (2007), o ciúmes e a inveja são sentimentos intimamente ligados, porém o ciúmes “compreende uma relação de, pelo menos, mais outras duas pessoas envolvidas, de tal sorte que o indivíduo com ciúme sente que o amor que lhe é devido foi roubado, ou está em perigo de sê-lo, pelo seu rival” (Zimerman, 2007, p. 141).

Já a inveja está associada com o sofrimento ao ver que o outro tem algo que ele deseja exclusivamente para si mesmo, sendo motivo de sofrimento a satisfação do outro e não a dele (Zimerman, 2007, p. 141). Ao contrário do ciúmes que necessita de ao menos três pessoas envolvidas, a inveja ocorre somente entre duas pessoas. “a etimologia da palavra inveja, formada pelos étimos latinos “in” (dentro de) e “vedere” (olhar), indica claramente o quanto este sentimento alude a um olhar mau que entra dentro do outro” (Zimerman, 2007, p. 141). Isso é afirmado nos jargões populares como “mau olhado”, “olho grande” ou uma torcida que “seca” o adversário.

São esses sentimentos que motivam os personagens a agirem conforme suas índoles maléficas, visando a destruição e o dano do herói. A partir da motivação interna do personagem, o externo acontece e impulsiona a narrativa.

Os desejos e as intenções dos personagens não são marcas essenciais para a definição do personagem, o importante não é o que eles querem ou os sentimentos que apresentam, mas suas ações em si, sua definição e avaliação do ponto de vista do seu significado para o desenvolvimento da ação e do herói. Temos como exemplo a situação que inclui a madrasta que é apresentada no conto imediatamente ou pode surgir através de uma narrativa sobre a morte da mãe da princesa e o casamento de seu pai com uma nova mulher (Propp, 2001, p. 45).

Por meio da apresentação da madrasta no conto o malfeitor da história surge, e, por sua vez, suas filhas vindas de outros relacionamentos, tão más e vis como a mãe, nascem em seguida (Propp, 2001, p. 45).

Assim ocorre na história de Vasilissa em que os sentimentos de desprezo da madrasta pela jovem se fazem nítidos, porém as atitudes que a vilã tem para com a menina fazem com

que o enredo se desenvolva até que o mal desejado à Vasilissa, retorne para o seu próprio local de origem: a madrasta.

A fantasia da madrasta malvada não só conserva intacta a mãe boa, como também impede a pessoa de se sentir culpada a respeito dos pensamentos e desejos raivosos quanto a ela - uma culpa que interferiria seriamente na boa relação com a mãe (Bettelheim, 2019, p. 100).

Essa explicação de Bettelheim pode ser confirmada no conto de Vasilissa, em que a madrasta é o oposto de sua mãe falecida, que sempre a amou e protegeu, até mesmo após sua morte ao lhe deixar a boneca mágica que dá continuidade em seu papel de amparo à jovem. “As boas qualidades da mãe são tão exageradas no personagem salvador do conto de fadas quanto as maldades na bruxa” (Bettelheim, 2019, p. 101).

A referência a pais idealizados é comum nos contos de fadas tradicionais, sendo uma forma de garantir que a bondade existe, somente está ausente, uma vez que, em geral, esses pais estão mortos. Essa é uma forma do enredo contrapor os pais da realidade, que são insuficientes ou criticáveis, com os pais que desejaria ter (Corso e Corso, 2011, p. 468).

No conto *Baba-Yaga e Vasilissa*, a bela da mesma forma como acontece nos contos *Branca de Neve* e *Cinderela*, novamente temos uma órfã sob os domínios de uma madrasta. Corso e Corso (2006, p. 107) afirmam: “O personagem do pai é tão irrelevante que, em certas versões, não fica claro se já morreu ou se não se importa com a filha. Nesse conto, além da madrasta para atazanar a vida de nossa heroína, existem as irmãs que lhe detestam”. O pai não exerce papel significativo no conto, nem tampouco auxilia a filha em qualquer momento do enredo.

A respeito das irmãs postiças que são maléficas tais quais a madrasta, Corso e Corso (2006, p. 111) afirmam: “O raciocínio óbvio seria atribuir essa preferência aos laços de sangue, mas isso já não salvou outras personagens das maldades maternas, e, como costumamos constatar, madrasta é um qualificativo transitório da mãe”. A presença dessas filhas não é algo que ameace a madrasta, da mesma forma que não estimula nenhuma rivalidade narcisista da mulher mais velha. As filhas são infantilizadas, são crianças mimadas e vivem no tempo em que a mãe ainda era boa e admirável (Corso e Corso, 2006, p. 111).

Nos contos, madrasta é sinônimo de mãe má, a ela são reservados os papéis da inveja, da colocação de entraves para que a menina se torne uma mulher (Cinderela) ou ainda, em sua versão mais mortífera, do ódio assassino (Branca de Neve) (Corso e Corso, 2006, p. 111).

Assim como é referenciado os contos *Cinderela* e *Branca de Neve*, a madrasta do conto *Baba-Yaga e Vasilissa*, a *Bela* odeia a jovem e deseja sua morte, o que impulsiona a jovem a partir (na visão da madrasta: para a morte) na descoberta de si como uma mulher.

Assemelha-se, da mesma forma, ao conto de *João e Maria*, cujas crianças são enviadas à floresta e entregues à morte. Vasilissa, João e Maria, passam pela floresta e metaforicamente, pelo processo de amadurecimento, sem danos maiores. Crê-se que o perigo iminente ocorreria no espaço escuro e cheio de criaturas desconhecidas, porém, o que eles encontram é novamente a figura da madrasta pela perspectiva da bruxa (Corso e Corso, 2006, p. 41).

Na proposta da madrasta, os enteados estavam destinados ao papel de refeição. Como veremos, era exatamente isso que assombrava o destino deles, mas o que os esperava não era uma matilha de lobos famintos e sim outra mulher perversa, uma bruxa – provavelmente outra face da própria madrasta (Corso e Corso, 2006, p. 41).

João e Maria derrotam a bruxa fisicamente, Vasilissa sobrepuja Baba-Yaga com sua esperteza e auxílio da boneca mágica, contudo, em ambas as vitórias, os personagens estão livres da figura da mãe destruidora. Podem, a partir daquele momento, reorganizar e formar novos vínculos familiares sem a influência perversa daquela mulher:

só depois de derrotar a bruxa (que parece morrer ao mesmo tempo que a madrasta, indicando que são personagens conexas), os irmãos acertam o passo para voltar para casa, fazendo a travessia necessária para outra forma de vínculo familiar (Corso e Corso, 2006, p. 43).

A boneca que a mãe de Vasilissa lhe deu em seu leito de morte representa a proteção e a bênção materna. É ela que exerce o papel de direcionar e ponderar as atitudes de Vasilissa, sempre pensando sabiamente na melhor forma para sair do perigo. A boneca é tão poderosa enquanto bênção e proteção materna, que ao saber de sua existência, a própria bruxa lhe quer longe de seu território. Assim explica Corso e Corso (2006): “Porém, enquanto a madrasta é uma personagem real, as fadas ou seus representantes são figuras interiorizadas, aparecem apenas na intimidade da jovem e são um segredo seu” (Corso e Corso, 2006, p. 112).

A respeito dos arquétipos que envolvem a personagem da madrasta, tem-se a referência do arquétipo da Grande Mãe. Neumann (1990, p. 17) explica que, para a psicologia analítica, quando se refere ao arquétipo da Grande Mãe, não está se referindo à imagem sólida que se apresenta num determinado tempo e espaço, mas refere-se a uma imagem interior que opera na

psique humana. A Grande Mãe pode ser reproduzida nas obras artísticas e nos mitos da humanidade pela imagem da Grande Deusa.

A título de esclarecimento, Neumann (1990, p. 19) explica que os arquétipos são processos energéticos que ocorrem no interior da psique humana, operando tanto no campo do inconsciente como na consciência. O efeito dos arquétipos atinge tanto emoções negativas quanto positivas, acarretando diversos tipos de sentimentos no ser humano, independentemente desse efeito ser ou não aceito ou rejeitado pela consciência humana, assim como indefere da mudança de estado entre o inconsciente e a consciência. Os arquétipos manifestam-se por meio formas de imagens psíquicas específicas, as quais são percebidas pela consciência pelo fato de serem peculiares a cada um dos arquétipos existentes. Neumann (1990, p. 20), sobre a dinâmica do arquétipo, acrescenta a característica deste em determinar o comportamento humano de maneira inconsciente, independentemente das experiências de cada pessoa, mas de acordo com as leis.

Carl Gustav Jung (2014), em sua obra *Os Arquétipos e o inconsciente coletivo* relata que os arquétipos correspondem a tipos primordiais, ou imagens universais que estão presentes na humanidade desde os tempos mais antigos, atuando de forma inconsciente e coletiva na formação da psique humana. O psicanalista aborda os arquétipos como uma predisposição para assimilar os fenômenos da vida enquanto imagens – as experiências, as pessoas, contextos universais – e a partir dessa assimilação cria-se um sentimento coletivo. Heróis e vilões são figuras passíveis a esse sentimento coletivo, uma vez que ao se deparar com um dos personagens, o público acessa suas referências para interpretar a obra. Herói e Vilão não são percebidos de acordo com sua singularidade naquela obra em específico, mas são analisados de acordo com as imagens universais criadas sobre eles.

O arquétipo da Grande Mãe é uma manifestação do feminino primordial, a qual é ligada ao ciclo da vida e da morte. É este arquétipo que incorpora aspectos de proteção e afeto, mas também de destruição e ameaça, conforme verifica-se nas representações culturais e mitológicas. Pode-se citar como exemplo no aspecto positivo – fonte da vida, fertilidade, proteção – Gaia, Deméter ou Maria. No aspecto negativo desse arquétipo – destruição e perigo – tem-se as deusas destruidoras ou mães que consomem e matam os filhos, como Kali ou Baba-Yaga. Contudo, o arquétipo da Grande Mãe é fundamentalmente ambivalente, pois a mesma figura que cuida e alimenta, pode destruir e matar (Neumann, 1990, p. 25). “[...] durante o processo de desenvolvimento da consciência, a deusa bondosa e a deusa má passarão a ser reverenciadas cada uma à sua vez, como seres dotados de poderes diferentes” (Neumann, 1990, p. 25).

Representamo-las pelo exemplo de divindades femininas: a Ísis egípcia, a Górgona greco-helenística e Sofia, ou sabedoria, que é uma figura da tradição helenística e judeu-cristã. [...] Assim, a figura assustadora da Górgona, cuja cabeça é coberta por víboras serpenteantes e cujo olhar petrificava sua vítima, é uma projeção da Mãe “Terrível” enquanto que a figura de Sofia é uma projeção da Mãe “bondosa”. A figura de Ísis, que une em si os traços da Mãe Terrível e da Mãe Bondosa, corresponde, portanto, ao arquétipo da Grande Mãe (Neumann, 1990, p. 34).

É preciso apresentar o conceito do arquétipo da Mãe Devoradora Terrível, cuja energia psíquica é muito intensa e dificilmente se consegue resistir a esse magnetismo carregado de aspectos sombrios e ameaçadores da figura materna (Neumann, 1990, p. 37).

A respeito dos arquétipos, Von Franz (2020, p. 50), afirma:

Todos os complexos e estruturas gerais, isto é, complexos com uma base coletiva, possuem um lado sombrio e outro luminoso num sistema polarizado. Pode-se dizer que o modelo de um arquétipo compõe-se de duas esferas, uma luminosa e outra sombria. No arquétipo da Grande Mãe temos a bruxa, a mãe diabólica, a velha sábia e a deusa que representa a fertilidade (Von Franz, 2020, p. 50).

Do mesmo modo Von Franz (2020) explica sobre a dualidade presente nos arquétipos, sobre a possibilidade de uma figura trazer em si traços do polo negativo e do positivo, de acordo com as diversas necessidades e circunstâncias a qual é exposto. “Cada figura arquetípica possui sua própria sombra. Será esta sombra um fenómeno genuíno ou será que resulta de nossa maneira de encará-la?” (Von Franz, 2020, p. 50).

O questionamento de Von Franz (2020) conduz à explicação anterior, na qual é evidenciada a duplicidade das esferas de um arquétipo. Seria o mesmo que dizer: “será que o vilão é realmente mau ou é a minha perspectiva e valores que me fazem ver assim?”.

A madrasta de Vasilissa é o exemplo do arquétipo da Mãe Terrível, que deseja o mal e a morte da jovem garota, motivada pelos ciúmes e pela inveja das características admiráveis de Vasilissa. O vilão, mais do que um personagem da narrativa, é a representação arquetípica com que convivemos na vida real, a qual, por meio das imagens produzidas por eles, consegue-se compreender e lidar com os aspectos íntimos do ser humano.

2. BABA-YAGA E VASILISSA, A BELA DE ALEXANDER AFANASYEV

O conto de “Baba-Yaga e Vasilissa, a Bela”, publicado na obra *Narodnye russkie skazki* (Contos Populares Russos) objeto de nossa análise, tem origem no folclore eslavo. Foi coletado, transcrito e organizado por Alexander Afanasyev no ano de 1855, aproximadamente de. Como sabemos, a figura de Baba-Yaga é presente em várias outras representações artísticas, tais como literárias, cinematográficas, iconográficas, do mundo dos quadrinhos e do universo musical.

A figura de Baba Yaga tem sido amplamente ressignificada em produções artísticas contemporâneas, mantendo elementos centrais de sua representação folclórica, mas também assumindo novos significados simbólicos. No cinema ocidental, por exemplo, a personagem é evocada de forma metafórica na franquia John Wick, onde o protagonista recebe o apelido de "Baba Yaga" para expressar seu caráter temido e implacável, deslocando a imagem da bruxa literal para um arquétipo de força destrutiva. Em *Hellboy* (2019), Baba Yaga aparece de maneira mais fiel à tradição eslava, habitando uma cabana com pernas de galinha e exercendo poderes sobrenaturais. No campo dos jogos eletrônicos, destaca-se sua presença no DLC “Baba Yaga: The Temple of the Witch”, do jogo *Rise of the Tomb Raider*, e no game *Blacktail* (2022), que reimagina sua juventude e propõe uma experiência interativa com escolhas morais, reforçando a ambiguidade ética da personagem. A literatura também tem explorado novas abordagens: em *Baba Yaga Laid an Egg*, de Dubravka Ugrešić, a bruxa torna-se metáfora para o envelhecimento feminino e a sabedoria marginalizada, enquanto na série *Ask Baba Yaga*, ela é retratada como uma conselheira poética e misteriosa, aproximando-se de discursos feministas contemporâneos. No universo infantojuvenil, a personagem aparece no desenho animado *Masha and the Bear*, em episódios que adaptam de forma lúdica a tradição eslava, e no livro *The House with Chicken Legs*, de Sophie Anderson, que promove uma releitura sensível da bruxa como figura de mediação entre a vida e a morte. Por fim, sua presença é recorrente na cultura geek, sobretudo em jogos de RPG como *Dungeons & Dragons* e *Pathfinder*, nos quais Baba Yaga é representada como uma entidade arcana poderosa, guardiã de saberes antigos e habitante de uma cabana mágica. Essas representações demonstram a vitalidade da personagem no imaginário contemporâneo e evidenciam sua capacidade de adaptação a diferentes suportes, públicos e discursos.

Sua presença nos contos maravilhosos se dá tanto como uma personagem doadora quanto como uma personagem vilã, capaz de devorar crianças, por exemplo. Provavelmente essa ambiguidade seja motivo de fascínio por parte dos autores. Verificaremos por meio da

análise do conto transcrito por Afanasyev como essa faceta dúbia da personagem é construída ao longo da história.

O contexto histórico e sociocultural em que se situa a produção de Alexander Afanasyev, segundo o registro histórico apresentado por Margaret R. Devlin (2021), no artigo *Ethnography, Folklore, Afanasev, and Russian Self-Identity*, é o de uma valorização crescente da cultura russa do *narod* (povo russo, camponês). Vale observar que o conceito de *narod* ganhou destaque como o suposto guardião da verdadeira essência russa, a *narodnost*, ou “alma nacional”. Os estudiosos e intelectuais russos, em busca de uma moralidade e cultura unificadoras, perceberam o *narod* como fonte de autenticidade, pureza e espiritualidade, em contraste com as elites urbanas (dentre elas os intelectuais, que falavam o francês como distinção de classe) que eram influenciadas pelo Ocidente e consideradas moralmente corrompidas. Entretanto, esse ideal era algo difícil de ser realizado, pois o povo russo era muito diverso em termos étnicos, religiosos e culturais, dificultando o *narod* ser a base para uma identidade nacional única.

Foi nesse cenário que Alexander Afanasev publicou, a partir de 1855 (não se tem uma informação precisa sobre a data da compilação e publicação), suas coleções de contos populares, motivado por esse desejo coletivo de encontrar no *narod* a alma da nação. O autor estudou Direito na Universidade de Moscou e trabalhou como escriturário nos arquivos do Ministério das Relações Exteriores, na mesma cidade. Enquanto trabalhava com documentos antigos, teve contato com arquivos das expedições realizadas pela Sociedade Geográfica Russa, da qual selecionou, organizou e editou as notas de campo realizadas por outros pesquisadores, como Vladimir Dal. Após o processo de edição, Afanasyev transformou os dados obtidos em sua coleção de contos populares.

O autor deseja dar ao povo russo um senso de sua grandeza histórica por meio da literatura, e para isso precisava que seus contos fossem reconhecidos como parte do folclore daquela nação. Devlin (2021) nos informa que Afanasyev se inspirou nos Irmãos Grimm e em suas estruturas narrativas padronizadas, como a introdução “era uma vez”. Dessa forma, a população identificaria suas histórias como baseadas na sabedoria e conhecimento popular, as narrativas folclóricas.

A edição dos textos também buscava atender a padrões morais vigentes, tornando as histórias adequadas para as crianças e atrativas para os adultos. Assim, os contos populares do *narod* deveriam apresentar histórias divertidas, porém apropriadas, que criassem uma estrutura de valores morais de que toda a Rússia pudesse se apropriar. Os conteúdos violentos, exóticos, obscenos ou sugestivos não foram removidos, porém Afanasyev editou e os transformou em

uma violência com valor educacional. Sua linguagem era a do povo russo, eliminando todos os conteúdos linguísticos estrangeiros.

Segundo a pesquisadora e socióloga Margaret R. Devlin (2021):

Apresentar o *narod* (povo russo) como guardião da *narodnost* (alma russa) exigia imbuí-lo de sabedoria e autoridade geracionais; os contos populares tinham que ser apresentados como fontes de conhecimento e compreensão antigos para unir os russos como um só povo com uma só alma desde tempos imemoriais. A linguagem, de acordo com a definição de *narod* de Vladimir Dal, era uma característica definidora de qualquer povo e nação. Contos que representassem uma nação russa tinham que ser no russo do povo. Afanasev primeiro removeu sistematicamente palavras estrangeiras de seus contos populares e as substituiu por frases regionais russas comuns entre os camponeses (tradução livre) (Devlin, 2021).¹

Essa adequação da linguagem dos contos deseja reforçar o vínculo entre o *narod* (povo russo) e a *narodnost* (alma russa). Afanasyev substituiu palavras estrangeiras por expressões regionais camponesas e removeu completamente traços do eslavo eclesiástico, ou seja, a língua da Igreja Ortodoxa, posicionando assim o povo – e não a religião – como fonte da moralidade nacional. Essa escolha, no entanto, causou conflito com a Igreja Ortodoxa Russa, especialmente quando alguns contos incluíram personagens bíblicos em contextos considerados desrespeitosos. Como resultado, a obra *Contos Populares Russos* foi proibida até 1914, embora seu sucesso inicial tenha mostrado o apelo popular das ideias que Afanasyev ajudou a construir. Desse modo, as obras de Alexander Afanasyev não apenas preservaram características do folclore eslavo, como também tiveram uma participação importante na criação simbólica da identidade nacional russa, ainda que baseada na idealização do povo camponês como reflexo da alma russa.

O conto de “Baba-Yaga e Vasilissa, a Bela”, de Alexander Afanasyev, narra a história de uma juvenzinha cuja mãe faleceu e em seu leito de morte deixa para a filha uma boneca mágica que lhe ampara nos momentos difíceis. Seu pai se casa novamente e a madrasta e suas filhas mudam-se para a casa de Vasilissa. Começa então a vilania da mulher que entra na vida da menina. A madrasta e suas filhas maltratam a garota e lhe impõem tarefas difíceis, fisicamente, de serem cumpridas. O aspecto psicológico está incluído nos maus tratos infligidos

¹ Citação original: Casting the *narod* as the keepers of *narodnost* required imbuing them with generational wisdom and authority; folk tales had to be presented as sources of ancient knowledge and understanding to unite Russians as one people with one soul from time immemorial. Language, according to Vladimir Dal’s definition of *narod*, was a defining feature of any people and nation. Tales representing a Russian nation had to be in the people’s Russian. Afanasev first systematically removed foreign words from his folk tales and replaced them with regional Russian phrases common amongst peasants (Devlin, 2020).

a Vasilissa. De certo o leitor perceberá semelhanças com o conto “A gata borralheira” ou “Cinderela” coligidos por Giambattista Basile (que também tem um conto “A escrava”, que reúne elementos tanto de “A bela adormecida” quanto de “A gata borralheira”), Charles Perrault e pelos Irmãos Grimm.

Certo dia, aproveitando a ausência do pai que estava viajando, e tramando se livrar de Vasilissa, até mesmo desejando a sua morte, a madrasta planeja uma situação e força sua enteada a buscar fogo na floresta da bruxa Baba-Yaga. Vasilissa, apesar de muito medo e sentindo-se sozinha, conta com a ajuda e o amparo de sua boneca mágica e parte ao encontro da bruxa. A garota segue pela floresta sombria, avista criaturas desconhecidas e, por fim, encontra Baba-Yaga. Ao tratar com a velha, Vasilissa explica a situação e Baba-Yaga lhe impõe condições para lhe entregar o fogo que fora buscar. Vasilissa consegue sobreviver ao encontro com a velha, sendo designada pela bruxa a realizar os serviços domésticos e a servi-la em suas vontades, e, em troca, ganha o fogo e não perde a sua vida.

Na cabana de pés de galinha e cercas de caveiras flamejantes, a garota enfrenta muitos desafios e provas difíceis, nas quais a bruxa acreditava piamente que ela iria fracassar. Ocorre que a bruxa desconhecia, até dado momento, “a bênção” que a menina recebera da mãe falecida por meio de sua bonequinha mágica, para lhe auxiliar em todas as suas dificuldades. Ao tomar conhecimento de tudo, Baba-Yaga resolve libertar a menina, bruscamente e de modo grosseiro, com aquilo que ela havia buscado: o fogo para sua madrasta, arremessando-o contra ela por meio de uma das caveiras flamejantes

Vasilissa corre rumo a sua casa, enfrentando mais uma vez a floresta sombria e assustadora. Ao chegar em casa, a jovem entrega a caveira – o fogo – para sua madrasta e suas filhas perversas. A menina não sabia o que estava por acontecer: a caveira mágica queima a madrasta e suas filhas instantaneamente quando estas olham para o fogo que saía de suas cavidades oculares, sendo que não importava para onde desviassem o olhar, o fogo as perseguia. Vasilissa, sempre seguindo seu coração bondoso, pega a caveira mágica e destrutiva e a enterra, acabando com o mal naquele momento.

A jovem parte para a cidade, começa a tecer, juntamente com uma senhora e lá as duas vivem em harmonia. Certo dia, um príncipe recebe pelas mãos da senhora um tecido feito por Vasilissa, que era o mais bonito e de melhor qualidade, levando-o a se interessar por quem o fizera. Quando o príncipe se encontra com Vasilissa, ele se apaixona imediatamente e pede a mão da jovem em casamento. O pai retorna de sua viagem e a jovem se casa e, tornando-se princesa, vive feliz para sempre.

2.1 ASPECTOS ESTRUTURAIS DO CONTO “BABA-YAGA E VASILISSA, A BELA”, DE ALEXANDER AFANASYEV

Utilizamos para fins da análise a versão traduzida que se encontra na coletânea de contos originais *Contos de fadas em suas versões originais*, de curadoria de Marina Avila, publicado pela Editora Wish em 2019. A escolha está pautada por uma razão simples: a linguagem do texto é rica em elementos literários de natureza maravilhosa, em comparação com a tradução constante no livro organizado por Maria Tatar, que simplifica a linguagem do texto. Vejamos, por exemplo, o início do conto na versão de Avila:

Em um certo czarado, além de três vezes nove reinos, depois de altas cadeias montanhosas, vivia um mercador. Ele fora casado por doze anos, mas nesse tempo lhe foi concedida apenas uma criança, uma filha, que desde o berço foi chamada Vasilissa, a Bela (Avila, 2019, p. 413)

Note-se que a descrição do espaço onde irá se dar a história nos leva a imaginar a distância desse reino de um modo a incitar a imaginação por meio de uma medida singular de distância: “além de três vezes nove reinos”.

Na versão do conto em Tatar, temos: “Era uma vez um rico negociante que vivia num reino distante. Embora tivesse sido casado por doze anos, tinha só uma filha, e ela era chamada Vasilissa, a Bela” (Tatar, 2013, p. 187). Observe-se que os elementos imagéticos são reduzidos: o reino era apenas “distante”.

Assim, pensamos ser enriquecedor para a análise o mecanismo da fantasia que flagramos em maior grau na versão de Avila. Isso não quer dizer que não possamos nos referir à versão de Tatar para flagramos informações pertinentes a nosso estudo do conto.

Destacamos aqui a figura do narrador e dos personagens, de modo a caracterizá-los nas suas ações e funções.

2.1.1 Narrador

O narrador do conto “Baba-Yaga e Vasilissa, a Bela” pode ser caracterizado como um narrador heterodiegético, em terceira pessoa e é onisciente neutro, ou seja, é um narrador que não participa da história, sendo alguém que sabe de tudo e permanece neutro em relação aos acontecimentos e às personagens. Ele não apresenta sua opinião e não interfere no conto, portanto.

O foco narrativo, isto é, o ponto de vista adotado pelo narrador para contar a história, é a focalização zero. O narrador não assume nenhuma perspectiva em particular, tendo amplo acesso aos acontecimentos da narrativa, sabendo mais do que qualquer outro personagem, mesmo que o foco narrativo acompanhe majoritariamente a jornada de Vasilissa, conforme lê-se no trecho:

Vasilissa, num grande tremor, aproximou-se da velha e, curvando-se muito baixo, disse:
- É somente Vasilissa, vovó. As filhas de minha madrasta me mandaram à senhora para pegar um pouco de fogo emprestado (Tatar, 2019, p. 420).

O propósito de se adotar o foco narrativo onisciente é oferecer uma visão total da história, apresentando o encadeamento completo dos eventos da narrativa, da mesma forma que as ações e as respectivas consequências são postas ao leitor para que ele perceba a mensagem do conto, os valores culturais, éticos e sociais (como coragem e justiça).

Não seria possível adotar a perspectiva de Baba-Yaga ou de Vasilissa sem prejudicar a narrativa, uma vez que ambas as personagens se encontram em posições distintas e ao mesmo tempo complementares. Se uma perspectiva é considerada, a outra passa a ser desrespeitada em sua singularidade. A neutralidade do narrador possibilita que o leitor faça seus próprios julgamentos a respeito das personagens, sem que o narrador os faça abertamente.

Considerando, hipoteticamente, a narrativa, a partir da perspectiva de Vasilissa, a ambiguidade de Baba-Yaga seria ignorada, do mesmo modo que a narrativa sobre os elementos mágicos, porque seriam muito reduzidos ou distorcidos devido ao medo, à inocência ou à ignorância da garota. A complexidade da velha bruxa, Baba-Yaga, poderia ser substituída por uma caracterização simplista de vilã, que não corresponde exatamente ao perfil da vilã do conto em análise. O mesmo vale para toda a representação dos ritos de passagem e os testes morais, que ficariam mais no plano subjetivo e não tão acessível e perceptível aos leitores.

Por outro lado, se a narrativa adotasse a visão da velha bruxa, teríamos acesso ao pensamento de uma figura muito poderosa e enigmática, que se revela de formas distintas dependendo da situação e de como é abordada. Assim, todo o mistério que envolve a bruxa acabaria se perdendo, igualmente perder-se-ia o caráter ambíguo que ela carrega em si, uma vez que Baba-Yaga poderia justificar ou revelar suas motivações e ações.

O conto “Baba-Yaga e Valissa, a Bela” desenvolve a temática da transição da infância para a maturidade, mostrando como certas características são imprescindíveis para o êxito, como a autonomia, a sabedoria e a coragem: “Então, Vasilissa colocou a bonequinha de volta

no bolso, fez o sinal da cruz e começou a entrar na floresta escura e selvagem” (Avila, 2019, p. 419).

2.1.2 Tempo

O tempo narrativo do conto segue a ordem dos acontecimentos, ou seja, ele inicia de modo cronológico, desde a infância da personagem principal até sua juventude, quando se casa. Em termos do tempo objetivo, arrolamos abaixo as passagens que consideramos contemplar esse aspecto.

Podemos observar a marcação objetiva do tempo em:

- “Ele fora casado por doze anos [...]” (Avila, 2019, p. 413), referente ao pai da personagem;
- “Quando a garotinha tinha oito anos [...]” (Avila, 2019, p. 413), referente à personagem principal no início da narrativa;
- “- Não chore, pequena Vasilissa. A dor é pior à noite. Deite-se, feche seus olhos, console-se e vá dormir. A manhã é mais sábia do que a noite. Então Vasilissa, a Bela, deitou-se, consolou-se e dormiu. No dia seguinte, sua tristeza era menos profunda e suas lágrimas, menos amargas” (Avila, 2019, p. 414), referente ao consolo da boneca de Vasilissa para com a menina;
- “[...] Vasilissa possuía bochechas como sangue e leite e ficava a cada dia mais e mais bela” (Avila, 2019, p. 415), referente ao processo contraditório do tempo que lhe dava mais beleza apesar de sofrer nas mãos da madrasta;
- “Os anos se passaram, até que Vasilissa cresceu e chegou à idade em que é melhor se casar” (Avila, 2019, p. 415), referente à chegada da juventude;
- “Chegou um tempo em que se tornou necessário para o mercador deixar a sua casa e viajar para um distante Czarado” (Avila, 2019, p. 415), referente ao afastamento do pai de Vasilissa;
- “Numa noite de outono, a madrasta chamou as três garotas e deu uma tarefa a cada uma” (Avila, 2019, p. 418), referente ao momento da trama em que a menina vai ser obrigada a sair em busca do fogo para iluminar o lugar em que as filhas da madrasta e ela estão a cumprir uma tarefa dada pela mãe delas. Esse fogo vai ser encontrado na cabana da bruxa onde irá enfrentá-la; é um importante momento de crescimento da personagem. A noite oferece seu ambiente misterioso e o outono acentua o aspecto dramático da tarefa;

- “Elas trabalharam por uma, por duas, por três horas [...]” (Avila, 2019, p. 418), referente ao trabalho imposto pela madrasta às suas filhas e a Vasilissa;
- “Durante aquele dia inteiro, Vasilissa caminhou, pois havia se perdido” (Avila, 2019, p. 419), referente à duração do tempo em que caminhou pela floresta, sofrendo a carência de alimento para dar vida à sua boneca;
- “Mas, à noite, ela chegou enfim à clareira verde onde a cabaninha miserável ficava [...]” (Avila, 2019, p. 419), referente ao momento em que chega à cabana da bruxa, sendo a noite o período que dá ao encontro o mistério necessário;
- “Escute-me bem e me obedeça: amanhã, quando eu for embora, limpe o quintal, varra o chão e cozinhe meu jantar [...]” (Avila, 2019, p. 422), referente à margem de tempo do desafio que a bruxa impõe à menina;
- “Assim, Vasilissa descansou todo o dia e ficou revigorada; quando estava perto de anoitecer, ela pôs a mesa para a ceia da velha bruxa e sentou-se, olhando pela janela, esperando-a chegar [...]” (Avila, 2019, p. 423), referente ao momento do encontro entre a menina e a bruxa, que, normalmente se dá sempre à noite;
- “- Amanhã, faça tudo como fez hoje [...]” (Avila, 2019, p. 425), referente à periodicidade das tarefas impostas pela bruxa à menina;
- “Quer ela tenha corrido um caminho longo ou curto, ou tenha sido o caminho fácil ou difícil, por volta da noite seguinte, quando os olhos das caveiras começaram a cintilar [...]” (Avila, 2019, p. 428); referente ao momento em que Vasilissa caminha pela floresta de volta para a casa da madrasta, levando junto dela a caveira flamejante.
- “Pela manhã, Vasilissa cavou um buraco profundo no chão e enterrou a caveira” (Avila, 2019, p. 429); referente à atitude de Vasilissa em enterrar o objeto mágico que queimou a sua madrasta e as filhas dela, desprezando e não cedendo a uma possível tentação de causar mal com aquele poder.
- “Vasilissa se apressou para trazer tudo o que a bonequinha pediu e, quando a noite chegou, rezou e foi dormir. Na manhã seguinte, achou uma armação pronta, feita perfeitamente para tecer suas linhas finas” (Avila, 2019, p. 429); referente ao pedido da jovem para que a bonequinha criasse um tear especial para ela produzir seus tecidos.
- “Ela teceu por um mês, teceu por dois meses; por todo o inverno [...] Quando a primavera chegou, ela branqueou o tecido [...]” (Avila, 2019, p. 430); referente à

duração do tempo de espera pela primavera, em outras palavras, ela tece aquilo que irá florescer mais tarde: a sua própria vida.

2.1.3 Espaço

O conto inicia com a localização do lugar onde vivia a personagem principal, Vasilissa, a Bela, com seu pai e sua mãe. Ainda que não seja claramente informado, a casa se localizava numa cidade, conforme lemos mais adiante no conto:

Em um certo Czarado, além de três vezes nove reinos, depois de altas cadeias montanhosas, vivia um mercador. Ele fora casado por doze anos, mas nesse tempo lhe foi concedida apenas uma criança, uma filha, que desde o berço foi chamada Vasilissa, a Bela (Avila, 2019, p. 413).

A nova casa de Vasilissa, onde viverá com a madrasta e as duas filhas desta, será estrategicamente localizada “à beira de uma floresta selvagem”, logo após o afastamento do pai da personagem, e à revelia deste:

Mal ele saiu da vista do vilarejo, porém, e a madrasta vendeu sua casa, encaixotou todos os seus bens e mudou-se com elas para outro domicílio, distante da cidade, em uma vizinhança sombria à beira de uma floresta sombria (Avila, 2019, p. 417).

A floresta é um espaço importante e mágico no conto. Frequentemente, representa nos contos o limiar entre o conhecido e o desconhecido. Na história, a personagem quando adentra a floresta escura e sombria, não consegue enxergar nada por causa da escuridão, isso representa o seu encontro com o mistério e o desconhecido: ela deixa para trás tudo que lhe é conhecido e familiar e inicia sua nova trajetória: “A floresta era muito escura, e ela não podia deixar de tremer de medo” (Avila, 2019, p. 419).

A floresta também é o espaço de transição e provação da jornada do herói, que deixa para trás o ambiente habitual com que estava acostumado e tem que lidar com um novo espaço marcado por aventuras e elementos mágicos. É nesse trajeto que ele encontrará o doador, será testado e receberá um objeto mágico ou ajuda sobrenatural.

De acordo com as teorias de Propp (2001), a floresta não possui uma função nomeada e isolada, porém ela ocupa um papel recorrente nos contos, sendo um cenário característico no qual as funções essenciais do conto se desenvolvem: partida do herói, deslocamento e provação.

Vasilissa encontra na floresta a primeira extensão do poder da velha bruxa, a floresta sombria e cheia de criaturas mágicas, representando o enfrentamento e início de sua transição.

A casa da bruxa é localizada numa “clareira verde”. Está caracterizada como uma “cabinha miserável construída sobre pés de galinha, onde vivia uma Baba Yaga, uma velha bruxa” (Avila, 2019, p. 419).

Mas, à noite, ela chegou enfim à clareira verde onde a cabinha miserável ficava, sobre seus pés de galinha. A parede ao redor da cabana era feita de ossos humanos e no seu teto havia caveiras. Havia um portão no muro, cujas dobradiças eram ossos de pés humanos e, as fechaduras, ossos de mandíbulas humanas, com dentes afiados (Avila, 2019, p. 419).

Outro espaço apenas nomeado, “a casa na vila”, funciona, a exemplo dos demais já informados, como um ponto de transição para o desfecho de sua trajetória de provas: seu destino se cumpre com o casamento com o rei.

Então, trancou a casa e partiu para a vila, onde foi viver com uma mulher idosa que era pobre e não tinha filhos. Assim ela permaneceu por muitos dias, esperando pelo retorno de seu pai do longínquo Czarado (Avila, 2019, p. 429).

Como desfecho, o último espaço nomeado na narrativa é o “Palácio esplêndido”, onde ela vai morar com o Czar, com o pai e a velha senhora com quem morou na casa da vila:

Assim, o Czar e Vasilissa, a Bela, se casaram. O pai dela retornou do longínquo Czarado; e ele e a velha senhora viviam sempre com Vasilissa em seu Palácio esplêndido, com toda alegria e contentamento (Avila, 2019, p. 433).

É importante afirmar que os ambientes mudam de acordo com a necessidade da transição vivida por Vasilissa, sendo que cada um contém um sentido para o aprendizado da personagem. Do conforto e da segurança da mãe e da casa da família, a personagem passa a morar num espaço de provas, a casa aos pés da floresta perigosa, num momento em que já sem a mãe (falecida) e sem o pai (que se afasta porque é mercador), ela convive com a madrasta e as filhas. A partir daí, a cabana da bruxa será também um espaço de provas, mas também o ponto de virada na trajetória da personagem, pois será nesse espaço de aprendizagem que Vasilissa receberá o objeto mágico que a levará, mesmo sem saber, a livrar-se da madrasta e das filhas. A casa da vila é um espaço de espera, junto a uma velha senhora, do retorno do pai. É a

partir desse lugar, também, que acontece o seu encontro com o Czar com quem se casa e vai ao palácio.

2.1.4 Personagens por ordem de aparição no conto

O pai de Vasilissa, a Bela.

O narrador não confere atributos ao pai de Vasilissa, a Bela; restringe-se a dar sua profissão, mercador, e informar que fora casado por doze anos com a mãe de Vasilissa. Informa também que, após casar-se com a madrasta da menina e quando a filha chega em idade de se casar, se ausenta de casa por necessidade e viaja para um Czarado distante: “Chegou um tempo em que se tornou necessário para o mercador deixar a sua casa e viajar para um distante Czarado” (Avila, 2019, p. 417). Seu retorno à história se dá ao final, depois do casamento, vindo a morar com a filha e seu genro. Sua função no conto é a de articular a origem da filha à mãe, uma vez que ela é filha legítima desse casamento, e a de dar a ela uma nova mãe, sua madrasta. Sua ausência é, se levarmos em consideração o que Propp declara sobre a função “I. Um dos membros da família sai de casa”, na qual é explicado que o afastamento pode ser de uma pessoa mais velha, e a partir desse afastamento é criada a condição de partida do herói: “O próprio afastamento dos mais velhos prepara esta desgraça, cria o momento que lhe será propício. As crianças passam a depender de si mesmas após a partida ou a morte dos pais” (Propp, 2001, p.20). O pai da jovem está ausente, seja pela partida ao viajar ou por ser omissos diante das agressões da madrasta e das filhas dela, o que culmina na liberdade da madrasta exercer seu papel de antagonista.

Podemos compreendê-la como uma condição necessária para o início da prova iniciática da protagonista, pois somente sem a segurança paterna (e materna) a jovem é lançada ao mundo hostil (a floresta, a bruxa, o medo, a solidão) e com a ajuda de sua auxiliadora mágica (sua bonequinha) consegue superar os desafios e obter êxito em sua transformação. Assim, o pai cria o espaço para o conflito e para o crescimento da heroína, Vasilissa. Seu retorno ao final do conto confere harmonia à nova família que se constrói.

A mãe de Vasilissa, a Bela.

A mãe da garota aparece somente no início no conto, quando o narrador contextualiza o leitor sobre o adoecimento dela, e de que forma a mãe procedeu ao perceber que iria falecer:

Quando a garotinha tinha oito anos, sua mãe adoeceu e, após poucos dias, via-se claramente que ela morreria. Então ela chamou sua filhinha para junto de

si e, pegando uma bonequinha de madeira de debaixo do cobertor da cama, colocou-a em suas mãos, dizendo [...] (Avila, 2019, p. 413).

O narrador contextualiza o leitor acerca da situação moribunda da mãe de Vasilissa, do mesmo modo que não apenas informa os fatos que desencadeiam a trama, mas também mobiliza e cativa o leitor que cria empatia pela personagem, que desperta compaixão perante a situação de fragilidade e de orfandade que ela se encontra. O conto apresenta logo no início a perda da mãe como uma forma de sinalizar sobre o caminho da garota: um caminho repleto de desafios, de amadurecimento e de superação.

Na sequência, o narrador dá voz à fala da mãe de Vasilissa:

-

- Minha pequena Vasilissa, minha querida filha, escute o que eu digo; lembre-se bem de minhas últimas palavras e não falhe em cumprir os meus desejos. Eu estou morrendo e, com a minha bênção, deixo a você essa bonequinha. Ela é muito preciosa, pois não há outra igual no mundo todo. Carregue-a sempre com você, em seu bolso, e nunca a mostre a ninguém. Quando o mal a ameaçar ou a tristeza cair sobre você, vá até um cantinho, pegue a boneca de seu bolso e dê a ela alguma coisa para comer e beber. Ela vai comer e beber um pouquinho, e então você poderá contar-lhe sua aflição e pedir-lhe conselhos. Ela lhe dirá como agir em horas de necessidade (Avila, 2019, p. 413).

Ao terminar essas palavras, a mãe beijou Vasilissa na testa, a abençoou e em seguida morreu.

Segundo Propp (2001) a morte da mãe cumpre a função: “um dos membros da família sai de casa (2001, p. 19)”, a qual tem-se, especificamente a categoria: “a morte dos pais representa uma forma intensificada de afastamento (2001, p. 19)”. É o afastamento físico, por meio da morte, que possibilita a entrada na narrativa da algoz de Vasilissa, a madrasta.

A mãe de Vasilissa e Baba-Yaga, ambas exercem a função de doadoras, porém em momentos distintos e com naturezas diferentes de objetos mágicos.

A personagem da mãe é citada ao longo do tempo em momentos em que a boneca é referida como “a bênção da mãe”, sem maior participação.

Vasilissa, a Bela.

Vasilissa surge no conto quando o narrador apresenta a família: “[...] ele fora casado por doze anos, mas nesse tempo lhe foi concedida apenas uma criança, uma filha, que desde o berço foi chamada Vasilissa, a Bela” (Avila, 2019, p. 413).

O nome de Vasilissa, que também pode ser gravado como Vasilisa, é a forma feminina de Basil, que deriva de *basileus*, significando “rei”; Basil é também o nome em inglês do manjerição, conhecido como “o rei das ervas”. Vasilissa, portanto, significa “rainha”, e é um nome comum nos contos de fada russos.

Vasilissa é a heroína do conto, é aquela que enfrenta provas, recebe um auxílio sobrenatural e retorna transformada, levando consigo o objeto que partiu em busca. De acordo com o folclorista russo Vladimir Propp (2001, p. 24) na categoria “IX. 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” encontra-se a definição e explicação sobre a função do herói no conto. Esse é, segundo Propp (2001), o momento que introduz o herói no conto.

O folclorista (Propp, 2001, p. 24) explica que existem dois tipos de heróis no conto: o herói buscador, que é aquele personagem que parte em busca de alguém ou de algo que desapareceu, foi raptado ou perdido; já o herói-vítima é aquele que foi raptado, expulso ou sofreu alguma perda (sofreu o dano) e tem que sair de casa, trazendo todo o foco narrativo para acompanhar a sua trajetória de superação para se salvar ou se transformar, como vê-se com a personagem de Vasilissa.

A personagem é descrita, durante todo o conto, como a mais bela criatura: “Vasilissa era a maior beleza de todo o vilarejo [...] (Avila, 2019, p.414)”; o narrador relata que toda a maldade e serviços excessivos e difíceis de serem realizados, fizeram com que ela estivesse “magra e desgastada e que seu rosto ficasse queimado de sol e vento” (Avila, 2019, p. 414), uma vez que na Rússia os ventos gélidos podem causar queimaduras por exposição prolongada, fenômeno conhecido como *windburns*. O narrador conta que apesar de todo sofrimento, a menina não reclamava e realizava as tarefas cobradas a ela (com a ajuda de sua bonequinha). Com isso, Vasilissa, a despeito de sua madrasta e das filhas dela, “possuía bochechas como sangue e leite e ficava cada dia mais bela” (Avila, 2019, p. 415). A beleza da jovem agradava e interessava todos os pretendentes, que eram expulsos pela madrasta que não aceitava a jovem se casar antes de suas filhas, resultando na agressão à Vasilissa como forma da madrasta se acalmar.

A aparência de Vasilissa irradia beleza, porém, com todos os maltratos que ela sofrera de sua madrasta e das filhas dela, a menina vivia uma vida infeliz: “Assim, ainda que Vasilissa crescesse cada dia mais amável e graciosa, estava frequentemente infeliz e, se não fosse pela bonequinha em seu bolso, ela já teria tido vontade de deixar o mundo branco” (Avila, 2019, p. 417). A beleza retratada nos contos maravilhosos não é mera superficialidade, ela frequentemente funciona como um sinal de virtude, pureza e merecimento, da mesma forma

que é um reflexo externo das qualidades internas da personagem: Vasilissa é bondosa, inocente e possui uma pureza moral, ao contrário das filhas da madrasta.

Essa construção do personagem do herói é comum nos contos de fadas europeus e eslavos, como por exemplo a beleza de “Branca de Neve” dos Irmãos Grimm, que com a sua beleza acaba despertando a inveja da madrasta; “A Bela Adormecida” de Perrault que ao nascer recebe dádivas das fadas e sua beleza é um símbolo da perfeição e da pureza; “A Bela e a Fera” que é chamada por Bela não somente por sua aparência, mas também por sua bondade e inteligência; “Maria Morevna” de Alexander Afanasyev que descreve a protagonista como uma mulher extremamente bela e poderosa, guerreira e sábia, a qual é associado a beleza com a força e a inteligência.

Pode-se perceber, de modo claro, a semelhança do conto de “Baba-Yaga e Vasilissa, a Bela” de Alexander Afanasyev com o conto de “Cinderela” de Charles Perrault, especialmente entre as personagens Vasilissa e Cinderela. Tanto no conto russo de “Vasilissa, a Bela” quanto no conto ocidental de “Cinderela”, observa-se uma estrutura narrativa que gira em torno da figura da jovem órfã, que sofre maus-tratos e é explorada pela madrasta e as filhas dela. Ambas as protagonistas são descritas como donzelas de beleza significativa, cuja aparência não reflete somente seu caráter virtuoso e sua pureza interior, mas desperta a inveja e a rivalidade nas figuras femininas que convive e que deveriam representar o cuidado e a proteção à jovem. As duas jovens, Vasilissa e Cinderela, são submetidas a tarefas impossíveis de serem realizadas, as quais enfatizam os valores morais das personagens, como resiliência, bondade e perseverança. Quando conseguem superar as dificuldades, as personagens recebem a recompensa por meio da transformação da condição de opressão que viviam em ascensão social, autonomia ou proteção por meio de outros personagens. Assim, Vasilissa e Cinderela são exemplos do modelo de herói-vítima: são perseguidas e, ao mesmo tempo, conduzem a própria jornada de superação.

O destino de Vasilissa, no final do conto, ocorre diferentemente da maioria dos contos europeus, como por exemplo em “Cinderela” que sua única forma de sair da opressão e ter dignidade é se casando; ou de “A Bela Adormecida” que precisa do beijo do príncipe para selar a vitória contra a maldição que estava sobre ela e conseguir retornar à vida e à sociedade; “Rapunzel” que é aprisionada e só consegue se libertar ao ser encontrada e casar com o príncipe; ocorre também em “A Bela e a Fera” em que o casamento é a chave para transformar a Fera em príncipe e dar à Bela felicidade e segurança.

A jovem Vasilissa, antes de seu enlace matrimonial com o príncipe, conquista sua autonomia ao ir para a cidade, conquistar seus meios de trabalho ao tornar-se findeira, trabalhar

e produzir tecidos com maestria e somente após isso, ser notada pelo Czar. Ela não é reconhecida, inicialmente, por sua beleza, uma vez que o Czar a desconhece fisicamente, porém é notada por suas habilidades e qualidades. Após eles se conhecerem, o príncipe afirma suas intenções e pede a mão de Vasilissa em casamento. Esse é um roteiro de empoderamento que difere de outros contos, como “Cinderela”.

A madrasta e as filhas.

A personagem da madrasta é comumente apresentada nos contos maravilhosos como a vilã da heroína, aquela mulher que inveja sua enteada e deseja seu mal, a qual, na maioria dos contos, fere fisicamente e psicologicamente a protagonista.

A madrasta surge no conto após a morte da mãe de Vasilissa. Após o luto ter sido findado, o pai interessa-se em casar novamente, encontrando uma mulher viúva e com duas filhas, a qual julgou que seria uma boa madrasta para sua filha.

Então, o mercador casou-se com a viúva e a trouxe para casa como sua esposa, mas a garotinha logo descobriu que sua madrasta estava bem longe de ser o que o pai imaginara. Ela era uma mulher fria e cruel, que desejara o mercador por conta de sua fortuna e que não tinha amor nenhum por sua filha (Avila, 2019, p. 414).

O narrador descreve a madrasta como uma mulher fria e cruel, de modo que o leitor já perceba que essa personagem agirá como a antagonista da heroína Vasilissa.

Segundo o estudo do folclorista russo Vladimir Propp (2001, p. 21), a função “VIII. O Antagonista Causa Dano ou Prejuízo a um dos Membros da Família” é aquela que dá movimento ao conto maravilhoso, pois através da falta, do dano ou prejuízo a alguém da família, gera-se o desequilíbrio que motiva o herói ou heroína a sanar esse problema.

Propp (2001, p. 22) apresenta as categorias de danos, que podem ser realizados através de roubo, sequestro, maldição, maus-tratos, exclusão ou qualquer ato que gere uma carência ou problema a ser resolvido. O dano causado pela madrasta, que é a agente do dano, é de natureza emocional, social e física.

Ao assumir o papel de madrasta, após a morte da mãe da garota, ela nega o papel protetivo e afetivo que seria esperado (inclusive pela menina) de uma figura materna, porém logo de início já se mostrou opressora e cruel. As filhas da madrasta agiam de mesmo modo com Vasilissa, participando ativamente das crueldades e agressões:

O trio dava a ela todos os tipos de incumbências e tarefas difíceis de realizar, de modo que a labuta a fizesse magra e desgastada [...] elas a tratavam tão cruelmente para que a menina tivesse poucas alegrias na vida (Avila, 2019, p. 414).

Além dos maus-tratos físicos e emocionais a qual Vasilissa era submetida, a garota sofria constantemente dano social ao ser privada de se relacionar com pretendentes, uma vez que a madrasta proibia qualquer possibilidade de enlace da jovem ao invés de suas filhas:

Todos os jovens na vila, nobres e vassalos, ricos e pobres, pediam sua mão, enquanto nenhum deles parava para sequer olhar as filhas da madrasta, tão desfavorecidas que eram. Isso aumentou ainda mais a raiva que a madrasta nutria por Vasilissa; ela respondia a cada jovem galante que batia à sua porta com a mesma frase:

- Nunca a mais nova se casará antes que as mais velhas! (Avila, 2019, p. 415-416).

Todos esses danos causados pela madrasta e as filhas dela são extremamente significantes para a construção da personagem e para a mensagem que ela traz de superação. Dessa forma, a maldade da madrasta não atua apenas como elemento de conflito, mas também como o gatilho que coloca a heroína em movimento dentro da estrutura narrativa, conduzindo-a à superação, ao amadurecimento e, conseqüentemente, à restauração do equilíbrio em sua vida.

A madrasta, vilã do conto, aquela que causa o ano à protagonista, também exerce a função de mediação. Seguindo a análise de Propp (2001, p. 24) temos a função “IX. 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”, função essa que introduz o herói no conto (Vasilissa).

O envio de Vasilissa para a casa de Baba-Yaga é provocado diretamente pela madrasta e suas filhas, ao tramarem para que a menina saia imediatamente em busca de fogo, que deverá ser encontrado na casa da bruxa. A desculpa orquestrada por essas mulheres vis da falta de fogo é o pretexto narrativo para expulsá-las de casa temporariamente, mas com o desejo que ela não retorne viva da casa de Baba-Yaga. Propp (2001) define:

O herói é enviado imediatamente. O envio do herói é dado em forma de ordem ou pedido. No primeiro caso é, às vezes, acompanhado de ameaças; no segundo, de promessas; às vezes, de ambos simultaneamente (Propp, 2001, p. 24).

A ação da madrasta, que também cumpre o papel de mediação, resulta no chamamento do herói (no caso de Vasilissa, a categoria dos heróis-buscadores) à aventura.

A madrasta, além de antagonista e mediadora da função IX de Propp (o herói é expulso de casa), ela também é a responsável por lançar a menina às garras de Baba-Yaga. Assim, a função “XVI. O Herói e seu Antagonista se Defrontam em Combate Direto” é alcançada, do mesmo modo que a função citada anteriormente, pela mediação da madrasta.

Embora a madrasta de Vasilissa não participe fisicamente do encontro, do confronto entre a bruxa e a menina, indiretamente é ela a responsável pelo confronto, uma vez que força a garota a enfrentar a bruxa conhecida por sua perversidade e malignidade.

Por fim, a madrasta e as suas filhas, que representam a vilania no conto Baba-Yaga e Vasilissa, a Bela, recebem a devida punição por suas maldades contra a menina, cumprindo a função “XVIII. O Antagonista é vencido” conforme análise de Propp (2001). No desenvolvimento da narrativa, essa função se manifesta mais precisamente na categoria 5: “É morto sem combate prévio” (Propp, 2001, p. 31).

A destruição da madrasta e suas filhas ocorre por meio da caveira mágica dada por Baba-Yaga à Vasilissa, como uma forma de obter fogo. Contudo, a caveira consome as mulheres ardilosas e maldosas com suas chamas que as perseguem, sem nenhuma possibilidade de enfrentamento ou salvação, uma vez que se está lidando com um objeto mágico e que representa a extensão do poder da bruxa. Esse desfecho não evidencia somente a justiça poética, típica dos contos maravilhosos, mas também reforça as estruturas formais identificadas por Propp (2001), em que o antagonista, que causa sofrimento ao herói, irá receber como destino sua inevitável derrota, podendo ocorrer a eliminação da(o) vilã(o), que ocorre, muitas vezes, de forma abrupta e sobrenatural.

A bruxa Baba-Yaga.

A figura de Baba-Yaga é uma das figuras mais emblemáticas e enigmáticas do folclore eslavo. A origem etimológica do nome “Baba-Yaga” é tema de discussão entre os estudiosos eslavos. O termo “Baba” nas línguas eslavas possui significado direto: significa “mulher velha”, “avó”. Contudo, o termo “Yaga” é mais enigmático. Segundo a obra “Baba Yaga: The Wild Witch of the East in Russian Fairy Tales” (2013), organizada por Sibelan Forrester, Jack Zipes e Jane T. Costlow o termo “Yaga” tem raízes eslavas associadas a “medo”, “dor” e “terror”. Outros estudos especulam uma conexão com verbos ligados ao ato de “montar” ou “cavalgar”, embora não passem de hipóteses inconclusivas.

A velha bruxa Baba-Yaga representa para o folclore russo uma figura ambígua que oscila entre a devoradora de crianças, perversa e cruel, e a figura da deusa-mãe que auxilia e é benevolente. Quando a personagem é benevolente e assume o papel de doadora, como no conto de Vasilissa, percebem-se características aterrorizantes e extremamente sábias.

O nome da velha bruxa “Baba-Yaga” é pertinente à imagem que a bruxa traz em si: a de uma figura feminina ancestral, da figura da mulher idosa e a imagem da sabedoria ou, ao mesmo tempo, da associação à perda da beleza, do vigor; conseqüentemente, a imagem de uma mulher feia, grotesca e marginal, que transita entre o conhecido e o desconhecido, que voa entre a vida e a morte, entre a ameaça e o amparo, guiando ou punindo, uma mãe arcaica e uma entidade da natureza. Assim, é uma personagem que está situada na linha da ambigüidade.

A personagem de Baba-Yaga pode aparecer nos contos com várias outras personagens que também são Baba-Yaga, portanto não existe somente uma bruxa representante dessa figura folclórica. Em alguns contos, a figura da bruxa aparece com suas outras irmãs, ambas são Baba-Yagas. No conto de Vasilissa, a bruxa é citada por uma das filhas da madrasta, referindo-se a ela quantitativamente, por meio de numeral cardinal, fornecendo ao leitor a informação de quantas bruxas havia na floresta escura: “[...] A única casa por perto é uma cabana na floresta, onde vive uma Baba Yaga [...]” (Avila, 2019, p. 418, grifo nosso).

Baba-Yaga é apresentada em diversos contos como uma velha de aparência horrorosa e assustadora corpo magro, alto e curvado, com pernas ósseas que lhe conferem o epíteto “Baba Yaga Kostianaya Noga” (Baba Yaga de pernas óssea). Tem um nariz tão longo e curvado que ao se deitar, ele toca o teto da cabana; tem dentes de ferro que podem esmagar ossos facilmente. Seus cabelos são desgrenhados e suas roupas são esfarrapadas e sujas, reforçando sua conexão com o mundo desconhecido, mágico e selvagem.

Assim, os traços característicos de Baba-Iagá são: seu nome, sua aparência (perna descarnada, o nariz que sobe ao teto etc.), a casinha que gira sobre patas de galinha; e seu modo de entrar em cena: a chegada num almofariz voador, sempre acompanhada de silvos e ruídos (Propp, 2001, p. 49).

No conto “Baba-Yaga e Vasilissa, a Bela”, de Alexander Afanasyev, a figura da bruxa Baba-Yaga desempenha um papel central na estrutura da narrativa. De primeiro momento o leitor tende a considerar a bruxa uma antagonista da protagonista Vasilissa, tendência que é fortalecida pelas palavras do narrador:

Mas lá nas profundezas da floresta, como a madrasta bem sabia, existia uma clareira verde, e nessa clareira havia uma cabaninha miserável construída

sobre pés de galinha, onde vivia uma Baba Yaga, uma velha bruxa. Ela vivia sozinha e ninguém ousava se aproximar da cabana, pois ela comia pessoas como se come galinhas (Avila, 2019, p. 417).

Ao avançar a narrativa, entende-se que fora necessário essa categorização da bruxa em maléfica e devoradora de crianças, pois somente a partir dessa estereotipação da bruxa, a madrasta se muda e planeja a ida da menina à floresta, na esperança de que Vasilissa fosse realmente devorada pela Baba-Yaga. O processo de transformação da jovem não teria ocorrido se a madrasta julgasse a bruxa como uma mulher doadora ou no mínimo que pondera a situação antes de agir (de matar).

Baba-Yaga cumpre alguns papéis importantes na narrativa. Do ponto de vista da análise de Vladimir Propp em *Morfologia do conto maravilhoso* (2001), a bruxa se enquadra na função “XII. O Herói é Submetido a uma Prova; a um Questionário; a um Ataque etc., Que o Preparam para Receber um Meio ou um Auxiliar Mágico”, a qual Propp (2001) apresenta como exemplo da própria figura de Baba-Yaga: “O doador submete o herói a uma prova. Baba-Iaga faz a jovem executar trabalhos caseiros” (Propp, 2001, p. 25). A bruxa antes de fornecer o que a menina estava a buscar, testa-a a todo momento por meio de tarefas impossíveis de serem realizadas: “[...] Mas se lhe der o fogo, você vai ficar comigo um tempo e fazer alguns trabalhos para pagar por ele. Se não, você será a comida da minha ceia” (Avila, 2019, p.420).

Além das tarefas difíceis de serem realizadas, a bruxa testava a garota constantemente no campo da inteligência e da perspicácia. Em uma das situações, os pares de mãos que servem à bruxa foram chamados por ela para moer as sementes de papoula. As personagens começam a conversar e Vasilissa indaga Baba-Yaga sobre algumas dúvidas, como por exemplo a existência dos cavaleiros. A velha responde: “- Bem... - disse a velha bruxa. - Só lembre que cada pergunta não levará a nada bom. Se sabe demais, envelhecerá muito cedo [...]” (Avila, 2019, p. 427). Nesse instante, Vasilissa que é esperta e já percebe os intuitos de Yaga, de que a menina faça perguntas invasivas, perguntas que tratem da intimidade da bruxa, e, com isso, dê a ela motivos para atacar a menina. Vasilissa para, se nega a realizar mais perguntas (relacionadas aos servos que se apresentam somente com os pares de mãos) e Baba-Yaga responde:

- É bom para você - disse a Baba Yaga - que não tenha perguntado sobre elas, mas só do que viu fora dessa cabana. Se tivesse perguntado deles, meus servos, os pares de mãos levariam você também, como fizeram com o trigo e as sementes de papoula, para se tornar minha comida (Avila, 2019, p. 427)

Após Baba-Yaga cumprir a função de colocar o herói à prova, temos uma nova função exercida pela bruxa: a função de doadora. A respeito de sua função na narrativa, Propp (2001, p. 44) afirma que a esfera de ação do doador (ou provedor) compreende a preparação do objeto mágico e o fornecimento do objeto mágico ao herói.

Entra no conto um novo personagem, que pode ser denominado doador (seria, mais precisamente, o provedor). Geralmente, ele é encontrado por acaso na mata, no caminho etc. (cf. cap. VII, as formas de entrada em cena dos personagens). Tanto o herói-buscador, como o herói-vítima, recebem dele um objeto (geralmente um meio mágico) que lhes permite superar o dano sofrido. Mas antes de receber o meio mágico, o herói é submetido a certas ações bem diferentes entre si, embora todas elas o levem a tomar posse do objeto mágico (Propp, 2001, p. 25).

No conto analisado, a bruxa possui o objeto que Vasilissa precisa, que é o fogo que sai das caveiras, porém ela só os fornece após a menina passar pelas provações e se mostrar digna para recebê-lo. Contudo, essa entrega não é realizada de forma sutil, como dito anteriormente.

O importante não é o que eles querem fazer nem tampouco os sentimentos que os animam, mas suas ações em si, sua definição e avaliação do ponto de vista de seu significado para o herói e para o desenvolvimento da ação. Surge aqui a mesma situação que aparecia no estudo das motivações: os sentimentos do mandante podem ser hostis, neutros ou amistosos, isto não influirá no desenvolvimento da ação (Propp, 2001, p. 45).

Apesar da bruxa apresentar características maléficas em outras versões de contos, na história escolhida para análise desta pesquisa, a personagem adquire características, que, segundo Propp (2001) pertencem à categoria dos doadores hostis:

A esse respeito, podemos abordar a questão do caráter dos doadores. O segundo tipo inclui sobretudo doadores amistosos (excluindo aqueles que entregam o objeto mágico involuntariamente, depois de uma disputa); ao primeiro tipo pertencem os doadores hostis, ou, de qualquer modo, os enganados. Estes últimos não são doadores no sentido exato da palavra, mas personagens que vão equipar o herói a contragosto (Propp, 2001, p. 28).

Baba-Yaga não fornece de bom grado e de forma gentil o que a jovem desejava, pois a todo momento testava-a e tentava fazer com que a menina caísse em suas armadilhas. É uma personagem que durante todo o conto se apresenta de modo ameaçador, perigoso, assustador e até cruel. Quando ela descobre que a benção da mãe ajudava a garota, se revolta e instantaneamente, expulsa a garota arremessando a caveira flamejante na direção de Vasilissa. Ela é doadora da narrativa, porém é uma doadora-hostil, aquela que fornece o objeto mágico

somente após inúmeras tarefas e testes, sempre com a intimidação e a ameaça caso as provas não tenham sido cumpridas.

Baba-Yaga, que vive isolada da sociedade em sua cabana, é tida, no contexto do conto, como vilã e a personificação do mal. Tal se comprova por meio da intenção da madrasta ao enviar Vasilissa ao encontro da bruxa, acreditando que se livraria permanentemente da garota, uma vez que Iaga a devoraria. Contudo, esta Baba-Yaga é uma personagem que utiliza a presença da menina para obter vantagem com a realização de tarefas que ela impõe à jovem, como uma forma de testá-la e vencê-la cada vez mais: “A ação de Iaga representa a prova à qual o doador submete o herói, seguida da doação do objeto mágico” (Propp, 2001, pág. 38). As provas que Baba-Yaga ordena são cada vez mais intensas, uma estratégia da narrativa para indicar um rito de passagem: Vasilissa, ao enfrentar as provas da bruxa, amadurece, desenvolve resiliência e valida a sua identidade.

Baba-Yaga está ligada diretamente ao rito de passagem da protagonista, pois sem enfrentar a velha Yaga e cumprir com êxito as tarefas impostas por ela, Vasilissa permaneceria ao alcance de sua madrasta e sendo submetida à opressão e violência. Do mesmo modo, a menina não desenvolveria a maturidade necessária para alcançar a sua ascensão social, emocional e psicológica.

Diferentemente das bruxas ocidentais, cuja destruição é muitas vezes necessária para o triunfo do bem, Baba-Yaga, a bruxa eslava, não é destruída nem punida. Ela permanece como uma força cultural que é necessária e eterna, uma criatura que existe fora da lógica moral dicotômica entre o bem e o mal, sendo antes, uma representação do equilíbrio entre diversas forças opostas, que são necessárias ao desenvolvimento do herói.

Desse modo, apesar da bruxa Baba-Yaga ser associada ao perigo, ao mal e à perversidade, ela tem um papel crucial para o desenvolvimento da protagonista. A bruxa não é apenas um obstáculo a ser superado, mas é um catalisador de transformação, uma guardiã dos conhecimentos ancestrais e assim, detêm os conhecimentos para o processo de amadurecimento e autonomia que Vasilissa necessita.

A velha senhora.

Após enfrentar a floresta escura e passar pelas provas de Baba-Yaga, Vasilissa não retorna imediatamente a um ambiente familiar e seguro. A jovem parte rumo à cidade, e encontra abrigo na casa de uma velha senhora solitária. Surge então, uma nova personagem feminina que difere das anteriores - a madrasta e a Baba-Yaga - e que cuida da jovem.

A velha que acolhe Vasilissa após sua jornada na floresta, exerce, segundo Propp (2001), a função de ajudante. O autor explica que o ajudante é aquele que auxilia o herói na realização da missão. Sua função pode ocorrer tanto no fornecimento do objeto mágico (o que às vezes o faz coincidir com o doador) quanto no auxílio prático ao longo da jornada. Assim, o ajudante não se limita apenas à entrega do objeto mágico, mas pode acompanhar o herói em etapas posteriores da narrativa, ao reaparecer em momentos críticos da história, ajudando, por exemplo, na travessia, na fuga, no retorno ou na consolidação da vitória e da transformação do herói. É o caso clássico dos animais ou personagens mágicos que são libertados e mais tarde recompensam o herói por meio de auxílio contínuo, não pontual (Propp, 2001, p. 27-28).

É a velha que recebe e cuida, oferece proteção e estabilidade para a menina após a difícil superação do encontro com a Baba-Yaga e a maldade da madrasta, em um momento em que a protagonista se encontra vulnerável e precisando de apoio. A velha cumpre um papel decisivo como facilitadora da última etapa da jornada de crescimento da jovem: a mediação entre o mundo comum e a sua ascensão ao novo mundo social. É a casa da velha o espaço de transição entre as dores, as humilhações, as incessantes agressões e os testes mais ardilosos para um ambiente de exaltação, segurança e validação.

A velha também age como uma protetora para a jovem, cedendo espaço e tempo para que ela aprenda e se expresse por meio do trabalho com o tear. Esse é um símbolo de amadurecimento e virtude feminina que são representados no conto para mostrar o processo de amadurecimento de Vasilissa: “A velha apressou-se e comprou um pouco de linho do melhor tipo e Vasilissa sentou-se para trabalhar” (Avila, 2019, p. 429).

A velha nutre na protagonista os sentimentos de respeito e consideração, uma vez que sabia que a velha era pobre e necessitava de auxílio com os custos de sua estadia. Assim, com a ajuda da velha e de sua bonequinha mágica que criou um tear especial para a jovem, ela começou a trabalhar, tecendo por meses a fio.

Ao decorrer da narrativa, a velha cumpre mais uma função: é ela quem intermedeia a aproximação do príncipe com Vasilissa, ao levar seus tecidos especiais ao Czar: “ - Ó Majestade, Czar, não fui eu quem teceu a peça: este foi o trabalho de minha filha adotiva” (Avila, 2019, p. 432).

Dessa forma, a velha que acolhe Vasilissa desempenha papel fundamental na estrutura narrativa do conto, ao atuar como elemento de transição entre o mundo de provas e o mundo das recompensas. Ela contribui para a consolidação da vitória de Vasilissa, ao mediar sua inserção em um novo contexto social, representado pela corte do Czar. Assim, a velha é não

apenas uma figura de apoio, mas um agente de transição da narrativa, que sela o caminho da protagonista rumo à transformação final.

O Czar.

A figura do Czar, embora surja apenas nos momentos finais do conto, exerce uma função importante dentro da estrutura da narrativa. Seguindo o estudo de Vladimir Propp (2001) o Czar cumpre o papel referente à função “XXXI. O Herói se Casa e Sobe ao Trono” (Propp, 2001, p. 36), o casamento. Essa é a função que marca o encerramento da jornada do herói.

O Czar, ao se deparar com os tecidos criados pela jovem, encanta-se e reconhece o valor de Vasilissa, primeiramente, de modo indireto por seus tecidos. Quando ele recebe os tecidos feitos pela protagonista, ele se torna uma espécie de destinatário da prova final da heroína. Tal interpretação pode ser corroborada pelo fato de que Vasilissa pede a ajuda de sua boneca para concluir essa atividade de modo satisfatório, tal qual fazia em relação às tarefas da bruxa, para a criação de um tear especial e que, conseqüentemente, a levaria ao êxito de sua última prova. Essa, porém, demandava habilidades, paciência e virtudes domésticas que eram tradicionalmente femininas na época.

Ao se encantar pelos tecidos e chamá-la para costurar suas camisetas, pois somente as mãos habilidosas que haviam criado aquele tecido saberiam como manuseá-los e transformá-los em peças de roupa, ele demonstra sua aprovação em relação à conclusão da tarefa e legitima as virtudes de Vasilissa.

Na sequência, ao pedir que a própria criadora do linho costurasse camisetas, ele cativa-se diretamente e definitivamente ao vê-la, resultando no desejo de torná-la sua esposa:

- O Czar, nosso senhor, deseja ele mesmo ver a hábil costureira que fez essas camisas e recompensá-la com suas próprias mãos.
Vasilissa levantou-se e foi imediatamente ao Palácio; logo que o Czar a viu, apaixonou-se por ela com toda a sua alma. Ele a tomou por sua alva mão e a fez sentar-se ao seu lado.
- Bela donzela... - ele disse. - Nunca vou me separar de vós; e vós deverás ser minha esposa (Avila, 2019, p. 433).

O Czar simboliza a mudança de status da protagonista: a jovem órfã que sempre fora humilhada, maltratada e perseguida pela madrasta ascende socialmente e passa a ser uma Czarina, além de uma mulher admirada, valorizada e integrada a uma nova realidade de vida.

É por meio do casamento com o Czar que a consagração social da heroína acontece e sua trajetória é validada, sendo um símbolo da ordem restaurada na narrativa.

2.1.5 Elementos simbólicos no conto

O conto “Baba-Yaga e Vasilissa, a Bela” é uma narrativa profundamente construída por elementos simbólicos, os quais transitam entre o espaço do maravilhoso, do mítico e do psicológico. Nele, certos elementos materiais - objetos, espaços, personagens e fenômenos naturais - superam sua função literal, assumindo significados simbólicos, rituais e psíquicos. A análise dos símbolos presentes no conto possibilita a compreensão não apenas da estrutura narrativa, mas também dos processos de formação cultural, social e psicológica presentes no imaginário eslavo. Explanaremos cada um deles considerando a ordem de sua aparição na narrativa.

A bonequinha.

Desde os tempos antigos, as bonecas são objetos sagrados, carregadas de significado espiritual e simbólico. Elas podem ser utilizadas em rituais, cerimônias, práticas de magia, vodus e até como amuletos de proteção ou símbolo de poder pessoal. As bonecas também auxiliam na fase infantil, estimulando a imaginação, a criatividade e o desenvolvimento emocional, podendo influenciar as crianças espiritualmente. A história da sociedade, retratada nos museus, nas igrejas e em lojas de antiguidades, nos mostra que as primeiras representações humanas feitas em barro, madeira ou metal, são, na realidade, bonecos e bonecas (Carvalho, c2024).

Na cultura popular russa, as bonecas foram associadas à proteção, feminilidade e transmissão cultural. Um exemplo clássico é a *matrioska*, que simboliza camadas de identidade feminina, maternidade e continuidade. Antes delas, as camponesas confeccionavam bonecas de pano chamadas *motanki*, desprovidas de rosto, que protegiam crianças e famílias contra maus espíritos. Essas bonecas eram tratadas com cuidado, alimentadas em rituais e passadas de mãe para filha. Essa prática é ecoada na bonequinha de Vasilissa, uma vez que o objeto não é apenas um brinquedo ou utilizado como adorno, mas é uma guardadora da linhagem de sua mãe, da memória da genitora e da força interior materna (Enterman, 2009).

Segundo a professora de Literatura Russa Linda Ivanits (1989), no folclore russo, objetos pequenos e personificados como bonecas, amuletos e estatuetas são muitas vezes receptáculos do espírito dos ancestrais ou da alma de quem os possui. A prática de colocar um espírito protetor em objetos está presente em tradições pagãs e xamânicas da Rússia e da

Sibéria. Partindo dessa perspectiva, a boneca de Vasilissa é a extensão de sua mãe, dos cuidados e direcionamento da genitora.

Além disso, para o pensador, mestre, historiador especialista em questões religiosas, o mitólogo e escritor romeno Mircea Eliade (1989), no contexto do sagrado arcaico, os objetos mágicos que acompanham o herói simbolizam a presença constante do divino no cotidiano, sendo instrumentos de comunicação entre o visível e o invisível. Desse modo, a bonequinha representaria o meio simbólico para comunicação entre mãe e filha, como uma forma de manter o contato mesmo após a separação física da morte.

Na tradição eslava, existe a figura do *domovoi*, um espírito familiar que protege a casa, os lares e os membros da família. Essa criatura espiritual pode se apresentar por meio de pequenas criaturas ou figuras domésticas, muitas vezes invisíveis, mas às vezes surgem como pequenos bonecos, panos ou estátuas. A bonequinha de Vasilissa, nesse sentido, age como um *demovoi* que não se limita à casa da menina, mas a acompanha durante seu caminho. O *demovoi* exige respeito, não gosta de palavras de baixo calão e brigas entre os familiares, então, para que ele continue protegendo a família, certa dose de discrição e pequenas oferendas devem ser realizadas; é o que ocorre com a bonequinha de Vasilissa, que somente age após ser ouvida, respeitada e alimentada (Manaév, 2022).

Conforme relata o historiador Boris Rybakov (1987), os rituais domésticos pagãos russos incluíam a criação de pequenos ídolos familiares, guardados com respeito e reverência, pois cuidavam do equilíbrio da casa. Tais elementos representavam os antepassados da família. Essa ancestralidade espiritual é marcante no conto de Vasilissa, uma vez que se pode interpretar o vínculo entre a jovem e sua mãe falecida por meio da boneca.

Percebe-se que a presença desse objeto mágico, a boneca, no conto de “Baba-Yaga e Vasilissa, a Bela” não é mera coincidência. A boneca também possui perspectivas de análise por meio da psicanálise, que contribuem para o simbolismo da narrativa.

A bonequinha dada pela mãe à filha no momento da morte é o símbolo mais evidente de proteção espiritual e psíquica. Ela representa o legado da mãe à filha, ao corporificar, por meio da boneca, a transmissão da intuição, da sabedoria e do cuidado feminino. Segundo a análise da psicanalista junguiana Clarissa Pinkola Estés (1994), a boneca seria uma “mãe interna”, que permanece viva e atuando sobre a psiquê da protagonista, mesmo na ausência da mãe biológica.

Seguindo a análise de Estés (1994), a boneca surge no conto como uma bênção da mãe falecida, mas durante a evolução da garota, sua bonequinha segue como uma intuição que lhe dá forças e lhe guia o caminho mais seguro. Quando a garota pede auxílio à boneca, seja para

tomar coragem para entrar na floresta, ou para saber lidar com a bruxa ou para retornar à casa, a garota precisa acessar a sua intuição e conseguir lidar da melhor forma. A boneca, portanto, é a imagem (material, objeto) da intuição da jovem, uma extensão da psique da própria Vasilissa — sua intuição, força interior e herança espiritual.

Estés (1994) contextualiza o papel da boneca como a intuição de Vasilissa, de acordo com a perspectiva analítica:

A boneca de Vasilisa pertence às provisões da Velha Mãe Selvagem. As bonecas são um dos tesouros simbólicos da natureza instintiva. No caso de Vasilisa, a boneca representa *vidacita*, a pequena força da vida instintiva que tanto é feroz quanto resistente. Não importa o problema que estejamos enfrentando, ela leva uma vida oculta dentro de nós (Estés, 1994, p. 67).

Para manter a bonequinha - a intuição - ativa, Vasilissa lhe dá sempre o que comer para ela ganhar vida e auxiliar a jovem: “Aqui está, minha bonequinha, pegue. Coma e beba um pouco, e escute o meu pesar” (Avila, 2019, p. 418). Esse contexto seria o mesmo que a menina nutrir a sua intuição ao ouvi-la e agir de acordo com as suas orientações.

Estés (1994, p. 67) explica que a simbologia da boneca durante o conto está relacionada à mesma dos duendes, dos elfos, das fadas e dos anões:

Nos contos de fadas, eles representam uma profunda pulsação de sabedoria dentro da cultura da psique. São eles aquelas criaturas que continuam o trabalho interior e prudente, que são incansáveis. Eles estão trabalhando mesmo quando nós adormecemos, e especialmente quando estamos dormindo, mesmo quando não temos plena consciência do papel que estamos desempenhando (Estés, 1994, p. 67).

É a boneca que revela o inimigo oculto, os perigos iminentes, a atitude certa a tomar e oferece apoio e segurança à Vasilissa, sempre firme em seus propósitos de auxiliar a garota: “- Não tenha medo, Vasilissa, a Bela. Reconforte-se. Ore e vá dormir; a manhã é mais sábia que a noite” (Avila, 2019, p. 422).

A floresta.

No conto “Baba-Yaga e Vasilissa, a Bela”, a floresta desempenha uma função fundamental para a construção da narrativa, pois “o doador é encontrado casualmente, a maioria das vezes no bosque (na casinha), ou num campo, numa estrada, na rua” (Propp, 2001, p. 47); contudo, o papel da floresta é fundamental para a construção do espaço simbólico de transição,

transformação e confronto com o desconhecido, aspectos necessários para a ascensão da protagonista.

Boris Rybakov (1987) destaca que para os povos eslavos antigos, as árvores e a floresta tinham alma, e eram vistas como entidades vivas com poderes sobrenaturais. Assim, a floresta não é um simples cenário: é um personagem mudo, mas ativo, dotado de vontade e agência espiritual. Isso reforça o caráter animista e sagrado do espaço.

No conto de “Baba-Yaga e Vasilisa, a Bela”, a floresta escura representa mais do que um cenário físico. Ela é o espaço de transição, onde a protagonista enfrenta desafios que marcam sua passagem da infância para a maturidade. A partir do momento que Vasilissa entra na floresta escura, ela deixa para trás tudo que lhe era familiar (até as maldades da madrasta e das filhas dela) para enfrentar novas provas e adquirir sabedoria.

É no ambiente da floresta que Vasilissa começa a experimentar a sensação e o poder de seguir sua intuição, ou seja, sua bonequinha. Do mesmo modo, é nesse espaço que a jovem entra em um espaço sagrado, onde ocorrem as manifestações do divino e do sobrenatural, ou seja, do poder da Baba-Yaga. As demais leis do mundo, conhecidas pela menina, ficam para trás e novos encontros com o desconhecido e com o transcendental ocorrem.

Ivanits (1989, p. 45) destaca a importância da floresta na mitologia eslava. Ela é um ambiente frequentemente associado a espíritos e entidades sobrenaturais, como uma bruxa Baba-Yaga. A autora observa que, na crença popular russa, a floresta também é um espaço de entrelaçamento entre os dois mundos: o mundo dos vivos e dos mortos.

Ao considerar a floresta como um espaço de vida e morte, interpreta-se que a floresta age como um espaço de morte simbólica para a fase da infância de Vasilissa, preparando-a para o renascimento na fase adulta. Ou seja, a floresta é um espaço de transformação e iniciação da personagem. Vasilissa, ao sair da floresta, emerge transformada: madura, autônoma e portadora de um poder simbólico.

Baba-Yaga, por sua vez, torna a floresta sombria uma extensão de seu poder, pois é ela quem a comanda. A floresta não é um ambiente neutro, é um ambiente de desafios e de medo que permitem a vida isolada da bruxa. Sua casa situa-se no coração da floresta, local de difícil acesso e que demanda coragem a qualquer viajante que queria chegar até lá. Por ser um lugar mágico e ameaçador, pode-se analisar a floresta como um espelho da ambiguidade da própria Baba-Yaga: é temida, conhecida por seu enorme perigo aos outros, cheia de mistérios, pode machucar e ferir, porém, fascinante.

Segundo a psicanalista Von Fraz (2020, p. 178), ao nos questionar sobre os personagens e seus poderes maléficos nas histórias, encontramos alguns espíritos conhecidos e definidos,

como o Curupira, o espírito da floresta que mata e devora todos os caçadores, por exemplo, ou a gigante das montanhas da Islândia. Acrescenta-se, também, a figura de Baba-Yaga, que tem a sua imagem intensificada graças aos meios que a floresta lhe oferece para mostrar seu poder, assim como os demais personagens citados.

Coelho (2000) explica que a floresta nos contos de fadas tem uma função especialmente forte para as personagens femininas, pois é um lugar de amadurecimento psicológico e sexual, onde ocorre a desconexão com a figura materna (e a infância) e a reconexão com o arquétipo do feminino ancestral (a sabedoria, a maturidade e a força: Baba-Yaga).

É no espaço da floresta que Vasilissa inicia sua jornada, enfrentando seus medos e estimulando seu inconsciente a se desenvolver.

Os cavaleiros.

Em momentos específicos da narrativa surgem os cavaleiros da velha bruxa. Esses personagens - o cavaleiro branco, o cavaleiro vermelho e o cavaleiro preto - são figuras simbólicas que reforçam o poder da bruxa em controlar os ciclos cósmicos e naturais da vida. Eles causam fascínio e horror à protagonista, ao mesmo tempo que indicam ao leitor que há uma ordem no mundo mágico de Baba-Yaga.

Os cavaleiros de Baba-Yaga são personagens que marcam as transições importantes na história. A chegada de cada um deles indica a mudança no cenário, um momento seguinte de tensão e avançam o enredo:

[...] Depois de um tempo, ouviu o som dos cascos de um cavalo e o homem trajado de preto, montado em um cavalo preto como carvão, galopou acima do portão do muro, desaparecendo como uma grande sombra escura. Instantaneamente, escureceu muito, e os olhos de todas as caveiras começaram a reluzir e brilhar. Subitamente, as árvores passaram a chiar e gemer, as folhas e arbustos a carpir e suspirar, e a Baba-Yaga veio pela floresta escura, montada em seu enorme almofariz de ferro [...] (Avila, 2019, p. 424).

Do mesmo modo que eles indicam a mudança e avanço do enredo, os cavaleiros também representam a dimensão mágica e o caráter sobrenatural da jornada da protagonista. São descritos e apresentados como a personalização dos períodos de um dia, ao ritmar a narrativa e indicar que há uma ordem naquele mundo maravilhoso da bruxa, por mais que seja incompreensível se o leitor observar superficialmente. Simbolicamente representam, por extensão, da passagem da infância à maturidade, tema central do conto.

O folclorista russo Vladimir Propp, em *Raízes históricas do conto maravilhoso* (2002, p. 127), relata que os cavaleiros representam forças cósmicas reguladoras e a Baba-Yaga, nesse contexto, ocupa uma posição de agente do tempo e das transições.

A presença dos cavaleiros mostra à garota que ela avançou em sua transição, e que, a partir daquele momento e lugar não está mais no ambiente e na fase habitual em que se encontrava anteriormente. Os três contribuem para enriquecer a imagem de Baba-Yaga, uma vez que mostram a materialização do poder da bruxa, o que mostra que a bruxa é tão poderosa no mundo mágico que conseguiu dar forma física a algo abstrato: o tempo.

A cabana de Baba-Yaga.

A cabana de Baba-Yaga é um dos elementos mais marcantes e descritivos presentes no conto de Vasilissa. O narrador relata que a madrasta sabia da existência da cabaninha e por isso deseja enviar Vasilissa para a floresta:

Mas lá nas profundezas da floresta, como a madrasta bem sabia, existia uma clareira verde, e nessa clareira havia uma cabaninha miserável construída sobre pés de galinha, onde vivia uma Baba Yaga (Avila, 2019, p. 417).

A cabana, por estar sob pés de galinha, é móvel, viva, gira e se move constantemente.

A casa só para de se movimentar e abre seus portões com o comando correto dado pela menina: “- Casinha, casinha! Mamãe não te pôs assim; vire as costas para a floresta e fique de frente para mim! - E a cabaninha virou-se de frente para ela e ficou parada” (Avila, 2019, p. 420).

De acordo com Propp em *Raízes históricas do conto maravilhoso* (2002)

A morada da bruxa — que exige uma fórmula mágica para se abrir — corresponde a um espaço sagrado primitivo. Sua arquitetura sobre patas remete às estruturas ritualísticas de ligação com os mortos (Avila, 2019, p. 420).

Do mesmo modo que afirma Propp (2002), Eliade (1992) explica que as construções sagradas que giram ou mudam de direção indicam o *axis mundi*, ou seja, o eixo do mundo. Isso seria equivalente a dizer que a cabana de Baba-Yaga seria um ponto de transição entre os planos cósmicos, um portal entre o mundo dos vivos e o mundo espiritual.

No contexto do conto, a jovem Vasilissa inicia um ritual de separação (do mundo conhecido), de provação (por meio das tarefas difíceis impostas por Baba-Yaga) e, por fim,

de retorno (com o fogo que precisava e com a evolução íntima que precisava). Pode-se compreender que a cabana giratória é o lugar onde o tempo se suspende, e é, também, o ponto de transformação interior da jovem protagonista, onde ela enfrenta as dificuldades e os medos. Ao superá-los, renasce uma mulher com uma nova consciência e maturidade.

Propp (2002) explica que a choupana de Baba-Yaga é uma herança cultural das casas funerárias eslavas, que eram frequentemente erguidas sobre estacas de madeira para o sepultamento dos mortos nos locais sagrados. A cultura acreditava que ao elevar o corpo do falecido, iria facilitar a sua jornada espiritual e proteger a alma do defunto. Novamente, tem-se Baba-Yaga como uma divindade que permeia entre o mundo dos vivos e dos mortos, sejam eles no aspecto do encerramento da carne de um ser vivo ou de elementos simbólicos como a infantilidade e a maturidade, o medo e a coragem, entre outros.

A própria cabana da velha bruxa é caracterizada com elementos que fazem referência à vida e à morte. A cerca composta de ossos humanos indica os restos daqueles que não conseguiram sobreviver, sendo um aviso para quem quer que chegue com o intuito de afrontar Baba-Yaga, assim como é uma memória e referência ao território sagrado e ligado ao mundo espiritual. A própria cerca é uma limitação do espaço entre o mundo profano e o sagrado, em outras palavras, o mundo da vida e da morte. A descrição da mandíbula que é utilizada como fechadura do portão é uma alusão ao caráter devorador que Baba-Yaga pode assumir, ou seja, só entra (vive) quem ela permite, caso contrário ficará do lado de fora (morrerá).

O almofariz, o pilão e a vassoura.

Baba-Yaga passava o dia caçando pela floresta em enorme almofariz de ferro, guiando-o com seu pilão e enquanto se movia, varre os seus rastros com a sua vassoura:

Então, de repente, a floresta se encheu de um barulho terrível; as árvores começaram a gemer, os galhos a chiar e as folhas secas a se agitar, e a Baba Yaga veio voando da floresta. Ela estava cavalgando um grande almofariz de ferro, dirigindo-o com o pilão, e, enquanto se aproximava, varria o caminho atrás dela com uma vassoura de cozinha (Avila, 2019, p. 420)

Quando apresentados no conto, esses objetos ganham outras dimensões além de suas funcionalidades: evocam a ideia de transformação que o poder de Baba-Yaga possui, seu domínio sobre elementos naturais e culturais. Quando relacionado a práticas antigas de feitiçaria ou medicina tradicional, Baba-Yaga é tida como curandeira ou bruxa xamânica, e assim, o almofariz e o pilão reforçam esse aspecto arcaico e ambíguo entre a bruxa má e a mulher sábia (Ivanits, 1989, p. 101).

O almofariz é um objeto utilizado para moer ervas ou grãos e o pilão, normalmente, serve para triturar os alimentos. Ivanits (1989) explica que o almofariz era um objeto comum na medicina e feitiçaria tradicionais, servindo como instrumento para a preparação de poções e remédios com ervas. Nesse sentido, o almofariz é uma referência às práticas xamânicas e à manipulação das ervas, da natureza.

O almofariz possui forte ligação funerária, pois em algumas tradições eslavas antigas, o corpo do falecido, antes do enterro, era depositado em uma estrutura semelhante ao recipiente. Assim, o almofariz é um símbolo da passagem da vida à morte, da carne e da espiritualidade (Propp, 2002, p. 108-110). De modo simbólico, Baba-Yaga ao guiar o almofariz pela floresta, guia as almas entre os dois mundos, cumprindo seu papel de figura iniciadora.

Entende-se que o pilão é utilizado pela bruxa para impulsionar o almofariz, como se remasse no ar. Pode-se pensar que é o pilão o motor, o impulso transformador que dá forças dentro do almofariz. Ao analisar sua função, o pilão tritura, transforma e impulsiona elementos, o mesmo faz a bruxa com os demais personagens, ao depender da situação em que eles são inseridos e como lidam com a velha.

Ao levar em consideração o poder transformador da bruxa e ponderar ela como uma divindade feminina, interpreta-se que em sentido simbólico, o pilão é a força ativa, a energia penetrante ligada a um símbolo fálico que complementa o almofariz, um símbolo uterino ou receptivo. É com o suporte do pilão e do almofariz que Baba-Yaga voa sobre a densa floresta, ao caçar e vigiar, a nutrir e prover, movendo-se rapidamente ao controlar a natureza (Eliade, 1989).

Ao considerar a própria função de uma vassoura, que é a de varrer a sujeira e limpar os ambientes, pode-se interpretar que a bruxa utiliza do instrumento para limpar o seu ambiente (espiritual) de todas as energias adversas da energia dela. A vassoura que a bruxa utiliza para apagar seus rastros, tem como objetivo apagar a possibilidade de Baba-Yaga ser seguida pelo povo. Porém, aquele que possui magia conseguirá encontrar a velha, como ocorreu com Vasilissa e sua bonequinha.

Como figura iniciadora e Deusa da floresta, Baba-Yaga manipula esses objetos como ferramentas rituais que mostram seu domínio sobre as transformações e os ciclos da vida e da morte.

Os três pares de mãos e as sementes de papoula.

Em determinado momento do conto, Baba-Yaga muito nervosa por Vasilissa conseguir realizar suas tarefas, bate palmas e grita:

- Olá! Meus fiéis servos! Amigos de minha alma! Apressem-se e preensem o óleo das sementes de papoula! - E instantaneamente, os três pares de mãos apareceram, pegaram a medida de sementes de papoula e levaram-no embora (Avila, 2019, p. 426).

É inserido na narrativa os pares de mãos que servem a bruxa, e os quais ela se refere como “amigos de minha alma”. É possível refletir que aqueles pares de mãos estão em um patamar diferente dos demais servos. Eles situam-se no interior da cabaninha, ou seja, no íntimo da bruxa e conhecem-na tão bem ao ponto de saberem respeitar a sua presença e servi-la de modo satisfatório.

O aspecto da servidão associado à relação de amizade da alma, dita pela bruxa, pode ser considerada como uma associação ao mundo espiritual em que permeia Baba-Yaga, cuja figura transita entre a vida e a morte. No mesmo sentido, os servos não possuem corpos para serem vistos, somente é visto por Vasilissa as mãos, mais um indício de suas formas espirituais que somente a bruxa pode revelar.

Os pares de mãos agem como ajudantes de Vasilissa, uma vez que, após cumprir suas tarefas e revelar-se merecedora de auxílio mágico, a bruxa ordena aos seus servos a cumprirem essa nova tarefa ao invés dela ser executada pela jovem.

A respeito da papoula, a espécie *Papaver somniferum* é uma espécie “utilizada como veneno, planta ornamental e medicinal, tem usos ambientais e sociais e para alimentação” (Botânica, 2024). O ópio, que é uma substância extraída da planta, requer autorizações e leis específicas que variam de acordo com o país, em razão dele possuir propriedades psicoativas e propriedades medicinais. Segundo a explicação de Botânica (2024) o processamento do ópio resulta na obtenção da morfina, analgésico de forte ação contra dores; e da manipulação da morfina surge a heroína e outros opióides sintéticos.

A papoula é uma planta herbácea, conhecida e utilizada a mais de seis mil anos devido às suas propriedades medicinais, surgindo nas mitologia grega com Morfeu e Hipnos (os deuses do sonho), sendo “citado em famosos papiros egípcios no preparo de remédios, o ópio esteve presente em diversos momentos históricos entre a Antiguidade e o Renascimento” (Botânica, 2024). Para os romanos, as papoulas e o ópio extraído delas eram um forte símbolo do sono e da morte, substância muito utilizada em assassinatos, como por exemplo, nas disputas pelo poder (Botânica, 2024).

Desta forma, ao pedir que os pares de mãos preensem o óleo das sementes de papoula a bruxa deseja, por meio dos opioides atingir níveis espirituais, transcendentais, simbolicamente

aproximando-se mais do aspecto da morte que a propriedade está vinculada. Interpreta-se, da mesma forma, que a bruxa tenha vergonha de Vasilissa ter presenciado seus pares de mãos e a sua fragilidade e, de certo modo, ter invadido a intimidade da velha que recorre à papoula, numa tentativa de transcender o plano físico e relaxar:

- É bom para você - disse a Baba-Yaga - que não tenha perguntado sobre elas, mas só do que viu fora dessa cabana. Se tivesse perguntado deles, meus servos, os pares de mãos levariam você também, como fizeram com o trigo e as sementes de papoula, para se tornar minha comida” (Avila, 2019, p. 427).

Os pares de mãos e as papoulas estão no íntimo e no sagrado de Baba-Yaga, são parte da espiritualidade da bruxa, e quem não respeitar essa privacidade, poderá ser castigado pelas próprias mãos.

A caveira flamejante e o fogo.

A caveira é apresentada no conto inicialmente quando Vasilissa avista a cabaninha de Baba-Yaga, cujo teto era feito de caveiras e as muralhas ao redor com caveiras flamejantes. Pela sua própria imagem é possível associar a caveira à morte, uma vez que ela fica aparente quando a carne já se decompôs.

Segundo Dicionário de símbolos (c2008) a caveira simboliza a mudança, a transformação ou o início de um novo ciclo. Ela é o símbolo da mortalidade que representa o caráter frágil e transitório da vida. A caveira simboliza a relação entre o universo humano, o natural e o celeste. Para algumas culturas e crenças, a caveira representa o renascimento espiritual através da morte em diversos rituais, como uma porta de entrada para universos mais elevados, como por exemplo na cultura celta, em que se acredita que a caveira seja a casa da alma.

O simbolismo de caveira também está associado ao da cabeça, e representa um troféu entre os povos caçadores, ou uma oferenda, quando se trata de um sacrifício. Ao se cortar a cabeça da caça, seja de espécie humana ou não, o caçador retira a força vital dela, e guardando a sua caveira, ele toma para si os seus atributos (Dicionário de símbolos, c2008).

Pode-se relacionar a imagem da caveira com a construção simbólica da bruxa Baba-Yaga, uma vez que a caveira é um símbolo que representa a efemeridade da vida e o ponto de encerramento de um ciclo: o fim da matéria, da carne. Como dito, a velha bruxa do conto de Vasilissa representa uma agente de transformação, assim, a utilização da caveira é o simbolismo

preciso para mostrar à quem quer que chegue até a cabaninha, que ela é a detentora do controle da morte e dos destinos dos desafortunados que ousarem enfrentá-la. Ao considerar a perspectiva da caveira como um troféu, chega-se a interpretação de que a bruxa as expõe como marcas visíveis de suas conquistas, trazendo sobre aquele lugar a constante vigilância que ocorre por meio dos olhos da caveira.

Segundo Dicionário de símbolos (c2008) o fogo simboliza o renascimento e a renovação pelas forças divinas e naturais, porém também possui um aspecto destruidor. Ele é utilizado em rituais de passagem como símbolo de purificação, sendo um instrumento de regeneração periódica. O fogo é utilizado nos rituais iniciáticos de morte e renascimento como uma forma de purificação mais espiritual: “Algumas cremações rituais têm a sua origem na acepção do fogo como um veículo, um mensageiro entre o mundo dos vivos e o mundo dos mortos” (Dicionário de símbolos, c2008).

Conforme explica o letrólogo Jorge Costa (2024) o fogo possui um significado ambivalente, devido a sua capacidade de aquecer, iluminar, cozinhar alimentos e, ao mesmo tempo, pode destruir tudo que toca. O autor explica que o fogo é utilizado nas diversas mitologias antigas, e para cada uma delas ele possui uma percepção diferente, simbolizando tanto a destruição quanto a renovação, do mesmo modo que é visto como um elemento de purificação, transformação e conexão com o divino.

Ao final, o fogo concedido por Baba-Yaga torna-se não apenas um presente literal, mas uma metáfora da autonomia e do poder transformador que Vasilissa conquista ao superar a prova: “todas as tarefas cuja consequência é a obtenção de um objeto mágico serão consideradas como prova” (Propp, 2001, p.38).

Ao incorporar o fogo com a caveira, Baba-Yaga cria um simbolismo relacionado à transformação da vida, à destruição da matéria em favor do renascimento espiritual, cumprindo o papel de direcionar e iniciar novos ciclos. Aqueles que antes eram mortais e pelas mãos da bruxa encontraram seu caminho na espiritualidade (destruição da carne e da vida mortal) agora encontram-se purificados e vivos no mundo espiritual que é a casa da bruxa, pela forma das caveiras flamejantes. Tornaram-se uma extensão do poder da bruxa no plano invisível e mágico, sempre prontos a manifestar o seu (e da bruxa) poder.

O tear e os tecidos.

Após superar o contato com Baba-Yaga (passar pelo processo de amadurecimento), Vasilissa parte para a cidade e vai morar com uma velha senhora. A jovem acaba por sentir-se solitária e entediada, e resolve pedir à anfitriã que compre algum linho para que ela possa

trabalhar e fiá-lo, ressaltando a necessidade de ser o linho mais fino que possa ser encontrado. Ao iniciar o trabalho, Vasilissa realiza-o com tamanha maestria que a linha sai uniformemente parecendo um fio de cabelo. Assim, nenhum tecelão concordou em construir uma armação que seria qualificada para a jovem. Vasilissa recorre aos poderes mágicos de sua bonequinha e no dia seguinte uma nova armação especial estava pronta.

A narrativa mostra que a jovem recorre novamente aos poderes mágicos de sua bonequinha, escolha que se pode entender como a integração do meio mágico à vida de Vasilissa, como também a constante representação simbólica da falecida mãe que sempre irá auxiliar a jovem em seus momentos de necessidade.

A negativa dos tecelões em fabricar um tear específico para Vasilissa informam ao leitor a inadequação daqueles homens (sociedade) e o despreparo para lidar com quem Vasilissa se tornou: uma mulher corajosa, forte, resiliente, bela, bondosa, esperta, criadora e extremamente capaz de produzir, de forma singular, o melhor tecido já visto. Assim, o tear não é simplesmente um objeto que permite seu trabalho, ele é um simbolismo que enfatiza as qualidades femininas, as técnicas, o talento e o capricho de figuras femininas, como a protagonista Vasilissa.

Desenvolve-se a interpretação de que o ato de tecer representa o ato de Vasilissa reconstruir a sua própria vida por meio de suas qualidades morais desenvolvidas, suas habilidades técnicas e seu poder espiritual. Ela age e começa a tecer o melhor tecido, pois agora já detêm o conhecimento de que precisa agir para obter benefícios próprios.

O tear é o instrumento em que Vasilissa representa simbolicamente a harmonia que conquistou, a sabedoria que a maturidade lhe proporciona: o fio tão fino e uniforme que ultrapassa a capacidade dos demais em lidar com ele. Em outras palavras, tecer é muito mais que trabalhar e se destacar perante os outros, é um ato de transformação de um material bruto, o linho e a jovem Vasilissa que iniciou a sua jornada ao entrar na floresta, em um material de rara beleza e qualidade: os tecidos que irão se transformar nas camisetas do Czar e a nova Vasilissa, madura e capaz de ordenar sua vida.

3. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa teve como objetivo principal analisar as representações do mal nos contos maravilhosos, utilizando como objeto de análise o conto russo “Baba-Yaga e Vasilissa, a Bela”, recolhido por Alexander Afansyev. Ao longo da pesquisa, buscou-se compreender como os vilões e monstros operam na estrutura da narrativa e, simbolicamente, foram identificados os diversos significados que essas figuras assumem de acordo com as diferentes perspectivas: literária, cultural e psicanalítica.

Partindo da pergunta norteadora sobre como o mal é construído e interpretado nos contos maravilhosos, conclui-se que as figuras maléficas são complexas e não se deve lê-las de forma simples e superficial, devendo se considerar suas características arquetípicas e simbólicas que revelam aspectos profundos e intrínsecos da psique humana e das sociedades.

Visamos especificamente, em primeiro lugar, contextualizar o mal na literatura, a partir de uma investigação teórica amparada em autores como Bruno Bettelheim (2019), Terry Eagleton (2022), Hannah Arendt (2014) e Carl Jung (2000), os quais contribuíram para estabelecer uma base teórica sólida para compreender o papel do mal como elemento formador e estruturante dos contos de fadas, ao mostrar que o mal sustenta e direciona os personagens e o enredo.

O segundo objetivo a que nos propusemos foi o de analisar o conto “Baba-Yaga e Vasilissa, a Bela”, em termos dos elementos narrativos, simbólicos e de natureza psicanalítica presentes na história. O conto revelou-se amplamente composto por elementos que possibilitam o estudo do mal, principalmente através das personagens Baba-Yaga, a madrasta e os monstros.

O terceiro objetivo foi o de articular a investigação do conto com os conceitos da psicanálise junguiana. A presença da “sombra”, do “self”, da “ânima” e dos arquétipos da Grande Mãe foram estudados com o apoio das teorias de Marie-Louise Von Franz, permitindo uma leitura mais aprofundada e simbólica do comportamento, principalmente das personagens principais da narrativa: Baba-Yaga e Vasilissa. Do mesmo modo, demonstramos a relação entre o mal e a jornada de amadurecimento psíquico, ao evidenciarmos a importância de se enfrentar os aspectos da “sombra”.

O quarto e último objetivo a que nos voltamos foi o de realizar o estudo sobre a presença dos monstros como elementos que desafiam as ordens sociais estabelecidas e como eles apontam para o extraordinário. A contribuição de José Gil permitiu refletir sobre o corpo do monstro como um corpo que revela os medos e ansiedades de uma cultura; enquanto que a

contribuição de Jeffrey Cohen reforçou o entendimento dos monstros como construções culturais dinâmicas, que são marcadas por conflitos históricos e sociais.

Além desses pontos de esclarecimento, a pesquisa permitiu uma importante reflexão sobre o modo como a literatura dos contos maravilhosos lida com as questões éticas de forma distinta da tradição religiosa ocidental. Como demonstramos por meio das análises, os contos de fadas muitas vezes propõem uma sabedoria natural em relação com o mal, ensinando que não se deve combatê-lo ou enfrentá-lo diretamente, mas compreendê-lo e contorná-lo com astúcia e equilíbrio interior como a melhor solução. Assim, a bonequinha mágica atua como um símbolo do *self* (a essência de um indivíduo) e a própria intuição da protagonista Vasilissa, do mesmo modo que simbolizou a proteção e a maturidade materna, características que foram essenciais para guiar Vasilissa em sua jornada rumo à ascensão íntima e social.

A pesquisa, ao escolher o conto de “Baba-Yaga e Vasilissa, a Bela”, deixou à parte os demais contos em que a bruxa representa outros elementos arquetípicos do mal. Assim, outras funções da narrativa acabaram por ser ignoradas, mesmo com o esforço de contextualizar culturalmente a personagem. Seria enriquecedor expandir a análise para outras versões de Baba-Yaga no folclore eslavo.

Consideramos que o estudo atingiu seus objetivos ao lançar luz sobre a complexidade simbólica do mal nos contos maravilhosos, mostrando que muitas vezes o olhar do leitor sobre o mal não deve ocorrer de modo superficial e generalizado, uma vez que personagens como Baba-Yaga estão longe de serem apenas vilãs, visto que elas expressam ambivalências da psique humana, conflitos éticos e uma profunda ligação entre cultura, imaginação e dimensões inconscientes da mente humana.

REFERÊNCIAS

ARENDT, Hannah. *Eichmann em Jerusalém: um relato sobre a banalidade do mal*. Tradução José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

AVILA, Marina. *Contos de fadas em suas versões originais*. 4. ed. Tradução de Felipe Lemes, Carolina Caires Coelho, Kamila França; prefácio de Ana Lúcia Merege. São Caetano do Sul, SP: Wish, 2019.

BETTELHEIM, B. *A Psicanálise dos contos de fadas*. 38. ed. Tradução de Arlene Caetano. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2019.

CARROLL, Noel. *A Filosofia do Horror ou Paradoxos do Coração*. Tradução de Roberto Leal Ferreira. Campinas: Papirus Editora, 1999.

CARVALHO, Leandro. *A boneca na Antiguidade*. [recurso eletrônico]. História do Mundo, © 2023. Disponível em: <https://www.historiadomundo.com.br/idade-antiga/a-boneca-na-antiguidade.htm>. Acesso em: 7 jun. 2025.

COELHO, Nelly Novaes. *O Conto de Fadas: metamorfoses do maravilhoso*. São Paulo: Moderna, 2000.

COHEN, Jeffrey Jerome. *A cultura dos monstros: sete teses*. In: COHEN, Jeffrey Jerome (Org.). *Pedagogia dos monstros. Os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

CORSO, Diana Lichtenstein; CORSO, Mario. *A psicanálise na terra do nunca*. Porto Alegre: Penso, 2011.

CORSO, Diana Lichtenstein; CORSO, Mario. *Fadas no divã: psicanálise nas histórias infantis*. Porto Alegre: Artmed, 2006.

COSTA, Jorge. *Mitologia e o fogo: entre a destruição e a renovação nas lendas antigas*. Vamos Estudar, 4 dez. 2024. Disponível em: <https://vamosestudar.com.br/mitologia-e-o-fogo-entre-a-destruicao-e-a-renovacao-nas-lendas-antigas/>. Acesso em: 6 jun. 2025.

DEVLIN, M. R. *Etnografia, Folclore, Afanasev e Autoidentidade Russa*. Inquiries Journal [Online], v. 13. Disponível em: <http://www.inquiriesjournal.com/a?id=1896>. Acesso em: 10 de maio de 2025.

FOGO. In: *Dicionário de símbolos*. Disponível em: <https://www.dicionariodesimbolos.com.br/fogo/>. Acesso em: 6 jun. 2025.

EAGLETON, Terry. *Sobre o Mal*. Tradução de Fernando Santos. São Paulo: Editora Unesp, 2022.

ELIADE, Mircea. *O Sagrado e o Profano*. Tradução Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

ENTERMAN, Alicia. Matryoshka. [recurso eletrônico]. Russian Studies – Macalester College, 15 dez. 2009. Disponível em: <https://www.macalester.edu/russian-studies/about/resources/miscellany/matryoshka/>. Acesso em: 7 jun. 2025.

ESCOLA DE BOTÂNICA. *A história da papoula*. 24 jun. 2024. Disponível em: <https://www.escoladebotanica.com.br/post/papoula>. Acesso em: 5 jun. 2025.

ESTÉS, Clarissa Pinkola. *Mulheres que correm com os lobos: mitos e histórias do arquétipo da mulher selvagem*. 2. ed. Tradução de Waldéa Barcellos. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

FORRESTER, Sibelan; COSTLOW, Jane T.; ZIPES, Jack (Org.). *Baba Yaga: The Wild Witch of the East in Russian Fairy Tales*. Jackson: University Press of Mississippi, 2013.

FRANZ, Marie-Louise Von. *A sombra e o mal nos contos de fada*. 2. ed. Tradução Maria Christina Penteado Kujawski. São Paulo: Paulus, 2020.

FREUD, S. *Além do princípio de prazer* [1920]. In: *Além do princípio de prazer*. (Obras incompletas de Sigmund Freud). Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2020.

GRIMM, Jacob; GRIMM, Wilhelm. *Contos Maravilhosos Infantis e Domésticos*. 1ª reimpressão. Tradução Christine Röhrig. São Paulo: Editora 34, 2020.

IVANITS, Linda J. *Russian Folk Belief*. New York: M. E. Sharpe, 1989.

JEHA, Julio. *Monstros como metáforas do mal*. In: *Monstros e monstruosidades na literatura*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2007.

JEHA, Julio; NASCIMENTO, Lyslei (Orgs.). *Da fabricação de monstros*. Belo Horizonte: Editora da UFGM, 2009.

JOHNS, Andreas. *Baba Yaga: The Ambiguous Mother and Witch of the Russian Folktale*. New York: Peter Lang, 2004.

JUNG, Carl Gustav. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. 11. ed. Tradução Maria Luiza Appy, Dora Mariana R. Ferreira da Silva. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2014

MANÁEV, Gueórgui. *Domovoi: o espírito da casa*. [recurso eletrônico]. Russia Beyond, 10 nov. 2022. Disponível em: <https://br.gw2ru.com/cultura/25588-domovoi-o-espírito-da-casa>. Acesso em: 7 jun. 2025.

NAZARIO, Luiz. *Da natureza dos monstros*. São Paulo: Arte & Ciência, 1998.

PROPP, Vladimir I. *Morfologia do conto maravilhoso*. 2. edição. Tradução de Jasna Paravich Sarhan; organização e prefácio de Boris Schnaiderman. Rio de Janeiro: Ed. Forense Universitária/ CopyMarket, 2001.

PROPP, Vladimir. *As raízes históricas do conto maravilhoso*. Trad. Rosemary Costhek Abílio e Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de teoria da narrativa*. Coimbra: Liv. Almedina, 1988.

RYBAKOV, Boris. *Paganism of Ancient Rus*. Moscow: Nauka Publishers, 1987.

SHAKESPEARE, William. *Otelo, o Mouro de Veneza*. 1. ed. Tradução, introdução e notas de Lawrence Flores Pereira; ensaio de W. H. Auden. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2017.

TATAR, Maria. *Contos de fadas: edição comentada e ilustrada*. 2. ed. Tradução de Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2013.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Trad. Maria Clara Correa. São Paulo: Perspectiva, 2007.

ZIMERMAN, David E. *Fundamentos psicanalíticos: teoria, técnica e clínica: uma abordagem didática*. [recurso eletrônicos]. Porto Alegre: Artmed, 2007.