



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
"JÚLIO DE MESQUITA FILHO"
Câmpus de São José do Rio Preto

Denise Loreto de Souza

As faces de Branca de Neve:
um estudo comparativo

São José do Rio Preto
2019

Denise Loreto de Souza

As faces de Branca de Neve:
um estudo comparativo

Tese apresentada como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutor em Letras, junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras, Área de Concentração - Teoria e Estudos Literários do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Câmpus de São José do Rio Preto.

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

São José do Rio Preto
2019

S729f

Souza, Denise Loreto de

As faces de Branca de Neve: : um estudo comparativo / Denise Loreto de Souza. --
São José do Rio Preto, 2019

192 f. : il.

Tese (doutorado) - Universidade Estadual Paulista (Unesp), Instituto de Biociências
Letras e Ciências Exatas, São José do Rio Preto

Orientadora: Susanna Busato

1. Literatura infantojuvenil. 2. Contos de fadas. 3. Ficção infantojuvenil. 4. Contos populares. 5. Adaptações para o cinema. I. Título.

Denise Loreto de Souza

As faces de Branca de Neve:
um estudo comparativo

Tese apresentada como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutor em Letras, junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras, Área de Concentração - Teoria e Estudos Literários do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Câmpus de São José do Rio Preto.

Comissão Examinadora

Prof^a. Dr^a. Susanna Busato
UNESP – Câmpus de São José do Rio Preto
Orientadora

Prof^a. Dr^a. Karin Volobuef
UNESP – Câmpus de Araraquara

Prof. Dr. João Luís Cardoso Tápias Ceccantini
UNESP – Câmpus de Assis

Prof^a. Dr^a. Maria Celeste Tommasello Ramos
UNESP – Câmpus de São José do Rio Preto

Prof^a. Dr^a Maria Rosa Duarte de Oliveira
Pontificia Universidade Católica de São Paulo - PUC

São José do Rio Preto
08 de março de 2019

Dedico este trabalho aos meus queridos pais, Carlos Roberto de Souza e Aparecida Célia Loreto de Souza, por terem me proporcionado condições para que eu estudasse, pelos conselhos, pela compreensão, pelo carinho, por todo apoio emocional e suporte financeiro.

AGRADECIMENTOS

Agradeço, primeiramente, a Deus, por sempre ter estado presente em minha vida, ter me dado forças e coragem durante os quatro anos de curso, para que eu não desistisse, pois para mim, foi um desafio conciliar os compromissos acadêmicos e o trabalho.

Aos meus queridos pais, Carlos e Célia, por sempre terem me incentivado a estudar, por acreditarem que eu seria capaz, por todo o apoio emocional, pelos conselhos, pela compreensão e pelo amor dedicado a mim. Ao meu querido irmão Rodrigo, meu amigo de todas as horas, que sempre esteve disposto a me ajudar e a me ouvir em momentos que eu me sentia insegurança.

À professora Dr^a Susanna Busato, minha orientadora desde a época da graduação, por ter me auxiliado durante todo o meu percurso acadêmico, por sua dedicação à minha pesquisa, por seu carinho, por compartilhar comigo seu conhecimento, sempre me incentivando a pesquisar, a refletir e a ser cada dia melhor. Agradeço também por ter me auxiliado a integralizar os créditos exigidos pelo Programa, quando ofereceu uma disciplina no período noturno, para que eu conseguisse frequentar as aulas, já que trabalhava durante o dia. Foi uma orientadora amiga, com quem eu sempre pude contar.

À professora Dr^a Maria Celeste Tommasello Ramos, por ter sido uma professora que me ajudou, durante a disciplina oferecida no curso da Pós-graduação em Letras, a aprofundar os meus estudos na área do conto maravilhoso e dos mitos. As aulas foram fundamentais para que eu me sentisse mais segura em relação aos rumos de minha pesquisa. Agradeço também por ter aceitado participar da banca de Qualificação, com sua leitura atenta ao meu trabalho, por seu carinho, e por integrar a banca da Defesa.

À professora Dr^a Karin Volobuef, que sempre foi referência na área do conto maravilhoso, e uma referência de pesquisadora para mim, agradeço por ter aceitado integrar a minha banca de Defesa e contribuir com seu olhar experiente para com a minha pesquisa.

Ao professor Dr. João Luís Cardoso Tápias Ceccantini, por ter aceitado o convite para integrar a minha banca de Defesa, e dedicar seu precioso tempo e compartilhar seu conhecimento na leitura do meu trabalho.

À professora Dr^a Maria Rosa Duarte de Oliveira, por ter aceitado integrar a banca da Defesa tão prontamente e por sua leitura dedicada ao meu trabalho.

Ao professor Dr. Álvaro Luiz Hattner, por seus ensinamentos, desde a época da graduação, por sua contribuição e carinho para com as minhas pesquisas tanto do mestrado quanto do doutorado, mostrando-se sempre um professor disposto a ajudar. Agradeço também por ter aceitado o convite de integrar a banca da Qualificação e pelos apontamentos feitos.

À UNESP/ IBILCE, ao Departamento de Estudos Linguísticos e Literários, ao Departamento de Letras Modernas, do câmpus de São José do Rio Preto, e aos professores do curso de Letras, pelas aulas ministradas, que contribuíram para a minha formação.

Aos funcionários da Seção de Pós-graduação e da Biblioteca do IBILCE, em especial, à bibliotecária Luciane Passoni, que foi muito amável comigo, tirando-me dúvidas a respeito das normas de citação e referências da ABNT, sempre muito solícita e disposta a me ajudar.

Aos meus amigos da graduação e da pós-graduação em Letras, em especial, ao meu amigo Marco Aurelio Barsanelli de Almeida, por ter realizado a tradução das citações em língua estrangeira da minha tese de doutorado. Agradeço também à minha amiga Regiane Rafaela Roda, por ter me incentivado, na época do mestrado, a prestar o doutorado e a pesquisar os contos da Branca de Neve. Foi uma sugestão, que depois ganhou um projeto e tornou-se uma tese. Agradeço, ainda, à amiga Ana Paula Dias Rodrigues, por ter me auxiliado no processo seletivo do doutorado, com seus conselhos e sugestões, para que eu conseguisse realizar as etapas de seleção do Programa, com tranquilidade e confiança. Sou também agradecida à amiga Adriana Aparecida de Jesus Reis, do curso de graduação em Letras, por ter me auxiliado em momentos de aflição, quando eu não sabia onde procurar referências sobre Giambattista Basile.

E, por fim, agradeço a todos aqueles que de alguma forma contribuíram para a minha formação e que torceram por mim. Obrigada!

“A weakness is only a weakness
if you think of it that way.
Never, under any circumstances,
give up the high ground.”

“Fraqueza só é fraqueza
Se a considera como tal.
Nunca, em nenhuma circunstância,
Desista de chegar no alto.”

ESPELHO, espelho meu, 2012.

RESUMO

Este trabalho de pesquisa propõe a análise dos contos de “Branca de Neve”, a partir do registro feito pelos irmãos Grimm, nas versões de 1812 (1ª edição) e de 1857 (7ª edição). Partimos do conto napolitano escrito por Giambattista Basile, intitulado “A jovem escrava” (1634), considerado ancestral de “Branca de Neve”, para compreender a dinâmica dos modos como a narrativa de Branca de Neve foi se apresentando a seus contadores. Focalizaremos a versão brasileira de Figueiredo Pimentel, no conto “Branca como a Neve” (1894); o conto “Neve, vidro e maçãs”(1998), de Neil Gaiman e, também, a versão cinematográfica, de 2012, *Espelho, espelho meu*, direção de Tarsem Singh. Pretendemos verificar nessas narrativas, de forma comparativa, as esferas de ação e as funções das personagens, atentando-nos para o modelo estrutural de Vladimir Propp, a fim de compreender como essas narrativas se estruturam e reconhecer nelas as variantes e invariantes, que nos darão elementos para pensar, também, os aspectos oriundos das temáticas do ciúme, da inveja e da vingança, e da eterna disputa entre o Bem e o Mal, que motivam a ação e os aspectos ideológicos daí decorrentes. A partir do princípio de que os contos de fadas não desaparecem, porque são narrativas vivas, em constante remodelação, ensejamos mostrar as modificações pelas quais passam com o tempo, motivadas que são pelo contexto sociocultural de produção. Em outras palavras, perguntamo-nos acerca dos modos como as reescrituras atualizam culturalmente a narrativa dos irmãos Grimm que tomamos como base, e que sentidos adviriam daí. Quais elementos críticos estariam presentes às diversas versões do conto? Assim, este trabalho de análise busca investigar as razões estéticas e culturais dos procedimentos de reescritura nas versões escolhidas, para compreender de que modo a permanência dos contos maravilhosos contribui para construir um olhar crítico para a nossa época.

Palavras-chave: Contos de fadas. Branca de Neve. Irmãos Grimm. Figueiredo Pimentel. Neil Gaiman. Reescrituras.

ABSTRACT

This research analyses the 1812 (first edition) and the 1857 (seventh edition) of the "Snow White" short stories as collected by the Brothers Grimm. We begin our study with Giambattista Basile's "The Young Slave" (1634), a Napolitan short story seen as "Snow White's" ancestral, to see how the Snow White's tellers have conceived its narrative. For that, we concentrate on "White as Snow" (1894), the Brazilian version of this tale by Figueiredo Pimentel, on Neil Gaiman's short story "Snow, Glass and Apples" (1998) and also on Tarsem Singh's film version Mirror, Mirror (2012). We comparatively verify the spheres of action and the functions of the characters in these narratives through Vladimir Propp's structural model in order to understand how these narratives are structured and to spot in them the variants that will allow us to also think of the originating aspects of the themes of jealousy, envy and revenge, and of the endless battle between Good and Evil, which all motivate the action and the resulting ideological aspects. We intend to show that Fairy Tales do not disappear, because they are living narratives in constant remodeling which change through time, motivated by its social and cultural contexts of production. In other words, we inquire about the ways in which the rewritings of these Fairy Tales bring the Grimm Brothers' narrative we use as the basis of this study culturally up to date, and which meanings emerge from this. Which critical elements could be found in the various versions of the short story? Thus, this analysis seeks to investigate the aesthetic and cultural reasons behind the rewriting procedures in these chosen versions to understand how the permanence of the myths of the wonder tales are critical of our time.

Keywords: *Fairy Tales, Snow White, Brothers Grimm, Figueiredo Pimentel, Neil Gaiman, rewritings.*

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Os anões	47
Figura 2 – A rainha e o espelho	48
Figura 3 – Encarte da fita VHS, do primeiro filme de animação produzido pelos estúdios <i>Walt Disney</i>	51
Figura 4 – Branca de Neve recebe um tapa de um criado do príncipe. Ilustração de J. Borges	79
Figura 5 – Narciso, de Caravaggio (1597-1599)	83
Figura 6 – Branca de Neve enfrenta a Fera	149
Figura 7 – O casamento de Branca de Neve	150
Figura 8 – A rainha olha através do globo	151
Figura 9 – A rainha oferece a maçã para Branca de Neve	157
Figura 10 – A princesa dá o beijo de amor verdadeiro no príncipe	158
Figura 11 – O tratamento estético da rainha	161
Figura 12 - A rainha força entrar no espartilho	161
Figura 13 – A marionete	162
Figura 14 – Poção mágica “amor de cãozinho”	163
Figura 15 – Brighton é transformado em uma barata	164
Figura 16 – A aparência envelhecida da rainha	164
Figura 17 – O mundo do outro lado do espelho	166
Figura 18 – O príncipe e seu valete após serem atacados pelos anões	170
Figura 19 – Cena final	171
Figura 20 – Desenho inspirado nos traços da atriz Hedy Lamarr	173
Figura 21 – Princesa Tiana	173
Figura 22 – Princesa Moana	175
Figura 23 – Branca de Neve lidera sua tropa	176

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
1 REVIRANDO O BAÚ	19
1.1 O conto de fadas: da origem aos registros.....	19
1.2 Reescrituras e adaptação.....	25
1.3 As histórias de Figueiredo Pimentel e Monteiro Lobato.....	31
1.4 Pedro Bandeira e O fantástico mistério de Feiurinha.....	40
1.5 Branca de Neve sob o olhar da vilã	43
1.5.1 Neil Gaiman e o conto “Neve, vidro e maçãs”.....	43
1.5.2 O filme <i>Espelho, espelho meu</i>	45
1.6. Brancas de Neve: aproximações.....	49
1.7 Os personagens dos contos de fadas.....	51
1.8 Resumindo.....	57
2. BRANCAS DE NEVE ATRAVÉS DO TEMPO	59
2.1. Algumas considerações.....	59
2.2 A jovem escrava	60
2.2.1 Os personagens e as suas funções.....	62
2.2.2 Temas: ciúme, castigo e salvação.....	67
2.2.3 Elementos mágicos.....	71
2.2.4 O poder das fadas e a força do destino.....	73
2.2.5 Cupido e Psiquê: do mito ao conto de Basile.....	74
2.3 Brancas de Neve alemãs	77
2.3.1 Branca de Neve (1812).....	77
2.3.2 Os personagens e as suas funções.....	79
2.3.3 Branca de Neve (1857).....	87
2.3.4 Os personagens e as suas funções.....	88
2.3.5 Temas e simbologias presentes em ambos os contos	94
Cores e números.....	94
De menina a mulher.....	97
Morte.....	99
Canibalismo.....	101

Metamorfose.....	103
2.3.6 A jovem escrava e as Brancas de Neve: a hereditariedade dos contos.....	105
2.4. Branca como a neve (1894).....	107
2.4.1 Algumas considerações.....	107
2.4.2. Branca como a neve.....	107
2.4.3 Os personagens e as suas funções.....	109
2.4.4 Temas e simbologias.....	116
2.4.5 Particularidades do conto brasileiro.....	116
2.4.6 Resumindo.....	119
3. SOB O OLHAR DA VILÃ.....	121
3.1 Algumas considerações.....	121
3.2 Neve, vidro e maçãs (1998).....	123
3.3 Os personagens e suas funções.....	125
3.4 Temas Sombrios.....	132
3.4.1 Canibalismo.....	132
3.4.2 Vampirismo.....	134
3.4.3. Incesto.....	135
3.4.4. Erotismo e luxúria.....	136
3.4.5 Necrofilia e estupro.....	138
3.5. Resumindo.....	139
3.6. <i>Espelho, espelho meu</i> (2012).....	140
3.6.1 Sinopse do filme.....	140
3.6.2 Os personagens e as suas funções.....	143
3.6.3 A narrativa fílmica.....	150
3.6.4 Temas e simbologias presentes no filme.....	159
A recusa pelo envelhecimento.....	159
Elementos mágicos.....	162
Metamorfose.....	163
Algumas lições.....	165
Um mundo através do espelho.....	166
Vossa Alteza, o príncipe.....	168

Branca de Neve outra vez.....	171
3.7 Branca de Neve e as princesas no cinema.....	172
3.8 Pecados Capitais: vilã e heroína.....	176
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	179
Referências.....	184

INTRODUÇÃO

Os contos de fadas tem o poder de transportar o leitor ou o ouvinte a um universo repleto de fantasia, de elementos mágicos e seres encantados, onde normalmente o Bem triunfa sobre o Mal, atendendo ao nosso sentimento de justiça. Quem nunca desejou ser a princesa ou o herói de um conto de fadas, pois é quase impossível, na infância, alguém não ter se identificado com um desses personagens tão fortes e destemidos.

Considerados por muitos adultos, leitura para crianças, as pessoas não imaginam como esses contos são repletos de significações e abordam temas que fazem parte das inquietações humanas, em um convite à reflexão. Os contos de fadas são histórias cativantes que podem ser lidos por pessoas de todas as idades.

Os contos de fadas nem sempre foram tão “adocicados” como são hoje, destinados às crianças. De origem popular, esses contos eram bastante sombrios e narrados para adultos por diferentes contadores de histórias. O hábito de narrar histórias atravessou os séculos, e esses contos passaram a se eternizar no tempo após serem registrados no papel. Cada contador, ao narrar uma história, contava-as ao seu modo, e com o tempo, essas histórias sofreram modificações.

Os contadores de história ouviam as narrativas, memorizavam o enredo e, na hora de recontá-las, acabavam mudando um detalhe ou outro. Iam, aos poucos, introduzindo elementos de seu cotidiano e de sua paisagem para os ouvintes se identificarem com os dramas das personagens com mais facilidade. (HUECK, 2011, p. 25)

Com tantos recontos e reescrituras, alguns dados narrativos foram perdidos ou substituídos; personagens alterados e até o enredo sofreu modificações. Isso porque os contos absorvem algo da região ou do costume do local onde são narrados. Apesar das modificações, as pessoas continuam apreciando esse gênero, que, da oralidade, foi para a página impressa e, com o advento do cinema, ocupou as telonas.

Desde que o cinema surgiu, os contos de fadas estão presentes nele, e um estúdio que merece ser lembrado e aclamado, por adaptar tantos contos de fadas, é o *The Walt Disney Company*, conhecido apenas como estúdio *Walt Disney*. Fundado em 1923, adaptou para as telas do cinema diversos contos infantis: *Branca de Neve e os sete anões* (1937), *Cinderela* (1950), *A bela adormecida* (1959), *A bela e a fera* (1991), entre tantos outros, adorados pelas crianças. Apesar de os estúdios terem adaptado os contos numa abordagem que preza apenas

pela suavização e o romantismo, omitindo cenas que poderiam assustar o público mirim, o trabalho realizado merece reconhecimento, pois contribuiu para tornar a infância de muitas crianças mais colorida e encantada. É importante que a criança tenha contato com os contos de fadas, nos mais variados suportes, já que eles as ajudam a vencer seus medos e inquietações, pois quando elas se projetam em algum personagem, no herói ou na bruxa¹, por exemplo, elas vencem seus traumas ou ansiedades.

Importante ressaltar, assim, que em 1937, os estúdios *Walt Disney* produziram o seu primeiro longa-metragem, na forma de animação, de um dos contos de fadas mais famosos que temos registro, o conto “Branca de Neve”, escrito pelos irmãos Grimm, intitulado *Branca de Neve e os sete anões*. O conto mencionado é o objeto de nossa pesquisa. A escolha por esse conto não foi por acaso, ela foi motivada por diversos aspectos que explico aqui:

- É um conto de grande expressividade na literatura mundial, com inúmeras reescrituras ao longo do tempo. Já foi adaptado para diferentes suportes e ainda é. Assim, o conto ganha vida a cada nova reescrita e se atualiza de acordo com aspectos culturais e ideológicos do momento de sua produção.
- Trata das fraquezas humanas, mobilizando, assim, temas universais.
- As personagens principais são rivais e femininas, mulheres que fazem parte de um mesmo núcleo familiar (tia/sobrinha; mãe/filha; madrasta/enteada).
- Aborda a temática da inveja, sentimento motivado devido à beleza física da personagem mais jovem.
- A questão do ego, da busca por identidade, aceitação do envelhecimento, do poder, vão sendo retratados em contos em que um espelho é parâmetro para a infelicidade da personagem antagonista.

A inveja, nesse conto, é um sentimento que, infelizmente, faz parte das fraquezas do ser humano, mas que em “Branca de Neve”, é retratado na sua forma mais drástica e radical, uma vez que tal sentimento culmina na destruição de uma dessas personagens.

O conto escolhido remonta a séculos de existência. Nascido da tradição oral, é um conto folclórico e teve seu primeiro registro feito em Nápoles, por Giambattista Basile, com o título “A jovem escrava”, em 1634. Essa primeira versão do conto, ancestral de “Branca de

¹ De acordo com minha experiência como professora de Ensino Fundamental, percebi que vários dos meus alunos se identificavam com a personagem da bruxa, pois me diziam que ela era mais legal, fato este curioso, mas que demonstra já uma modificação aos olhos dos leitores mirins.

Neve”, não se popularizou, ou seja, não ficou amplamente conhecida, como a versão dos irmãos Grimm, devido ao fato de ela ter sido escrita em dialeto napolitano, o que dificultou muito sua disseminação, uma vez que o dialeto era pouco falado.

Para o próprio público da península italiana o napolitano de Basile soava completamente estrangeiro e era virtualmente incompreensível; pode-se presumir que a “fala” meridional era pouco aceita pelo público leitor da Península italiana, que associava certamente à cultura napolitana a decadência e ao empobrecimento do Reino de Nápoles, há muito tempo sob domínio espanhol. Não havia mais espaço para uma evolução autônoma do dialeto (ou língua) napolitana. (LOMBARDI, 2015, p. 58)

Os contos de Basile, então, só ganharam popularidade e o devido reconhecimento após a tradução de sua coletânea para o alemão, em 1846.

(...) os Grimm incentivaram a realização de uma tradução integral, da língua napolitana, que para eles devia ser muito difícil, para o alemão, o que é algo meritório e completamente inusitado: Em 1846 a edição integral da coletânea de Basile em alemão, com um prefácio de Jakob Grimm e com Liebrecht como tradutor. (LOMBARDI, 2015, p. 57)

Os irmãos Grimm enalteceram a obra de Basile, pois consideraram o autor “o grande mestre do conto maravilhoso”, de acordo com Lombardi (2015). Um fato a se mencionar em relação ao conto de Basile “A jovem escrava”, apesar de este ser considerado o primeiro registro conhecido de “Branca de Neve”, ele não serviu como texto fonte para as posteriores reescrituras e intertextualidades, por ter ficado pouco conhecido. Para se ter uma ideia do reconhecimento tardio dos contos de Basile, foi somente em 1925, por meio da tradução de Benedetto Croce, que surgiu a coletânea “Lu cunto de li cunti” (ou *Pentamerone*) em língua italiana, vários anos após a tradução para o alemão.

Na Alemanha, em 1812, os irmãos Grimm escreveram o conto “Branca de Neve”, da forma como ouviram. Entretanto, esse conto foi registrado pelos irmãos, em 1857, numa versão suavizada para destiná-lo às crianças, e, a partir daí, muitas outras reescrituras foram feitas e o hábito de “escrever de novo” tornou-se constante, atravessando os limites do tempo e do espaço.

Com um *corpus* variado, pretendemos fazer um estudo comparativo do conto escolhido com outras versões construídas a partir dele, a fim de perceber em quais aspectos elas dialogam, se as estruturas se correspondem ou não, quais os elementos variantes e invariantes presentes e ausentes. É preciso investigar a perpetuação do conto, a fim de mostrar

que os contos de fadas não desaparecem, são narrativas vivas, em constante remodelação, que sofrem modificações, mas que essas não descaracterizam a obra de partida, apenas propõem novas reflexões.

A reescritura remete-nos ao ato de escrever de novo, com outras palavras, com algumas modificações, porém, sem fazer profundas alterações na estrutura característica do gênero. O conto de fadas é um gênero com características próprias, sistematizadas pelo estudioso russo Vladimir Propp, no livro *Morfologia do conto maravilhoso*, em 1928. Se o conto, ao ser reescrito, tiver modificada a estrutura ou subvertidas as características gerais, poderíamos pensar numa reescritura que faz um “revisionismo”, implicando em uma alteração radical do conto de partida.

Dessa forma, em nossa pesquisa, trataremos da origem dos contos de fadas, dos seus registros realizados por filólogos, das características do gênero, das características prototípicas dos personagens que integram o conto “Branca de Neve” (a fim de entender a forma como esses personagens atuam nas histórias), das temáticas envolvidas, considerando o contexto de produção, e das funções das personagens na estrutura narrativa, utilizando o modelo de Propp. Nossa pesquisa não só contempla a estrutura da narrativa, mas também se volta para simbologias e temas, pois a reflexão se faz necessária diante de contos que carregam em seu interior aspectos culturais e ideológicos de uma época. Contemplamos, em nossa pesquisa, quatro contos, de escritores, países e épocas distintas. Além dos contos, voltamos nosso olhar também para uma adaptação fílmica recente, de 2012, a fim de analisarmos os aspectos narrativos que dialogam com os contos e com o contexto histórico atual. Assim, podemos ter uma boa ideia do que vem sendo modificado nos contos, no processo de reescritura. Por isso, nosso *corpus* é diversificado e contempla as seguintes obras:

- “A jovem escrava” (1634), de Giambattista Basile;
- “Branca de Neve” (versões de 1812 e de 1857), dos irmãos Grimm;
- “Branca como a neve” (1894), de Figueiredo Pimentel;
- “Neve, vidro e maçãs” (1998), de Neil Gaiman;
- *Espelho, espelho meu* (2012), de Tarsem Singh.

Sistematicamente, no capítulo 1, apresentamos a origem dos contos de fadas, das reescrituras e destacamos alguns escritores importantes do gênero, tais como Giambattista Basile, irmãos Grimm, Figueiredo Pimentel, Monteiro Lobato, Neil Gaiman e Pedro

Bandeira, sempre perseguindo a relação que as obras desses autores estabelecem com o conto “Branca de Neve”.

No capítulo 2, dedicamo-nos à análise de quatro contos, em ordem cronológica, partindo do conto “A jovem escrava”, de Giambattista Basile, de 1634, até o conto de Figueiredo Pimentel, “Branca como a neve”, de 1894. Agrupamos tais contos neste capítulo porque são narrativas que se aproximam na estrutura e na temática.

No capítulo 3, reunimos o conto “Neve, vidro e maçãs” (1998), de Neil Gaiman, e o filme *Espelho, espelho, meu* (2012), de Tarsem Singh, por ambos destacarem a figura da madrasta como a narradora da história de que fazem parte. Assim, fica mais fácil percebermos a tendência de obras mais recentes em dar “voz” ao vilão.

Ao final, trazemos uma conclusão dos resultados obtidos após as análises dos contos, a fim de evidenciar em que aspectos o conto “Branca de Neve” vem se modificando e o que é mantido ao longo do tempo.

Em relação à metodologia utilizada, valemo-nos das obras traduzidas. Sendo assim, todos os contos e citações estão em Língua Portuguesa. O conto “A jovem escrava”, que originalmente foi escrito em dialeto napolitano, será utilizado em sua versão traduzida por Alexandre Callari, presente no livro *Branca de Neve: os contos clássicos* (2012).

No que diz respeito ao conto “Branca de Neve”, dos irmãos Grimm, por se tratar de dois contos, um de 1812 e outro de 1857, optamos por citar, quando preciso para exemplificações, os trechos da versão de 1857², retirada do livro de Maria Tatar *Contos de fadas - edição comentada & ilustrada* (2004), por ter sido a que mais se popularizou. Fazemos notar que utilizaremos a versão brasileira do conto que está no livro de Tatar traduzido do inglês por Maria Luiza X. de A. Borges. Quando necessário, citaremos também passagens do conto “Branca de Neve”, de 1812, em tradução direta do alemão, realizada por Christine Röhrig, no livro *Contos maravilhosos infantis e domésticos – Jacob e Wilhelm Grimm* com apresentação de Marcus Mazzari (2012), tomo 1 {1812}.

As passagens do conto “Neve, vidro e maçãs”, de Neil Gaiman, originalmente escrito em inglês, no ano de 1998, serão citadas na versão traduzida por Cláudio Blanc, na edição de 2004, do livro *Fumaça e espelhos: contos e ilusões*.

As citações do filme *Espelho, espelho meu* serão bilíngues, ou seja, colocaremos as passagens a serem analisadas no original em inglês (texto retirado do script do filme), e a

² Transcrevo aqui a nota feita por Tatar, em seu livro já citado, na página 84: De J. e W. Grimm, “Sneewittchen”, em *Kinder-und Hausmärchen*, 7ª ed. (Berlim, Dietrich, 1857; 1ª ed. Realschulbuchhandlung, 1812).

tradução logo abaixo, retirada da legenda em português, a fim de facilitar a leitura e o entendimento do conteúdo.

Cada obra terá, antes de ser analisada, a sinopse da história, em seguida, a análise de acordo com as funções de Vladimir Propp e, posteriormente, as temáticas suscitadas, com suas significações. Nem sempre a temática a ser tratada na análise de um conto constará na análise do outro, pois nem todos os contos são iguais, partindo da premissa de que foram reescritos ou revisados.

CAPÍTULO 1

REVIRANDO O BAÚ

*Quem escreve um livro cria um castelo,
quem o lê mora nele*
(Monteiro Lobato)

1.1 O CONTO DE FADAS: DA ORIGEM AOS REGISTROS

Quem nunca ouviu o ditado “Quem conta um conto, aumenta um ponto”? Esse ditado popularizou-se porque, desde que o mundo é mundo, as pessoas contam histórias das mais variadas formas, tanto histórias locais, de cunho verídico, quanto histórias fictícias ou fantasiosas, e, claro, desde sempre todas essas histórias sofrem alterações em sua trama, por meio de inserções ou recortes, quando passam pelo crivo do contador. Ao narrar uma história, cada pessoa conta “sua” história ao seu modo e isso pode resultar em alterações futuras e originar diferentes versões de um mesmo conto. As histórias ganham “vida” a cada vez que são contadas e, com o tempo, elas vão se modificando, devido a fatores de ordem cultural, regional e ideológica.

Robert Darnton (2014, p. 26) afirma que “os contos populares são documentos históricos. Surgiram ao longo de muitos séculos e sofreram diferentes transformações, em diferentes tradições culturais”. Karin Volobuef (1993, p. 100) ressalta que os contos “fazem parte do legado popular, histórias que são transmitidas de geração a geração”, e que se disseminaram através do tempo e do espaço, conquistando adultos e, posteriormente, as crianças. “É improvável que essas histórias tenham tido uma única origem, e é opinião quase unânime no meio acadêmico que foram resultado de uma poligênese” (CALLARI, 2012, p. x). Sendo assim, não sabemos qual foi o primeiro conto narrado oralmente.

O conto oral acompanha as civilizações, e podemos afirmar que, em diferentes regiões, as pessoas contavam e recontavam histórias, e essas histórias não mantinham uma unidade, devido à multiplicidade de versões existentes. Maria Cristina Martins (2015), afirma que

até chegarem à forma de textos publicados, as histórias teriam atravessado séculos desde suas origens remotas na tradição oral. Como são histórias sem donos legítimos, foram muitas as transformações sofridas pelos contos de fadas em suas repetidas apropriações e reapropriações. (MARTINS, 2015, p. 13).

Poderíamos pensar, desse modo, que os contos têm uma autoria coletiva, pois foram narrados, segundo Noemi Paz (1995, p. 18), “pela boca de anônimos narradores”. Sendo assim, não podemos afirmar que determinada versão é de apenas um autor ou um contador. Michèle Simonsen (1987, p. 29) nos lembra que “cada contador tem seu repertório próprio” e o mesmo contador não consegue reproduzir determinada história sempre da mesma forma.

O conto popular nasce da tradição oral, tem caráter universal e trata das aflições humanas. Ele tem como característica formal ser dotado de “fraseado ritmado”, nas palavras de Paz (1995, p. 23), ou seja, apresenta versos com rimas, palavras que ecoam sonoramente, estratégia esta utilizada para facilitar a memorização dos relatos e que confere tom encantatório à narrativa.

Esses contos costumavam ser narrados entre os trabalhadores camponeses como uma forma de entretenimento para adultos, durante os trabalhos manuais que realizavam em grupo, como esclarece Volobuef (1993, p. 100). Esses relatos continham temas com requintes de crueldade e, segundo Darnton (2014, p. 26), “os camponeses não precisavam de um código secreto para falar sobre tabus”. Temas como a tortura, o canibalismo, o incesto, a fome e a pobreza eram muito recorrentes nos contos orais e “longe de ocultar sua mensagem com símbolos, os contadores de histórias do século XVIII, na França, retratavam um mundo de brutalidade nua e crua” (DARNTON, 2014, p. 28-29).

Nessa época, os contos de fadas que conhecemos não eram destinados ao público infantil. Ainda não existia a noção de infância que temos hoje. Ana Maria Machado (1999) enfatiza que “a literatura infantil é um produto bastante novo na história da cultura e que só se desenvolveu na época moderna” (MACHADO, 1999, p. 32). A autora elucida a questão com a citação de John Rowe Townsend, que afirma que antes de existirem livros para crianças, “era preciso que houvesse crianças – isto é, crianças que fossem aceitas como seres diferentes, com seus próprios interesses e necessidades particulares, e não apenas homens e mulheres em miniatura” (MACHADO, 1999, p. 32). A noção de infância data do século XVIII.

Machado (1999, p. 32) ainda explica que ao final do século XVII, quando John Locke publica *Thoughts Concerning Education*, em 1693, e “inventa a criança” como se afirma, ou mais ou menos na mesma época, Charles Perrault “publica seus contos de fadas acompanhados de lições morais”, a leitura para crianças passa a estar atrelada a alguma forma de aprendizado. Nessa época, a ideia de infância era indissociável da ideia de educação. Um século mais tarde, os irmãos Grimm, em sua coleção de contos, limitavam-se apenas em

contar as histórias, sem deixar nenhuma moral explícita ao final, conferindo, assim, qualidade literária aos livros destinados às crianças.

A criança, desde a Idade Média, era considerada um adulto em miniatura e retratada como tal, em pinturas, por exemplo.

[...] no mundo medieval não havia nenhuma concepção de desenvolvimento infantil, nenhuma concepção de pré-requisitos de aprendizagem sequencial, nenhuma concepção de escolarização como preparação para o mundo adulto. (POSTMAN, 1999, p. 29)

Neil Postman (1999, p. 32-33) acrescenta ainda que a “linguagem de adultos e crianças também era a mesma. Não há, por exemplo, em lugar algum referências à maneira de falar das crianças antes do século dezessete, quando começaram a se tornar numerosas”. Philippe Ariès (1981, p. 70) comenta que “nada, no traje medieval, separava a criança dos adultos”, ou seja, a criança não era vista de acordo com suas particularidades da idade. Segundo Coelho (1991, p. 139), a “descoberta da qualidade específica do ser criança ou do ser adolescente (como estados biológicos e psicológicos valiosos, no desenvolvimento do ser) será feita em nosso século XX”. Desse modo, até então, as crianças e os adultos compartilhavam das mesmas experiências e relatos, convivendo com histórias macabras e repletas de violência.

Os narradores camponeses, ao contar tais histórias, “adaptavam o cenário de seus relatos ao seu próprio meio; mas mantinham intatos os principais elementos” (DARNTON, 2014, p. 30). Notamos, assim, que as histórias já sofriam modificações, pois, como nos lembra André Jolles (1976, p.195), elas são dotadas “de mobilidade e de capacidade de renovação constante”. Apesar dessa mobilidade, os contos têm uma estrutura constante, ou seja, um “fundo” (Jacob Grimm *apud* Jolles, 1976, p. 188) que se mantém, uma macroestrutura que se sustenta com o passar do tempo. Por isso, o conto seria para o autor uma Forma Simples: “[...] na Forma Simples, trata-se das *palavras próprias da forma*, que de cada vez e da mesma maneira se dá a si mesma uma nova execução” (JOLLES, 1976, p. 195). Desse modo, por mais que diferentes contadores narrem os contos por inúmeras vezes, a estrutura do gênero não muda, ela se repete mesmo quando narrada com outras palavras.

O interesse em registrar os contos orais surgiu quando alguns filólogos e estudiosos, de diferentes países, resolveram coletá-los junto ao povo a fim de preservá-los através do tempo. Temos, assim, registros oriundos da Itália, França, Alemanha, Rússia, Escócia, Suíça etc. Os escritores que ficaram mais conhecidos foram: Charles Perrault (1628 -1703), no século XVII, na França; irmãos Grimm (Jacob, 1785 -1863 e Wilhelm 1786 -1859), na Alemanha, século

XIX; Hans Christian Andersen (1805 -1875), século XIX, na Dinamarca.

Charles Perrault (1628- 1703), escritor francês, dedicou-se a coletar e registrar contos populares, histórias do folclore francês (até dos salões parisienses) do modo que os ouvia e, ao transcrevê-los, acrescentava uma moral ao final, característica marcante dos “seus” registros. Publicou, em 1697, o livro *Histoires ou Contes du temps passé, avec des moralités* (Histórias ou Contos do tempo passado, com moralidades) ou *Contos da Mamãe Gansa*, como também ficou conhecido.

Os contos de Perrault, segundo Tatar (2004, p. 355), “oferecem conflito familiar e um melodrama fantasioso que atrai a imaginação da criança” e também “oferecem apartes maliciosos e comentários sofisticados que se destinam a leitores adultos”. Perrault, atualmente, é considerado o “Pai da Literatura Infantil”, por ter fixado as bases para o gênero “conto de fadas”. Seus registros apresentam uma moral explícita ao final.

Importante salientar que é próprio do gênero a natureza moralizante dos contos de fadas, que, de certo modo, transmite mensagens que refletem um pensamento ideológico de uma época, ligado aos costumes de uma sociedade, à moral cristã, a comportamentos considerados bons ou ruins, presentes na ética maniqueísta, mas tudo por meio da fantasia, de elementos mágicos, com personagens que atuam na esfera do bem e do mal. O desfecho de cada história carrega uma moral que deseja ser transmitida, perpetuada: “Os bons, generosos, humildes, simples e corajosos sempre vencem, enquanto os orgulhosos, preguiçosos, maus e invejosos acabam destruídos” (BONAVENTURE, 1992, p. 11). Seria esse o motivo de gostarmos tanto de ouvir, ler e reler contos de fadas? Os contos de fadas satisfazem nosso senso de justiça, de satisfação, de amor ao natural e ao verdadeiro, como nos explica Jolles (1976, p. 198), “porque as coisas se passam nessas histórias como gostaríamos que acontecessem no universo, como *deveriam* acontecer”.

Os contos populares, segundo Bonaventure (1992), falam da realidade do ser humano, dos seus traumas, dificuldades e conflitos da infância, por meio de uma “linguagem mágica”. A autora destaca a receptividade desses contos:

É impressionante o número de edições e reedições de coleções de contos populares que existem. Os pequenos, e também os grandes leitores, continuam atraídos pela atmosfera do fantástico e do imaginário que as estórias transpiram. (BONAVENTURE, 1992, p. 12).

Na Alemanha do século XVIII–XIX destacaram-se como importantes filólogos, folcloristas e pesquisadores Jacob (1785-1863) e Wilhelm Grimm (1786-1859), popularmente

conhecidos como os irmãos Grimm. Eles foram responsáveis por recolher da memória popular as narrativas, sagas e lendas germânicas que estavam na tradição oral.

A motivação desses compiladores para o registro de tantas histórias do folclore alemão adveio do interesse em recuperar a identidade nacional, por meio de suas raízes culturais: “Queriam capturar a voz 'pura' do povo alemão e preservar na página impressa a poesia oracular da gente comum” (TATAR, 2004, p. 350). Coelho (1991, p. 142) alerta para o fato de que havia, nessa época, “um movimento nacionalista popular (exacerbado na Alemanha devido à ocupação francesa napoleônica)” e, por isso, uma preocupação em conservar dados da cultura nacional, da identidade do povo alemão, uma vez que a Alemanha sofria invasões do exército de Napoleão e que, em 1806, culminou na derrota da Alemanha diante do exército francês. O registro dos contos orais seria uma forma de resistir ao domínio do invasor estrangeiro.

Os Grimm defenderam a ideia de que o folclore deveria ser *coletado* para ser *conservado*, uma vez que se trata de precioso e antiquíssimo legado cultural, cujas raízes estão mergulhadas no longínquo passado da humanidade. (VOLOBUEF, 2011, p. 48)

Os irmãos Grimm dedicaram-se a buscar as raízes do povo alemão, a pesquisar e a estudar o folclore e a língua materna; desejavam até publicar o *Grande Dicionário da Língua Alemã*, e em “1800 viajaram por toda a Alemanha conversando com o povo, levantando suas lendas e sua linguagem e recolhendo um farto material oral que transcreviam à noite” (ABRAMOVICH, 1997, p. 123). Publicaram a antologia *Contos de fadas para o lar e as crianças* [*Kinder-und Hausmarchen*]. A 1ª edição³ data de 1812 (1º volume) /1815 (2º volume), com um total de 156 contos.

Vivia-se, nesse contexto, o movimento pré-romântico e que, posteriormente, resultou no Romantismo. “O Romantismo, como se sabe, valorizou o popular, o nacional, as ‘raízes históricas’, num momento de afirmação do idealismo e do espiritualismo” (KHÉDE, 1986, p. 18). Os ideais que valorizavam o nacionalismo, e refutava o pensamento racional e científico, influenciaram os irmãos Grimm nesse interesse em coletar os contos populares, como espelho do povo alemão e de sua cultura a fim de exaltar o nacionalismo.

Os contos registrados pelos irmãos Grimm ganharam notoriedade e representaram, segundo Volobuef (2015), “uma divisão de águas no que se refere à concepção do folclore

³ 1ª edição: 1812/1815; 2ª edição: 1819; 3ª edição: 1837; 4ª edição: 1841; 5ª edição: 1843; 6ª edição: 1850; 7ª edição: 1857.

enquanto manancial estético e cultural digno de ser coligido, preservado e estudado”. Inicialmente, os irmãos Grimm não pensaram em escrever “seus” contos para as crianças, ou seja, queriam deixar as histórias registradas para os estudiosos e escolásticos, e a linguagem era acadêmica, erudita. Só após algumas publicações e edições que os contos começaram a ser destinados às crianças.

Os contos dos Grimm sofreram diversas alterações, uma vez que os críticos da época não aprovaram o tom grosseiro de “suas” histórias e, por isso, “recomendaram um pouco de estratégia para torná-los mais atraentes” (TATAR, 2004, p. 351). Com o passar do tempo, os Grimm decidiram mudar o público-alvo de suas histórias e elas foram transformando-se em “leitura para crianças na hora de dormir” (TATAR, 2004, p. 352).

Os contos passaram a sofrer diversas revisões quanto ao conteúdo, uma vez que os irmãos Grimm preocuparam-se em retirar dessas histórias as passagens mais cruéis e violentas, já que as consideravam impróprias para as crianças: “Poliu a prosa tão cuidadosamente que ninguém mais pôde se queixar de suas qualidades rudes” (TATAR, 2004, p. 352). As passagens dos contos que eram consideradas “impublicáveis” pelos censores foram retiradas. Segundo Mazzari (2012, p. 18), os filólogos alemães, ao transporem a narrativa oral para a escrita, tiveram o cuidado de padronizar e homogeneizar os textos originais, de elaborá-los estilisticamente, de complementar trechos fragmentários, de abrandar as contradições etc.

Apesar de todo o cuidado que os irmãos Grimm passaram a ter com a prosa, pois estavam “decididos a eliminar todo e qualquer resíduo de humor vulgar nos contos que registravam não tinham reservas, contudo, quanto a preservar e, em alguns casos, intensificar a violência.” (TATAR, 2004, p. 352) No conto “A gata borralheira” (1812), por exemplo, os irmãos Grimm optaram por não suprimir as passagens de mutilação de partes do corpo cometidas pelas “irmãs” de Cinderela contra os próprios pés: cortaram os dedos e o calcanhar. Vejamos:

A mãe disse para a segunda filha: ‘Pegue o sapato e, se ele for apertado, é melhor cortar a parte dos dedos’. A filha levou o sapato para o quarto e, ao ver que seu pé era grande demais, cerrou os dentes e **cortou** fora um pedaço bem grande do **dedão**. (MAZZARI, 2012, p. 126-127 – grifo nosso)

Nessa passagem, não há detalhamento de sofrimento físico das “irmãs” de Cinderela. A mutilação é tratada com certa naturalidade dentro do conto, em meio a um universo estilizado da realidade. Em relação ao mesmo conto ainda, Maria Tatar (2004) esclarece:

As irmãs postiças de Cinderela têm sua visão poupada na primeira versão registrada da história, mas, na segunda edição dos Contos da infância e do lar, pombos lhes bicam os olhos e um verniz moral é acrescentado à história: “Assim as duas irmãs foram punidas com a cegueira até o fim de suas vidas por serem tão malvadas e falsas.” (TATAR, 2004, p. 352)

As cenas de violência não foram completamente abolidas dos contos, apenas abrandadas, concentrando-se em algumas passagens narrativas. A moral ao final reforça a ideia de que os vilões serão punidos por suas maldades. Mais uma vez, os valores cristãos aparecem para mostrar que sempre a virtude será recompensada.

Ao todo, os irmãos Grimm, em vida, registraram 210 contos e, segundo Volobuef (2011, p. 47-48) lançaram “sete edições completas, as quais iam sendo ampliadas, conforme progredia a coleta de narrativas: 1812/1815, 1819, 1837, 1841, 1843, 1850 e 1857”.

Hans Christian Andersen (1805-1875), escritor e poeta dinamarquês, escreveu em 1835, a obra *Contos para crianças*. Diferentemente dos filólogos supracitados, ele “reivindicava a autoria das histórias que contava” (TATAR, 2004, p. 347). Algumas delas eram inspiradas em histórias que ouvira na infância, mescladas com seu poder imaginativo e em sua “própria vivência social”, nas palavras de Khéde (1986, p. 19). Muitos dos contos escritos por Andersen não apresentam o tão esperado final feliz, pois a maioria de suas histórias é marcada pela tragédia, violência e morte. Os contos literários de Andersen são centrados “no comportamento humano, em virtudes e vícios, e na compaixão e no arrependimento.” (TATAR, 2004, p. 348) Devido a sua contribuição para a literatura infantojuvenil, um dos prêmios internacionais mais importantes do gênero leva seu nome: *Prêmio Hans Christian Andersen*.

1.2 REESCRITURAS E ADAPTAÇÃO

Diante do contexto que apresentamos, nossa atenção nesta pesquisa volta-se para a investigação das reescrituras do conto a partir dos registros feitos pelos irmãos Grimm, sobretudo “Branca de Neve”. Nossa escolha se justifica pelo fato de que o conto aborda temas que instigam até hoje, tais como: a rivalidade entre mãe/madrasta e filha/enteada; a disputa pelo poder, o ciúme, a obsessão pela beleza física, a consulta obstinada a um espelho (o olhar do outro) e o medo de envelhecer (juventude x velhice). Todas essas questões serão investigadas para entendermos como essas temáticas se manifestam nas reescrituras.

Julia Kristeva⁴ citada por Samoyault (2008, p. 16), explica que “todo texto se constrói como um mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto”. Dessa forma, os textos não são completamente autônomos, pois sempre carregam dentro de si elementos de textos passados, ou seja, “a literatura toma a literatura como modelo” (SAMOYAUULT, 2008, p. 74). Samoyalt (2008) também esclarece que a literatura tem ligações com a memória e, por isso, a autora expõe que mesmo que a literatura se esforce “para cortar o cordão que a liga à literatura anterior, quando ela reivindica a transgressão radical ou a maior originalidade possível (ser sua própria origem), a obra põe em evidência esta memória, já que, aliás, se separar de alguma coisa é afirmar sua existência” (SAMOYAUULT, 2008, p. 75).

Quando pensamos no processo de reescritura, vêm-nos à mente o ato de escrever de novo, mas com outras palavras. Na reescritura de um conto, faz-se sua apropriação com algumas modificações, sem alteração significativa. A paráfrase talvez seja um modo de compreender a reescritura. No livro *Tradução, reescrita e manipulação da fama literária* (2007), André Lefevere, no “prefácio geral”, explica que toda “reescritura, qualquer que seja sua intenção, reflete uma certa ideologia e uma poética e, como tal, manipula a literatura para que ela funcione dentro de uma sociedade determinada e de uma forma determinada” (LEFEVERE, 2007, p. 11). Ainda, segundo Lefevere:

Reescritura é manipulação, realizada a serviço do poder, e em seu aspecto positivo pode ajudar no desenvolvimento de uma literatura e de uma sociedade. Reescrituras podem introduzir novos conceitos, novos gêneros, novos artifícios e a história da tradução é também a da inovação literária, do poder formador de uma cultura sobre outra. Mas a reescritura pode reprimir a inovação, distorcer e conter, e, em uma era de crescente manipulação de todos os tipos, o estudo dos processos de manipulação da literatura, exemplificado pela tradução, poderá nos ajudar a nos tornarmos mais atentos ao mundo em que vivemos. (2007, p. 11-12)

O conceito de reescrita encontra-se ligado ao de tradução, como manipulação do discurso. Na reescrita haveria uma retomada do texto. A manipulação do discurso estaria implicada na retomada, pois haveria a alteração ou revisão dos modos como narrar o enredo acrescentando elementos ou alterando alguns outros.

Um procedimento dentro da reescritura, que promove importantes alterações em relação à obra de partida é o revisionismo, presente nos contos de fadas de autores contemporâneos,

⁴ KRISTEVA, J. *Seméiotike: Recherches pour une sémanalyse*. Paris: Seuil, 1969.

como Neil Gaiman. O revisionismo, segundo Maria Cristina Martins (2015, p. 40) promove a subversão e a transgressão de narrativas tradicionais, criando-se assim, “um distanciamento crítico em relação aos textos originais”. Tal distanciamento implica num olhar outro para tais histórias consagradas, “numa atitude explícita de questionamento e desnudamento, que implica a recusa de convivência com a legitimação ou continuidade de tradição patriarcal” (MARTINS, 2015, p. 40). Assim, as narrativas revisitadas atualizam, questionam e deslocam o olhar do leitor para uma nova possibilidade, numa outra configuração, desconstruindo um modelo conhecido e traçando novas possibilidades.

Volobuef (2013) explica que, em uma obra revisitada, as narrativas “retomam a tradição, mas de modo a revestirem os enredos e personagens de uma dimensão novamente complexa e instigante” (VOLOBUEF, 2013, p. 226). Um conto revisitado estabelece um novo direcionamento, problematiza questões não suscitadas no conto tradicional. Nas considerações de Martins (2015), para “promover essa subversão da ordem estabelecida nos contos de fadas, o processo revisionista vale-se de diferentes estratégias narrativas. Seja deslocando o ponto de vista da narrativa original, seja deslegitimando a história conhecida [...]” (MARTINS, 2015, p. 53). Tais estratégias serão evidenciadas no conto “Neve, vidro e maçãs” (1998), de Neil Gaiman, que compõe o nosso *corpus*.

A reescritura, em processo revisionista, parte de uma obra consagrada, consolidada, em termos de história e de seus personagens para promover o deslocamento, a subversão, de modo que o leitor, que tem conhecimento da obra de partida, perceba-se diante de uma nova história. Nesse sentido, as obras revisitadas ganham um novo “frescor”, contribuindo para despertar nos leitores cada vez mais o interesse pela leitura, pois a literatura, com esse procedimento, se renova em um processo criativo e artístico. Para Volobuef, essas “obras contemporâneas trazem não apenas uma elaboração rica e inovadora, como também rejuvenesce contos que há muito conhecemos – ou pensamos conhecer” (VOLOBUEF, 2013, 227).

O conceito de adaptação também será útil em nossa pesquisa, quando nos referirmos a filmes, ou seja, outro suporte, com uma “gramática diferente”, como explica Linda Hutcheon em *Uma teoria da adaptação* (2011). Quando um conto é adaptado para o cinema, acrescentam-se à narrativa “corpos, vozes, sons, música, *props*, arquitetura, e assim por diante” (HUTCHEON, 2011, p. 65). O processo de adaptação envolve a interpretação de um adaptador, de um diretor e de suas escolhas, como a seleção de espaços, de atores e atrizes, trilha sonora, etc. Quando o filme se trata de uma animação, há todo um estudo no traço do desenho dos personagens a serem representados.

Nas adaptações que envolvem contos, a autora alerta para o fato de o adaptador ter de expandir as fontes de forma considerável, para que os filmes se desenvolvam no tempo de 2 horas aproximadamente. A adaptação envolve recriação e deve ser vista também como uma obra de arte, com independência. “O texto adaptado, portanto, não é algo a ser reproduzido, mas sim um objeto a ser interpretado e recriado, frequentemente, numa nova mídia”. (HUTCHEON, 2011, p. 123).

O nosso *corpus* constitui-se do conto “A jovem escrava” (1634), de Giambattista Basile; do conto “Branca de Neve” (1812), dos irmãos Grimm, que recontaram a história já inserida no conto de Basile e com a qual guarda, portanto, uma referência próxima; do conto “Branca de Neve”, em versão de 1857, também dos irmãos filólogos; do conto “Branca como a neve” (1894), de Figueiredo Pimentel; do conto “Neve, vidro e maçãs” (1998), de Neil Gaiman; e da adaptação cinematográfica, *Espelho, espelho meu* (2012), de Tarsem Singh. Almejamos promover um olhar crítico-analítico que verifique as relações intertextuais presentes nos contos citados para que o estudo se amplie futuramente ou dê ensejo a um leque maior de reescrituras e adaptações da história de Branca de Neve.

Iniciamos nossa leitura com o conto “Branca de Neve”, de 1812, presente na obra *Contos de fadas para o lar e as crianças*, dos irmãos Grimm. Em seguida, analisamos o mesmo conto, dos mesmos filólogos, mas da edição de 1857, que traz modificações em relação aos personagens dos polos agressor e vítima. O conto registrado de 1857, dos irmãos Grimm, foi o que se popularizou ao longo dos séculos subsequentes.

Para verificarmos o processo de reescritura, focalizaremos, primeiramente, suas personagens e funções. Faremos uso dos estudos realizados por Vladimir Propp, em seu livro *Morfologia do conto* (1985), para poder esquematizar com mais clareza o mecanismo de ação das personagens.

As duas versões de “Branca de Neve” diferem entre si em termos da natureza das personagens vilãs. No conto de 1812, temos a mãe da menina protagonizando esse papel; no conto de 1857, esse papel é ocupado pela madrasta de Branca de Neve. A oposição personagem vilã - personagem heroína é o primeiro foco de nossa análise a partir da qual, procuraremos compreender suas ações e funções na trama, em ambas as versões do conto. Algumas questões emergem antes de emprendermos as leituras. O embate entre duas mulheres (rainha mãe/madrasta x Branca de Neve) ocorre de que modo? O que motivaria a rivalidade entre mãe/madrasta e Branca de Neve? Como está constituída a figura da vilã na história? Queremos com esses questionamentos iniciais pensar, na sequência da pesquisa, no revisionismo dos contos de fadas a partir dos anos 1990, quando há uma tendência em se dar

voz à personagem do agressor, que se torna, portanto, narrador-personagem. Sua presença na história acaba sendo destacada, já que, em alguns casos, é ele quem conta sua versão dos fatos, argumentando e descrevendo sua atuação na trama, e como que revelando ao leitor uma psicologia de comportamento que o humaniza. Por que isso ocorre? Sabemos que na tradição oral “A presença da fala unívoca do narrador nos contos de fadas sugere um modelo fechado de narrativa que, por sua vez, reproduz uma realidade sociocultural também fechada” (KHÉDE, 1986, p. 19). Essa fórmula pode ser lida nos contos da tradição oral, porém, nas obras revisitadas, essa “fala unívoca” vem se modificando.

Temos como hipótese o fato de que as alterações no foco narrativo implicariam em modos outros de compreensão da realidade. Com isso, queremos enfocar também o nível de criticidade que haveria nas narrativas. Em nosso caso, os personagens e suas funções são os elementos principais que recortamos para empreender uma leitura crítica do antagonismo entre os agentes da trama, e seus destaques ao longo do exercício da literatura em seu contexto de nascimento.

Muito embora partamos dos registros da narrativa de Branca de Neve feitos pelos irmãos Grimm, temos de inserir em nossas leituras algumas outras, com as quais iremos traçar um percurso crítico-analítico que possa dar conta do estudo das personagens vilãs e heroínas.

O conto “A jovem escrava”, registrado na Itália, em 1634, por Giambattista Basile, publicado postumamente no livro *O Pentamerão (Pentameron)*, em Nápoles, carrega em sua narrativa elementos que nos remetem aos contos que conhecemos hoje, tais como: “Branca de Neve”, “A bela adormecida”, “Cinderela” e “Barba azul”. *O Pentamerão* inicialmente receberia o título *Lo cunto de li cunti (O conto dos contos)*, porém, o nome do mesmo foi alterado devido “sugestão do editor na época, que queria criar uma identificação com outro livro de sucesso, *O Decamerão*, de Giovanni Boccaccio, que tinha uma estrutura narrativa similar” (CALLARI, 2012, p. 22). A coletânea é composta por cinquenta contos.

A Itália, no início do século XVII, demonstra “grande interesse para o folclore, tradições populares, contos e canções, pois vive o momento em que os inúmeros *dialetos* lutam para se imporem como *língua*” (COELHO, 1991, p. 62). Nesse sentido, Basile descobre, segundo Nelly Novaes Coelho (1991, p. 62), “entre os camponeses de Nápoles, as maravilhas linguísticas do dialeto regional”. Desse modo, interessa-se por compor poemas no dialeto napolitano e escrever contos de fadas, que pertencem à tradição popular napolitana, ficando, assim, famoso pelos contos publicados.

No universo dos contos, sabemos que muitas histórias se entrelaçam, se expandem e se modificam com o tempo. Essa característica pode ser notada no conto de Basile, por exemplo,

O conto “A jovem escrava”, de Basile, apresenta, em sua estrutura, elementos de diversas outras narrativas, como já adiantamos. Os elementos em comum que lemos nos contos anteriormente citados são: as três fadas, enviadas para consagrar Lisa (a protagonista do conto de Basile) e a maldição de uma delas sobre a menina (remete ao conto “A bela adormecida”); o pente esquecido nos cabelos de Lisa, que a faz adormecer, os sete caixões de vidro onde é colocada, a inveja e o ciúme (remete à narrativa de *Branca de Neve*); o quarto proibido onde está, enclausurada, a garota (lembra o conto “Barba azul”); e todo o trabalho árduo que a menina realiza na casa do barão (remete ao conto “Cinderela”). Por isso, acredita-se que foi a partir do conto “A jovem escrava”, que as outras histórias foram sendo criadas, contadas e recontadas, tornando-se independentes.

Acredita-se que essas narrativas tiveram uma mesma origem, mas que com a prática do “contar oralmente” as histórias, elas foram se alastrando pela Europa, atravessando fronteiras geográficas e recebendo, assim, modificações e desmembramentos até tornarem-se contos independentes. Extrairemos do conto “A jovem escrava” apenas as passagens que nos interligam com os registros do conto “Branca de Neve”, feitos pelos irmãos Grimm.

Destacamos, assim, no conto “A jovem escrava”, de 1634, o ciúme que acarreta a rivalidade entre duas mulheres: a tia (que não tem laços de sangue com a sobrinha, pois é casada com o irmão da mãe da heroína) e a sobrinha (Lisa). A rivalidade entre essas mulheres é motivada pela inveja que a tia tem da beleza de Lisa, e que também a faz temer perder o marido para a menina.

Para evitar que o barão se interessasse pela sobrinha, que era muito bela, a tia de Lisa tratava a menina como uma escrava, além de maltratá-la com agressões físicas. A tia confiava que, desse modo, a beleza da sobrinha se deteriorasse e não se sobrepujasse a sua própria.

Ela imediatamente cortou os cabelos da garota e a espancou com as tranças, vestiu-a com trapos, e todos os dias distribuía golpes em sua cabeça e ferimentos no rosto, arroxando seus olhos e fazendo com que sua boca parecesse como se tivesse comido pombos crus. (CALLARI, 2012, p. 20)

A disputa pela beleza, além do ciúme e da inveja, mantêm-se nas reescrituras posteriores de “Branca de Neve”, como a conhecemos até hoje.

O conto de 1812, dos irmãos Grimm, constrói uma narrativa calcada na crueldade, uma vez que uma mãe, e não mais uma tia, arquiteta a morte da filha, motivada pelo ciúme que sente da menina, jovem e muito bela. Temos, assim, a rivalidade entre duas mulheres novamente. A rainha, muito vaidosa e presa à beleza externa, não aceita ser suplantada por

Branca de Neve, e, por isso, deseja a morte da princesa.

Na edição de 1857, a mãe sai de cena e é substituída pela madrasta, com quem o pai da princesa se casa e se torna o algoz da menina (enteada). O narrador, nessa versão, conserva a imagem da mãe boa, que morre após o nascimento da criança. O pai da garota também desaparece do conto, dando espaço apenas para o embate entre madrasta e enteada, numa disputa pela beleza, pelo poder. O fato de trocar a figura agressora da mãe pela da madrasta parece-nos mais aceitável, uma vez que a madrasta não tem laços de sangue com a menina. Assim como a tia de Lisa, em “A jovem escrava”, a madrasta também não tem parentesco consanguíneo com Branca de Neve.

O drama, o conflito provocado pelo ciúme entre tia/sobrinha, mãe/madrasta, filha/enteada, ou seja, entre duas mulheres (uma jovem e outra mais velha) permeia as reescrituras posteriores do conto “Branca de Neve”, dando a ele velhos e novos sentidos, velhos e novos suportes. Neste trabalho de pesquisa, analisaremos como se processam as versões, focalizando, em especial, o polo agressor e vítima, ou melhor, vilã e heroína.

1.3 AS HISTÓRIAS DE FIGUEIREDO PIMENTEL E MONTEIRO LOBATO

Os contos clássicos coletados e registrados na Europa por Charles Perrault, irmãos Grimm e Hans Christian Andersen serviram de base para o início da formação de uma literatura infantil brasileira. No Brasil, o conto “Branca de Neve”, dos irmãos Grimm, ganhou, em 1894, uma adaptação realizada por Alberto Figueiredo Pimentel, intitulada “Branca como a Neve”, presente em seu livro *Contos da carochinha*, que compõe nosso *corpus* de pesquisa. Para entendermos o contexto de produção do conto, nessa época, faz-se necessário situar o leitor no período que compreende o final do século XIX e início do século XX.

O final do século XIX marcou o nascimento da literatura infantil brasileira, e nesse período, o escritor Figueiredo Pimentel, a pedido da Livraria Quaresma, recebeu a tarefa de “compilar e adaptar histórias infantis do acervo europeu” (ZILBERMAN; LAJOLO, 1988, p. 17). Nesse período, o Brasil já tinha mudado de regime político, pois havia se tornado uma República, em 1889. Com o advento da República, almejava-se a modernização do país, e investir em cultura, em alfabetização, em um público leitor consumidor de livros infantis e escolares, era importante.

Regina Zilberman e Marisa Lajolo (1988, p. 59) esclarecem que os anseios da época eram “modernizar o País e fazê-lo avançar na direção do progresso”. Com a abolição da

escravidão e a acelerada urbanização, a situação do país exigia um investimento no setor sócio-cultural, uma necessidade de criar uma literatura nacional, mesmo sendo pautada nos clássicos infantis europeus. Pretendia-se formar cidadãos que pudessem contribuir futuramente para o progresso da nação. Nessa linha de raciocínio, “de valorização da instrução e da escola, simultaneamente a uma produção literária variada, desponta a preocupação generalizada com a carência de material adequado de leitura para crianças brasileiras” (LAJOLO; ZILBERMAN, 1987, p. 28). Não havia uma literatura infantil brasileira e, diante dessa realidade, os intelectuais, assim como professores e jornalistas, “arregaçaram as mangas e puseram mãos à obra; começaram a produzir livros infantis que tinham um endereço certo: o corpo discente das escolas igualmente reivindicadas como necessárias à consolidação do projeto de um Brasil moderno” (LAJOLO; ZILBERMAN, 1987, p. 28).

Muitas obras da literatura mundial, que não foram originalmente escritas para crianças, receberam traduções e se popularizaram entre o público infanto-juvenil. Como exemplo, podemos citar as traduções realizadas pelo professor Carlos Jansen, Caetano Lopes de Moura, Jovita Cardoso da Silva, Justiniano José da Rocha e Francisco de Paulo Brito. Devido à intensa tradução e adaptação de livros importados europeus, é uma fase conhecida como de tradução e imitação, segundo vários estudiosos.

Nesse final de século, houve no Brasil uma tendência em “ajustar” as narrativas europeias à cultura nacional, ou seja, traduziam e adaptavam os contos à realidade cultural do país, ou seja, havia a busca por abrigar a linguagem e tornar as obras mais próximas da realidade do leitor mirim. Pretendia-se estimular, assim, o gosto pela leitura e proporcionar a identificação do leitor para com a obra. É nesse contexto que a produção de Figueiredo Pimentel se destaca.

Alberto Figueiredo Pimentel (1869–1914), natural do Rio de Janeiro, foi poeta, jornalista, tradutor, contista, cronista e autor de livros infantis. Destacou-se ainda “como o primeiro intelectual a se preocupar em popularizar o livro, através de edições mais acessíveis de autores clássicos” (COELHO, 1991, p. 216). Com o auxílio do gerente José de Matos, da livraria Quaresma, considerada a mais famosa do Rio de Janeiro, Pimentel publicou diversas obras de caráter popular: *Contos da carochinha* (1894), *Histórias da avozinha* (1896), *Histórias da baratinha* (1896), *Álbum das crianças* (1897), *O livro das crianças* (1898), *Contos do tio Alberto* (s.d), entre outras, que fizeram muito sucesso entre as crianças. *Contos*

da carochinha, de 1894⁵, foi “a primeira coletânea brasileira de literatura infantil, (...) (coleção de 61 contos populares, morais e proveitosos, de vários países, traduzidos e recolhidos diretamente da tradição local). Nessa recolha, há contos de Perrault, Grimm e Andersen (...). (COELHO, 1982, p. 347).

A importância de Figueiredo Pimentel para o início da formação da literatura infantil no Brasil deve-se ao fato de que, por meio de suas obras, os livros infantis começaram a apresentar uma linguagem pautada no português brasileiro, deixando, assim, para trás, os livros portugueses que circulavam no país, de vocabulário e linguagem distantes daquela falada no Brasil: “[...] os livros de Figueiredo Pimentel subvertiam inteiramente como leitura os cânones da época, sobre serem escritos em linguagem solta, livre, espontânea, e bem brasileira para o tempo” (ARROYO, 1968, p. 178).

Muitas obras destinadas às crianças, nesse período, apresentavam fins pedagógicos, ou seja, eram repletas de ensinamentos que reforçavam um pensamento que se desejava transmitir:

[...] muitos textos desta época exortam explicitamente a caridade, a obediência, a aplicação no estudo, a constância no trabalho, a dedicação à família (v. “A pobre cega”, “A boneca”, “A casa”, “Em caminho”). Em outros momentos, os livros infantis endossam e difundem visões idealizadas da pobreza (v. “Em caminho”), reforçam certos conteúdos curriculares (v. “Vozes de animais”) e difundem modelos de língua nacional. (ZILBERMAN; LAJOLO, 1988, p. 19)

Faremos a análise do conto “Branca como a Neve”, publicado no livro *Contos da carochinha* (1894), a fim de verificar de que modo foi realizada a adaptação do conto dos irmãos Grimm, quando veio para o Brasil e como se sustenta o binômio agressor e vítima.

Outro importante escritor brasileiro de livros infantis do início do século XX, no Brasil, José Bento Marcondes Monteiro Lobato (1882 – 1948), conhecido apenas como Monteiro Lobato. Autor da série *Sítio do Pica-Pau Amarelo* (entre 1920 e 1947), uma das mais famosas narrativas para as crianças, foi escritor, advogado, diplomata, tradutor, contista e empresário. Nascido em Taubaté, interior de São Paulo, sua obra direcionada às crianças é considerada um “divisor de águas que separa o Brasil de ontem e o Brasil de hoje” (COELHO, 1991, p. 225).

Monteiro Lobato, autor de 24 livros infantis, é considerado o precursor da literatura

⁵ No livro *A literatura infantil: história, teoria, análise: das origens orientais ao Brasil de hoje*, de Nelly Novaes Coelho, consta o ano de 1896, como sendo da publicação de *Contos da carochinha*, de Figueiredo Pimentel. Na maioria dos livros pesquisados, os autores citam 1894, como sendo o ano da publicação do livro, por isso, optei por seguir a maioria.

infanto-juvenil no Brasil. Preocupou-se em produzir uma literatura infantil que fosse adequada às crianças, e conseguiu imprimir em suas obras o caráter estético do discurso, numa linguagem popular, acessível para os leitores mirins, repleta de jogos de palavras, ludicidade e neologismos.

Lobato, ao escrever suas histórias, inspirava-se em fatos de sua vida, de sua infância, de pessoas que havia conhecido, e das memórias que tivera. Também observava tudo a sua volta e, assim, criava e recriava personagens e narrativas repletas de aventuras. A personagem de Tia Nastácia, por exemplo, que integra as histórias do *Sítio do Pica-Pau Amarelo*, foi inspirada na ama de seu filho, “a preta que trouxe de Areias e o pegou desde pequenino” (ARROYO, 1968, p. 202).

O autor retratou em seus livros o nacionalismo e o pedagógico, mas atrelados a um discurso criativo e poético. Em *Reinações de Narizinho* (1931), por exemplo, Lobato mostra-se um “inventor de palavras”, como afirma Marisa Lajolo (2009):

[...] na história de Narizinho, *condessar* é nomear Emília condessa (p.45); um recado escrito nas asas de uma borboleta é um *borboletograma* (p. 54); um inspetor que agride alguém dá-lhe *inspetoradas* no lombo (p. 92) e a paixão do Príncipe Escamado por Narizinho é diagnosticada como *narizinhoarrebidade* (p. 95). (LAJOLO, 2009, p. 19)

Percebemos, deste modo, que Lobato tem um estilo próprio ao narrar, de recontar, diferenciando-se nesse ponto dos padrões europeus. “Rompe, pela raiz, com as convenções estereotipadas e abre as portas para as novas ideias e formas que o novo século exigia” (COELHO, 1991, p. 225). Lajolo (2009) ainda explica que o diplomata soube se utilizar da metalinguagem e da intertextualidade, criando, assim, efeitos de sentido em seus textos. Arroyo (1968, p. 198), destaca o caráter imaginativo de suas obras, dentre outras características:

[...] o enredo, a linguagem visual e concreta, a graça na expressão – toda uma soma de valores temáticos e linguísticos que renovava inteiramente o conceito de literatura infantil no Brasil, ainda preso a certos cânones pedagógicos decorrentes da enorme fase da literatura escolar. Fase essa expressa, geralmente, num português já de si divorciado do que se falava no Brasil. (ARROYO, 1968, p. 198)

Monteiro Lobato desejava escrever histórias que fossem bem compreendidas pelas crianças, que fizessem sentido para elas. Arroyo (1968, p. 202) conta que Lobato considerava as traduções que circulavam no Brasil, naquela época, como “grego”. A experiência de

Lobato, quando leitor mirim, não foi das melhores e dizia: “E como não entendia patavina do que estava escrito neles, divertia-me ‘lendo’ as figuras”. Acontece que já havia mudanças no idioma do português de Portugal em relação ao português falado no Brasil e, por isso, a dificuldade em se entender as traduções portuguesas.

O livro *Reinações de Narizinho*⁶ (1931), de Monteiro Lobato, segundo Denise Maria de Paiva Bertolucci (2009, p. 187), marca a “maturidade do autor no campo da literatura infantil”. A autora ainda explica que Lobato relatou em carta escrita a seu amigo Godofredo Rangel (também escritor e tradutor de livros), que reuniu, remodelou e unificou os livros lançados na década de 1920 em *Reinações de Narizinho*. A obra contém onze capítulos, 306 páginas, e ilustrações de Jean G. Villin e, para os críticos da época, digna de muitos elogios, por ser considerada rica em lirismo.

A unificação da obra de 1931 pelo entrelaçamento de episódios anteriormente publicados oferece possibilidades amplas de leitura e ainda identifica o texto de Lobato com o modelo de narrativa de composição aberta. Em *Reinações de Narizinho*, como no conjunto de ações narradas em toda a obra lobatiana, não há um desenlace irreversível. (BERTOLUCCI, 2009, p. 193)

Em *Reinações de Narizinho* (1931), Lobato insere na narrativa do sítio, personagens dos contos maravilhosos já conhecidos pelas crianças, tais como: Cinderela, Branca de Neve, Bela Adormecida, Rosa Branca e Rosa Vermelha, Pinóquio, Gato Félix, Gato de Botas, Barba-Azul, Príncipe “Escamado” (para Encantado), Peter Pan, Dona Carochinha, entre muitos outros, fazendo referência aos contos clássicos europeus. Apesar de ele se utilizar da tradição, o autor também inova, uma vez que cria outra atmosfera, com diferentes personagens e situações. Dentre os personagens lobatianos temos: Lúcia, conhecida como Narizinho, Dona Benta, Tia Nastácia, Emília (a boneca), Pedrinho, Visconde de Sabugosa e Rabicó. Faremos algumas considerações a respeito da história que consideramos importantes.

Narizinho é uma menina de sete anos, que mora junto de sua avó Dona Benta e de Tia Nastácia no Sítio do Pica-Pau Amarelo. Tia Nastácia fez para Narizinho uma boneca de pano, a quem chamaram de Emília e que acompanha a menina a todos os lugares. Certo dia, Narizinho, que costumava dar alimento aos peixes no ribeirão atrás do pomar, depara-se com um peixe vestido de gente: o Príncipe Escamado. Esse Príncipe também é rei e convida Narizinho para conhecer o Reino das Águas Claras. É em um universo repleto de fantasia que

⁶ O título original tem a presença do artigo definido: *As reinações de Narizinho*. Informação coletada no livro *Monteiro Lobato, livro a livro – Obra Infantil*, organizado por Marisa Lajolo e João Luís Ceccantini, 2009, p. 188.

o leitor viaja com Narizinho para o fundo do mar. A transição entre os “dois” mundos ocorre por meio de um universo onírico, do sonho. As fronteiras entre fantasia e realidade se dissolvem e, de repente, o leitor se vê mergulhado no universo do maravilhoso de forma muito natural. Parece que Narizinho se vê na posição de Alice, de Lewis Carrol, “no país das maravilhas”. E em alguns momentos na narrativa, podemos confirmar essa impressão, porque Narizinho, Pedrinho e seus amigos conhecem o “Mundo das Maravilhas”, o “País das Fábulas”, o “Senhor La Fontaine”, “Esopo” e entram em contato com os animais falantes e seres encantados.

Narizinho, então, para viver diversas aventuras, sai do sítio onde mora e parte rumo ao Reino das Águas Claras, num lugar repleto de maravilhas. Ela acompanha o Príncipe junto de sua boneca Emília e todos vão para o fundo do mar. Lá, o Príncipe é o responsável por resolver os conflitos que ocorrem numa espécie de audiência, como se fosse um juiz, e em uma de suas audiências, quem o procura é a Dona Carochinha, com um enorme problema. Vejamos:

- A senhora por aqui? – exclamou este, admirado – Que deseja?
 - Ando atrás do Pequeno Polegar – respondeu a velha. – Há duas semanas que fugiu do livro onde mora e não o encontro em parte nenhuma. Já percorri todos os reinos encantados sem descobrir o menor sinal dele.
 - Quem é esta velha? – perguntou a menina ao ouvido do príncipe. – Parece que a conheço...
 - Com certeza, pois não há menina que não conheça a célebre Dona Carochinha das histórias, a baratinha mais famosa do mundo.
- E voltando-se para a velha:
- Ignoro se o Pequeno Polegar anda aqui pelo meu reino. Não o vi, nem tive notícias dele, mas a senhora pode procurá-lo. Não faça cerimônia...
 - Por que ele fugiu? – indagou a menina.
 - Não sei – respondeu Dona Carochinha – mas tenho notado que muitos dos personagens de minhas histórias já andam aborrecidos de viverem toda a vida presos dentro delas. Querem novidade. Falam em correr mundo a fim de se meterem em novas aventuras. (LOBATO, 1969, p. 11)

Em *Reinações de Narizinho*, os personagens dos contos tradicionais estão descontentes de vivenciarem sempre as mesmas histórias. Já não suportam mais integrar histórias “emboloradas” e desejam mudança. Narizinho e Pedrinho conversam a respeito da fuga de Pequeno Polegar:

- [...] Só estranhou que o Pequeno Polegar tivesse fugido da sua historinha.
- Isso, sim, não deixa de me intrigar – disse ele. – Se Polegar fugiu é que a história está **embolorada**. Se a história está **embolorada**, temos de botá-la fora e **compôr outra**. Há muito tempo que ando com esta idéia – fazer todos

os personagens fugirem das velhas histórias para virem aqui combinar conosco outras aventuras. Que lindo, não?
 - Nem fale, Pedrinho! – exclamou a menina pensativa. – O que eu não daria para brincar neste sítio com a menina da Capinha Vermelha ou Branca de Neve... (LOBATO, 1969, p. 53 – grifo nosso)

Há uma crítica velada no livro sobre a mesmice, de se narrar sempre o mesmo. É como se os leitores também desejassem vivenciar novas aventuras, ler novas histórias e é isso que Monteiro Lobato faz: transforma as histórias, oferecendo-lhes nova roupagem, num clima de leveza, aventura e originalidade.

Dona Carochinha, no livro, representa a “velha” tradição, que está em busca dos personagens fugitivos, como o Pequeno Polegar, para recolocá-los nas histórias europeias. Monteiro Lobato vem para deslocá-los. Ele utiliza-se dos personagens tradicionais, porém, costura o “novo” e o “velho” discurso, num tecido que mescla fantasia e realidade, tradição e inovação. Ele coloca os personagens já conhecidos do leitor em meio a uma nova narrativa, com novos personagens para interagir. O recurso da intertextualidade é bastante utilizado. “Comparecem ao livro personagens e cenas de várias fontes: gregas, europeias, brasileiras” (BERTOLUCCI, 2009, p. 194). No capítulo “Outros convidados”, que conta sobre a festa que Narizinho promove no sítio, aparecem por lá Perseu, Teseu, Medusa. Além deles, também temos a presença de Xarazade e os heróis das *Mil e uma noites*.

Personagens famosos do cinema também estão na narrativa de Lobato. O autor genialmente utiliza-se do repertório cultural da época para atrair a atenção do leitor. Podemos citar Tom Mix, ator norte-americano do início do século XX, famoso por interpretar nas telas do cinema mudo um *cowboy*, nos filmes do gênero *western*. Tom Mix é introduzido na história como um chefe de quadrilha a assaltar Narizinho, mas que no decorrer da narrativa, torna-se seu aliado:

Narizinho, a tremer, olhou para ele e franziu a testa. “Eu conheço esta cara!”
 - pensou consigo. “É Tom Mix, o grande herói do cinema!... Mas quem havia de dizer que esse famoso *cow-boy*, tão simpático, havia de acabar assim, feito chefe duma quadrilha de lagartos?...”
 - A bolsa ou a vida! – repetiu Tom Mix carrancudo. (LOBATO, 1969, p. 57)

Comentamos que os personagens tradicionais, já conhecidos pelas crianças, integram a narrativa *Reinações de Narizinho*. Branca de Neve, a personagem principal de nossa pesquisa, também aparece na história, mas de que modo? Narizinho promove uma festa no sítio junto de seus amigos e convida os personagens dos contos de fadas. Cinderela e Branca de Neve são convidadas, assim como Pequeno Polegar, Rosa Vermelha e Rosa Branca, Barba-Azul,

Capinha Vermelha, Aladino, entre outros.

Em um capítulo intitulado “Branca de Neve”, temos a narração da chegada de Branca de Neve ao sítio. A princesa é adorável e leva para Emília um presente: um espelho mágico. Justamente esse objeto, que no conto dos irmãos Grimm estava no poder da rainha, desta vez, pertence à Branca de Neve. Emília não perde tempo e consulta o espelho: “- Diga-me, senhor espelho, qual a boneca que conta histórias mais bonitas?/ - É a ilustre marquesa de Rabicó! – respondeu o espelho na sua voz mágica” (LOBATO, 1969, p. 179).

Importante destacar o ritual de se consultar o espelho. O espelho é um objeto repleto de significações e, segundo Carvalho (1982, p.64) é “um dos mais importantes veículos de operações mágicas” nos contos de fadas. Normalmente, ele aparece como um ser auxiliar para quem o consulta. No conto tradicional, ele auxilia a figura opositora, a rainha, uma vez que se encontra na posse dela. O objeto tem o poder de fazer revelações e Emília, por conhecer a história, dirige-lhe um questionamento, assim como fazia a rainha. No entanto, o teor da pergunta é outro: não deseja saber sobre sua aparência física, mas sim da sua habilidade em contar histórias.

No sítio, os personagens costumavam contar histórias à noite, antes de dormir, na sala, como forma de entretenimento. A prática que faz parte da tradição do narrar os contos populares é introduzida no livro de Lobato, que coloca em alguns capítulos, um personagem como narrador de uma história. Emília havia criado uma linda história de fadas e contado para todos numa noite. Apesar de ter sido muito elogiada por sua habilidade como narradora, queria a confirmação vinda do espelho.

Em outro capítulo, intitulado “O irmão de Pinóquio”, é Dona Benta quem conta a história de Pinóquio (do escritor italiano Carlo Collodi, de 1883) para as crianças, porém, de forma fracionada, imitando a estratégia utilizada por Sherazade, ao narrar todas as noites uma história ao rei Xariar, seu esposo. Vejamos: “- Alto lá! – interveio Dona Benta. Quem vai ler o *Pinóquio* para que todos ouçam, sou eu, e só lerei três capítulos por dia, de modo que o livro dure e nosso prazer se prolongue. A sabedoria da vida é essa” (LOBATO, 1969, p. 199).

Percebemos, assim, que Lobato é muito hábil em sua narrativa. Sabe introduzir elementos culturais, explorar a linguagem e a intertextualidade, além de parodiar passagens dos contos tradicionais. Lembremo-nos de que a paródia é repetição com distância crítica, ou seja, utiliza-se de um texto anterior, porém diferencia-se dele em algum ponto. Linda Hutcheon (1984, p. 19) explica que a paródia “apropria-se das convenções de um período anterior e dá-lhes novo sentido”. Na passagem da consulta ao espelho feita por Emília, por exemplo, a estrutura da pergunta é mantida, porém o conteúdo é diferente do já conhecido.

Ao introduzir Branca de Neve na narrativa, Lobato utiliza-se de parte de sua história para lhe dar continuidade, ou seja, para introduzir o dado novo. Vejamos:

- Onde vivem hoje aqueles **sete** anõezinhos? – perguntou Emília.
- Vivem comigo no castelo. Tudo lá brilha que nem ouro, porque não pode haver no mundo criaturas mais trabalhadeiras.
- Oh! – exclamou a boneca – por que não dá um deles a tia Nastácia? A coitada vive se queixando de que está velha e precisada de quem a ajude na cozinha.
- Impossível! – respondeu Branca. – Eles são **sete**, e se sair um quebra a conta. A gente não deve mexer com o **número sete**, que é **mágico**. (LOBATO, 1969, p. 179 – grifo nosso)

Vemos que os sete anões foram morar com a princesa e são eles que fazem todo o serviço doméstico do castelo. No conto dos irmãos Grimm, tanto no de 1812 quanto no de 1857, não há indícios que os anões teriam ido morar junto de Branca de Neve. Além disso, quem costumava fazer o serviço doméstico na casa dos anões era Branca de Neve, e não o contrário. Vemos que há uma alteração no curso narrativo.

Lobato também chama a atenção para o número sete. Por quê? Porque o sete, na numerologia, segundo Callari (2012, p. 23) é “considerado o número perfeito: os dias de criação do mundo na Bíblia, dias da semana, notas musicais, os arcanjos do trono de Deus, os chakras do corpo humano, etc.” Se um dos anões fosse separado, quebraria a perfeição, a harmonia. Mesquita (2012, p. 4) reforça essa ideia quando afirma que “o sete é tido como um número divino, representando a intervenção transcendente em todas as coisas e ideias da nossa realidade”.

Em relação à linguagem, o ludismo, característica das narrativas de Lobato, é bastante marcado, principalmente, no discurso de Emília, a boneca de pano, que começa a falar após tomar a pílula falante oferecida pelo Doutor Caramujo, ainda no fundo do mar. Emília troca as palavras, cria novas palavras, e a narrativa fica mais divertida para as crianças:

- A boneca não sabia, mas não se atrapalhava na resposta. Emília nunca se atrapalhou nas suas respostas. Dizia as maiores asneiras do mundo, mas respondia.
- A velha mora com o Pequeno Polegada.
- Polegar, Emília!
- PO-LE-GA-DA.
- Era teimosa como ela só. Nunca disse doutor Caramujo. Era sempre doutor Cara de Coruja. E nunca quis dizer Polegar. Era sempre Polegada. (LOBATO, 1969, p. 31)

Os demais personagens se utilizam de vocábulos bem populares, tais como: “coroca”,

“bodoque”, “taquara rachada”, “polvorosa”, “botar” (para colocar), “gentarada”, entre outros. Outro recurso linguístico que aparece muito na narrativa é o uso de onomatopeias, para os sons: *pluft!* (p. 36), *rom, rom, rom* (p. 39), *tchibum!* (p. 40), *toc, toc, toc* (p. 46), *pá! pá! pá!* (p. 49), e perpassa toda a narrativa.

Percebemos, desse modo, que o livro *Reinações de Narizinho* (1931) é muito rico em recursos linguísticos e repertório sociocultural. Em meio a uma narrativa construída com ludismo e intertextos, a história é repleta de fantasia. É uma narrativa bastante original para a época, uma vez que Lobato cria uma história nova, com estilo próprio, mesclando o “velho” e o “novo”, num entrelace de personagens clássicos e lobatianos. As referências aos contos de fadas, às fábulas de La Fontaine e Esopo enriquecem a narrativa, dando-lhe um novo colorido. Não temos em *Reinações de Narizinho* histórias “emboloradas”, repetitivas, mas histórias frescas, com ar nacionalista.

1.4 PEDRO BANDEIRA E O FANTÁSTICO MISTÉRIO DE FEIURINHA

Pedro Bandeira de Luna Filho, importante autor brasileiro de livros infantojuvenis do século XX, merece ser lembrado por sua relevante contribuição como um escritor da infância. Nasceu em Santos, no ano de 1942, e desde 1961, vive em São Paulo, capital. Agraciado por diversos prêmios, é considerado o autor com maior número de livros juvenis vendidos no Brasil.

Dentre as diversas obras publicadas, o livro *O fantástico mistério de Feiurinha*, de 1986, ganha destaque em nossa pesquisa, uma vez que aborda o universo dos contos de fadas, com príncipes, princesas e bruxas, de modo criativo, numa linguagem simples, de fácil leitura. O livro homenageia os contos clássicos de Charles Perrault, irmãos Grimm, Hans Christian Andersen, ao inserir na narrativa de Feiurinha (princesa até então desconhecida dos contos), as personagens da tradição, tais como: Branca de Neve, Chapeuzinho Vermelho, Cinderela, A Bela Adormecida, Rapunzel, Bela, e Rosafior Della Moura Torta.

Essas personagens aparecem em um novo contexto, já casadas, mais velhas e grávidas de seus príncipes encantados. Bandeira opta por dar continuidade à vida dessas princesas após o “felizes para sempre” do final das histórias de que fazem parte. Desse modo, vemos que o autor se volta para a tradição, mas também inova, ao entrelaçar as histórias já conhecidas do público com uma nova história, a da princesa Feiurinha. Além disso, Bandeira retoma a tradição do conto popular, de natureza oral, ao inserir na sua narrativa uma personagem, dona Jerusa (senhora de setenta anos), como a contadora da história de Feiurinha: “- A história de

Feiurinha é dos antigos. Quem me contou, há mais de sessenta anos atrás, foi minha avó, que também ouviu da avó dela. Era a minha história preferida, com perdão das princesinhas...” (BANDEIRA, 1999, p. 62).

Ademais, o autor reverencia, em sua narrativa, os escritores Charles Perrault, irmãos Grimm, Hans Christian Andersen, Jean de La Fontaine, Esopo e Monteiro Lobato, uma vez que os cita diretamente, como os “escritores” dos contos infantis. Vejamos um diálogo entre as princesas, quando tentam adivinhar qual dos autores registrou a história de Feiurinha:

- Da Feiurinha eu não sei – respondeu Dona Chapeuzinho Vermelho. – Mas a minha eu sei que foi Charles Perrault. Um francês ma-ra-vi-lho-so que só esqueceu de botar um Príncipe Encantado no final.
- Acho que não foi ele – disse Dona Branca. – Vai ver foram Wilhelm e Jacob, os irmãos Grimm, aqueles dois alemãezinhos adoráveis que contaram minhas aventuras de modo tão sensacional...
- Os Grimm? Não, não foram eles – intrometeu-se Dona Bela-Fera. – Não terá sido Andersen?
- Hans Christian Andersen, o sapateiro? Não, vai ver foi Esopo.
- Muito antigo. Na certa, foi La Fontaine.
- Talvez tenha sido Lobato...
- O do Sítio do Picapau Amarelo? Já estive lá. Não foi ele não. (BANDEIRA, 1999, p. 43 – 45)

O ato de retomar a tradição é recorrente. O velho e o novo discurso dialogam, complementando-se, em alguns momentos, mas também se diferenciam, por meio de um viés crítico, como acontece em obras parodiadas.

A narrativa é bastante verossímil, uma vez que apaga as fronteiras entre ficção e realidade, transportando o leitor para um mundo onde pessoas “reais” convivem com seres ficcionais. Parece que todos vivem num mesmo universo: no universo da fantasia. A estratégia utilizada pelo autor é em relação ao narrador, que é personagem.

O narrador da obra de Pedro Bandeira é o autor/narrador-personagem, uma vez que o próprio Bandeira integra a narrativa que conta. Bandeira, como personagem, dialoga com as princesas que o procuram para descobrir o paradeiro da princesa Feiurinha, desaparecida do reino misteriosamente. As princesas recorrem à Bandeira, porque ele é um autor de livros e, provavelmente, poderia ajudá-las a desvendar tal mistério.

Na missão de encontrar Feiurinha e sua história, o “autor/narrador-personagem” é quem registra a história da princesa, contada por sua empregada, a personagem Dona Jerusa, a única que se lembrava da história que ouvira na infância, e que estava quase esquecida na memória de todos, por não ter sido registrada por nenhum autor: “Estava desvendado o mistério. Feiurinha desaparecera porque ninguém havia escrito sua história, porque suas

aventuras não se eternizavam através dos séculos nas risadas e nas emoções das crianças” (BANDEIRA, 1999, p. 59). Percebemos, dessa forma, que Pedro Bandeira, o autor, exalta em seu livro a importância dos registros feitos pelos filólogos e escritores ao longo do tempo, para que os contos populares, dado cultural de uma época, não se percam.

Em relação às personagens que integram a narrativa em questão, focalizaremos o modo como a princesa Branca de Neve, personagem principal de nossa pesquisa, aparece na obra de Pedro Bandeira.

Em *O fantástico mistério de Feiurinha*, Branca de Neve já se encontra casada há 25 anos (prestes a comemorar Bodas de Prata), grávida do sétimo filho (quis ter sete, um filho para cada anão batizar) e é conhecida como Dona Branca Encantado. O narrador alerta para o fato de que nos “tempos de solteira, o sobrenome dela era ‘De Neve’, mas, depois que se casou com o Príncipe Encantado, Dona Branca passou a usar o sobrenome do marido” (BANDEIRA, 1999, p. 15).

O autor vale-se de uma prática social recorrente do “mundo real” para conferir mais veracidade à narrativa. Prática ainda comum no Brasil, as mulheres, ao se casarem, têm adotado o sobrenome do marido. E é essa prática que é retratada no livro, pois não é só Branca de Neve quem adotou o sobrenome “Encantado”, mas todas as outras princesas: Cinderela Encantado, Rapunzel Encantado, Bela-Fera Encantado e assim por diante.

Branca de Neve, ou melhor, Dona Branca, é a princesa com maior destaque na narrativa de Bandeira. É ela quem convoca todas as princesas do reino para desvendarem o misterioso desaparecimento de Feiurinha. Dona Branca é uma personagem ativa, que por temer que o “felizes para sempre” seja ameaçado, toma providências para encontrar a amiga princesa.

O narrador principia a história contando-nos sobre Branca de Neve, no “Capítulo Zero e Meio”: “Era uma vez, há muitos, muitos anos atrás mais vinte e cinco anos, uma senhora de cabelos **negros** como o **ébano**, onde já começavam a aparecer alguns fios **brancos** como a **neve**, bem da cor da pele dela, que também era branca como a neve” (BANDEIRA, 1999, p. 15 – grifo nosso). O início da narração parece-se com início do conto dos irmãos Grimm, ao descrever a princesa praticamente com as mesmas características físicas de outrora, mas, desta vez, por já estar mais velha, com alguns fios brancos.

Notamos que Pedro Bandeira utiliza-se do recurso da paródia em sua obra, uma vez que insere uma informação nova na antiga e conhecida estrutura. É por meio da diferença que o novo discurso aparece, há nesse processo um diálogo com o passado, mas não é um diálogo nostálgico, muito pelo contrário, há uma ressignificação. Pedro Bandeira dá uma nova

roupagem às histórias conhecidas, lidas e relidas, inovando em relação à caracterização das personagens, mas valendo-se sempre do discurso da tradição, num movimento de tradição e inovação ao longo da narrativa.

1.5 BRANCA DE NEVE SOB O OLHAR DA VILÃ

1.5.1 NEIL GAIMAN E O CONTO *NEVE, VIDRO E MAÇÃS*

Neil Richard MacKinnon Gaiman, popularmente conhecido como Neil Gaiman, é um autor britânico de romances, contos e roteiros. Nascido em 10 de novembro de 1960, em Porchester, na Inglaterra, é um autor de best-sellers e de quadrinhos. Hoje vive próximo de Minneapolis, nos Estados Unidos.

Desde a infância, Gaiman demonstrou especial interesse por livros de fantasia e adorava ler as histórias de C.S. Lewis, J.R.R. Tolkien, James Branch Cabell e Edgar Allan Poe, entre outros. Iniciou sua carreira como jornalista em 1980, mas logo passou a se dedicar ao mundo dos quadrinhos, demonstrando todo o seu talento ao construir universos únicos com a aclamada série *Sandman*, e depois para a ficção adulta e infantojuvenil. As obras de Gaiman já receberam diversos prêmios e medalhas, sendo adaptadas para o cinema, televisão e ópera. O autor escreve para todas as faixas etárias e tem uma vasta produção literária.

Nos Estados Unidos, em 1998, lança seu livro *Fumaça e Espelhos*, em inglês *Smoke and Mirrors*, conferindo uma nova roupagem ao conto “Branca de Neve”, dos irmãos Grimm, ao escrever o conto “Neve, vidro e maçãs” (em inglês, “Snow, Glass and Apples”, já lançado em 1994) sob uma nova perspectiva. Nesse conto, a madrasta é a narradora da história, ou seja, é ela quem narra sua versão dos fatos, numa tentativa de desconstruir a imagem da princesa idealizada, boa e ingênua.

Os estereótipos da “madrasta má” e da “princesa boa” são colocados em “xeque”, fazendo com que o leitor questione e atue nessa narrativa, a fim de conhecer “o outro lado da história”. Como um juiz, o leitor tem acesso à versão dos fatos, segundo a perspectiva da madrasta, até então “condenada” como um ser malévolo diante de tantos narradores, que optaram em construir as histórias em torno da heroína, no caso, da princesa.

“Neve, vidro e maçãs” não é um conto destinado ao público infantil, já que aborda temas como: erotismo, vampirismo, incesto, canibalismo e necrofilia. Mais voltado para o público jovem, a narrativa envolve o leitor em uma trama desconhecida, com fatos novos, aterrorizantes, nunca narrados. A mudança do foco narrativo faz com que o leitor passe a

entender os motivos que levaram a rainha a desejar a morte da princesa.

O conto de Neil Gaiman, “Neve, vidro e maçãs” (1998), promove uma revisão do conto já conhecido, conferindo-lhe uma nova roupagem, alterando profundamente, a história conhecida da princesa Branca de Neve.

O conto inicia-se na voz da rainha (madrasta), que parece dialogar com alguém (talvez, com ela mesma). A rainha acusa a princesa por ser a responsável pela morte da mãe, e do pai, posteriormente. Logo, ela conta como conheceu o pai de Branca de Neve e a forma como se relacionava com ele. Pelo discurso, o leitor vai percebendo que a rainha gostava muito do rei e que sofreu com sua morte.

A narradora-personagem (rainha) insere, aos poucos, na narrativa, os traços da personalidade de Branca de Neve. A princesa, no início, é uma criança, na idade dos cinco/seis anos. É descrita como uma garota com dentes amarelos e afiados, que causa medo em sua madrasta. A menina demonstra comportamento vampiresco:

Ela olhou para mim e sorriu – ela sorria, mas raramente – então, afundou seus dentes na base de meu polegar, no Monte de Vênus, e arrancou sangue. Comecei a gritar de dor e de surpresa. Ainda, ela olhou para mim e me calei.

A pequena princesa firmou sua boca em minha mão e, então, lambeu, sugou e bebeu. Quando terminou, deixou meu aposento. (GAIMAN, 2004, 220⁷)

A rainha tinha dezoito anos quando se tornara viúva. Ela sente ódio pela enteada e a culpa pela morte do pai. Por isso, mandou matar Branca de Neve e retirarem o coração dela. A rainha era uma pessoa muito poderosa e sábia e é por meio de um espelho, descrito como um disco de vidro polido incrustado em prata, que ela segue os passos de Branca de Neve, que já estava com 12 anos, vivendo na floresta. O coração da princesa continuava pulsando, mesmo fora do corpo da princesa e a princesa ainda vivia.

Branca de Neve é descrita como uma mulher bastante “animal”, canibal e vampiresca. Sem pudores, faz sexo com qualquer um, depois mata, e ainda se alimenta de carne humana. Ela é o terror da floresta onde vive, pois está exterminando tudo que há por lá e, por esse motivo, a rainha parte em busca da princesa para matá-la pessoalmente. Ela prepara três maçãs envenenadas e segue rumo à floresta, na caverna onde a princesa vive. Branca de Neve “morre”, o coração para de pulsar.

A madrasta de Branca de Neve conta que foi ela quem teve o primeiro contato com o

⁷ As páginas do livro *Fumaças e espelhos*, de Neil Gaiman, não são numeradas, por isso, fiz a numeração delas manualmente a fim de facilitar a consulta do conto em anexo.

príncipe que se casou com sua enteada. Ela deitou-se com o príncipe, pois desejava unir-se a ele, expandir o reino, porém, o príncipe deixou-a e foi procurar por Branca de Neve, que já era um cadáver frio. A madrasta imagina que a princesa fora despertada do “sono profundo” pelo príncipe por meio de uma relação sexual. A necrofilia está presente no conto, que resgata o tom aterrorizante dos primeiros contos orais, com cenas que causam horror.

O príncipe casa-se com Branca de Neve e a madrasta da princesa é punida por ter tentado matar a enteada. No dia do casamento de Branca de Neve, a rainha é levada nua ao forno e morre queimada. O leitor depara-se com uma princesa perversa e com uma madrasta vítima. A princesa seria o alçó de todos? Ela teria matado a mãe, o pai, os seres da floresta, o monge e ainda alimentava-se de carne humana. Os atos da madrasta são justificados, mas ela ainda assim é castigada, por quê? É um conto que deixa o leitor aterrorizado, desconstrói a imagem da princesa boa e idealizada.

1.5.2 O FILME *ESPELHO, ESPELHO MEU*

O filme *Espelho, espelho meu* (2012), produzido pelos Estúdios Relativity Media e Rat Entertainment, tem como atores Julia Roberts, Lily Collins e Armie Hammer, nos papéis principais, que emprestam ao filme sua experiência interpretativa que seduz a plateia. Com uma bilheteria de \$5,8 milhões de dólares, contabilizados no dia da estreia, o filme durante sua temporada no cinema chegou a arrecadar em nível mundial \$162.835.167 milhões de dólares. A narrativa do filme aposta na alteração de foco das personagens, focalizando a madrasta de Branca de Neve como narradora da história. A primeira cena do filme nos mostra Julia Roberts, atriz que interpreta a rainha, madrasta de Branca de Neve, narrando a história. Vejamos:

Once upon a time,
in a Kingdom far, far away,
a baby girl was born.
Her skin was pure as snow.
Her hair was dark as night.
They called her Snow White

[...]

So he sought out a **new queen**.
This queen was
the most beautiful woman in the world.
She was intelligent and strong.
And just to clarify, **she was me**.

And **this is my story. Not hers.**
 Bewitched by my beauty,
 the king begged me to marry him.
 I was everything to him:
 the stars, the moon.

[Era uma vez,
 em um reino muito, muito distante,
 uma menina que acabara de nascer
 sua pele era branca como a neve,
 seu cabelo era escuro como a noite,
 Puseram nela o nome de Branca de Neve]

[...]

[⁸Então, ele procurou uma nova rainha.
 Essa rainha era a mulher mais linda do mundo
 Ela era inteligente e forte
 E, só para deixar claro, essa rainha era eu
 E esta é a minha história. Não dela.
 Fascinado pela minha beleza,
 O rei me implorou para casar com ele.
 Eu era tudo para ele:
 As estrelas, a lua].
 (ESPELHO, espelho meu, 2012)

O filme explora a questão de a madrasta desejar ser o “centro da história”, de ela reivindicar a história para ela, no centro de uma história já conhecida, a de Branca de Neve. Talvez sua atitude seja a de reivindicar um direito de voz narrativa, sempre alijada da natureza do caráter de sua personagem, voltada para o mal, a inveja, a vingança, e por isso, emudecida em suas razões mais profundas que pudessem justificar seus gestos contra a sempre heroína, Branca de Neve. Tomamos conhecimento de que a princesa, nesta narrativa, mostra-se disposta a enfrentar a madrasta, que a priva de viver em sociedade, de governar o seu reino, após o desaparecimento de seu pai.

Branca de Neve é a personagem heroína, com 18 anos de idade, é uma princesa ativa, de caráter forte, guerreira, que luta pelos seus ideais e princípios; muito diferente da princesa retratada no famoso filme dos estúdios Walt Disney *Branca de Neve e os sete anões*, de 1937, cuja postura é passiva diante dos acontecimentos, pois não luta contra sua madrasta.

A madrasta de *Espelho, espelho meu* é uma mulher bela, porém fútil e interesseira. Ela não aceita a idade que tem, não aceita o envelhecimento e, para continuar jovem, vale-se dos recursos da magia. O filme explora a questão da recusa do envelhecimento, tema atual da sociedade do século XXI, em que a beleza do corpo e a juventude eterna são cultuadas. Além

⁸ Tradução retirada da legenda em português do filme.

disso, o filme traz como tema central os sentimentos da inveja e do ciúme, principais motivos da rivalidade da rainha para com a princesa. Importante destacar que a madrasta dessa história não causa pavor ou medo no espectador, pois apesar de ela cometer maldades contra a sua enteada, é cômica, atrapalhada e irônica.

A madrasta nessa história, não se preocupa somente com a beleza, como nos contos, mas também com sua situação financeira, que não está das melhores. Por esse motivo, ela disputa o príncipe com sua enteada, pois deseja, por meio do casamento, resolver seus problemas financeiros.

O filme é dotado de colorido e encantamento. A narrativa é destinada ao público infantil e juvenil, há cenas engraçadas, principalmente aquelas relacionadas ao príncipe e aos anões. Os anões (Figura 1), que são sete, são apresentados, inicialmente, como “ladrões” (não são mineiros), essa condição é justificada ao longo da narrativa. Os anões são marginalizados pela sociedade, discriminados por terem baixa estatura (eles até usam pernas de pau retráteis) e, por isso, não conseguem emprego e precisam roubar para viver. Não são personagens malévolos, muito pelo contrário, são seres que auxiliam a princesa em suas provas. Diríamos que a maldade é justificada como uma consequência de uma injustiça social.

Figura 1: Os anões



Fonte: ESPELHO, espelho meu, 2012.

Os anões atuam como seres mediadores de Branca de Neve, pois oferecem abrigo à princesa, ensinam-na a lutar para se defender da sua madrasta, dão-lhe conselhos e apoiam a princesa em suas decisões. Os anões são identificados por nomes: Grim, Açougueiro, Lobo, Napoleão, Tampinha, Rango e Riso. Cada anão tem uma personalidade que os diferencia, mas não tem a ver com a relação entre os seus nomes com a dos anões do filme de Walt Disney, de 1937.

Em relação ao personagem do príncipe, ele é um rapaz corajoso, belo, forte e rico, o que faz com que a rainha sintam-se atraída por ele, já que ele preenche todos os requisitos que

ela deseja. A rainha encontra-se em crise financeira e busca a estabilidade por meio de um casamento. O príncipe, apesar de corajoso, é ingênuo, também se tornando vítima das artimanhas da rainha. É colocado, em algumas cenas, em situação constrangedora, embaraçosa, o que confere um ar de leveza à narrativa.

O espelho, objeto mágico utilizado pela rainha, também se faz presente na narrativa fílmica. Interessante salientarmos que a imagem vista no espelho, pela rainha, é a sua própria imagem refletida (Figura 2), o outro “eu”, porém jovem, e que lhe diz verdades. Atua como a consciência da rainha, sua voz interior. Não temos mais a imagem masculina dentro do espelho, como retratado no filme *Branca de Neve e os sete anões* (1937), dos estúdios *Walt Disney*.

Figura 2: A rainha e o espelho



Fonte: ESPELHO, espelho meu, 2012.

A narrativa fílmica amplia o conto dos irmãos Grimm, de 1857. Há inovação em relação aos personagens, na forma como são retratados, no comportamento deles. A princesa é guerreira, o príncipe é ingênuo, os anões são ladrões, a madrasta é má e sarcástica. O filme traz uma heroína forte, destemida, corajosa. O embate entre as personagens femininas é direto, uma vez que a princesa e a madrasta entram em combate. Os temas da inveja, do ciúme e do culto à beleza são centrados no binômio agressor x vítima, ou seja, personagem da rainha em relação à princesa. Além disso, há uma justificativa para o desaparecimento do pai de Branca de Neve, que ressurge ao final.

O filme acrescenta detalhes à narrativa dos irmãos Grimm, faz modificações, inserções, como é próprio de uma obra adaptada e do próprio gênero, que vive em constante atualização. Ao pensarmos que cada contador contava “sua” história a seu modo, cada “adaptador/diretor” também tem um modo particular de narrar. E assim as histórias vão se perpetuando, se renovando. Mas essa renovação vai para qual direção? Seria uma renovação total? No capítulo 4, trataremos do filme *Espelho, espelho meu* (2012), a fim de

estabelecermos uma análise atenta à função das personagens e suas esferas de ação, considerando as modificações, as atualizações e os elementos que se mantêm através do tempo.

1.6 “BRANCAS DE NEVE”: APROXIMAÇÕES

O conto “Branca de Neve”, dos irmãos Grimm, é rico em significações e, por isso, vem sendo reescrito, revisitado (processo de revisionismo) e adaptado constantemente, de diferentes formas e em diferentes suportes. Há contos, romances, quadrinhos, poemas e filmes sobre a história da jovem princesa. Uma narrativa que permanece através do tempo e do espaço e se mantém sempre atual, uma vez que trata de temas universais do ser humano.

Alexandre Callari, escritor brasileiro, elenca em seu livro *Branca de Neve Os Contos Clássicos* (2012), diversas reescrituras do conto “Branca de Neve”, em diferentes países: na Rússia, “A fábula da princesa morta e dos sete cavaleiros” (1833); na Suíça, “A morte dos sete anões” (1856); na Itália “Maria, a madrasta má, e os sete ladrões” (1870) e “O caixão de cristal” (1885); na Escócia “Árvore-Dourada e Árvore-Prateada” (1892).

Na literatura inglesa e norte-americana, podemos citar também reescrituras do conto, tais como: “The Snow Child”, da escritora inglesa Angela Carter, presente no livro *The Bloody Chamber and Other Stories*, de 1979. Em 2013, Sarah Pinborough, escritora norte-americana, escreve a trilogia *Encantadas*, onde encontramos uma revisão dos contos “Branca de Neve”, “Cinderela” e “A Bela Adormecida”, intituladas respectivamente *Veneno, Feitiço e Poder*. Tais reescrituras já não são direcionadas ao público infantil, pois apresentam um conteúdo mais adulto, com cenas “picantes”.

Em 2016, Serena Valentino, escritora americana, escreve um romance que se propõe a contar a história da madrasta de Branca de Neve, em *A mais bela de todas: a história da Rainha Má*. A autora, no livro, tenta mostrar o que motivaria o comportamento da rainha como vilã. Mas qual seria o motivo desta preocupação em tentar justificar os atos de um vilão (personagem agressor) nos contos? Neil Gaiman faz isso no seu conto “Neve, vidro e maçãs” (1998) e, por isso, pretendemos investigar esse dado em nossa análise.

No Brasil, Maurício de Sousa, grande cartunista brasileiro, também recontou, em forma de quadrinhos, a história com os personagens da *Turma da Mônica*, na edição *Clássicos ilustrados Turma da Mônica* (2016).

Guilherme de Almeida, poeta modernista brasileiro, escreveu um poema intitulado *Branca de Neve*, no seu livro *Encantamento* (1925), que revela na referência o dado de

fantasia que deseja emprestar ao amor romântico que o eu-lírico expressa em sua lembrança da amada, que é chamada de “Branca de Neve, meu primeiro amor”; “figurinha aluada”; “princezinha encantada de Perrault!”. E ao mencionar a saudade que sente, compara-a com o ataúde de cristal de Branca de Neve, pois sua lembrança é “urna do passado”. Procura a imagem da amada na memória e diz: “Meus olhos esperaram / vê-la passar com flores e galões, / tal qual passaste quando te levaram, / no ataúde de vidro, os sete anões”. Sua história de amor, auratizando a amada pura, neste momento da velhice, transforma-se na história de Branca de Neve, que o faz sentir-se “mais criança ainda / do que naqueles tempos em que li / a tua história mentirosa e linda; / pois quase chego a acreditar em ti. [...] Branca de Neve, meu primeiro amor”. No livro *Rua* (1961), o poema intitulado “Branca de Neve” faz referência à personagem na construção comparativa entre a rua deserta após o ônibus passar e “engolir” a todos que o esperam (“ônibus antropófago”): “Chega um ônibus antropófago. / Parte. E a rua sem ninguém é / tal e qual / Branca de Neve no sarcófago / de cristal”. Tais referências evidenciam a popularidade do conto em estudo, além de sua receptividade por um público de todas as idades.

Em relação às narrativas fílmicas, com o advento do cinema, o conto extrapolou as páginas dos livros e passou a integrar, também, essa nova mídia. O cinema mudo norte-americano adaptou pela primeira vez, o conto “Branca de Neve”, dos irmãos Grimm, em 1916, aproximando-se bastante da narrativa escrita. O filme intitulado *Branca de Neve* foi dirigido por J. Searle Dawley e estrelado pela atriz Marguerite Clark, que interpretou a princesa.

Em 1937, o conto foi adaptado novamente, nos Estados Unidos, porém, para o cinema de animação pelos estúdios *Walt Disney*, com o título *Branca de Neve e os sete anões*, obtendo grande sucesso entre as crianças, principalmente. Lançado em VHS, em 1994, foi considerado a primeira obra-prima dos estúdios *Walt Disney*, um marco para o cinema. A “fita” VHS (Figura 3) incluía documentário sobre o modo como foi produzida a película, novidade para a época.

Figura 3: encarte da fita VHS, do primeiro filme de animação produzido pelos estúdios *Walt Disney*.



Fonte: DANI, 2017.

Anos mais tarde, o cinema norte-americano continuou a produzir outras adaptações do conto: *Branca de Neve* (1987), direção de Michael Berz, *A Floresta negra* (1997), direção de Michael Cohn, *Branca de Neve* (2001), direção de Caroline Thompson, *Branca de Neve e o caçador* (2012), direção de Rupert Sanders, *Espelho, espelho meu* (2012), direção de Tarsem Singh. O conto também foi adaptado na Espanha, em 2012, sob o título *Blancanieves*, direção de Pablo Berger.

1.7 OS PERSONAGENS DOS CONTOS DE FADAS

Início este tópico lembrando-me do poema “Procura da poesia” de Carlos Drummond de Andrade, no verso que diz “Trouxeste a chave?”. A chave a que me refiro é aquela que nos permite adentrar um reino, o das palavras encantadas, o reino dos contos de fadas. E a fórmula mágica que abre a porta do reino é o conhecido “Era uma vez”, essa fórmula atemporal, que dá vida a todos os começos das histórias maravilhosas. Um começo que nos leva para longe e ao mesmo tempo nos faz viver como se fora presente. É por meio dessa fórmula que o leitor/ouvinte é transportado para um universo onde reis, fadas, bruxas, princesas, ogros, anões, duendes, e outros seres encantados vivem.

Diante de tantos personagens mágicos e poderosos, faz-se necessário conhecermos melhor como eles se manifestam nas narrativas, quais são as funções que desempenham e suas esferas de ação. Importante entendermos também que nem sempre um mesmo personagem desempenha sempre a mesma função nos contos, ainda mais se pensarmos nas reescrituras e adaptações fílmicas. Para aprofundarmos essas questões, utilizaremos como apoio teórico o estudo desenvolvido por Vladimir Propp, em seu livro *Morfologia do conto* (1928).

Os personagens dos contos de fadas ou contos maravilhosos⁹ normalmente são dotados de poderes, que podem servir para auxiliar ou prejudicar outros personagens da mesma trama narrativa. Alguns deles são alvos de metamorfoses ou de alguma maldição/feitiço. Outros são heróis, corajosos e destemidos, que enfrentam diversos desafios para alcançar sua autorrealização existencial. Também há aqueles que só aparecem nos contos para auxiliar o herói ou a heroína, em situações-limite, pois são dotados de virtudes e bom coração.

Além desses personagens, também temos os elementos mágicos e os animais, que nos contos de fadas têm vida e poderes para auxiliar algum personagem em suas aflições. Podemos citar, como exemplo, as pombas do conto “A gata borralheira” (1812), que alertam o príncipe para prestar atenção nas irmãs impostoras de Cinderela, impedindo-o de se casar com qualquer mulher.

“Olhe bem, rapaz!
A verdadeira ficou para trás,
O sapato ficou apertado,
Está todo ensanguentado!”
(MAZZARI, 2012, p. 126)

Importante destacar que os personagens para Sônia Salomão Khéde (1986, p. 19) enquadram-se dentro de uma unidade ou papel que desempenham no decorrer da intriga, ou seja, ou são tipos ou caricaturas, surgindo daí os estereótipos: “a bruxa malvada, a fada bondosa, o sapo que vira príncipe”, por isso, são facilmente classificados como bons, maus, belos, feios, bobos etc., e não recebem, por parte do narrador, nenhum aprofundamento psicológico.

Os personagens mais comuns para a autora são as “fadas e bruxas, justamente a oposição entre forças positivas e negativas” (KHÉDE, 1986, p. 24). Além desses, os príncipes, princesas, reis e rainhas também são recorrentes, pois “significam a fantasia do poder e os conflitos dos relacionamentos interpessoais.” Acrescentamos também que os gigantes, os ogros, os dragões, os anões são comuns nessas narrativas.

Para o estudioso russo Vladimir Propp (1985), os personagens dos contos maravilhosos podem ser agrupados em sete esferas de ação, tais como: o antagonista ou agressor, o doador, o auxiliar, a princesa e seu pai, o mandatário, o herói e o falso herói. Nem todo conto terá necessariamente todos esses personagens ao mesmo tempo, mas se

⁹ Utilizaremos as nomenclaturas como sinônimas, uma vez que vêm sendo utilizadas como equivalentes, “sem nenhuma distinção”, segundo nos assegura Nelly Novaes Coelho, em sua obra “O conto de fadas” (1991, p. 12).

aparecerem na narrativa, é preciso reconhecê-los. Assim, trataremos da esfera de ação de cada personagem, com a função que compete a eles, de acordo com Propp (1985, p. 127 - 128):

1. A esfera de ação do **agressor** (ou do mau). Compreende: a malfeitoria, o combate e as outras formas de luta contra o herói, a perseguição.
2. A esfera de ação do **doador** (ou provedor). Compreende: a preparação da transmissão do objeto mágico, o pôr o objeto mágico à disposição do herói. Aqui, podemos pensar nas fadas que oferecem uma varinha mágica ao herói, por exemplo.
3. A esfera de ação do **auxiliar**. Compreende: a deslocação do herói no espaço, a reparação da malfeitoria ou da falta, o socorro durante a perseguição, o cumprimento de tarefas difíceis, etc.
4. A esfera de atuação da **princesa** (da personagem procurada) e do seu **pai**. Compreende o pedido para o cumprimento de tarefas difíceis, a imposição de uma marca, a descoberta do herói, o casamento, etc. Propp explica que as funções da princesa e as do pai não são muito precisas. É o pai quem, por exemplo, pune ou manda punir o falso herói.
5. A esfera de ação do **mandatário**. Compreende só o envio do herói.
6. A esfera do **herói**. Compreende a partida para a demanda, a reação às exigências do doador, o casamento. A primeira função caracteriza o herói-que-demanda, o herói-vítima só preenche as outras.

Desse modo, vimos que Propp (1928) classifica as ações dos personagens como funções que desempenham no decorrer da narrativa: “Por função, entendemos a ação de uma personagem, definida do ponto de vista do seu significado no desenrolar da intriga” (PROPP, 1985, p. 60). Sendo assim, o herói, por exemplo, desempenha uma função específica no conto, que é a de vencer provas, por meio de ações heroicas, ao entrar em embate direto com o agressor. Paz (1995) explica-nos que o conto de fadas apresenta três sequências de acontecimentos:

[...] a primeira é negativa (aparecimento do antagonista-agressor); na segunda, o herói faz a intermediação entre o bem e o mal, encontra o doador e o auxiliar mágico, que se une a ele por sua virtude (força), e são organizadas as provas sequenciais; a terceira parte é a mediação realizada. O herói transmuta o mal em bem, percorre um caminho, transforma. (PAZ, 1995, p. 58)

Ainda, tratando do personagem do herói, este costuma ser representado por um príncipe, que atua resgatando as princesas do domínio do agressor. As personagens femininas também podem ser heroínas e ter uma participação ativa, como a personagem Branca de Neve, do filme *Espelho, espelho meu* (2012), de Tarsem Singh.

Acontece que, nas narrativas mais recentes, do final do século XX e início do XXI, conseguimos visualizar, tanto na literatura quanto no cinema, outros tipos de personagens desempenhando a função do herói. Essas narrativas promovem certo deslocamento nos papéis dos personagens. Souza (2013) afirma que essas “inversões produzem também sentidos ideológicos na narrativa, uma vez que há uma descentralização das esferas de poder, classe social, gênero (masculino *versus* feminino)” (SOUZA, 2013, p. 44). Assim, os personagens que ficavam à margem da narrativa passam a desempenhar papéis protagonistas. Como exemplo, podemos citar o ciclo de filmes do famoso personagem Shrek, produzido pelos estúdios *Dreamworks Animation*, nos anos de 2001, 2004, 2007 e 2010:

O tradicional seria um príncipe junto de seu cavalo branco enfrentar os perigos para salvar uma princesa, porém em Shrek temos uma inversão de papéis: um ogro e um Burro em busca de uma princesa. O que antes fazia parte da esfera de ação do príncipe passa a ser da esfera de ação do ogro. (SOUZA, 2013, p. 120)

O filme *Branca de Neve e o caçador* (2012) também segue nesse sentido ao colocar o personagem do caçador como um herói, que luta ao lado da princesa guerreira para destruir a rainha, madrasta de Branca de Neve. Importante destacar que as funções não mudam, o que se altera são os personagens que desempenham tais papéis.

No que compete ao agressor (figura opositora), este tem a função de “perturbar a paz da família feliz, provocar uma desgraça, fazer mal, causar prejuízo” (PROPP, 1985, p. 68). Para Propp, é o agressor do herói que oferece movimento ao conto, ou seja, se não existisse o personagem opositor, não teríamos a intriga e todas as provas para serem enfrentadas pelo herói. Nessa linha de raciocínio, pensemos no conto “Branca de Neve”, de 1812 e de 1857, dos irmãos Grimm: se não tivéssemos a figura da rainha/madrasta com inveja da princesa, o conto não teria por quê ser narrado, uma vez que ele se sustenta por causa do embate entre agressor e vítima, polos opostos que se enfrentam ao longo de toda a trama, numa disputa por “a mais bela de todas”.

A madrasta, nos contos de fadas, é um personagem que integra a esfera do agressor, que faz mal e deseja destruir a enteada. A madrasta é uma figura corriqueira dos contos de

fada e “fez sua primeira aparição literária como sogra, no conto “Eros e Psique”, de Apuleio” (WARNER, 1999, p. 256). Presente também nos contos: “A jovem escrava” (1634), de Giambattista Basile; “Cinderela” (1697); de Charles Perrault; “João e Maria” (1812), dos irmãos Grimm, “O pé de zimbros” (1812), dos irmãos Grimm, atua como uma bruxa, pois está a serviço do mal. Mas, o que significa o termo “madrasta”? Importante buscarmos a origem da palavra.

A palavra “Madrasta” advém do latim *matrasta*, forma pejorativa de mater “mãe” (NASCENTES, 1966, p. 458). De acordo com o *Dicionário novo Aurélio século XXI da língua portuguesa* (1999, p. 1252), o termo “madrasta” tem a seguinte definição: 1. Mulher casada, em relação aos filhos que o marido teve de matrimônio anterior. 2. Fig. Mãe ou mulher descarável¹⁰. 3. Adj. Pouco carinhosa; ingrata, má. Notamos, assim, que a palavra carrega em um de seus sentidos, o pejorativo, que permanece no imaginário de muitas pessoas e nos contos infantis.

Curiosamente, Marina Warner (1999, p. 252) comenta que, na língua francesa, a mesma palavra significa madrasta e sogra – *belle-mère*”. A autora ainda explica que:

A mãe que persegue heroínas como Cinderela ou Branca de Neve pode esconder sob suas feições cruéis outro tipo comum de mãe adotiva: não a madrasta, mas a sogra, e o período de provações por que passa a heroína do conto de fadas pode representar não o intervalo limiar entre infância e a maturidade, mas sim outro campo experimental ou limiar, mais socialmente constituído: o início do casamento. (WARNER, 1999, p. 252)

Diante disso, percebemos que “madrasta” tem conotação negativa desde a sua origem e nada mais coerente do que a personagem que representa esta mulher ser malévola, estereótipo que se formou na mente coletiva. Em relação à sogra, esta perderia “espaço” no coração do filho para a nora bela e jovem, motivo por ter também fama de má, assim como a figura da madrasta.

As madrastas, como afirma Karin Hueck (2016, p. 111), são as “figuras mais recorrentes e polêmicas dos contos de fadas”. A autora explica que para entendermos sua aparição e permanência nos contos de fadas é preciso voltar no tempo. Em uma época em que não havia recursos na área da saúde, nem cesáreas, antibióticos e anestésias, muitas mães morriam durante o parto. Dar à luz era muito perigoso, a taxa de mortalidade das mulheres era muito alta e a autora afirma que em Londres, por exemplo, “entre os anos de 1583 e 1599, 23

¹⁰ Descarável: Descaridoso, inclemente; descarinhoso. Definição retirada do *Novo Aurélio século XXI: o dicionário da língua portuguesa*, 1999 - p. 638.

mulheres morriam a cada mil partos” (HUECK, 2016, p. 115). Essa trágica realidade permaneceu por séculos, pois a gravidez era um risco de morte considerável, e a consequência disso era deixar uma prole para o marido viúvo cuidar. Com o tempo, o viúvo casava-se novamente e “as novas esposas entravam para a família já tendo de cuidar dos filhos deixados pela primeira mulher” (HUECK, 2016, p. 117). Como era muito comum a presença das madrastas no seio familiar, isso explica sua aparição nos contos orais.

Em relação à personalidade má, que essa personagem adquiriu, há uma explicação também:

Naqueles tempos apertados, com a pobreza batendo à porta, é de se imaginar que algumas segundas esposas tratassem melhor os filhos biológicos do que aqueles do primeiro casamento. A lógica era a da sobrevivência, mesmo. Se havia apenas um bife para comer, dá para imaginar que uma mãe tentasse separá-lo para o seu filho. Se houvesse apenas um príncipe no reino, ela bem que podia tentar arrumá-lo para a sua filha. (HUECK, 2016, p. 117)

Por tantos motivos, a personagem da madrasta acabou se tornando uma figura opositora nos contos de fadas. Não podemos generalizar e dizer que todas as madrastas eram más para seus enteados, porém, preferiu-se colocar a madrasta, nos contos, como algoz, em vez da mãe, preservando a santidade desta.

Nos contos dos irmãos Grimm, muitas mães foram substituídas por madrastas, pois na opinião dos filólogos “crianças se impressionariam em ver mães agindo com maldade em relação aos filhos” (HUECK, 2016, p. 119). Em “Branca de Neve”, dos irmãos Grimm, a primeira versão, de 1812, é a mãe que tem inveja da filha. No conto de 1857, já é a personagem da madrasta que passa a ser o algoz da enteada.

Voltando-nos para as características do conto, este é guiado por aquilo que chamamos de “ética maniqueísta”. Dessa forma, os personagens, normalmente, são alegorias do Bem e do Mal e dividem-se em seres opostos e mediadores. As fadas são seres mediadores, dotadas de poderes sobrenaturais, assim como as bruxas, porém, o que as diferencia é a forma como utilizam esses poderes. A função que compete às fadas é a de auxiliar, já que elas interferem “na vida dos homens para ajudá-los em situações-limite, quando nenhuma solução natural poderia valer” (COELHO, 1982, p.86). Se a fada utilizar seus poderes para causar o mal, transforma-se em bruxa, como vemos no conto “A bela adormecida” (1812), dos irmãos Grimm, em que uma das fadas, quando vai ao batismo da princesa-bebê, roga-lhe uma maldição terrível:

Quando a décima primeira acabou de pronunciar seu presente, a décima terceira, furiosa por não ter sido convidada, entrou no recinto e bradou: “Pelo fato de não terem me convidado eu lhes digo que sua filha, ao completar quinze anos, irá espetar o dedo numa roca de fiar e cairá morta.” (MAZZARI, 2012, p. 237)

Quanto ao desfecho desses contos, o Bem sempre supera o Mal de algum modo: “O final feliz requer que se castigue apropriadamente o princípio do Mal e se acabe com ele; só então o Bem, e com ele a felicidade, pode prevalecer” (BETTELHEIM, 1980, p. 270).

Vemos, assim, que o conto de fadas é regido por uma ideologia de certa forma cristã, onde os bons se salvarão e os maus serão castigados, por praticarem atos considerados indignos ou reprováveis pela sociedade. O final desses contos, de modo geral, termina em casamento, numa união, representando, assim, a harmonia restabelecida. Vladimir Propp (1985) esclarece:

Podemos chamar conto maravilhoso, do ponto de vista morfológico, a qualquer desenrolar de ação que parte de uma malfetoria ou de uma falta (a), e que passa por funções intermediárias para ir acabar em **casamento** (W) ou em outras funções utilizadas como desfecho. (PROPP, 1985, p. 144 – grifo nosso)

Para elucidar tais afirmações, podemos citar, além dos contos “Branca de Neve” de 1812 e de 1857, dos irmãos Grimm, o conto “A gata borralheira” (1812), “A bela adormecida” (1812), dos mesmos autores e o conto “Shrek” (1990), de William Steig.

Percebemos, então, que os contos de fadas apresentam uma macroestrutura, com características próprias, com personagens, esferas de ação e funções definidas. A narrativa constitui-se com base numa ética maniqueísta, com personagens bondosos e maldosos.

1.8 RESUMINDO

Neste capítulo, fizemos um percurso histórico sobre a origem dos contos de fadas, suas características, personagens, além de termos tratado de importantes escritores da literatura infantil. Apresentamos também alguns conceitos importantes de nossa pesquisa, tais como reescritura (revisão), intertextualidade e adaptação, a fim de familiarizar o leitor com o universo do maravilhoso, nesse processo de reescrita e remodelação.

No capítulo 2, dedicaremos nossa atenção para a análise dos contos de Branca de Neve, desde o seu registro mais antigo, realizado por Giambattista Basile, em Nápoles, datado

de 1634, percorrendo os contos dos irmãos Grimm, de 1812 e de 1857, publicados na Alemanha, até a reescritura de Figueiredo Pimentel, realizada no Brasil, em 1894. Buscaremos nas análises perceber os pontos de convergência e divergência desses contos, a fim de evidenciar de que modo as relações entre os textos promovem sentidos no movimento de reescritura, e na perpetuação de um conto, com suas variantes e invariantes.

CAPÍTULO 2

BRANCAS DE NEVE ATRAVÉS DO TEMPO

*Uma história infantil que só pode ser apreciada
por crianças não é uma boa história infantil.
(C.S. Lewis)*

2.1 ALGUMAS CONSIDERAÇÕES

Dedicamos este capítulo às análises comparativas dos contos de “Branca de Neve”, que integram o nosso *corpus*. Partimos do registro mais antigo de que temos notícia e avançamos no tempo de forma cronológica até o século XIX. Os contos a serem analisados são:

- 1º - “A jovem escrava” (1634), de Giambattista Basile;
- 2º - “Branca de Neve” (1812), dos irmãos Grimm;
- 3º - “Branca de Neve” (1857), dos irmãos Grimm;
- 4º - “Branca como a neve” (1894), de Figueiredo Pimentel;

Com um *corpus* variado de contos, registrados em épocas e países distintos, buscamos perceber de que modo as reescrituras do conto “Branca de Neve” vêm se atualizando com o passar do tempo. Procuramos evidenciar os mecanismos narrativos utilizados nessas reescrituras e verificar quais elementos do conto são preservados e quais foram alterados/modificados. Nossa atenção também se volta às personagens, sobretudo as femininas, para perceber o modo como se fazem representar. Procuramos, também, observar os focos temáticos, simbólicos e o modo como os contos elaboram seu conteúdo. Metodologicamente, a cada conto a ser analisado, faremos uma sinopse da história, para situar o leitor e, em seguida, partimos para a análise da narrativa e para os temas/simbologias suscitados nos contos.

A perspectiva de nossa leitura é comparatista, no sentido de estabelecer um gráfico que permita compreender, entre as reescrituras, os pontos de convergência e de divergência, a ênfase e os desvios, dos temas e da estrutura. Assim, frente aos espelhos das narrativas questionaríamos as “brancas de neve” e seu lugar no espaço e tempo.

Nossas análises utilizarão como principal base teórica os estudos sobre a estrutura do

conto maravilhoso, realizados por Vladimir Propp, em seu livro *Morfologia do conto* (1985) e os estudos da especialista em Literatura Infantil, Nelly Novaes Coelho, em seus livros *A literatura infantil: história, teoria, análise: das origens orientais ao Brasil de hoje* (1982) e *O conto de fadas* (1991), atentando-nos para o que os autores assinalam com referência aos elementos variantes e invariantes dos contos maravilhosos.

2.2 A JOVEM ESCRAVA

A narrativa “A jovem escrava” (1634), de Giambattista Basile, é um conto de fadas de origem popular, escrito em dialeto napolitano e considerado ancestral do conto “Branca de Neve” (1812), dos irmãos Grimm, já que contém elementos que conseguimos reconhecer no conto alemão, publicado 178 anos após a publicação póstuma do conto de Basile, realizada em 1634, pela irmã do escritor.

Como já dissemos, o conto de Basile não é só um conto-base de “Branca de Neve”, mas também de outros contos de fadas. No entanto, interessa-nos focalizar apenas as passagens que nos interligam com as reescrituras de “Branca de Neve”, dos irmãos Grimm, e, para isso, faremos um recorte analítico. Destacamos, assim, os temas que se relacionam com os também presentes na narrativa “Branca de Neve”: o ciúme e a inveja entre duas mulheres.

O conto em análise integra o livro *Pentamerone*, que é composto por cinquenta contos, todos entrelaçados por uma narrativa moldura externa a eles: a história da princesa Zoza.

Cada ciclo de dez narrativas ou jornada é encerrado por uma égloga, que seria uma *sopratavola*, com exceção do último ciclo, que contém o desfecho da narrativa moldura. Cada narrativa é antecedida por uma **epígrafe anunciando o assunto** ou fundo moral da respectiva narrativa, a qual ainda é encerrada com um conjunto de **versos** que resume a **moral** da história. (OLIVEIRA, 2007, p. 22 – grifo nosso)

De fato, o conto em estudo segue o padrão descrito por Oliveira (2007), pois antes de iniciar o relato da história principal, da jovem Lisa, há um momento anterior, ou seja, a epígrafe, que anuncia o assunto a ser tratado na narrativa. Quem introduz o assunto é Paola (personagem-narradora), que conta a história a um príncipe. Vejamos o seguinte trecho na tradução de Callari (2012):

- **Ciúme** é um mal terrível, e (é verdade dizer) é uma vertigem que modifica o cérebro, uma febre queimando nas veias, um golpe súbito que paralisa os membros, uma disenteria que afrouxa o corpo, uma doença que rouba o

sono, deixa a comida amarga, enevoa a paz, abrevia os dias; é um veneno que corrói, uma traça que rói, fel que deixa amargo, neve que congela, um prego que perfura, um separador das graças do amor [...] (CALLARI, 2012, p. 18)

O assunto a ser tratado no conto é o ciúme, anunciado por Paola como uma praga, uma maldição na vida de quem o sente. O conto imita uma tradição: a de contar histórias oralmente. Paola, a contadora de histórias, continua a narração:

Nos dias de antigamente, em tempos já há muito idos, havia um barão de Serva-scura que tinha uma jovem irmã, uma rapariga de rara beleza, que costumava sempre ir brincar no jardim na companhia de outras donzelas de sua idade. Um dia, elas encontraram uma adorável rosa em pleno desabrochar, então fizeram uma aposta: quem conseguisse saltá-la sem tocar em uma única pétala ganharia algo. Porém, embora muitas garotas pulassem como sapos por cima da flor, todas a tocavam, e nenhuma conseguia um salto perfeito. Até chegar a vez de Cilla (a irmã do barão). Ela recuou um pouco e deu tamanha corrida que conseguiu pular perfeitamente a rosa. Somente uma única pétala caiu no chão, mas ela foi tão rápida e de tal prontidão, que a apanhou sem que ninguém reparasse e a engoliu, ganhando, assim, o prêmio. (CALLARI, 2012, p. 18)

A história começa, como todo conto de fadas, em um passado distante e indefinido, contextualizando o núcleo familiar de onde nasce a heroína, personagem protagonista, Lisa. Como está no relato, a trapaça de Cilla, a irmã do barão, vai gerar muito mais do que um prêmio inocente pelo seu desempenho na aposta. O ato de Cilla é reprovável, ela não age de forma honesta, demonstrando um desvio de caráter. Apesar de “ninguém” ter visto a trapaça, há uma força maior, mágica, que a pune. O elemento maravilhoso surge nesse momento: dentro de três dias, Cilla descobre-se grávida da pétala de rosa que havia engolido.

A jovem esconde a gravidez, motivo de vergonha para a época, até porque Cilla era uma jovem solteira e integrante da elite social, já que seu irmão era o barão de Serva-scura. Após esconder a gravidez, Cilla dá a luz a uma linda menina: Lisa, a protagonista.

Lisa é enviada às fadas para ser consagrada, receber bênçãos, porém, uma das fadas, ao torcer o pé enquanto corria para ver a menina, em um momento de ira e egoísmo, diante da dor que sentira, roga-lhe uma maldição: “quando tivesse sete anos de idade, sua mãe, ao pentear seus cabelos, esqueceria o pente preso em suas tranças, e isso levaria a menina à morte” (CALLARI, 2012, p. 19) E tudo acontece como o previsto.

Após o desastre, Cilla coloca a filha dentro de sete caixões de cristal e a deixa em um distante cômodo do palácio. Antes de morrer, confia a chave do quarto ao seu irmão, sob a promessa de que ele nunca abraze o local.

Passados alguns anos, o barão, já casado, é convidado para uma caçada e deixa o palácio por conta da sua esposa. No entanto, antes de partir, implora à mulher que não abra tal quarto, cuja chave mantinha no estojo. Nesse caso, é a esposa do barão, a baronesa, movida pela curiosidade, quem transgride o pedido, e abre o cômodo “proibido”. Ao deparar-se com a beleza estonteante de Lisa (sua sobrinha), é dominada pelo ciúme e, por isso, passa a maltratar a garota, que acorda após ser agredida: “(...) ela puxou a garota pelo cabelo, arrancou-a para fora e, ao fazê-lo, acabou derrubando o pente, de forma que a adormecida Lisa acordou (...)” (CALLARI, 2012, p. 19).

A baronesa, enciumada por pensar que Lisa era o objeto de contemplação do marido, passa a castigar a sobrinha, agredindo-a com golpes na cabeça e no rosto, desfigurando a garota. O barão, quando retorna ao palácio, não reconhece a sobrinha, e sua esposa ainda lhe diz que tal mulher era uma escrava.

Acontece que, num certo dia, o barão precisou ir à feira, mas antes de sair do palácio, perguntou a todos que ali viviam se desejavam que ele lhes comprasse algo. A escrava, no caso, sua sobrinha, lhe disse: “- Não quero nada além de uma boneca, uma faca e uma pedra de amolar (...)” (CALLARI, 2012, p. 20).

Ao ter os elementos que havia pedido em mãos, Lisa dirige-se à cozinha e conversa com sua boneca. A boneca, magicamente, escuta e responde à Lisa, após esta ter-lhe relatado sua vida. O tio de Lisa, nesse instante, ouve tudo o que a garota havia narrado para a boneca e descobre o que acontecera com sua sobrinha em sua ausência. Dessa forma, afasta Lisa daquele lugar para que se recupere dos maus-tratos e se separa da esposa, que já não era mais digna de viver ao seu lado. Lisa, ao final, é recompensada pelo tio com um marido de sua escolha.

2.2.1 OS PERSONAGENS E AS SUAS FUNÇÕES

O conto “A jovem escrava” apresenta como personagem protagonista, Lisa, a heroína. Esta é a vítima das maldades de sua tia, a baronesa, personagem vilã (agressora), que é casada com seu tio, o Barão. A rivalidade entre as duas personagens femininas é motivada pelo ciúme da tia devido à expressiva beleza de Lisa. A tia não suporta essa imagem da sobrinha e decide castigá-la, desfigurando-a, para que não chame a atenção de seu marido. Teríamos, assim, nos polos agressor e vítima, a tia e sobrinha, respectivamente. Os demais personagens do conto são personagens secundários.

Sistematicamente, podemos elencar e classificar os personagens de um conto em

esferas de ação, como explica Propp, em seu livro *Morfologia do conto maravilhoso* (1928). Assim, teríamos, não só a esfera do agressor e do herói, mas também a esfera do doador, do auxiliar, da princesa e do seu pai, a do-que-manda e do falso herói.

Os contos de fadas apresentam número reduzido de personagens, em comparação com o romance e a novela. No entanto, é importante ressaltar que nem sempre teremos as sete esferas de ação atuando no conto, mas podemos destacar algumas que percebemos em “A jovem escrava”. São elas:

- Esfera do agressor: a fada má, a baronesa (tia de Lisa);
- Esfera do doador: as fadas que presenteiam Lisa, com encantos. O tio que entrega a boneca, a faca e a pedra à sobrinha.
- Esfera do auxiliar: Cilla (mãe de Lisa), a boneca e o tio;
- Esfera da princesa e do pai: no conto, não há o título de princesa, mas Lisa assume um papel de vítima como está no modelo da personagem-princesa descrita por Carvalho (1982):

Curiosamente, nota-se que é uma constante a segregação dos heróis, nos velhos contos: príncipes e princesas são condenados, por predições várias, a ser postos à margem da vida, encerrados nas torres dos castelos ou **mergulhados em sono letárgico**. (CARVALHO, 1982, p. 51 – grifo nosso)

Lisa, ao entrar em sono profundo, devido à maldição da fada, é colocada em um cômodo do castelo e lá fica confinada até ser acordada abruptamente por sua tia má. Após o despertar, Lisa passa a sofrer castigos físicos e é tratada como uma escrava.

Em relação à figura paterna, esta pode ser vista no personagem do tio de Lisa (o barão), que protege Lisa, apesar de se ausentar por um período de tempo. O barão trata a garota, quando a reconhece como sua enteada, como uma filha, dando-lhe a oportunidade de poder escolher um marido para se casar.

- A do-que-manda: a fada tem poder sobre a vida e a morte. Uma das fadas do conto, em contraste com as outras que presenteiam Lisa com encantos, roga-lhe uma praga, enviando-lhe, aos sete anos de idade, a morte. Torna-se personagem agressor, pois causa o mal, prejudica Lisa, ainda bebê.

- Esfera do herói: esta é a esfera de Lisa, a vítima, protagonista e heroína da história. Personagem feminina forte, consegue sobreviver aos maus-tratos e ser vitoriosa ao final.

O conto maravilhoso, como demonstrou Propp em seus estudos é constituído por elementos variantes e invariantes. De acordo com as funções, partimos para uma análise desses elementos, a fim de perceber de que modo a narrativa se constitui.

A família, inicialmente, é composta por Cilla, a mãe da heroína, e seu irmão, o barão de Serva-scura. Já de início, notamos que a história vai tratar de personagens que fazem parte de uma elite social. Propp (1928) explica que todo conto de fadas inicia-se com uma esfera de tranquilidade, a que ele chama de situação inicial, que não é uma função, mas é um momento importante na narrativa. É nessa parte introdutória que se enumeram os membros da família, trata-se da origem do herói ou, no caso, da heroína. E de fato, o conto de Basile segue esse padrão, sistematizado pelo autor.

Avançando no relato, temos contato com a 1ª função, a do afastamento, quando um dos membros da família afasta-se de casa. No conto de Basile, Cilla precisa esconder sua gravidez, então, podemos pensar em afastamento, pois ela se esconde para dar a luz à Lisa: “[...] Cilla tomou precauções para esconder sua condição o máximo possível, e quando chegou o momento de parir, ela deu à luz às escondidas uma adorável garotinha [...]” (CALLARI, 2012, p. 18). Outro afastamento contemplado por Propp é a morte dos pais da nova geração. Cilla morre e deixa Lisa, a filha, aos cuidados do irmão. A figura da mãe sai de cena, deixando a heroína à mercê de outras pessoas e, conseqüentemente, da sorte.

A 2ª função “ao herói impõe-se uma interdição” não ocorre bem desse modo no conto napolitano. Há uma interdição, sim, mas dirigida à baronesa (personagem agressora), feita pelo barão, seu marido: “Ele deixou os cuidados da casa para sua mulher, e lhe **implorou** que, acima de tudo, **não abrisse** o quarto, cuja chave ele mantinha no estojo” (CALLARI, 2012, p. 19 – grifo nosso). Há uma ordem que não é cumprida, pois a baronesa transgride (3ª função, “a interdição é transgredida”), abre o cômodo, e a desgraça aproxima-se, como explica o autor. As funções aparecem no conto, porém, a interdição não é dirigida ao herói, nesse caso, é dirigida ao personagem opositor. A mudança ocorre em relação ao personagem e não à função.

A função que se segue, ou melhor, a 4ª função, diz respeito ao agressor tentar obter informações e a 5ª função “o agressor recebe informações sobre a sua vítima”. Podemos dizer que essas funções estão interligadas no conto, pois a baronesa tenta obter informações ao abrir

o quarto proibido e ao adentrar no local, recebe informações de sua vítima, entre em contato com ela, que no caso, é Lisa, a vítima das maldades da personagem agressora.

A 6ª (o agressor tenta enganar a vítima) e a 7ª funções (a vítima deixa-se enganar) não aparece no conto, que já parte para 8ª função, “o agressor faz mal a um dos membros da família ou prejudica-o”, e a forma como se dá o prejuízo enquadra-se no que Propp elenca no item 6, dentro da função – “O agressor provoca danos corporais”. A baronesa, ao descobrir Lisa naquele quarto, parte imediatamente para as agressões físicas, maltratando sua sobrinha: “puxou a garota pelo cabelo (...); “cortou os cabelos da garota e a espancou com as tranças (...)” (CALLARI, 2012, p. 19 - 20).

A 9ª função é a notícia da malfeitoria ou da falta que é divulgada e dirige-se ao herói um pedido ou uma ordem que o levará a uma expedição. É a função que coloca em cena o herói. Propp explica que existem dois tipos de herói: os-que-demandam-alguém e o herói-vítima. No caso do conto “A jovem escrava”, temos contato com a heroína-vítima, já que ela não vai demandar ninguém, não segue expedição e nem parte de “casa”. Desse modo, as funções 10ª e 11ª não se aplicam para Lisa, pois dizem respeito aos heróis que demandam.

A 12ª função é a seguinte: “O herói passa por uma prova, um **questionário**, um ataque, etc., que o preparam para o recebimento de um objecto ou de um auxiliar mágico” (PROPP, 1985, p. 81 – grifo nosso). No conto de Basile, é o tio de Lisa (o barão), que questiona a sobrinha em relação ao que ela deseja da feira, e ela pede uma boneca, uma faca e uma pedra de amolar. Dentre esses elementos, temos o objeto mágico: a boneca.

A 13ª função não aparece no conto, que já segue para a 14ª função, quando o objeto mágico é posto à disposição do herói (recepção do objeto mágico). Lisa recebe os elementos que pediu para o tio comprar. Seria o item 4, da função, a venda e compra do objeto – “o herói encomenda uma corrente”, mas no caso de Lisa, ela encomenda três itens.

As funções que se seguem não aparecem no conto de Basile, já que se relacionam com um herói que demanda. Sendo assim, não temos em “A jovem escrava” as seguintes funções: a 15ª (o herói é transportado, conduzido ou levado perto do local onde se encontra o objectivo da sua demanda), a 16ª (o herói e o agressor defrontam-se em combate), a 17ª (o herói recebe uma marca).

Partimos para a 18ª função “o agressor é vencido”, definida pela vitória. Mas de que forma ocorre a vitória de Lisa sobre a tia? Propp mostra algumas formas como essa função se realiza: por combate, por competição, por jogo de cartas, morte sem combate prévio, por expulsão. Poderíamos pensar em expulsão para a baronesa. O barão, após descobrir toda a tortura a que sua esposa vinha submetendo Lisa, separa-se dela: “Então ele mandou sua

esposa embora, enviando-a de volta para seus pais (...)” (CALLARI, 2012, p. 21).

A 19ª função vai tratar da reparação, ou melhor, “a malfeitoria inicial ou a falta são reparadas”. Um das formas que Propp contempla de reparação é “o prisioneiro é libertado”. Se pensarmos que Lisa vivia presa naquele palácio, na condição de escrava, podemos pensar que Lisa foi libertada pelo tio, após descobrir as maldades da esposa.

Dessa forma, há a reparação de todo o mal: “(...) então a abraçou, reconhecendo sua sobrinha, e a levou embora daquela casa, deixando-a sob os cuidados de um de seus parentes para que melhorasse, pois o duro tratamento imposto pelo coração de uma Medeia a tinha deixado magra e pálida” (CALLARI, 2012, p. 21).

A libertação de Lisa coloca-a longe do domínio do agressor, pois o tio a manda para outro local para que se restabeleça e volte a ser a bela jovem que era. Propp (1985, p. 98) esclarece que essa função trata da “reparação da malfeitoria que tinha originado a intriga”. O que causara toda a intriga foi o ciúme da baronesa para com a beleza da sobrinha e a beleza de Lisa é recuperada ao final.

A 20ª função contempla a volta/o retorno do herói, e no conto há esse retorno da heroína. Após se restabelecer, ela retorna à casa do tio “tão linda quanto uma deusa” (CALLARI, 2012, p. 21). Nesse momento, o agressor é punido e Lisa é recompensada.

Propp ainda prevê que em determinados contos, outras funções podem se seguir após o retorno do herói, ou seja, teria início uma nova sequência. Em “A jovem escrava”, não há nova sequência de acontecimentos. Após o retorno de Lisa à casa do tio, podemos vislumbrar a função 30ª (o agressor é punido), como ocorre com a baronesa, que é enviada de volta para a casa dos pais, e a função 31ª (o herói casa-se e sobe ao trono), definida como casamento. Como Lisa não é princesa, ela não sobe ao trono, porém, o casamento é certo em sua vida. O tio recompensa a sobrinha com um lindo e digno marido. A função do casamento já é própria do gênero, pois segundo Propp, o casamento é uma das formas de desfecho:

Podemos chamar conto maravilhoso, do ponto de vista morfológico, a qualquer desenrolar de acção que parte de uma malfeitoria ou de uma falta (*a*), e que passa por funções intermediárias para ir acabar em **casamento** (W) ou em outras funções utilizadas como desfecho. (PROPP, 1985, p. 144 – grifo nosso)

Após a análise morfológica do conto, podemos concluir que ele contém diversas funções que Propp contemplou em seus estudos sobre o conto maravilhoso. Notamos que nem todas as funções aparecem, porém, elas seguem uma ordem sequencial, a que o autor já previa. O final culmina na punição do agressor e na salvação do herói/heroína. Os elementos

sobrenaturais integram a narrativa, dando o tom “maravilhoso” ao conto. Desse modo, o conto de Basile é, de fato, um conto de fadas de origem folclórica, de Nápoles.

2.2.2 TEMAS: CIÚME, CASTIGO E SALVAÇÃO

O conto desenvolve-se a partir de uma relação triangular entre elementos que se relacionam na equação causa-consequência, de modo binário e sem quebra de expectativa por parte do leitor. Nutre-se de um discurso monológico e moralizante. Assim, a relação ciúme-castigo-salvação perfaz um caminho que vai do erro à sanção e, posteriormente, à salvação, como elemento que redime a personagem dos erros de seus antepassados, evidenciando o caráter vitimológico conferido a ela, e, portanto, injusto.

Assim, a trapaça inicial da personagem Cilla resulta não em um prêmio, mas em uma sanção, contrariando a ideia de que a gravidez pudesse conferir importância à mulher. Quando Cilla engole a flor, a pétala de rosa, sugere que ela foi deflorada e, por isso, engravidou. “Proveniente do latim, *defloresco* – a retirada ou perda das flores -, chegou às línguas neolatinas como alusiva à perda da virgindade” (CORSO, 2006, p. 136).

O conto utiliza-se de uma linguagem simbólica para tratar de um tabu social, uma vez que uma mulher solteira, que engravidava, era motivo de vergonha para a sociedade da época, dominada pelos preceitos da Igreja Católica.

A Igreja Católica sempre valorizou a virgindade e o casamento. De acordo com a *Bíblia Sagrada*, mais especificamente no Novo Testamento, em Coríntios, capítulo 7, versículo 28, para não pecar, não poderia haver relações sexuais antes do casamento, mas pós-matrimônio, a relação sexual seria permitida e não seria considerada pecado: “Mas, se te casares, não pecas; e, se a virgem se casar, não peca” (ALMEIDA, 1969, p. 218). Cilla perdeu a virgindade ainda solteira e, então, pecou. A consequência de tal ato é o nascimento de Lisa, a protagonista de beleza ímpar (este dom nato, em vez de ser recebido como algo positivo, será motivo de rejeição e sanção).

A beleza de Lisa pode ser comparada à beleza de uma rosa, pois Cilla engravidou da pétala de rosa: “A rosa única é, essencialmente, um símbolo de finalidade, de sucesso absoluto e de **perfeição**” (CIRLOT, 2005, p. 504 – grifo nosso). Tão perfeita é a beleza de Lisa, que causará o ciúme doentio de sua tia.

Tal sentimento desencadeia todo o sofrimento pelo qual Lisa, personagem heroína, tem de passar para ser digna de ser recompensada ao final. Lisa é vítima de três injustiças: ter nascido a partir de uma punição, ter sido encarcerada em um sono profundo e, posteriormente,

maltratada, com duras agressões.

Lisa é predestinada a pagar pelos erros de sua mãe, e só o sofrimento poderia livrá-la do castigo de ter nascido de um ato pecaminoso. Numa época em que os erros de conduta são punidos, Cilla é punida com a morte, e Lisa também é punida, mas com o sofrimento, por ter nascido do pecado: “Venerado seja entre todos o matrimônio e o leito sem mácula; porém, aos que se dão à prostituição e aos adúlteros **Deus os julgará**”. (ALMEIDA, Hebreus, 13: 4, 1969, p. 292 – grifo nosso). Tal passagem bíblica provavelmente integra o argumento do conto.

Após o ato pecaminoso, a vida de Cilla é marcada pela tragédia: ser mãe solteira, ter a filha “morta” (dentro de um caixão), sendo privada de cuidar dela, e a sua própria morte. A figura “materna”, com a morte de Cilla, é “substituída” por uma tia perversa, ciumenta e cruel, a mulher do barão.

O ciúme, a inveja, por causa da beleza física da personagem mais jovem, desencadeia a rivalidade entre as personagens femininas, uma vez que esse é o ponto-chave da trama. É justamente esse motivo que se mantém nas reescrituras posteriores do conto “Branca de Neve”, onde o ciúme é elevado ao sentimento da inveja, pois não basta o agressor maltratar a vítima, ele deseja sua morte.

A principal mudança do conto de Basile para os demais contos é em relação ao polo agressor-vítima, que de “tia e sobrinha” altera-se para “mãe e filha” ou “madrasta e enteada”. A exceção está no conto de Neil Gaiman, intitulado “Neve, vidro e maçãs” (1998), a ser analisado no capítulo 4, pois a rivalidade entre as duas mulheres (madrasta e enteada) não é motivada pela inveja da beleza de Branca de Neve, mas por suas atitudes reprováveis aos olhos da madrasta.

Importante destacar que o castigo não é voltado somente à atitude de Cilla, que engravidou quando solteira. A personagem agressora, tia de Lisa, também é castigada, por ser tão perversa, perdendo, assim, o marido. Descrita como uma mulher ciumenta e muito cruel, a narradora, por meio de comparações, nos traça o perfil da personagem: “que era tão amarga quanto uma escrava, tão raivosa quanto uma cadela com uma ninhada de filhotes e tão venenosa quanto uma cobra” (CALLARI, 2012, p. 19 – 20). Além disso, a baronesa revela-se uma mulher invejosa, vaidosa e irada, abarcando, dos sete pecados capitais, pelo menos três deles.

Para uma época em que a instituição do casamento era valorizada, ser uma mulher separada era reprovável. A baronesa, no entanto, é devolvida aos pais, pois tem o casamento desfeito, devido aos seus indignos atos: “Então ele mandou sua esposa embora, enviando-a de

volta para seus pais, pois, por causa do seu ciúme e inveja, ela não era mais digna de estar ao seu lado (...)” (CALLARI, 2012, p. 21). O fim do matrimônio é a punição que recebe, é a consequência das suas maldades.

O castigo, nos contos de fadas, aparece como uma forma de sanção aos desvios comportamentais dos personagens, uma espécie de “ensinamento”, uma lição que se pretende transmitir: “A convicção de que o crime não compensa é um meio de intimidação muito mais efetivo, e esta é a razão pela qual nas estórias de fadas a pessoa má sempre perde” (BETTELHEIM, p. 15, p. 1980).

O conto de Basile também propaga, por meio de um provérbio final, valores morais, que exaltam a bondade e a recompensa por essa virtude: “- Quando um homem menos espera bens de qualquer tipo, os céus irão polvilhá-lo com sua graça” (CALLARI, 2012, p. 21). As bênçãos vêm dos céus, do alto, do celestial. Vejamos o significado de tal provérbio em sua origem: “Quanno l’ommo manco se lo penza, le grazie soie chiovelleca lo cielo”:

Capita di attendere, anche per anni a volte, la realizzazione di un progetto personale e l’aspettativa lentamente si affievolisce ma ecco che poi, quando ci si è dimenticato di questa cosa, arriva la sua realizzazione: mai disperare e mai desiderare troppo impazientemente!¹¹

A moral é a seguinte: é preciso saber esperar, pois a justiça vem na hora certa, por isso, nunca se desespere. Quando menos se espera, a graça é alcançada.

[...] se la morale che fa da fondo storico a queste fiabe è insieme cortigiana e popolare, cioè tende a indentificare bellezza e virtù con la regalità (come condizione di partenza o, più spesso, come premio per il giovane o la giovane poveri, belli e cortesi) [...] (CALVINO, 1996, p. 147)¹²

A beleza e a virtude são recompensadas nos contos de fadas, por isso, normalmente, os personagens bondosos também são belos. Lisa, mesmo após sofrer tantos maus-tratos, não

¹¹ Acontece de esperar, mesmo que por anos, às vezes, a realização de um projeto pessoal e a expectativa desaparece lentamente, mas então, quando nos esquecemos dessa coisa, vem a sua realização: nunca se desespere e nunca deseje muito impacientemente!
A tradução do italiano para o português foi realizada por Marco Aurelio Barsanelli de Almeida.

¹² [...] se a moral que faz o pano de fundo histórico desses contos de fadas é ao mesmo tempo cortesã e popular, ou seja, tende a identificar beleza e virtude com a realeza (como condição de pertencimento ou, mais frequentemente, como prêmio para o jovem ou a jovem pobres, belos e corteses).
A tradução do italiano para o português foi realizada por Marco Aurelio Barsanelli de Almeida.

perdeu sua beleza, recuperou-a e voltou “tão linda quanto uma deusa”, recebendo como prêmio “um lindo e digno marido”. A beleza de Lisa está além de sua aparência, está na essência. Assim, a salvação também se faz presente na vida de Lisa, que de vítima sofredora passa a heroína.

A salvação de Lisa acontece em dois momentos: quando desperta da “morte” a que havia sido predestinada e quando o tio descobre quem é ela de fato e a salva da segunda “morte”, anunciada por ela, que cogita cometer suicídio: “Quando a boneca não respondeu, a garota apanhou a faca e afiou-a na pedra de amolar, dizendo: - Se você não me responder, irei enfiar esta faca em mim e colocar um fim ao jogo!” (CALLARI, 2012, p. 21).

O suicídio “visto do ângulo tradicional é o crime máximo, por destruir o ‘suporte da evolução’ que é a própria vida” (CIRLOT, 2005, p. 542). Se Lisa cometesse suicídio, iria cair em pecado, pois os preceitos bíblicos encontrados no livro de Deuteronômio, no capítulo 30, versículo 19, não valorizam tal ato. “Os céus e a terra tomo hoje por testemunhas contra vós, que te tenho proposto a vida e a morte, a bênção e a maldição: **escolhe pois a vida**, para que vivas, tu e a tua semente” (ALMEIDA, 1969, p. 246 – grifo nosso).

O suicídio não seria apropriado para uma heroína, que precisa vencer as provas em seu caminho até alcançar sua autorrealização. Por ser um ato extremo, mostra-nos que Lisa chegou ao seu limite de sofrimento e sua vida é poupada pela intercessão do tio, o agente salvador, pois já teria pagado pelos erros da mãe e estaria pronta para viver em paz e gozar da felicidade.

Lisa retorna ao palácio com a beleza resplandecente, assim como a de uma rosa em pleno desabrochar. E o desabrochar a que me refiro não deixa de ter conotação sexual, afinal, após tanto sofrimento e anos adormecida, Lisa estaria pronta para o casamento.

Uma lição de moral se impõe e reafirma a ética maniqueísta: a crença na esperança salvadora para aquele que sofre, que padece, mas resiste, persevera e é recompensado por sua força de caráter. O tio faz o juízo final: pune a esposa má e recompensa a sobrinha com um casamento de sua escolha. O triunfo do bem sobre o mal é o final feliz para aqueles que sofrem, assim, o sentimento de injustiça anterior é reparado e a justiça é feita do modo que o leitor se sinta vingado.

Falando do final feliz, Tolkien frisa que ele deve existir em todas as histórias de fadas completas. É uma reviravolta “subitamente feliz”... Por mais fantástica ou terrível que seja a aventura, quando chega a “reviravolta”, ela dá ao ouvinte, uma retomada do fôlego, um compasso, um alívio ao coração, que chega próximo às lágrimas. (BETTELHEIM, 1980, p. 177)

2.2.3 ELEMENTOS MÁGICOS

Em um conto maravilhoso é muito comum que o sobrenatural e os elementos mágicos estejam presentes, na forma de duendes, fadas, bruxas, tapetes voadores, animais falantes, etc. Tais personagens não causam estranheza por parte do leitor/ouvinte, porque é como se houvesse um pacto entre eles e o gênero, pois os fatos maravilhosos são encarados naturalmente.

Tzvetan Todorov argumenta que no conto maravilhoso “a existência do sobrenatural é aceita desde o início sem hesitação ou incredulidade pelas personagens e, por extensão, pelo leitor” (TODOROV, 1975, p. 59). Dessa forma, não há tensão, nem dúvida ou estranheza por parte do leitor/ouvinte, que aceita os acontecimentos e as soluções dos problemas por meio de passes de mágica, sem contestação. É como se todo o universo criado dentro do conto fosse possível na realidade, já que algumas situações dialogam com aspectos do cotidiano, com sentimentos e aflições humanas. Assim, as fronteiras entre real e fantasia se diluem, pois tudo parece ser possível, verossímil.

No conto “A jovem escrava”, notamos elementos do universo do maravilhoso, na representação e constituição de alguns objetos. São eles: um pente, uma boneca e um caixão, todos com suas particularidades. O elemento mágico com maior força na narrativa é o **pente**.

O pente é um item utilizado para arrumar os cabelos, é um elemento dos itens de beleza tanto feminina quanto masculina e são de uso individual. “O pente é ainda aquele que mantém unidos os cabelos, isto é, os componentes da individualidade sob seu aspecto de força, de nobreza, de capacidade de elevação espiritual” (CHEVALIER, 2006, p. 707).

Ademais, simbolicamente, tal objeto também teria uma relação com a morte: “Sendo o pente atributo de alguns seres fabulosos de natureza feminina, como lârnias e sereias, cabe a relação do pente com a cauda descarnada do peixe e o conseqüente significado **mortuário** (restos sacrificiais, como o bucrânio; devoração)” (CIRLOT, 2005, p.456 – grifo nosso).

Nesse sentido, é importante também tratarmos do significado dos cabelos, que, segundo Cirlot (2005, 130 -131) “simboliza forças superiores”, “força primitiva”, “fertilidade”, e “em sentido geral, os cabelos são uma manifestação energética”. O autor ainda diz que “Belos cabelos abundantes significam para o homem e para a mulher evolução espiritual” (CIRLOT, 2005, p. 131).

Voltando-nos para o conto, os cabelos de Lisa apontariam para a sua força espiritual, vital, e, também, para a sua fertilidade. Quando o pente entra em contato com seus cabelos, devido à maldição que recebe, ele a leva à morte, ou seja, torna-se um instrumento fatal, e

assim, a vida de Lisa fica suspensa, assim como sua fertilidade. A maldição dizia o seguinte: “(...) sua mãe, ao pentear seus cabelos, esqueceria o pente preso em suas tranças, e isso levaria a menina à morte” (CALLARI, 2012, p. 19). Apenas quando o objeto cai de seus cabelos, a força vital de Lisa é recuperada.

Outro objeto mágico que merece destaque no conto é a boneca, uma vez que ela escuta e fala com Lisa, como se fosse gente. Há um traço que humaniza o brinquedo: “E a boneca, inchando como um saco ao ser soprado, respondeu enfim:/ - Tudo bem, eu entendi! Não sou surda!” (CALLARI, 2012, p. 21). Podemos considerar a boneca um ser prodigioso, como alerta Coelho (1982), que explica que os seres prodigiosos interfeririam na sorte das personagens com a finalidade de ajudá-las ou prejudicá-las (COELHO, 1982, p. 296). A boneca é encantada e auxilia Lisa a expressar suas angústias, a desabafar, pois é a única interlocutora da jovem.

De acordo com as esferas de ação das personagens de Propp (1928), podemos pensar que a boneca também estaria na esfera do personagem auxiliar, pois se torna a ouvinte de Lisa. E é por meio do diálogo de Lisa com a boneca, que o tio (o barão) toma conhecimento de tudo o que se passava em seu palácio. Sem a boneca, a personagem não teria com quem conversar e sua identidade não seria revelada.

Outro objeto de característica peculiar é o caixão onde Lisa é colocada. Por ser mágico, ele se expande conforme Lisa cresce em seu sono profundo ou “letárgico”. O caixão seria uma espécie de casulo, que protegeria Lisa em sua infância até tornar-se mulher. Segundo Corso (2006, p. 88) “A vida depois do rito de passagem é separada da anterior por uma morte simbólica [...]”. Lisa dormiu menina e acordou mulher. A maldição não impediu o crescimento da menina, o que se conclui que ela estaria numa espécie de “congelamento”, em suspensão, amadurecendo. Assim, ao despertar, Lisa estaria pronta para o casamento, para a sexualidade.

Outros elementos com força mágica, que notamos no conto de Basile e nas reescrituras de “Branca de Neve”, é a reiteração dos números três e sete. Tais números, segundo Coelho (1982, p. 297) estão “ligados à simbologia esotérica dos números que tanta influência teve nas Religiões e Filosofias antigas”. Apenas para evidenciar, no conto “A jovem escrava”, o número três aparece nas seguintes passagens:

- Cilla descobre que está grávida após três dias da trapaça;
- Três foram a quantidade de artigos que Lisa pediu ao tio: uma boneca, uma faca e uma pedra.

- As fadas que consagraram Lisa eram três.

Em relação à presença do número sete, este se manifesta da seguinte forma:

- É aos sete anos de idade que Lisa mergulha em sono profundo.
- São sete os caixões onde Lisa é colocada “adormecida”.

Notamos, a partir desses dados, que a vida de Lisa é permeada pelos números três e sete. Tais números poderiam simbolizar uma vida envolta numa aura, em uma cultura que tem como função moralizante mostrar a maldade e a bondade, numa luta eterna, e o triunfo de uma sobre a outra.

2.2.4 O PODER DAS FADAS E A FORÇA DO DESTINO

É preciso entender a atuação das fadas no conto, já que o nome delas aparece no título do gênero em estudo. Segundo Coelho (1991), as fadas são figuras femininas fascinantes, que possuem grande beleza. Além disso, elas são muito poderosas, dotadas de “virtudes e poderes sobrenaturais, interferem na vida dos homens, para **auxiliá-los** em situações-limite, quando já nenhuma solução natural seria possível” (1991, p. 31 – grifo nosso).

A partir dessa explicação, vem-nos a seguinte pergunta: as fadas dos contos “A jovem escrava” e “A bela adormecida” são personagens auxiliares? Elas não atuam para o bem, mas são dotadas de poderes sobrenaturais e interferem na vida das jovens protagonistas. De acordo com a ação que desempenham nesses contos, percebemos que a atuação das fadas não é para o bem, mas, sim, para o mal, pois amaldiçoam as jovens a um destino cruel: à morte. Desse modo, podemos classificar tais “fadas” como bruxas, como prevê Coelho (1991): “podem ainda encarnar o Mal e apresentarem-se como o avesso da imagem anterior, isto é, como bruxas”.

Tanto as fadas quanto as bruxas são dotadas de poderes sobrenaturais e interferem na vida das personagens, mas o que as diferenciam é a forma de intervenção delas; se para o Bem, são fadas; se para o Mal, transformam-se em bruxas. Sendo assim, a fada que amaldiçoa Lisa, na realidade, é uma bruxa, pois demonstra um comportamento egoísta, pois por ter torcido o pé e sentir dor (sentimento pessoal), descarrega sua fúria na menina, utilizando de seus poderes para causar o mal. Lembrando-nos das considerações de Propp (1985, p. 60),

“por função, entendemos a acção de uma personagem, definida do ponto de vista do seu significado no desenrolar da intriga”. Então, não importa se a personagem é chamada de fada, o que importa, de fato, é reconhecer a função que ela desempenha na trama para classificá-la adequadamente quanto sua esfera de acção.

Em relação à força do destino, constante nos contos maravilhosos, esta manifesta-se no conto napolitano. Após a maldição rogada à Lisa, a menina não consegue se desvencilhar de tal praga e o destino fatídico se cumpre: Lisa morre aos sete anos de idade da forma como a fada previu: “Ao término de sete anos, o desastre ocorreu (...)” (CALLARI, 2012, p. 19).

Não há nada que a mãe possa fazer para interferir ou impedir tal maldição, ou seja, o destino se cumpre como uma fatalidade da qual ninguém pode escapar. Haveria, aqui, por meio desse pensamento no conto, a ideia de que não somos senhores e senhoras de nosso destino, estaríamos à mercê das leis gerais que regeriam nossa vida.

Traçando um paralelo, o mesmo acontece no conto “A bela adormecida”, dos irmãos Grimm, quando, num momento da história, uma fada amaldiçoa a princesinha: “Pelo fato de não terem me convidado eu lhes digo que sua filha, ao completar quinze anos, irá espetar o dedo numa roca de fiar e cairá morta”. O destino se cumpre na idade prevista, mesmo após os esforços do rei em exterminar com todas as rocas que havia no reino, na esperança de salvar a vida da filha. O destino, nos contos de fadas, como bem mostra Coelho (1982), tem uma força que não perdoa ninguém.

2.2.5 CUPIDO E PSIQUÊ: DO MITO AO CONTO DE BASILE

Primeiramente, antes de compararmos o conto de Giambattista Basile, “A jovem escrava” com o mito de “Cupido e Psiquê”, faz-se necessário conceituarmos o que é um mito e um conto de fadas, para entendermos os pontos de convergência e divergência entre eles.

O mito é uma história onde a presença de elementos sobrenaturais, miraculosos é muito comum, assim como nos contos de fadas. No entanto, os personagens do mito são deuses, entes sobrenaturais e os acontecimentos são grandiosos. Segundo Eliade (1972, p. 11), “o mito conta uma história sagrada: ele relata um acontecimento ocorrido no tempo primordial, o tempo fabuloso do ‘princípio’.” A autora ainda explica que o mito é a narrativa de uma criação, de como uma realidade surgiu.

(...) os mitos descrevem as diversas, e algumas vezes dramáticas, irrupções

do sagrado (ou do “sobrenatural”) no Mundo. É a irrupção do sagrado que realmente fundamenta o Mundo e o converte no que é hoje. E mais: é em razão das intervenções dos Entes Sobrenaturais que o homem é o que é hoje, um ser mortal, sexuado e cultural. (ELIADE, 1972, p. 11)

Em contrapartida, o conto de fadas não tem relação com o sagrado, pois trata de acontecimentos vinculados ao cotidiano, “apresentados como comuns, algo que poderia acontecer a você ou a mim ou à pessoa do lado quando estivesse caminhando na floresta” (BETTELHEIM, 1980, p. 47). A diferença essencial entre o mito e o conto de fadas é que:

(...) o mito é considerado uma **história sagrada** e, portanto, uma “história verdadeira”, porque sempre se refere a realidades. O mito cosmogônico é “verdadeiro” porque a existência do Mundo aí está para prová-lo; o mito da origem da morte é igualmente “verdadeiro” porque é provado pela mortalidade do homem, e assim por diante. (ELIADE, 1972, p. 12 – grifo nosso)

Em relação aos contos de fadas, eles não se relacionam com o sagrado. Eles vão apresentar um “enredo iniciatório”. Eliade (1972) esclarece que o conteúdo desses contos maravilhosos refere-se “a uma realidade terrivelmente séria: a iniciação, ou seja, a passagem, através da morte e ressurreição simbólicas, da ignorância e da imaturidade para a idade espiritual do adulto” (1972, p. 174).

Os personagens dos contos de fadas, normalmente, não são nomeados de forma a particularizá-los, pois quando têm nomes, estes são genéricos, facilitando, dessa forma, as projeções e identificações do leitor/ouvinte da história contada. Em relação ao mito, este singulariza os personagens, nomeia-os. Os heróis-míticos, como explica Bettelheim, “são obviamente de dimensões sobre-humanas, um aspecto que não ajuda a tornar histórias aceitáveis para a criança” (BETTELHEIM, 1980, p. 51).

Outra característica do mito que o difere do conto de fadas é em relação ao final da narrativa. Bruno Bettelheim (1980) explica que os mitos são pessimistas e o final deles quase sempre são marcados pela tragédia, enquanto nos contos de fadas, o final feliz aparece com maior frequência, por isso, são otimistas. No entanto, tanto um quanto o outro se utilizam de uma linguagem simbólica para tratar de assuntos de ordem psicológica, auxiliando em alguma medida na resolução de conflitos internos do leitor/ouvinte.

O mito “Cupido e Psiquê”, de Apuleio, escrito no século II d.C., narra a história de Cupido, um deus, filho da deusa Afrodite (Vênus), que se apaixona pela beleza de Psiquê, uma mortal. Psiquê é dotada de uma beleza excepcional, que desperta ciúmes na deusa

Afrodite, conhecida como a deusa da beleza, que ao sentir inveja da jovem, decide castigá-la. A inveja também se revela na personalidade das irmãs de Psiquê, que tentam destruir a felicidade da irmã. A inveja e o ciúme da deusa Afrodite e das irmãs de Psiquê tornam a vida da jovem impossível.

Psiquê precisa vencer muitas provas para conseguir alcançar a felicidade ao lado de Cupido, seu amado. A inveja das figuras femininas castiga a jovem, que chega até tentar suicídio, assim como Lisa no limite de seu desespero. No entanto, Psiquê consegue superar as adversidades, vence as provas e reconquista seu amado, tornando-se uma imortal.

O tema do ciúme e da inveja é o ponto em comum entre as narrativas de “A jovem escrava” e de “Cupido e Psiquê”, assim como em “Branca de Neve” e “A gata borralheira”, dos irmãos Grimm, que também terão suas raízes nesse mito, que problematiza essas questões. Tanto Lisa quanto Psiquê sofrem por serem belas e invejadas. A inveja causa o sofrimento em ambas, que precisam padecer até encontrar a felicidade. Bruno Bettelheim explica sobre esse mito:

Aqui nos deparamos pela primeira vez com o tema de duas irmãs mais velhas que são más devido aos ciúmes da beleza e virtude da irmã mais nova que é mais bela e mais virtuosa que elas. As irmãs tentam destruir Psique, mas esta sai vitoriosa no final, mas só depois de passar por grandes atribulações. (BETTELHEIM, 1980, p. 334)

No caso de Lisa, a inveja é sentida pela personagem da tia, uma mulher mais velha também, que castiga a jovem severamente a fim de desfigurá-la para não ser atraente aos olhos do barão.

O mito “Cupido e Psiquê”, segundo Bettelheim (1980) influenciou muitas histórias no mundo ocidental, principalmente aquelas relativas ao noivo-animal. No entanto, ao ler o conto “A jovem escrava” e ter conhecimento do mito, notamos que há também semelhanças entre tais narrativas, uma vez que a temática da inveja por causa da beleza se faz presente, não só no conto de Basile, como também no conto “Branca de Neve”, de 1812 e de 1857, dos irmãos Grimm. A inveja desde a mitologia é um sentimento que só causa o mal e que se repete em diversas narrativas ao longo do tempo.

2.3 BRANCAS DE NEVE ALEMÃS

Na Alemanha, os irmãos Grimm, dedicados a coletar as histórias do folclore popular e preservar a essência da cultura local, decidem registrar os contos que ouviam, como forma de resistência às invasões das tropas napoleônicas, uma vez que naquela época, as tropas já ocupavam os territórios alemães. Desse modo, os irmãos Grimm iniciaram um trabalho de “colecionadores de contos”, como afirma a autora Karin Hueck, em seu livro *O lado sombrio dos contos de fadas* (2016).

Hueck ainda conta que os irmãos entrevistaram “dezenas de senhorinhas, empregadas e amas de leite entre o final do século 18 e o começo do 19 e, dessas conversas, nasceu um dos livros mais vendidos no mundo ocidental, os *Contos maravilhosos infantis e domésticos*” (HUECK, 2016, p. 87). É nesse livro (1812), que temos o primeiro registro do conto “Branca de Neve”, realizado pelos irmãos Grimm, do modo como ouviram. Posteriormente, na edição de 1857, os filólogos registram uma nova versão do mesmo conto, suavizada.

É importante destacar que os irmãos Grimm tornaram-se reescritores de contos da tradição oral. Por mais “originais” que eram os contos coletados inicialmente, os irmãos passaram a imprimir nas histórias algumas particularidades, suprimir outras, conferindo, assim, um modo próprio de escrever. O que favoreceu as diversas edições e alterações nas histórias foi o surpreendente interesse das crianças pelos contos. Por isso, os escritores “não hesitaram: tiraram o ranço acadêmico e adaptaram a obra para os ouvidos infantis” (HUECK, 2016, p. 95). Uma obra que originalmente foi escrita com destino certo aos acadêmicos passa, então, a ser veiculada às crianças. Ao todo, foram sete versões publicadas desde o primeiro livro (de 1812 a 1857).

Interessa-nos perceber de que modo o conto “Branca de Neve”, de 1812, foi registrado inicialmente e compará-lo com a versão de 1857, considerando que esta publicação destina-se às crianças. É preciso um olhar atento para reconhecer as alterações.

2.3.1 BRANCA DE NEVE (1812)

O conto “Branca de Neve”, de 1812, é a história de uma belíssima princesa, que nasceu do modo que a sua mãe a desejou: “Quem me dera ter uma filha branca como a neve, vermelha como o sangue e negra como esse batente da janela” (MAZZARI, 2012, p. 247). Tempos depois, a rainha deu à luz uma linda menina, com as características que havia imaginado. No entanto, a rainha era uma mulher muito vaidosa de sua beleza. Todas as

manhãs, ela tinha o costume de consultar um espelho mágico para confirmar sua própria beleza. Em uma dessas consultas, ela recebeu do espelho a notícia de que sua filha era ainda mais bela do que ela, o que a enfureceu demais. Diante da notícia, a rainha decidiu acabar com a vida de Branca de Neve. Ela pediu a um caçador para matar a princesa e lhe entregar o pulmão e o fígado da menina para comê-los. No entanto, o caçador poupou a vida da princesa e enganou a rainha, entregando-lhe as vísceras de um porco selvagem.

Nesse meio tempo, Branca de Neve fugiu pela floresta e encontrou uma pequena cabana, onde moravam sete anões. Os anões, após Branca de Neve explicar que precisava de um lugar para se abrigar, pois sua mãe queria matá-la, deixaram a jovem morar com eles. A princesa passou a cuidar da casa dos anões enquanto eles trabalhavam nas minas.

Certo dia, a rainha voltou a consultar o espelho sobre sua beleza e foi surpreendida com a resposta de que Branca e Neve era a mais bela. Dominada pela inveja, a rainha decidiu pessoalmente matar a filha. Disfarçada em uma velha vendedora ambulante, ela seguiu rumo à casa dos anões e ofereceu cordões coloridos à Branca de Neve. A jovem inocente não percebeu que a vendedora era a sua mãe e adquiriu o cordão. A velha se ofereceu para colocá-lo nela, mas o apertou tanto no corpo da menina que ela parou de respirar e caiu morta no chão.

Quando os anões chegaram do trabalho, socorreram a princesa, cortando o cordão que estava em sua cintura. Branca de Neve voltou a respirar e os anões lhe advertiram para ela tomar cuidado e não deixar ninguém entrar na casa.

A rainha voltou a consultar o espelho e descobriu que sua filha ainda estava viva. Perturbada, decidiu novamente ir até a casa dos anões para matar Branca de Neve. Dessa vez, ela preparou um pente envenenado e ofereceu a mercadoria à menina, que comprou o objeto. Assim que a rainha colocou o pente nos cabelos da princesa, ela caiu morta no chão. E mais uma vez, os anões salvaram a vida da menina, retirando o pente dos seus cabelos e alertaram-na sobre sua mãe.

Quando a rainha descobriu através do espelho que a filha ainda continua viva, decidiu preparar uma maçã envenenada. Ela partiu para a casa dos anões e ofereceu a fruta à princesa. Branca de Neve não resistiu à tentação, mordeu a maçã e caiu morta no chão.

Quando os anões chegaram à casa e viram a princesa desacordada, fizeram de tudo para reanimá-la, porém, nada surtiu efeito. Sendo assim, os anões colocaram a princesa em um caixão de vidro e escrevem nele seu nome e ascendência.

Um dia, um príncipe, ao passar pela casa dos anões, deparou-se com Branca de Neve dentro do caixão de vidro e ficou impressionado com tamanha beleza. Então, pediu aos anões

que lhe dessem o caixão de presente, pois não conseguiria mais viver sem olhar para a bela princesa. Os anões, comovidos, entregaram o caixão com Branca de Neve para o príncipe.

O príncipe, então, fez com que o caixão fosse transportado até o seu castelo e colocado no salão para contemplar a beleza da princesa. Ele passava o dia todo olhando para Branca de Neve e onde tivesse que ir, pedia para os criados carregar o caixão e colocá-lo ao seu lado.

Os criados do príncipe, que já não suportavam mais ter de carregar o caixão de um lado a outro, um dia, um deles, abriu a tampa, ergueu a menina e deu-lhe um tapa nas costas (figura 4).

Figura 4: Branca de Neve recebe um tapa de um criado do príncipe. Ilustração de J. Borges



Fonte: MAZZARI, M., 2012.

Nesse momento, o pedaço da maçã que ela havia mordido saltou de sua garganta e Branca de Neve voltou a viver. Diante disso, o príncipe e a princesa acertaram o casamento para o dia seguinte e convidaram a mãe de Branca de Neve para a festa. A rainha foi até a cerimônia e descobriu que a noiva tratava-se de Branca de Neve. Então, ela foi obrigada a calçar pantufas de ferro em brasa e dançar até morrer.

2.3.2 OS PERSONAGENS E AS SUAS FUNÇÕES

No início do conto, temos a apresentação da heroína e de sua mãe. O narrador, em terceira pessoa, inicia a história situando-nos na estação do inverno: “Num certo dia de inverno, flocos de neve caíam como penas do céu e uma bela rainha costurava à janela (...)” (MAZZARI, 2012, p. 247). Interessante esse dado narrativo, uma vez que a estação do inverno é a época em que tudo está dormente, congelado, paralisado. A primavera é a estação posterior, ligada à natureza que renasce e ao nascimento de Branca de Neve. Outro dado que

temos de antemão, já no parágrafo introdutório, é sobre a origem da personagem protagonista. Branca de Neve é de origem nobre, ou seja, é uma princesa.

Em síntese, os personagens que integram a narrativa são: a rainha (mãe da princesa), a princesa Branca de Neve, o caçador, o espelho mágico, os anões e o príncipe. Não há referência ao pai da princesa neste conto. Dentre esses personagens, temos aqueles que atuam para o Bem e outros para o Mal.

No âmbito do Mal, temos somente a rainha. No âmbito do Bem, temos os seguintes personagens, que são apenas reconhecidos pelos nomes: os anões, o príncipe e o caçador, que protegem a heroína. O personagem do caçador aparece de forma breve na narrativa, apenas para cumprir uma ordem dada pela rainha. No entanto, esse personagem descumpra a ordem e a engana, poupando a vida da princesa. O caçador assume, no conto, uma postura paterna, de protetor, pois ele se opõe à índole da rainha e não disputa a menina. Temos, aí, a presença do masculino protetor e salvador, que se confirma na presença do príncipe ao final da narrativa.

O fato de os personagens não receberem um nome próprio e serem referenciados pela posição social que ocupam é porque são personagens tipos, ou seja, “marcados por um único traço”, como esclarece Khedé (1986), ou ainda, “caricatura (quando este traço é muito reforçado), daí surgindo os estereótipos” (1986, p. 19). O espelho pode ser classificado como um auxiliar mágico da rainha, personagem agressora, por ser o informante dela, mas não intervém em suas ações, por isso, não podemos dizer que ele está na esfera do Bem ou do Mal, pois apenas diz a verdade, como um oráculo, respondendo as perguntas da rainha. Ele não influencia a rainha a agir de uma maneira ou de outra. Importante destacar que é por meio dos diálogos que a rainha mantém com o objeto mágico, que percebemos toda a vaidade que domina o seu ser, ou seja, uma vez que no conto o tema da “beleza” é o ponto central de suas indagações.

A tranquilidade inicial é rompida quando Branca de Neve adquire a idade de sete anos e a sua beleza torna-se inigualável:

O espelho respondeu:
 ‘Vós, minha rainha, sois a mais bela por aqui,
 Mas Branca de Neve é **mil vezes mais bonita!**’ (MAZZARI, 2012, p.248 – grifo nosso).

É a partir dessa revelação, que toda a atmosfera de tensão e perseguição se instaura na vida da princesa e o conto ganha movimento. A fatídica revelação dada pelo espelho soa como golpes no coração invejoso da rainha e, então, o personagem agressor entra em ação,

porque a rainha não aceita ser apenas bela, ela quer ser a mais bela de todas, ter uma beleza insuperável. Essa personagem é narcisista, é a personificação da vaidade e essa preocupação demasiada com sua aparência é a causadora de todo o conflito entre ela e a princesa.

O espelho, de certa forma, alimenta cada vez mais o olhar enfurecido da rainha para com sua filha. O objeto que, no mundo real, reflete a aparência física de quem se posiciona em frente a ele, no conto, é dotado de vida e voz e encontra-se “preso à parede, mas enxerga além do recinto” (CORSO, 2006, p. 81). De outro modo, a voz do espelho pode representar a própria voz interior da personagem.

A constante consulta ao objeto mágico seria uma forma de a rainha reafirmar sua beleza exterior, para inflar seu ego, sua autoestima. Corso (2006, p. 80) explica que o “olhar no espelho traz sempre uma pergunta e uma resposta. Cada um o contempla tentando se ver ‘de fora’, buscando decifrar o impacto de sua imagem nos olhos dos outros, interrogando como somos vistos”. O que temos como ponto central da narrativa é a rivalidade entre duas personagens femininas:

O que impulsiona a trama narrativa de *Branca de Neve* é a relação entre duas mulheres, “a primeira, bela, jovem, pálida; a outra, igualmente bela, porém mais velha, mais impetuosa; a primeira, uma filha; a outra uma mãe; a primeira, meiga, ingênua, passiva; a outra, ardilosa e ativa; a primeira uma espécie de anjo; a outra, uma verdadeira bruxa”. (TATAR, 2004, p.85)

Branca de Neve representa a juventude, a vida, e, para Volobuef, “simboliza o ser humano em harmonia com o universo ao redor” (VOLOBUEF, 2011, p. 58). Sendo assim, sua beleza externa reflete sua beleza interior, pois é boa, ingênua e pura. A rainha já representaria a maturidade, o envelhecimento e a morte. Em “Branca de Neve” (1812), a problemática entre mãe e filha é a seguinte:

[...] a menina floresce na mesma proporção em que sua mãe perde o viço, restando o incontornável conflito de como se parecer com esta, tornando-se uma mulher, na mesma época em que a mãe vê declinar seus atrativos femininos. Essas histórias são bem claras, avisam à futura mulher que a juventude da mãe morrerá esperneando e que não há lugar para duas mulheres desejáveis no núcleo familiar. (CORSO, 2006, p. 75)

Em “A jovem escrava” (1634), como vimos anteriormente, a beleza de Lisa incomoda sua tia, que passa a torturá-la. Já no conto de Grimm, é a mãe que sente ciúme da beleza da filha, apesar de também ser uma mulher bela. A temática aqui é mais forte, se considerarmos que mãe e filha possuem laços diretos de sangue. Segundo Tatar (2004, p. 87), “Branca de

Neve foi vista como uma história que mapeia a trajetória do amadurecimento ‘normal’ da mulher (em termos simbólicos) e descreve um estudo de caso de ciúme materno em sua forma mais patológica”.

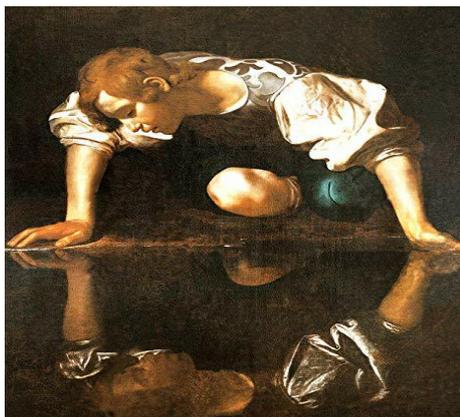
O conto problematiza o tema da inveja, algo que faz parte das inquietações do ser humano e, por isso, pode ser lido como atual. E essa é uma das características do gênero “conto de fadas” – ser universal, pois trata de conflitos existenciais, que perduram no tempo: “Em um discurso aparentemente simples e despretensioso, o conto dá respostas complexas sobre os anseios mais enraizados na humanidade” (VOLOBUEF, 2013, p.224).

Esse dado do conto faz-nos pensar nas tragédias gregas, ao colocar mãe e filha em disputa, levando a mãe, mais sábia e mais forte, a desejar a morte da filha. Pergunto, então, se o conto “Branca de Neve” (1812) já não estaria inserido numa tradição do trágico, a partir do que conhecemos da tragédia grega. Apesar de o conto de fadas terminar com um final feliz, diferentemente da tragédia grega, o conteúdo do conto também carrega um traço de tragédia, assim como em *Medeia*, de Eurípdes, datada de 431 a.C., em que a personagem feminina mata os próprios filhos (filicídio). A rainha, mãe de Branca de Neve, deseja, assim como Medeia, a morte da filha, atingindo o ápice da maldade, ao também querer ingerir as vísceras da menina.

Além da tragédia, o conto de fadas estabelece uma relação com os mitos. Os mitos, como já aludimos anteriormente, são histórias que surgiram entre os gregos a fim de explicar a origem da vida e os problemas existenciais. Em uma cultura politeísta, na crença em vários deuses, as divindades regiam o destino dos homens. Ao lermos o conto “Branca de Neve” (1812), lembramo-nos de dois mitos conhecidos, que se relacionam, de certo modo, com a temática do conto: O mito de Narciso e O mito de Tântalo.

O mito de Narciso trata da vaidade como um mal terrível, pois Narciso, o protagonista da narrativa, é levado à morte, devido a sua obstinação pela beleza (Figura 5): “Imediatamente apaixonou-se por si mesmo e passou a desejar intensamente unir-se a si próprio. Desesperado por não conseguir, caiu extenuado e desfaleceu” (SALIS, 2003, p. 133).

Figura 5: Narciso, de Caravaggio (1597-1599)



Fonte: CARAVAGGIO, [201-?].

No entanto, faz-se relevante retomarmos o mito desse grande personagem da mitologia. De acordo com o *Dicionário da mitologia grega e romana*, de Pierre Grimal (2005, p. 322), “Narciso era um jovem muito belo, que desprezava o amor”. A história desse jovem é a seguinte:

Quando nasceu, os seus pais consultaram o adivinho Tirésias, que lhes disse que “a criança viveria até ficar velho se não olhasse para si mesmo”. Chegado à idade adulta, Narciso foi objeto de paixão de grande número de raparigas e de ninfas. Mas ele ficava insensível. Finalmente, a ninfa Eco apaixonou-se por ele; mas não conseguiu mais do que as outras. Desesperada, Eco retirou-se na sua solidão, emagreceu e de si mesma em breve não restou mais que uma voz gemente. As jovens desprezadas por Narciso pediram vingança aos céus. Némesis ouviu-as e fez com que, num dia de grande calor, depois de uma caçada, Narciso se debruçasse sobre uma fonte, para se dessedentar. Nela viu o seu rosto, tão belo, e imediatamente ficou apaixonado. A partir de então, torna-se insensível a tudo o que o rodeia, debruça-se sobre a sua imagem e deixa-se morrer. No Estige, procura ainda distinguir os traços do amado. No lugar onde morreu, brotou uma flor à qual foi dado o seu nome, o narciso. (GRIMAL, 2005, p. 322)

Por não amar o próximo, amou somente a si e ficou preso a uma imagem, ou melhor, a sua própria imagem, que o levou ao fim. Salis (2003, p. 134) explica que “o destino de Narciso é a morte pela paralisia, pois morre quem só ama a si próprio.” Traçando um paralelo com o conto “Branca de Neve”, a rainha é obstinada por sua aparência, a ponto de não aceitar que outra mulher a supere em beleza e essa obsessão a leva à morte. As águas que refletiram Narciso poderiam aludir ao espelho da rainha de Branca de Neve, que o consulta para reafirmar sua beleza: “Quando a rainha consulta o espelho quanto a seu valor – i.e., a beleza – repete o tema antigo de Narciso, que só amava a si mesmo, de tal forma que foi tragado pelo

auto-amor” (BETTELHEIM, 1980, p. 242). A vaidade extrema da rainha é a causadora de todo o mal de sua vida, assim como acontece na vida de Narciso.

A estória de Branca de Neve adverte sobre as consequências funestas do narcisismo tanto para os pais como para a criança. O narcisismo de Branca de Neve quase a destrói quando ela cede duas vezes às seduções da rainha que propõe torná-la mais bonita, e a **rainha é destruída pelo próprio narcisismo**. (BETTELHEIM, 1980, p. 242 – grifo nosso)

O mito de Tântalo, como já alerta Bruno Bettelheim (1980), também dialoga com o conto “Branca de Neve” (1812), em relação ao filicídio, uma vez que Tântalo mata seu filho para alimentar sua vaidade, seu orgulho e, assim, desafia os deuses.

O oferecimento desse alimento abominável às divindades está calcado na seguinte ideia: querendo igualar-se aos deuses, mas não podendo elevar-se até eles, Tântalo procura rebaixá-los ao seu nível. (...) Espera que as divindades não reconheçam aquilo que comeram, regalando-se com a nova iguaria e felicitando-o por isso. (DIEL, 1991, p. 67)

Da mesma forma, a rainha deseja a morte da filha a fim de suprir sua vaidade. Pela vaidade excessiva, ambos os personagens são punidos ao final, no mito e no conto de fadas.

Partindo para as funções das personagens, de Propp (1928), a 1ª função que temos no conto “Branca de Neve” (1812) é a do “afastamento”. Branca de Neve, a heroína, afasta-se do lugar onde vive para se proteger da mãe perversa. Por ordens da rainha, o caçador leva a princesa para a floresta para matá-la, porém, poupa-lhe a vida e ela foge: “Mas Branca de Neve vagava sozinha pela floresta e passou o dia correndo assustada por pedras pontudas e plantas espinhosas” (MAZZARI, 2012, p. 249). Temos assim, o início das provas pelas quais passa o herói, no caso, a heroína: “os obstáculos ou provas que precisam ser vencidas, como um verdadeiro ritual iniciático, para que o herói alcance sua realização existencial” (COELHO, 1991, p.13).

A 2ª e a 3ª função dizem respeito à interdição que se impõe ao herói e a transgressão da interdição, respectivamente. Os anões advertem Branca de Neve para tomar cuidado com desconhecidos: “cuide-se e não deixe ninguém entrar” (MAZZARI, 2012, p. 250). No entanto, Branca de Neve, por três vezes, transgride e se encontra com o agressor. O agressor deseja “provocar uma desgraça, fazer mal, causar prejuízo” (PROPP, 1985, p. 68).

A 4ª e 5ª são as informações que o agressor obtém da vítima: “Vós, minha rainha, sois a mais bela por aqui, mas Branca de Neve, **atrás das sete montanhas**, é mil vezes mais

bonita!” (MAZZARI, 2012, p. 250 – grifo nosso). A cada informação do espelho, a rainha segue para a casa dos anões. Temos, então, a 6ª e 7ª função, que se referem ao agressor tentando enganar a vítima e a vítima deixando-se enganar: “as *interdições* são sempre *transgredidas*, as *propostas enganadoras*, pelo contrário, são sempre *aceitas e executadas*” (PROPP, 1985, p. 71).

A primeira tentativa da rainha em matar Branca de Neve ocorre por meio de um cordão. A segunda, com um pente envenenado:

A velha então sacou o **pente**, e ao vê-lo brilhando, e como se tratava de outra pessoa, Branca de Neve acabou abrindo a porta e comprando o pente. “Venha, deixe-me pentear o seu cabelo”, disse a vendedora, mas assim que o **pente foi fincado em sua cabeça**, Branca de Neve caiu morta no chão. (MAZZARI, 2012, p. 252 – grifo nosso).

O pente, fincado nos cabelos da princesa, remete-nos imediatamente ao episódio do pente esquecido nos cabelos de Lisa, do conto “A jovem escrava” (1634), de Basile. Esse trecho da narrativa, de certo modo, conservou-se no registro de 1812, quando foi para a Alemanha. Como dissemos, o pente se vincula em um de seus significados com a morte, e ao tocar os cabelos da princesa, esta desfalece.

A terceira tentativa, e a mais eficaz, ocorre quando a rainha oferece uma maçã envenenada para a sua filha, que “por fora tinha um aspecto tão apetitoso e avermelhado que quem a olhasse logo sentiria muita vontade de comê-la” (MAZZARI, 2012, p.252).

Ela havia preparado a maçã de tal modo que somente a parte vermelha tinha sido envenenada. Ao ver a própria camponesa comendo da maçã, Branca de Neve não conseguiu resistir, acabou pegando a outra metade pela janela e deu uma mordida; mas, mal estava com um pedaço na boca, caiu **morta** no chão. (MAZZARI, 2012, p. 253 - grifo nosso)

Após aguçar o sentido do paladar na boca de Branca de Neve, a rainha consegue atingir seu objetivo: a princesa morde a maçã. Aqui, a 8ª função, definida por Propp (1985, p. 72) de “malfeitoria” é cumprida: “o agressor faz mal a um dos membros da família ou prejudica-o”. O dano causado resulta em falta, que precisará ser reparada. Propp, quando explica sobre a 8ª função, mostra as variadas formas que ela pode ocorrer. Em “Branca de Neve”, podemos destacar duas formas de realização da função: a primeira, que aparece no conto, seria aquela em que Propp coloca na posição 13: “O agressor manda matar alguém” (quando a rainha manda o caçador matar a princesa). A outra forma de realização da função

está elencada na posição 14: “O agressor faz um assassinio” (quando a rainha “mata” Branca de Neve).

Até esse ponto da narrativa, as funções elencadas por Propp aparecem em ordem sequencial, sem problemas. A partir da 9ª função (“a notícia da malfeitoria ou da falta é divulgada, dirige-se ao herói um pedido ou uma ordem; este é enviado em expedição ou deixa-se, que parta”), começam as alterações, pois tal função não ocorre desse modo. São os anões que têm conhecimento da morte de Branca de Neve. A heroína do conto é vítima, pois não faz parte dos heróis que-demandam-alguém, como mostra Propp. Dessa forma, as funções que se seguem: 10ª, 11ª, 12ª, 13ª, 14ª, 15ª, 16ª, 17ª não aparecem na narrativa. Como no conto “A jovem escrava” (1634), Lisa também é uma heroína-vítima, dado que se manteve no conto dos irmãos Grimm.

A 18ª função “o agressor é vencido” está presente no conto “Branca de Neve”, porém, só ao final da narrativa. A 19ª função “a malfeitoria inicial ou a falta são reparadas” acontece antes. Branca de Neve retorna à vida (por meio de um ato de violência, assim como ocorre no conto “A jovem escrava”, quando a tia de Lisa acorda a menina de forma agressiva). Em seguida, tem-se o casamento (31ª função) e, ao final, o agressor é vencido (18ª função).

Vejam os esquemas:

1º - a malfeitoria inicial ou a falta são reparadas (Branca de Neve volta a viver).

2º - o herói casa-se e sobe ao trono (Branca de Neve casa-se com um príncipe). “O **casamento** foi acertado para o dia seguinte e a mãe desalmada de Branca de Neve também foi convidada para a festa”. (MAZZARI, 2012, p. 256 – grifo nosso).

3º - o agressor é vencido (a rainha é punida no dia do casamento da filha).

A punição da rainha ocorre durante a cerimônia: “colocaram pantufas de ferro no fogo e, quando estavam em brasa, ela foi obrigada a calçá-las e a dançar, e seus pés foram terrivelmente queimados e ela só poderia parar de dançar quando caísse morta” (MAZZARI, 2012, p. 256). Temos, assim, o triunfo do Bem sobre o Mal. A rainha morre queimada, porque somente o fogo a purificaria de sua maldade. Ela é torturada e humilhada perante todos.

Podemos pensar que o conto carrega uma crença na bondade e não na maldade. Há o respaldo numa moral cristã que prega a bondade e a boa aventura entre os homens e cria

na personagem de Branca de Neve a imagem da perfeição a ser cultivada. Ela sofre, pois é marcada pelo destino, mas consegue sobreviver para oferecer esperança.

2.3.3 BRANCA DE NEVE (1857)

A versão de 1857, do conto dos irmãos Grimm, “Branca de Neve”, é a que se popularizou ao longo do tempo, portanto, é a mais conhecida nos dias atuais. O conto diferencia-se em alguns aspectos do conto de 1812, pois os filólogos registraram uma narrativa, retirando e modificando as passagens que consideravam impróprias para as crianças. A principal modificação que podemos sublinhar é em relação aos polos agressor e vítima. O embate entre mãe e filha, da versão anterior, é substituído pela madrasta e enteada. Essa alteração suaviza as relações familiares e se vale da figura da madrasta para representar o agressor.

O conto inicia-se com a rainha (mãe de Branca de Neve) grávida, costurando à janela, num dia de inverno. Ela espetou o dedo na agulha e três gotas de sangue caíram sobre a neve, então, ela desejou: “ah, se eu tivesse um filhinho branco como a neve, vermelho como o sangue e tão negro como a madeira da moldura da janela”. Tempos depois, a rainha deu à luz uma garotinha com as características que havia imaginado e lhe chamou de Branca de Neve. A rainha morreu após o nascimento da filha e o rei casou-se novamente: “Um ano mais tarde, seu marido, o rei, casou-se com **outra mulher**” (TATAR, 2004, p. 86 – grifo nosso).

A nova esposa do rei era uma mulher muito bela, mas também muito vaidosa. Ela tinha o costume de perguntar a um espelho mágico se havia mulher mais bela do que ela e o espelho sempre lhe respondia que não. Porém, um dia, a resposta do espelho foi diferente, dizendo-lhe que Branca de Neve era muito mais bonita do que ela.

A partir dessa revelação, a madrasta de Branca de Neve passou a sentir inveja de sua enteada e planejou matá-la. Ela encomendou a morte da menina a um caçador e pediu-lhe que lhe trouxesse o pulmão e o fígado da enteada como prova de sua morte. O caçador não teve coragem de matar a princesa e a deixou fugir pela floresta.

Ao anoitecer, Branca de Neve encontrou um “cabaninha” para descansar. Lá moravam sete anões, que trabalhavam nas montanhas, como garimpeiros. Após conversarem com Branca de Neve, eles deixaram a menina morar com eles, mas em troca, ela deveria cuidar da casa.

Um dia, a madrasta descobriu, através do espelho, que Branca de Neve estava viva e

que tinha sido enganada pelo caçador. Desse modo, resolveu ela mesma matar a enteada. As tentativas ocorreram por três vezes: com um cordão, um pente e uma maçã. Assim como no conto de 1812. Nas duas primeiras tentativas, os anões socorreram Branca de Neve e também a alertaram sobre os perigos de confiar em estranhos. Na terceira vez, os anões nada puderam fazer, pois a princesa havia mordido a maçã envenenada e estava “morta”. Então, os anões colocaram a princesa dentro de um caixão de vidro e escreveram nele seu nome e ascendência. Levaram o caixão ao topo de uma montanha e velaram a morte de Branca de Neve. Até os animais choraram a morte da menina.

Certo dia, um príncipe, que passava próximo à casa dos anões, avistou o caixão de Branca de Neve no alto da montanha e ficou impressionado com a beleza da princesa. Diante disso, ele pediu aos anões que lhe dessem o caixão com a princesa, pois não poderia mais viver sem olhar para Branca de Neve. Os anões apiedaram-se do príncipe e o deixaram levá-lo.

Durante o transporte do caixão, carregado pelos criados do príncipe, um acidente aconteceu: os criados tropeçaram em um arbusto e com o solavanco, o pedaço da maçã, que estava entalado na garganta da princesa, se soltou. Assim, Branca de Neve voltou a viver.

O príncipe, ao ver sua amada acordada, lhe propôs casamento. Branca de Neve aceitou a proposta e, então, se casaram. A madrasta de Branca de Neve foi convidada para a cerimônia e, movida pela curiosidade, foi até o castelo. Ao perceber que a jovem rainha se tratava de sua enteada, ficou paralisada, mas sapatos de ferro já haviam sido aquecidos ao forno e ela foi obrigada a calçá-los e dançar com eles até morrer.

2.3.4 OS PERSONAGENS E AS SUAS FUNÇÕES

Os personagens que integram o conto “Branca de Neve”, de 1857, são:

- Branca de Neve (a heroína, princesa);
- A rainha-mãe de Branca de Neve (morre após o parto);
- A rainha-madrasta de Branca de Neve (personagem agressor, algoz da princesa; morre ao final);
- O rei, que é o pai de Branca de Neve (é mencionado apenas uma vez);
- O caçador (personagem auxiliar da princesa, pois poupa a vida da menina);
- Os anões (seres mediadores, pois protegem Branca de Neve);
- O espelho (auxiliar mágico da rainha-madrasta);

- O príncipe (representa o casamento)
- Os criados (auxiliares do príncipe).

Nesse conto, notamos algumas alterações em relação ao registro de 1812. A mais flagrante é a da substituição dos seus agentes, sem alteração de suas funções. A madrasta desempenha a função que antes era desempenhada pela mãe de Branca de Neve, ou seja, passa a ser da esfera do agressor: “A rainha **morreu** depois do nascimento da criança” (TATAR, 2004, p. 86 - grifo nosso).

A figura da madrasta como o agente das ações cruéis que comete contra Branca de Neve, sua enteada, é mais bem absorvida pelo público, porque ela não tem para com a princesa laços de sangue, como os de uma genitora:

Subjetivamente falando, a mulher do pai **não** é a mesma pessoa que a mãe. A mãe é aquela que supostamente se completa com os filhos, que tem neles sua prioridade e jamais deseja sua ausência. A mulher do pai tem uma história de amor a viver, que exige tempo, dedicação, e pode se superpor em importância a suas majestades os bebês. (CORSO, 2006, p. 113 – grifo nosso)

Em relação à função das personagens na macroestrutura do conto, não há alterações. A trajetória da heroína não muda na reescritura, ou seja, as funções se repetem. O que se modificou foi o modo de realização da função. Há variação, detalhamento, alteração na forma que determinada função acontece.

Ambos os contos iniciam-se com uma situação de tranquilidade, pela apresentação da família da personagem protagonista. Logo, percebemos que a história vai tratar de uma heroína de origem nobre, uma vez que sua mãe é uma rainha. No entanto, na reescritura, é a madrasta a algoz da princesa. Dado que se perpetuou através dos séculos, tornando-se a mais famosa até os dias atuais.

Outra diferença entre os contos é em relação ao personagem do rei, que não aparece no conto de 1812, mas se faz presente no registro de 1857, a fim de justificar o casamento dele com outra mulher, após a morte da esposa (a mãe de Branca de Neve). O rei é mencionado rapidamente no início do conto e desaparece da narrativa, pois o narrador passa a focalizar o percurso da heroína e do agressor, “esquecendo-se” do pai da princesa.

Em relação à linguagem, podemos dizer que o conto reescrito pelos irmãos Grimm é mais rico em detalhes. Parece que o narrador explora mais cada “cena”, os espaços e os

sentimentos das personagens. Eis um trecho do conto, de 1857, para elucidar:

Ao ouvir estas palavras a rainha pôs-se a **tremer**, e seu rosto ficou **verde de inveja**. Desse momento em diante, odiou Branca de Neve. Sempre que batia os olhos nela, seu **coração** ficava **frio como uma pedra**. A inveja e o orgulho **medraram como pragas** sem seu coração. **Dia ou noite**, ela não tinha um momento de **paz**.” (TATAR, 2004, p. 2004 – grifo nosso)

A mesma passagem, no conto de 1812, é mais objetiva e menos poética, ou seja, o narrador não se demora nas descrições: “Ao ouvir tais palavras do espelho, a rainha ficou pálida de inveja e, a partir desse momento, passou a odiar Branca de Neve; quando olhava para ela e pensava que, por sua culpa, não seria mais a mulher mais bela da Terra, sentia seu coração revirar. (MAZZARI, 2012, p. 248)

Na versão de 1857, por exemplo, temos ainda a inserção de um dado religioso relacionado à personagem da princesa, que não aparece na versão de 1812. Antes de a princesa adormecer na casa dos anões, ela faz uma oração: “**Rezou** suas **orações** e adormeceu profundamente” (TATAR, 2004, p. 89 – grifo nosso). Colocar a heroína como uma mulher cristã, ligada à fé, era um valor cristão a ser perpetuado:

A Igreja católica procurava assim universalizar suas normas para o casamento e a família. A mulher, nesse projeto, era fundamental. Cabia-lhe ensinar aos filhos a educação do espírito: rezar, pronunciar o santo nome de Deus, confessar-se com regularidade, participar de missas e festas religiosas. (DEL PRIORI, 2013, p. 11)

Os personagens do conto também ganham mais detalhamento por parte do narrador. Por exemplo, o narrador explica sobre o trabalho que os anões faziam: “Eram sete anões que **trabalhavam o dia inteiro nas montanhas, garimpando** a terra e **escavando** em busca de minérios.” Não há esse dado explicativo no conto de 1812, pela “voz” do narrador. O leitor/ouvinte tem conhecimento do trabalho realizado pelos anões por meio do diálogo deles com Branca de Neve. Vejamos: “(...) passamos o dia escavando ouro na mina e você estará sozinha.” (MAZZARI, 2012, p. 250) Vale destacar que os anões de ambos os contos não são nomeados, eles são identificados de forma numérica e genérica: o primeiro anão, o segundo, o terceiro, e assim por diante. Não há nada que os identifiquem de modo a particularizá-los.

O narrador também amplifica a descrição das cenas. Ao final da narrativa, vemos que o conto de 1857 é mais detalhado do que o de 1812. Vejamos, primeiro, a versão que se popularizou e, em seguida, a de 1812:

A malvada mulher lançou uma praga e ficou tão paralisada de medo que não soube o que fazer. Primeiro resolveu não ir à festa de casamento. Como isso não a acalmou nem um pouco, viu-se obrigada a ver a jovem rainha. Quando entrou no castelo, Branca de Neve a reconheceu no mesmo instante. A rainha ficou tão aterrorizada que estacou ali, sem conseguir se mexer um centímetro. Sapatos de ferro já haviam sido aquecidos (...). (TATAR, 2004, p. 99)

Ao ouvir tais palavras, a rainha levou um susto e sentiu tanto, mas tanto pavor que não conseguia nem descrevê-lo. Mas, invejosa, não resistiu à tentação de ver a jovem rainha no casamento e, ao chegar, descobriu que era Branca de Neve. Então, colocaram pantufas de ferro no fogo (...) (MAZZARI, 2012, p. 256)

Dá-nos a impressão de que o narrador do conto, de 1857, presenciou tal cena, pois oferece mais informações a respeito da reação da personagem da rainha, devido à riqueza das descrições, dos detalhes.

Em relação à atuação da rainha, em ambos os contos, ela tenta por três vezes matar Branca de Neve e os elementos utilizados para tanto são os mesmos: cordões/corpete, pente e maçã envenenada. A rainha (mãe/ madrasta) disfarça-se para enganar a vítima e a vítima deixa-se enganar. A função é preservada, só mudam os personagens que desempenha tal função. Vejamos como as funções aparecem no conto de 1857:

- Situação inicial: a mãe de Branca de Neve, grávida, costurando à janela, espeta o dedo numa agulha e gotas de sangue caem na neve. Nesse momento, ela expõe o desejo de ter um filho branco como a neve, vermelho como o sangue e negro como a madeira da moldura da janela. Tempos depois, Branca de Neve nasce.
- Em seguida, temos a função do afastamento: “a morte dos pais representa uma forma reforçada de afastamento” (PROPP, 1985, p. 67). A mãe de Branca de Neve morre após o parto. Branca de Neve também se afasta do local onde morava e foge pela floresta.
- A interdição é imposta ao herói, no caso, à heroína: Os anões advertem Branca de Neve para tomar cuidado com a rainha.
- A interdição é transgredida: a princesa abre a porta e entra em contato direto com o agressor.
- O agressor tenta obter informações e recebe informações sobre sua vítima. A madrasta de Branca de Neve recebe todas as informações sobre sua enteada através do espelho

mágico, todas as vezes que o consulta.

- O agressor tenta enganar a vítima: por três vezes, a rainha engana Branca de Neve. “O agressor age utilizando outros meios enganosos ou violentos”. (PROPP, 1985, p. 71)
- A vítima deixa-se enganar: Branca de Neve acredita na “vendedora ambulante”, na velha disfarçada e cai nas armadilhas.
- O agressor faz mal a um dos membros da família ou prejudica-o (malfeitoria). A rainha atinge seu objetivo, causando a “morte” de sua enteada, Branca de Neve.
- A malfeitoria é reparada: o caixão de Branca de Neve, ao ser transportado para o castelo do príncipe, é derrubado pelos criados e a maçã que estava enroscada na garganta da princesa é expelida abruptamente. Em seguida, Branca de Neve volta à vida.
- O agressor é vencido: a madrasta, no dia do casamento da enteada, é obrigada a calçar sapatos de ferro incandescentes e dançar até morrer.
- O herói casa-se e sobe ao trono: no caso, a heroína, Branca de Neve casa-se com o príncipe.

Percebemos que não há alterações das funções das personagens em relação ao conto de 1812. Não há modificação na macroestrutura. As alterações ocorrem no microtexto, nos detalhes, na parte “maleável”, variantes do conto.

O desfecho do conto apresenta-se diferente em relação à versão anterior. A princesa encontra-se “morta” dentro do caixão de vidro. Até esse ponto, as duas narrativas estão semelhantes. A diferença está no local onde o caixão é colocado. Os anões, no conto de 1812, colocam o caixão com a princesa na parte interna da casa deles, mais precisamente, na sala. No conto de 1857, os irmãos Grimm modificaram essa passagem, pois não mais colocam o caixão de Branca de Neve no espaço interno da casa dos anões e, ainda, ampliaram a descrição da cena: “Levaram o caixão até o **topo** de uma **montanha**, e um dos anões ficava sempre junto dele, montando guarda. Animais também foram chorar a morte de Branca de Neve, primeiro uma coruja, depois um corvo e por último um pombo.” (TATAR, 2004, p. 98 – grifo nosso). É do alto da montanha que o príncipe avista Branca de Neve e se apaixona por ela.

Branca de Neve é levada ao topo, a um lugar elevado, o que pode configurar um sentido de elevação celestial, uma vez que ela foi vítima de uma armadilha. Outro dado inserido na reescritura é a presença das três aves que vão até o caixão chorar a morte da princesa, são elas: uma coruja, um corvo e um pombo. A presença dessas aves nessa

passagem da narrativa não é gratuita. De acordo com o *Dicionário de símbolos* (2005), a coruja, no sistema hieroglífico egípcio, simboliza a morte, o que faz sentido sua presença próxima ao caixão da princesa. Já a pomba é uma ave considerada o “símbolo das almas”, e tem estreita ligação com a morte, uma vez que para os eslavos, “a alma toma forma de pomba, depois da morte” (CIRLOT, 2005, p. 470). O corvo é uma ave repleta de significações: no simbolismo cristão, é alegoria da solidão; nas culturas clássicas, tem instinto para predizer o futuro; por seu caráter aéreo, é associado ao céu, ao poder criador e demiurgo, às forças espirituais. Todas essas aves têm algum tipo de ligação com o espiritual, com a alma e a morte. Branca de Neve encontra-se em estado de “quase morta”, por isso, as aves a rodeiam. Esses detalhes dão ao conto uma atmosfera aurática à personagem de Branca de Neve e criam uma empatia maior entre o leitor e a trama.

Outra diferença sensível entre os contos está no despertar de Branca de Neve. Os anões permitem que o príncipe leve o caixão com a princesa para o seu castelo. Desse modo, o príncipe solicita aos seus criados que transportem o caixão de vidro, porém, durante o percurso, ocorre um acidente:

O príncipe ordenou a seus criados que pusessem o ataúde sobre os ombros e o transportassem. Mas aconteceu que eles **tropeçaram num arbusto** e o solavanco soltou o pedaço de maçã envenenado que estava entalado na garganta de Branca de Neve. Ela voltou à vida e exclamou: “Céus, onde estou?” (TATAR, 2004 – grifo nosso).

Assim, Branca de Neve retorna à vida durante o trajeto, por causa de um acidente. Tal mudança no modo como a heroína desperta de seu sono profundo suaviza a violência com que é acordada pelos criados do príncipe na versão do conto de 1812. Diferentemente desse último, também, a sequência da cena do despertar de Branca de Neve prima pela “romantização” do evento, que apresenta a personagem do príncipe que declara à princesa seu amor absoluto e o destino que é reservado a ela agora: “Você vai ficar comigo”; “Eu te amo mais que tudo no mundo”. Note-se que os verbos estão no futuro imediato e no imperativo. Seus enunciados anunciam o destino da heroína. A reação desta é mediada pelo verbo no pretérito perfeito, como algo dado como finito, aceito por completo. Eis o trecho:

O príncipe ficou emocionado e disse: “Você vai ficar comigo”, e contou-lhe o que acontecera. “**Eu te amo** mais que tudo no mundo”, ele disse. “Venha comigo para o castelo do meu pai, seja minha noiva”. Branca de Neve **sentiu** afeição pelo príncipe, e **partiu** com ele. As núpcias foram celebradas com enorme esplendor. (TATAR, 2004, p. 98-99 – grifo nosso)

A reação de Branca de Neve é de aceitação imediata. O narrador não explora a fala da personagem, emudece-a pelo discurso indireto, mediado por ele. O sentido confere à personagem um comportamento passivo diante do príncipe, de afeição e aceitação imediatas.

Em relação ao desfecho, o casamento é a instituição contemplada em ambas as versões, algo próprio do gênero, como sistematiza Propp, ao dizer que o casamento é uma das formas de desenlace para essas narrativas.

A madrasta é castigada no registro de 1857, da mesma forma que acontece no conto de 1812: ela é obrigada a calçar sapatos de ferro incandescentes e dançar até cair morta no chão. Mais uma vez, temos o triunfo do Bem sobre o Mal. A morte da rainha (personagem agressor) é bastante cruel, mas essa não foi alterada, nem suavizada, na versão reescrita.

2.3.5 TEMAS E SIMBOLOGIAS PRESENTES EM AMBOS OS CONTOS

CORES E NÚMEROS

O conto “Branca de Neve”, de 1812 e de 1857, dos irmãos Grimm, apresenta em sua fábula elementos simbólicos que agregam sentido à constituição da personagem da jovem princesa. A simbologia manifesta-se por meio de cores e números, que se relacionam diretamente com Branca de Neve, em diferentes passagens da narrativa.

Em relação às cores, temos referências ao branco, vermelho e negro. Tais cores envolvem a origem e o nascimento de Branca de Neve e são repletas de significações, uma vez que acompanham a princesa em sua trajetória. Vejamos a parte introdutória do conto:

Enquanto costurava, olhou para a neve e espetou o dedo com a agulha. Três gotas de sangue caíram sobre a neve. O **vermelho** pareceu tão bonito contra a neve **branca** que ela pensou: “Ah, se eu tivesse um filhinho **branco** como a neve, **vermelho** como o sangue e tão **negro** como a madeira da moldura da janela”. Pouco tempo depois, deu à luz uma menininha que era **branca** como a neve, **vermelha** como o sangue e **negra** como o ébano. Chamaram-na Branca de Neve. (TATAR, 2004, p. 86)

A cor branca se sobressai na constituição da personagem. Presente no nome da princesa, ela faz alusão à pureza da menina (pura, virgem). Além disso, o fato de a protagonista ser branca nos remete a uma determinada classe social, associada à nobreza do

ponto de vista europeu (pele branca – origem ariana); a cor também remeteria à inocência da menina, que por não ter maldade em seu coração, será alvo fácil do agressor no conto tradicional. O branco também nos remete à neve, que é fria, gelada, e conseqüentemente seria uma metáfora da morte.

O vermelho, tonalidade forte, simbolizaria a vida pulsante, a vitalidade da jovem, ou ainda, a transição da fase de menina para mulher. Bruno Bettelheim irá afirmar que o sangue vermelho simbolizaria o desejo sexual e, também, a menstruação (BETTELHEIM, 1980, p. 241). Em contrapartida, a cor negra simbolizaria o mal que espreita Branca de Neve.

Para Volobuef (2011, p. 58), as cores que caracterizam Branca de Neve como sendo “alva como a neve, corada como sangue, com cabelos negros como o ébano” relacionam-se com os ciclos da Natureza: “frio e quente, sólido e líquido, claro e escuro. Branca de Neve reúne em si os designativos dos reinos animal (sangue), vegetal (madeira) e mineral (água), e aponta para as estações e para a oposição básica entre vida (sangue) e morte (neve)”. A personagem é, portanto, construída por meio de estruturas comparativas a elementos naturais.

Além das cores, temos os números que se repetem no desenrolar da intriga. São eles: o número três e o sete, que envolvem a trajetória da princesa. Coelho (1982) lembra-nos que é uma característica dos contos dos irmãos Grimm a reiteração desses números. Mas por que justamente o três e o sete?

O número três é o primeiro a aparecer no conto e se repete em outros momentos: a rainha, quando ainda grávida da princesa, espeta o dedo em uma agulha e três gotas de sangue caem na neve. Branca de Neve, já crescida, por três vezes é envenenada: com um pente, um cordão/cadarço e uma maçã. Os anões choram a morte da princesa por três dias.

Eles a deitaram numa maca, sentaram-se, os sete, ao seu redor e choraram, choraram durante **três dias**, depois pensaram em enterrá-la, mas viram que sua aparência era tão boa, ela nem parecia morta, e que suas faces ainda estavam bem vermelhas. (MAZZARI, 2012, p. 253-254 – grifo nosso)

Em busca de conhecer melhor o simbolismo deste algarismo, lemos no *Dicionário de símbolos* de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (2006, p. 902), que o três é um número fundamental universalmente. “O três, de acordo com os chineses, é um número perfeito, a expressão da totalidade, da conclusão: nada lhe pode ser acrescentado”. Já, para os cristãos, tal número remete “à perfeição da Unidade divina: Deus é um em três Pessoas”. Além disso, esse número designa “os níveis da vida humana: material, racional, espiritual ou divino, assim como as três fases da evolução mística: purgativa, iluminativa e unitiva” (CHEVALIER,

2006, p. 902).

Armindo Teixeira Mesquita, em seu artigo “A simbologia dos números três e sete em contos maravilhosos” (2012), explica que o número três está presente em diversas religiões. No Cristianismo, temos a Santíssima Trindade. Na mitologia greco-latina, são três os deuses que governam o universo: Zeus, Poseidon e Hades. O autor ainda acrescenta que o três representaria

a síntese perfeita entre o homem, o céu e a terra. Daí que surja, muitas vezes, nos contos de fadas, associado aos diferentes momentos do desenvolvimento humano e da consciência, mas sem nunca pôr de parte o seu cariz mágico e transcendente. (MESQUITA, 2012, p. 3)

Branca de Neve está envolta em uma atmosfera de divindade. Ela é a personificação do Bem contra o Mal. A sua aparência bela corresponde a sua existência. E é diante de tanta beleza, que um príncipe apaixonou-se por ela.

Em relação ao número sete, que aparece na narrativa, mais de uma vez, este também se relaciona com a perfeição, é cabalístico, pois contém o três e o quatro, o divino e o humano. É aos sete anos que a beleza de Branca de Neve floresce e ela passa a ser vista como uma ameaça pela rainha e toda a tensão e embate entre a mãe/madrasta de Branca de Neve se instaura.

O número sete já havia aparecido no conto “A jovem escrava” (1634), de Giambattista Basile, uma vez que é na idade de sete anos que Lisa “morre”, cumprindo a maldição de uma das fadas e, posteriormente, é colocada dentro de sete caixões de cristal. Coelho (1982, p. 297) explica sobre a força do destino, que costuma ser uma constante nos contos maravilhosos. Para a autora “tudo parece determinado a acontecer como uma fatalidade a quem ninguém pode escapar” e os números simbolizariam as etapas, momentos, ciclos, por exemplo, em que o destino já estaria inserido.

Chamou - a Lisa a enviou para as fadas para ser consagrada. Cada uma delas lhe concedeu um encanto, porém, a última escorregou e torceu o pé tão feio enquanto corria para ver a criança, que em sua dor aguda lançou-lhe uma maldição, que dizia que, quando tivesse **sete anos de idade**, sua mãe, ao pentear seus cabelos, esqueceria o pente preso em suas tranças, e isso levaria a menina à morte.

Ao término de **sete anos**, o desastre ocorreu, e a mãe desesperada, lamentando-se amargamente, colocou o corpo dentro de **sete caixões** de cristal, um dentro do outro [...] (CALLARI, 2012, p. 18-19)

No conto dos irmãos Grimm, de 1812 e 1857, o número sete se repete na idade da

personagem protagonista. Vejamos: “aos sete anos de idade sua beleza era tamanha que superava até mesmo a da rainha [...]” (MAZZARI, 2012, p. 248) / “Quando chegou aos sete anos, havia se tornado tão bonita quanto o dia e mais bonita que a própria rainha.” (TATAR, 2004, p. 87) Aos sete anos, a beleza de Branca de Neve é suprema, ideal, harmônica e perfeita.

Segundo Callari (2012, p. 23), “na numerologia o sete é considerado o número perfeito: os dias de criação do mundo na Bíblia, dias da semana, notas musicais, os arcanjos do trono de Deus, os chakras do corpo humano, etc”. Chevalier (2006, p. 826) acrescenta: “O sete designa a totalidade das ordens planetárias e angélicas, a totalidade das moradas celestes, a totalidade da ordem moral, a totalidade das energias, principalmente na ordem espiritual”. E ainda, o sete indica “o sentido de uma mudança depois de um ciclo concluído de uma renovação positiva” (CHEVALIER, 2006, p. 826). Tanto a vida de Lisa quanto a de Branca de Neve são marcadas por mudanças ao completarem a idade dos sete anos. A partir dos sete anos, um ciclo de sofrimento inicia-se na vida das jovens heroínas, mas que tem seu prazo de duração para, depois, se renovar positivamente, pois o sete significa para Chevalier “um ciclo completo, uma perfeição dinâmica”. Sendo assim, podemos dizer que a vida de Lisa e de Branca de Neve encontram-se em perfeita harmonia com o universo e este a protege, assim como tudo o que é natural.

DE MENINA A MULHER

O desenvolvimento da personagem heroína segue algumas etapas no conto. Para tornar-se mulher, precisa sair de casa, ganhar o mundo, enfrentar desafios e amadurecer. Sua inocência original é ferida pela inveja da madrasta por sua beleza extrema. A saída de casa é forçada e não buscada como um desejo individual de crescimento. Dar a ela o caminho da experiência é algo auxiliado pelo caçador, que descumprir a função de matá-la, que a deixa livre para fugir e seguir o seu destino, ainda incerto para ela. Branca de Neve enfrenta provas, é testada em sua inocência. Na casa dos anões, ela desempenha um papel considerado feminino, pois os anões delegam a ela os afazeres domésticos em troca de abrigo. Dentro do contexto dos contos de fadas, em relação aos valores ideológicos presentes neles, as qualidades exigidas à mulher eram “Beleza, Modéstia, Pureza, Obediência, Recato... total submissão ao Homem (pai, marido, irmão)” (COELHO, 1982, p. 298). E Branca de Neve corresponde às expectativas. A princesa submete-se ao trabalho doméstico imposto pelos anões. Na versão de 1812 e de 1857, lemos o seguinte:

Os anões sentiram muita pena e disseram: “Se você quiser cuidar da nossa casa e cozinhar, costurar, arrumar as camas, lavar e cerzir e também arrumar e **limpar tudo direitinho**, pode morar com a gente que nada lhe faltará. Nós voltamos para a casa à noite, então até lá a comida **tem de estar pronta**”. (MAZZARI, 1, 2012, p. 250 – grifo nosso)

Os anões lhe disseram: “Se quiser cuidar da casa para nós, cozinhar, fazer as camas, lavar, costurar, tricotar e manter **tudo limpo e arrumadinho**, pode ficar conosco e nada lhe faltará. (TATAR, 2004, p. 91 – grifo nosso)

Na casa dos anões, a heroína passa pela experiência de ter um lar, de desempenhar o papel de cuidar de outras pessoas, no caso, dos anões e de cuidar dos afazeres domésticos. A narrativa leva-nos a pensar que o trabalho doméstico seria algo naturalmente feminino, uma vez que ela, sendo princesa, forçosamente, não teria que desempenhar tais funções, já que teria empregados para servi-la. No entanto, no conto, sugere-se que ela era prendada, pois aceita as condições. A narrativa confirma o bom desempenho de Branca de Neve: “Branca de Neve cuidava da casa para os anões. De manhã, eles iam para o alto das montanhas em busca de minérios e ouro. Ao cair da noite, voltavam. E o jantar estava pronto à sua espera”. (TATAR, 2004, p. 91)

O período em que a princesa fica na casa dos anões, como observa Tatar (2004, p. 91) pode ser visto como um estágio de desenvolvimento, um rito de passagem, no qual ela estará se preparando para o casamento ao desempenhar atividades domésticas, próprias de uma esposa ao se casar. “Em ‘Branca de Neve’ são os anos que passa com os anões que representam o período de dificuldades, de elaboração dos problemas, seu período de crescimento” (BETTELHEIM, 1980, p. 241).

Os anões integram o grupo de personagens auxiliares nos contos de fadas. Atuam na esfera do bem, assim como os animais falantes, fadas, tapetes voadores etc. São seres diminutos, “criaturas da terra, ou melhor, das entranhas da terra”, “avarentos” e “amistosos”, nas palavras de Corso (2006, p.81). A autora ainda enfatiza que os anões “querem riquezas e raramente cobiçam as princesas, pois estão fora desse domínio das lides sexuais” (2006, p. 81). O desinteresse sexual dos anões para com a princesa torna-se um ponto de segurança para a menina, já que ela não precisa preocupar-se com as investidas desses homenzinhos, que atuam como protetores, pois se preocupam com a segurança e a vida de Branca de Neve.

Se lembrarmos do conto “A jovem escrava” (1634), de Basile, Lisa também trabalhava nas tarefas domésticas, condição a que fora submetida como escrava da mulher do tio. A partir de Del Priori (2013), poderíamos ler a relação entre Branca de Neve e os anões,

nesse momento da narrativa, como uma imagem da relação de dominação entre homem e mulher dentro de casa, como nos esclarece a historiadora:

A Igreja católica explorou as relações de dominação que presidiam o encontro de homem e mulher dentro de casa, incentivando a última a ser exemplarmente submissa. A relação de poder já implícita na escravidão se reproduzia nas relações mais íntimas entre marido e mulher, condenando esta a ser uma escrava doméstica, cuja existência se justificasse em cuidar da casa, cozinhar, lavar a roupa, servir ao chefe de família com sexo, dando-lhe filhos que assegurassem sua descendência e servindo como modelo para a sociedade com que sonhava a Igreja. (DEL PRIORI, 2013, p. 13)

Diante desse contexto descrito por Del Priori (2013), não podemos deixar de perceber que o conto reforça um comportamento social conservador. Por outro lado, será que não haveria nessa situação a que Branca de Neve está submetida, aos afazeres de uma camponesa, uma motivação política, uma vez que por ser Branca de Neve uma princesa, sua imersão num contexto plebeu não demonstraria, na perspectiva do narrador, um desejo de que para se tornar um bom governante, ele deveria antes viver na condição de seus súditos e conhecer o modo como vivem.

Além de a princesa se preparar para o casamento por meio das tarefas domésticas, ela passa também algum tempo adormecida, assim como Lisa, o que indica que o tempo em que ficou “esperando o príncipe”, na realidade, estava esperando o amadurecimento para a vida sexual. Ao despertar, o desejo também aparece, pois ela sente fome: “ela foi até o príncipe, que, de tanta felicidade ao vê-la, nem sabia o que fazer, e alegres os dois sentaram-se à mesa para **comer**” (MAZZARI, 2012, p. 254). “Comer”, aqui, aparece com duplo sentido, numa linguagem cifrada: ao comer, sentimo-nos felizes, satisfeitos. O ato de “comer” também adquire conotação sexual, pois Branca de Neve estava pronta para entregar-se ao príncipe, a um homem, e tornar-se mulher. Corso (2006, p. 83) elucida: “É morder essa maçã que altera o destino de Branca de Neve, morre uma menina e nasce uma mulher, o veneno é a sexualidade”. E, assim, Branca de Neve se casa.

MORTE

A morte é a consequência natural da vida, sendo esta considerada o último ciclo da existência física humana. A morte é um elemento que inaugura os ciclos ou etapas da narrativa.

A morte permeia a vida de Branca de Neve em ambas as versões. Nos contos, a morte

da princesa é encomendada logo no início, porém, ela não morre, mas, em seu lugar, um animal é sacrificado. O sacrifício em troca da vida da menina. Eis os trechos:

- 1812: “Leve Branca de Neve para longe na floresta e **mate-a** ali; e, para provar que cumpriu minhas ordens, traga-me seu pulmão e seu fígado, que eu vou cozinhar no sal e comer”. (MAZZARI, 2012, p. 248 – grifo nosso)
- 1857: “Um dia chamou um caçador e disse: ‘Leve a criança para floresta. Nunca mais quero ver a cara dela. Traga-me seus pulmões e seu fígado como prova de que a **matou**’.” (TATAR, 2004, p. 88 – grifo nosso)

No conto de 1857, dos irmãos Grimm, a rainha, mãe de Branca de Neve morre após o nascimento da menina. Temos uma morte a mais nessa versão, a fim de substituir a figura da mãe pela a da madrasta: “A rainha morreu depois do nascimento da criança” (TATAR, 2004, p. 86). O que não ocorre no conto de 1812, pois a rainha mãe morre apenas ao final da narrativa.

A morte persegue Branca de Neve ao longo de sua trajetória. Tanto no conto de 1812, quanto no de 1857, a rainha tenta matar a princesa por três vezes, mas é apenas na última vez, que o objetivo de matar a princesa é alcançado. Vejamos as passagens de ambos os contos:

- 1812: “Ao ver a própria camponesa comendo da maçã, Branca de Neve não conseguiu resistir, acabou pegando a outra metade pela janela e deu uma mordida; mas, mal estava com um pedaço na boca, caiu morta no chão.” (MAZZARI, 2012, p. 253)
- 1857: “Branca de Neve sentiu um ardente desejo pela linda maçã e, quando viu a camponesa dar uma mordida, não pôde resistir mais. Enfiou a mão pela janela e pegou a metade envenenada. Assim que mordeu, caiu morta no chão.” (TATAR, 2004, p. 96)

Poderíamos pensar a morte de Branca de Neve como uma morte simbólica, uma vez que a vida da princesa fica suspensa, há uma transição de “criança” para mulher. Ela morde a maçã que é “símbolo dos desejos terrenos, de seu desencadeamento. A proibição de comer a maçã vinha por isto da voz suprema, que se opõe à exaltação dos desejos materiais” (CILOT, 2005, p.359). Branca de Neve após despertar do sono profundo, já estaria madura, pronta para vivenciar a sexualidade. Branca de Neve é a heroína do conto, é aquela que é testada,

colocada à prova, padece, mas que depois supera as adversidades, derrota a antagonista e casa-se com um príncipe.

A morte fatal atinge a personagem da rainha, em ambos os contos. A rainha é punida no dia do casamento de sua filha/enteada com o príncipe, ao ter que calçar sapatos de ferro em brasa e dançar até morrer. Não deixa também de ser uma morte purificadora, pois a rainha morre queimada, porque somente o fogo poderia livrá-la de sua maldade. Vejamos:

- 1812: “Então, colocaram pantufas de ferro no fogo e, quando estavam em brasa, ela foi obrigada a calçá-las e a dançar, e seus pés foram terrivelmente queimados e ela só poderia parar de dançar quando caísse morta.” (MAZZARI, 2012, p. 256)
- 1857: “Sapatos de ferro já haviam sido aquecidos para ela sobre um fogo de carvões. Foram levados com tenazes e postos bem na sua frente. Ela teve de calçar os sapatos de ferro incandescentes e dançar com eles até cair morta no chão.” (TATAR, 2004, p. 99)

De acordo com o *Dicionário de símbolos* (2005), o fogo para os alquimistas tem sentido de “agente de transformação”, “pois todas as coisas nascem do fogo e a ela retornam”. Além disso, o fogo teria a “finalidade purificatória e de destruição das forças do mal” (CIRLOT, 2005, p. 258). Por isso, a morte da madrasta má acontece por meio do fogo, pois somente ele seria capaz de destruir toda a maldade daquele ser.

CANIBALISMO

No conto em estudo, temos contato com o canibalismo. Hueck (2016, p. 174) explica que havia milhões de canibais na Europa entre os séculos 16 e 17. Em períodos de grande estiagem e fome “as pessoas morriam de causas naturais e acabavam devoradas pelas sobreviventes que vagavam em busca de comida” (HUECK, 2016, p. 175).

A primeira versão do conto, de 1812, não poupa o leitor/ouvinte de “cenas” tenebrosas. Há referência à prática do canibalismo quando a mãe-rainha solicita as vísceras de sua filha como alimento. Por ser da tradição oral, “cenas canibalescas” eram narradas na época com certa naturalidade e, por isso, os contos, normalmente, eram narrados entre os adultos. A rainha ordena ao caçador que mate a menina, e lhe entregue suas vísceras. Vejamos:

1812: “(...) traga-me seu pulmão e seu fígado, que eu vou cozinhar no sal e comer” (MAZZARI, 2012, p. 248)

1857: “Traga-me seus pulmões e seu fígado como prova de que a matou.” (TATAR, 2004, p. 88)

A rainha deseja comer os órgãos da própria filha, como explica Tatar (2004) “na esperança de, ingerindo Branca de Neve, adquirir também sua beleza”.

De acordo com costumes e pensamentos primitivos, adquirimos os poderes e características daquilo que comemos. A rainha, com ciúmes da beleza de Branca de Neve, desejava incorporar o encanto da mesma, simbolizado pelos seus órgãos internos.” (BETTELHEIM, 1980, p.246)

O caçador poupa a vida da princesa e leva para a rainha as vísceras de um pequeno porco selvagem. “A rainha logo os **cozinhou no sal e os comeu**, pensando estar comendo o pulmão e o fígado de Branca de Neve” (MAZZARI, 2012, p.249 – grifo nosso).

No registro, dos irmãos Grimm, de 1857, é a madrasta quem deseja devorar Branca de Neve, uma vez que a mãe morrera após o nascimento da princesa. Percebemos, desse modo, uma tentativa por parte dos Grimm em preservar a imagem da mãe boa e protetora, substituindo-a por outra mulher que irá devorar a menina, como um animal frente à presa. Nessa versão, a madrasta ordena: “Leve a criança para floresta. Nunca mais quero ver a cara dela. Traga-me seus pulmões e seu fígado como prova de que a matou” (TATAR, 2004, p. 88). Corso (2006) também destaca o fato de a madrasta desejar adquirir os atributos da jovem princesa: “Comê-la é passar a ser ela, a incorporação é a forma mais primária de identificação” (CORSO, 2006, p. 80). Apesar de a rainha encomendar ao caçador a morte da princesa, ela não consegue ter êxito no cumprimento de sua ordem, uma vez que ele se apieda da bela menina e poupa-lhe a vida. Ele engana a rainha e lhe entrega os pulmões e o fígado de um filhote de javali: “O cozinheiro recebeu instruções de fervê-lo na salmoura, e a perversa **mulher os comeu**, pensando que estava comendo os pulmões e o fígado de Branca de Neve” (TATAR, 2004, p. 88 – grifo nosso).

Em síntese, tanto no conto de 1812 quanto no de 1857, a rainha pratica atos canibalescos em busca de adquirir a beleza da menina.

METAMORFOSE

O personagem agressor, para o estudioso Vladimir Propp (1928), é aquele que provoca uma desgraça, faz mal, causa prejuízo. Para atingir seu objetivo, o agressor tenta **enganar** a vítima para se apoderar dela ou dos seus bens. Essa é uma das funções que aparecem nos contos, definida como “engano”.

Propp explica que, primeiramente, “o agressor do herói, ou o mau, toma primeiro um **aspecto diferente**” (PROPP, 1985, p. 70 – grifo nosso). O autor exemplifica: “a bruxa torna-se ‘uma boa velhinha’”. A função propriamente dita é a seguinte:

1. O agressor age pela persuasão.
2. O agressor age utilizando imediatamente meios mágicos.
3. O agressor age utilizando outros meios enganosos ou violentos.

No conto “Branca de Neve”, de 1812 e de 1857, a rainha (mãe/madrasta), que é uma bruxa (atua para o mal), age pela persuasão e utiliza-se de meios mágicos para tanto (itens 1 e 2), pois oferece objetos envenenados à princesa, valendo-se de um discurso persuasivo para convencê-la a adquiri-los. Além disso, ela se disfarça de vendedora ambulante, pinta o rosto, para não ser reconhecida (item 3). Citaremos somente as passagens do conto de 1857, pois foi o conto que se popularizou, a fim de evitar a repetição, uma vez que o disfarce também acontece no conto de 1812.

Finalmente concebeu um plano. Pintou o rosto e vestiu-se como uma **velha** vendedora ambulante, tornando-se completamente **irreconhecível**. Assim **disfarçada**, viajou para além das sete colinas até a casa dos sete anões. Lá chegando, bateu à porta e anunciou: “Mercadorias bonitas a precinho camarada.” (TATAR, 2004, p. 92 – grifo nosso)

Propp adverte que a vítima deixa-se enganar pelo seu agressor, sendo assim, Branca de Neve não desconfia da “velha ambulante” e cai na armadilha por três vezes. Na primeira vez, a rainha disfarçada de vendedora vai até a casa dos anões e oferece cordões:

Branca de Neve espiou pela janela e disse: “Bom dia, minha **boa** mulher. O que a senhora tem para vender?”
 “Coisas boas, coisas bonitas”, ela respondeu. “Cordões multicoloridos para o corpete”, e puxou um cadarço de seda tecido de muitas cores.
 “Posso deixar esta **boa mulher** entrar”, Branca de Neve pensou, e, correndo o ferrolho da porta, comprou o bonito cadarço.

“Oh, minha filha, como você está desarrumada. Venha, deixe que eu arrume o cadarço como convém”. (TATAR, 2004, p. 92 – grifo nosso)

Nessa passagem da narrativa, notamos que Branca de Neve não vê maldade na vendedora, ela pensa que se trata de uma “boa mulher”. É facilmente enganada, apesar dos conselhos dos anões. Esse comportamento fortalece o aspecto da inocência da heroína.

Na segunda vez, Branca de Neve é enganada e adquire um pente envenenado preparado pela rainha (item 2 – meios mágicos):

Branca de Neve espiou pela janela e disse: “Vá embora, não posso deixar ninguém entrar”.

“Mas pode ao menos dar uma olhada”, disse a velha, e, pegando um **pente envenenado**, segurou-o no ar. A menina gostou tanto daquele pente que caiu como um patinho e abriu a porta. Quando chegaram a um acordo sobre o preço, a velha disse: “Agora vou pentear seu cabelo como ele merece”. (TATAR, 2004, p. 94)

A terceira tentativa, a mais eficaz delas, é quando a rainha prepara uma maçã envenenada: “Quando a maçã ficou pronta, a rainha **pintou o rosto** de novo, vestiu-se como uma **camponesa** e viajou para além das sete colinas até a casa dos sete anões”. (TATAR, 2004, p. 95)

Branca de Neve não aceita a maçã num primeiro momento, pois já havia sido bem orientada pelos seres auxiliares (os anões) a não aceitar nada de desconhecidos. No entanto, desta vez, a rainha é mais esperta e consegue convencer a princesa, enganá-la, por meio de um discurso persuasivo e ardiloso.

“Não posso deixar ninguém entrar. Os sete anões proibiram.”

“Não faz mal”, a camponesa respondeu. “Logo vou me livrar das minhas maçãs. Tome, dou-lhe esta.”

“Não”, disse Branca de Neve. “Estou proibida de aceitar qualquer coisa.”

“Está com medo de que esteja envenenada?” perguntou a mulher. “Veja, vou partir a maçã ao meio. Você come a parte vermelha, eu como a branca.”

A maçã fora feita com tanta perícia que só a parte vermelha tinha veneno. Branca de Neve sentiu um ardente desejo pela linda maçã e, quando viu a camponesa dar uma mordida, não pôde resistir mais. Enfiou a mão pela janela e pegou a metade envenenada. Assim que mordeu, caiu morta no chão. (TATAR, 2004, p. 95 - 96)

A rainha utiliza-se de mais de um artifício para convencer Branca de Neve a provar a maçã. Primeiro, ela já está disfarçada de camponesa. Segundo, ela utiliza-se da “persuasão” por meio do seu discurso para convencer a menina “Logo vou me livrar das minhas maçãs” e depois ela resolve “presentear” a garota, ou seja, Branca de Neve não precisaria pagar por

aquela maçã. As artimanhas não param, pois a rainha foi tão astuciosa que envenenou apenas metade da maçã e, por isso, ainda come uma parte da fruta, em frente à menina, para provar que a maçã estava saborosa. Só após aguçar o sentido do paladar na boca de Branca de Neve, que a rainha consegue atingir seu objetivo: a princesa morde a maçã. Aqui, a 8ª função, definida por Propp (1983, p. 72) de “malfeitoria” é cumprida: “o agressor faz mal a um dos membros da família ou prejudica-o”. O dano causado resulta em falta, que precisará ser reparada.

2.3.6 A JOVEM ESCRAVA E AS BRANCAS DE NEVE: A HEREDITARIEDADE DOS CONTOS

Vimos, até, aqui, o conto “A jovem escrava” (1634), de Giambattista Basile, registrado na Itália, e os contos “Branca de Neve”, de 1812 e de 1857, dos irmãos Grimm, escritos na Alemanha. Após analisá-los, pudemos notar pontos de convergência entre as narrativas, ou seja, elementos que se mantiveram apesar da distância temporal e espacial entre elas.

Na transição do conto “A jovem escrava” para os contos dos irmãos Grimm, de 1812 e 1857, notamos algumas alterações no nível da fabulação. No entanto, a macroestrutura do conto é mantida, no que diz respeito à temática do ciúme, da inveja, que é o ponto forte de toda a intriga, o embate entre duas mulheres, uma boa e outra má. Os personagens que atuam nos polos opostos modificaram-se com o tempo, ou seja, há deslocamento do núcleo familiar, ora temos: tia e sobrinha; mãe e filha; madrasta e enteada.

No conto de Giambattista Basile, de 1634, não temos o objeto do espelho mágico, e este elemento aparece nas reescrituras posteriores. O que temos são inserções de personagens novos nos contos de Grimm, tais como: o caçador, os anões, o príncipe, o espelho, o rei, e supressão de outros, como o barão, Cilla, Lisa, etc.

A figura da mãe sai de cena, tanto no conto “A jovem escrava” quanto no conto “Branca de Neve”, registrado em 1857, pois em ambas as narrativas, a mãe morre. Outra conexão que notamos entre o conto de Basile e o conto de 1812 é em relação à violência no despertar da personagem protagonista. Lisa é acordada de forma abrupta pela tia, o mesmo acontece com Branca de Neve ao levar um tapa de um criado do príncipe.

Outra relação que o conto “A jovem escrava” estabelece com as narrativas de “Branca de Neve” diz respeito ao envenenamento com o pente. Lisa adormece com o pente fincando em seus cabelos, e com Branca de Neve acontece o mesmo: a rainha, ao pentear os cabelos da

princesa, faz com que ela perca os sentidos. O pente só perde o efeito quando retirado do cabelo das heroínas, em todos os contos. Outro elemento que se repete nos contos é o caixão de vidro transparente, que é utilizado para colocar as heroínas desacordadas.

Um dado que também não se perdeu no registro dos irmãos Grimm em relação ao conto de Basile foi em relação à idade das jovens protagonistas. Tanto Lisa quanto Branca de Neve passam a sofrer na idade dos sete anos. É quando adquirem tal idade que todos os conflitos e tormentas surgem em suas vidas. Pergunto, então, por que aos sete anos? Segundo Corso (2006):

Os 7 anos talvez representem o momento em que a menina começa a apresentar algum interesse pelos atributos de feminilidade, como roupas e comportamentos, já que, até então, pouco se diferenciam na aparência as crianças de ambos os sexos, mas isso são conjecturas. Outra fonte, bem mais provável da alusão a essa idade, é o fato de que, à época dessas narrativas, os 7 anos eram a ocasião do fim da inocência infantil, o início de uma certa responsabilidade social. (CORSO, 2006, p. 78)

O desfecho das narrativas exalta o Bem e pune o Mal. No entanto, a sanção colocada para a rainha dos contos dos irmãos Grimm é mais torturante, já que é condenada a uma morte por meio do fogo, diferenciando-se do castigo da tia de Lisa (que é apenas mandada de volta para os pais).

As heroínas, tanto Lisa quanto Branca de Neve são recompensadas com um marido ao final da narrativa. O destino das personagens é o casamento, como sinônimo de realização pessoal.

Podemos perceber que há pontos de convergência entre as narrativas, uma vez que uma se originou da outra, mas também há pontos de divergência, no que diz respeito aos personagens que integram as narrativas e até mesmo em relação ao enredo. No entanto, a temática da inveja, do ciúme entre duas mulheres e a punição do Mal e a recompensa do Bem são mantidas, apesar da distância geográfica e temporal considerável que separam os contos. Com isso, notamos que os contos maravilhosos, assim como explica Jacob Grimm, apresentam um “fundo” que se mantém, mesmo quando contados por diferentes narradores. Cada “contador” vai narrar com suas palavras, adequando a história à sua realidade local, ao contexto do relato. No entanto, o “fundo” não se modifica, e, no caso dos contos em estudos, a temática da inveja entre duas personagens femininas preservou-se até hoje.

2.4 BRANCA COMO A NEVE (1894)

2.4.1 ALGUMAS CONSIDERAÇÕES

O conto “Branca de Neve” recebeu, em 1894, uma versão brasileira, pelas mãos do escritor Figueiredo Pimentel, que lhe deu o nome de “Branca como a neve”. Baseou-se Pimentel, para recontar a história da princesa perseguida pela madrasta, na versão de 1857, do conto escrito pelos irmãos Grimm. Pimentel reescreveu o conto europeu de modo a dar-lhe traços abrigados, por meio de uma linguagem fluida e simples.

Interessa-nos, num primeiro momento, verificar quais alterações foram feitas na narrativa e, num segundo momento, refletir sobre os modos pelos quais a narrativa de Branca de Neve se organiza nessa versão, suas particularidades, tendo em vista as demais versões do conto a que nos voltamos neste trabalho.

2.4.2 BRANCA COMO A NEVE

O conto inicia-se com o narrador apresentando-nos a rainha Laurinda como a soberana mais estimada do mundo. Essa rainha desejava muito ter filhos. Uma noite, quando trabalhava no bastidor de bordar, ao distrair-se por olhar os flocos de neve através da janela, espetou o dedo e uma pequena gota de sangue surgiu. Nesse momento, ela desejou ter uma filha que tivesse os lábios vermelhos como o sangue, as faces brancas como a neve e o cabelo negro como o ébano. Depois de algum tempo, o desejo da rainha foi realizado e ela deu a luz a uma menina com as características que havia pedido. No entanto, a rainha não viveu por muito tempo; morreu, e o rei casou-se com outra mulher.

A nova esposa do rei era uma mulher muito bonita, mas muito orgulhosa de si. Algumas vezes, ela perguntava ao seu espelho mágico se haveria uma mulher no mundo mais bela do que ela. Na maioria das vezes, o espelho confirmava que a beleza única era a da rainha. No entanto, um dia o espelho declarou que a mais bela era Branca de Neve. Diante de tal notícia, a rainha, enfurecida, decidiu dar cabo da vida da menina que contava com 7 anos.

A rainha ordenou, então, a um laçao que matasse a princesa e, ainda, lhe trouxesse como prova do ato o fígado e os pulmões da garota. Então, o laçao levou Branca de Neve para a floresta, porém, não teve coragem de matá-la, pois se comoveu com as súplicas da menina. O criado abandonou a princesa na mata e, em seguida, matou um cabrito, tirou-lhe o fígado e

os pulmões e os levou para a rainha. A rainha ficou satisfeita e exultante de voltar a ser, finalmente, a mais bela de todas.

A princesa, depois de caminhar pela floresta, encontrou abrigo na casa dos sete anões, que não estavam no momento em que ela adentrou a casa. Depois de se alimentar com os restos dos pratos e beber o que ainda havia nos copos sobre a mesa, deitou-se e dormiu. Depois de algum tempo, os sete anõezinhos chegaram e viram Branca de Neve que dormia ainda e não quiseram acordá-la.

Na manhã seguinte, a princesa viu os sete anõezinhos da montanha perto dela. Os anões conversaram com a menina, que lhe contou sua história. Os anões, então, fizeram-lhe a proposta de dar-lhe abrigo em troca de cuidar da casa deles, o que, imediatamente, Branca de Neve aceitou.

Certo dia, a rainha voltou a perguntar ao espelho se haveria no mundo mulher mais bela do que ela, a que o espelho, sem hesitar, respondeu com uma negativa, pois Branca de Neve não morrera. Diante de tal notícia, a rainha tornou a pensar num plano para destruir Branca de Neve de vez. Disfarçou-se de velha e partiu para onde a menina morava, levando um cesto com vários objetos. Ao chegar, bateu à porta da casinha e anunciou seus objetos a vender. Mesmo sendo advertida pelos anões a não abrir a porta na ausência deles, Branca de Neve foi ver o que a velha trazia. Diante dos objetos sedutores, a menina consentiu que a velha lhe colocasse um colar no pescoço, com o qual foi estrangulada.

Quando os anõezinhos chegaram e viram a princesa caída no chão, desacordada, apressaram-se em quebrar o colar que estava em seu pescoço e ofereceram à princesa um licor de ouro. Logo, Branca voltou à vida e contou aos anões o que havia acontecido. Os anões voltaram a advertir a garota para tomar cuidado e não abrir a porta a ninguém.

Tendo malgrado, a rainha voltou ao seu plano de aniquilar sua rival. Disfarçou-se de mercadora estrangeira e partiu rumo à casa dos anões, com uma cesta cheia de objetos de luxo. Branca de Neve não resistiu e abriu a porta. A “mercadora” fincou o pente envenenado no cabelo da menina e ela caiu morta no chão. Quando os anões chegaram a casa, viram a princesa desmaiada e fria. Tiraram o pente dos seus cabelos e reanimaram-na com seu elixir.

Não tendo novamente êxito, a rainha voltou à casa dos anões, desta vez vestida como uma camponesa. Levou até lá uma cesta com maçãs e colocou dentre elas uma meio envenenada. Ao bater à porta da casa dos anões, oferecendo frutas, deparou-se com a negativa de Branca de Neve. Entretanto, a menina cedeu ao argumento da rainha disfarçada, que provou a ela que a maçã não estaria envenenada, provando uma metade. Assim, deu a outra metade da maçã à Branca de Neve, que caiu imediatamente morta.

A rainha retornou ao palácio e dirigiu-se novamente ao espelho, perguntando-lhe se existia mulher mais bela do que ela. Desta vez, o espelho respondeu-lhe o que a rainha desejara, que ela, enfim, era a mais bela.

Os anões ficaram desolados. Tentaram reanimar a princesa, mas nada surtiu efeito. Eles choraram na companhia dos passarinhos da floresta, por três dias e três noites. Mandaram fazer um esquife de cristal onde colocaram a menina, cujo rosto conservava-se ainda fresco. Inscreveram no esquife: “- Aqui repousa uma princesa real”. Depois o levaram a uma montanha, onde permaneceu durante anos.

Um dia, o filho de um rei viu o esquife e o pediu aos anões, em troca do preço que fosse. Os anões não aceitaram vendê-lo. Então, o príncipe pediu que os anões lhe dessem o caixão, pois não poderia mais viver sem olhar para aquela beleza. Os anões, comovidos, aceitaram. Desse modo, o príncipe ordenou que os homens da sua comitiva transportassem o esquife até o palácio, porém, durante o trajeto, um deles tropeçou em uma raiz, dando um impulso no caixão, o que fez com que o pedaço da maçã envenenada caísse da boca de Branca de Neve. A princesa voltou à vida imediatamente e o príncipe a levou ao castelo para desposá-la. O casamento foi celebrado com grande pompa e dentre os convidados havia soberanos de várias nações, e a rainha malvada estava entre eles.

Quando a rainha terminou de se vestir esplendidamente para ir à cerimônia, dirigiu-se ao espelho e perguntou-lhe se havia mulher mais bela do que ela. O espelho voltou a dizer que Branca de Neve era a mais bela e não estava morta. Assim, a rainha estremeceu, descorou, lembrou-se de todas as suas tentativas de exterminar a princesa, sua enteada, e caiu fulminada. Branca de Neve ainda viveu por muitos anos, em seu palácio, sempre respeitada e amada e nunca se esqueceu de seus benfeitores, os anõesinhos.

2.4.3 OS PERSONAGENS E AS SUAS FUNÇÕES

O título do conto de Pimentel, “Branca como a neve”, foi levemente alterado, pois carrega um símile em vez de um adjunto adnominal (de Neve). A locução formada pelo adjunto adnominal em “de Neve” confere estado ou qualidade ao substantivo ao qual se liga. Assim, “Branca” tem um modificador que a qualifica: “de Neve”. Também é possível afirmar que “de Neve” poderia assemelhar-se a um sobrenome, uma vez que o sobrenome confere a origem, a proveniência de “Branca”, um nome próprio feminino. Evidentemente que “de Neve” figuraria como uma metáfora: a neve associada à brancura da pele, podendo também simbolizar a pureza de caráter, como a história do conto irá comprovar. O título dado por

Pimentel restringe esse atributo ao propor uma comparação “como a neve”, conferindo os traços de brancura de pele à personagem. E a “neve” aqui, para um público brasileiro, pouco familiarizado com esse fenômeno da natureza, simbolizaria mais do que o frio, mas a brancura, a leveza, a pureza.

O conto inicia-se com o narrador em terceira pessoa, onisciente, apresentando-nos a rainha Laurinda, “a soberana mais estimada do mundo, por sua bondade, virtude e bom coração”. E acrescenta ainda: “Para ser completamente feliz, só uma coisa desejava – ter filhos”. (PIMENTEL, 1992, p. 156)

A escolha de “Laurinda” para nomear a rainha, mãe de Branca de Neve, confere um traço que faz parte de um aspecto físico: a beleza, uma vez que a sugestão do nome “Laura”, associado ao qualificativo “linda”, realça a personagem na trama como a mãe da bela princesa. Faz-se relevante buscarmos a origem do nome “Laurinda”. De acordo com o dicionário de nomes próprios, Laurinda significa “triumfante e bela” ou “belo loureiro”. Laurinda é derivado da aglutinação dos nomes Laura e Linda. O nome Laura surgiu a partir do latim *laurus*, que significa “louro” ou “loureiro”. De acordo com a cultura romana e grega, o louro era símbolo de vitória e era oferecido às pessoas em sinal de glória. Um nome de real importância foi dado, por Pimentel, à rainha do conto, uma mulher nobre, gloriosa e linda.

O escritor, ao nomear a rainha do conto, confere à personagem uma presença mais próxima do leitor, contrariamente às versões anteriores, que a tornavam distante e tipificada em seu papel social ligado à realeza. Além da rainha, somente a personagem da princesa, protagonista da história, é nomeada, restando aos demais personagens apenas a referência nominativa de sua posição social: anõezinhos, príncipe, criado, etc. Os personagens que integram o conto brasileiro são:

- Branca de Neve: a princesa, personagem heroína e vítima.
- Rainha Laurinda: mãe de Branca de Neve; morre após o nascimento da filha.
- Espelho: auxiliar mágico da rainha.
- Rei: é pai da princesa, casa-se com a madrasta. É mencionado apenas uma vez.
- Rainha madrasta: personagem agressor, a vilã, que tentará destruir Branca de Neve.
- Criado (lacaio) da rainha: não há menção ao personagem do caçador, como nos contos dos irmãos Grimm.
- Anõezinhos da montanha: personagens auxiliares, que oferecem abrigo à Branca de Neve e a socorrem após os envenenamentos.
- Príncipe: personagem auxiliar, que se casa com a princesa.

- Homens da comitiva do príncipe: auxiliares do príncipe, que carregam o esquife de cristal.

Notamos que os personagens são praticamente os mesmos que compõem o conto dos irmãos Grimm. Há pequenas diferenças, que evidenciamos aqui: neste conto, não temos o personagem do caçador. É um criado (lacaio) que é chamado pela rainha para executar Branca de Neve. De qualquer forma, o caçador é um servidor da rainha, assim como um lacaio. Em relação aos personagens dos anões, neste conto, eles são referidos sempre no diminutivo, além de serem qualificados, pois o narrador sempre diz que são os “anõezinhos **da montanha**”.

Em relação à função que os personagens desempenham na trama, elas não mudam. As funções são as mesmas que aparecem no conto dos irmãos Grimm, de 1857, por isso, não repetiremos todas aqui, apenas, daremos destaque para algumas, a fim de relembrar o leitor.

A rainha Laurinda exerce a função de progenitora de Branca de Neve. Ela morre após o nascimento da filha. Quem vai ocupar sua posição é a madrasta, figura já conhecida, que deseja a morte da menina. A picada no dedo com a agulha, o sangue jorrado, seriam já elementos que marcariam a tragédia de Branca de Neve.

O narrador enfatiza que Laurinda, mãe de Branca de Neve, era uma mulher muito boa, para contrastar com a maldade da madrasta que a sucederá na trama. Tal como na versão de 1857, dos irmãos Grimm, vemos que Pimentel optou por inserir a figura da madrasta como algo da princesa e não se afasta do que tradicionalmente é esperado dessa personagem.

A personagem Branca de Neve excede sua madrasta em beleza: “Não tinha ainda sete anos e ninguém podia vê-la sem ficar admirado”. (PIMENTEL, 1992, p. 157). Essa informação chega à madrasta por meio do espelho mágico. A rainha do conto, segundo informações do narrador era uma mulher bela e muito orgulhosa, por isso, decide, diante da revelação dada pelo espelho, matar a menina: “- É preciso que Branca de Neve **pereça**” (PIMENTEL, 1992, p. 157 – grifo nosso).

A madrasta não aceita que outra mulher tome o seu lugar. Ela é obstinada por sua aparência, que precisa ser alimentada em termos de aprovação pelo olhar do outro, no caso, do espelho. Corso (2006, p. 80) explica sobre a comparação:

(...) é sempre melhor se podemos ser julgados mais lindos, inteligentes ou interessantes que este ou aquele que consideremos digno de admiração, imitação ou desafeto. Em suma, queremos superar alguém que, pelo direito ou pelo avesso, consideremos como parâmetro. (CORSO, 2006, p. 80)

A madrasta de Branca de Neve reúne, simbolicamente, os valores de beleza e de maldade, a partir de uma lógica contraditória, uma vez que o Belo aparente ocultaria a Maldade em essência, ao contrário do que suporia uma analogia horizontal entre Beleza e Bondade; Feiúra e Maldade. Sua beleza exterior não reflete a interior, portanto, construindo uma tensão.

Os acontecimentos, as ações das personagens seguem a lógica das funções de Propp (1928), ou seja, temos a função do “afastamento”, que acontece de duas maneiras: a morte dos pais, no caso, da rainha Laurinda, e a fuga de Branca de Neve pela floresta até se refugiar na casa dos anões. A madrasta manda matar a enteada, assim como no conto dos Grimm, de 1857. O que notamos é apenas uma suavização maior na narrativa de Pimentel, no que diz respeito à prática do canibalismo, que no conto brasileiro não é explícita: “Para **prova** de que minhas ordens foram cumpridas pontualmente, quero que me tragas seu fígado e seus pulmões” (PIMENTEL, 1992, p. 157 – grifo nosso). A rainha solicitou as vísceras da enteada para o criado como prova de que a garota havia sido executada, mas não há menção ao ato de comer os órgãos da princesa.

Assim o fez. Em seguida matou um cabrito, tirou-lhe o fígado e os pulmões, e levou-os à rainha, que exclamou com feroz orgulho:
-Enfim! Minha rival morreu, e nenhuma outra mulher do mundo é mais bela do que eu! (PIMENTEL, 1992, p. 158)

Para lembrar, no conto dos irmãos Grimm, de 1857, a prática canibalesca é explicitada:

Retirou os pulmões e o fígado e os levou para a rainha como prova de que matara a criança. O cozinheiro recebeu instruções de fervê-los na salmoura, e a perversa **mulher os comeu**, pensando que estava comendo os pulmões e o fígado de Branca de Neve. (TATAR, 2004, p. 88 – grifo nosso)

Na sequência, temos a interdição que se impõe à heroína, uma vez que os anõezinhos recomendam à Branca de Neve para ter cuidado com estranhos. No entanto, a interdição é transgredida, assim como no conto dos irmãos Grimm. Branca de Neve abre a porta para a vendedora ambulante que lhe oferece objetos envenenados. Temos a função da malfeitoria, pois “o agressor faz mal a um dos membros da família ou prejudica-o”.

O personagem agressor, no caso, a madrasta, utiliza-se de meios ardilosos para enganar a princesa. Ela obtém as informações da sua vítima através do espelho e segue rumo à

casa dos anões para fazer o mal à Branca de Neve. Importante destacar que a rainha se disfarça para não ser reconhecida pela enteada:

Uma manhã partiu, disfarçada (a fim de que ninguém a conhecesse), com cabelos postiços e uma máscara de cera, o que lhe dava todas as aparências de uma velha, vestindo uma roupa grosseira e levando como mercadoria ambulante, um cesto onde pusera vários objetos de fantasia. (PIMENTEL, 2012, p. 160)

A madrasta de Branca de Neve se metamorfoseia, ou seja, se disfarça para enganar a menina. Esse processo de metamorfose é comum nos contos de fadas, é algo próprio do gênero. Presente em diversas narrativas, pessoas são transformadas em animais, flores, mas no caso do conto, é a rainha que se disfarça para alcançar seu objetivo: enganar a princesa e assim, poder destruí-la. Na sequência, temos a função “a vítima deixa-se enganar”.

Branca de Neve é retratada nesse conto como uma heroína vítima, ingênua, pura, que não vê maldade nas pessoas desconhecidas. Pimentel preservou a pureza e a bondade na jovem princesa, não inverteu nem subverteu seu comportamento, como veremos no conto de Neil Gaiman “Neve, vidro e maçãs” (1998), que faz uma revisão do conto de fadas em análise, desconstruindo a imagem da princesa boa e modelo de “mulher” a ser seguido.

A madrasta de Branca de Neve tenta por três vezes matar a enteada, assim como nos contos de Grimm. No entanto, há uma diferença em relação ao conto de 1857, no que diz respeito aos objetos oferecidos à princesa: primeiro, um colar, depois, um pente, e por fim, uma maçã. O elemento novo é o “colar”, além de ser um adereço de beleza, teria a função de “enforcá-la” ou “estrangulá-la”. Pimentel substituiu o corpete/cordão por outro acessório de beleza, que teria o mesmo poder de sufocar o corpo (o pescoço) da menina. Tais acessórios são utilizados para o embelezamento, revelando-nos um traço de vaidade na personalidade da princesa, que adquire tais objetos para ficar mais bonita.

- Veja esta cadeia de ouro e este bracelete, - disse a pérfida mercadora. –
 Veja este formoso **colar**. Quer experimentá-lo? Eu mesmo vou colocar-lho.
 Branca consentiu, e a horrível megera estrangulou-a.
 -Eis aí – disse ela quando a viu estendida no chão, para castigar a tua beleza.
 (PIMENTEL, 1992, p. 160)

Depois de ser atraída por um colar, é um pente de ouro que a seduz:

Quem compra **jóias** riquíssimas?
 - Retire-se. Não devo deixar entrar aqui pessoa alguma.

- Tanto pior para a senhora, - replicou a malvada – Veja este **pente de ouro**. Não há outro igual no mundo.
Branca de Neve não pôde resistir à **tentação** de possuir aquele objeto. Abriu a porta. (PIMENTEL, 1992, p. 161 – grifo nosso)

O conto, que é repleto de significações e permeado por “ensinamentos”, não deixa de dar uma lição no leitor/ouvinte. A morte de Branca de Neve acontece devido a sua vaidade, sua suscetibilidade em deixar-se seduzir-se, “cair em tentação”. Além disso, Branca de Neve é extremamente ingênua, bondosa, uma vez que ela é atenciosa com a vendedora ambulante, que vem oferecer esses artigos e ela os compra para ajudá-la. A bondade a castiga, pois ao querer ajudar desconhecidos, ela se prejudica. Branca de Neve “desobedece” aos anões e abre a porta. Há outras histórias com esse mesmo ensinamento: não dar atenção a estranhos como está em “Chapeuzinho vermelho”, por exemplo. O pente oferecido à princesa é de ouro, e não de plástico ou madeira. O ouro que atrai, reluz, brilha, resplandece e seduz a heroína.

Outro “pecado” que a princesa comete é o da gula, quando morde a maçã envenenada:

- Quem compra boas frutas?
Retire-se – disse Branca, chegando à janela. – Não posso deixar entrar aqui pessoa alguma e também nada posso comprar.
- Pois sim, - disse a falsa camponesa. Não me custará vender tão excelentes frutas. Mas, como a menina é tão formosa, ofereço-lhe esta maçã.
- Muito obrigada, não posso aceitar.
- Pensa que ela está envenenada?! Olhe, a prova está aqui. E comeu um pedaço do lado bom.
Branca **deixou-se tentar**, e comeu o outro pedaço. Caiu morta.
(PIMENTEL, 1992, p. 162-163)

Temos nessa passagem a “maçã”, como o elemento fatal, a rememorar a maçã da árvore proibida; da encarnação do desejo, do amor, como um objeto mágico. A maçã é “o símbolo dos desejos terrenos, de seu desencadeamento. A proibição de comer a maçã vinha por isto da voz suprema, que se opõe à exaltação dos desejos materiais” (CIRLOT, 2005, p. 359).

O destino da personagem é o mesmo das suas antecessoras: cai em profundo sono letárgico e só acorda por causa de um acidente, assim como acontece no conto de 1857, dos irmãos Grimm. Branca de Neve ficará adormecida no esquife por um período de tempo até despertar para o amor: “Branca permaneceu aí **durante anos** sem que se notasse a menor alteração no seu rosto. Os seus longos e belos cabelos eram sempre negros, as faces brancas, lábios vermelhos” (PIMENTEL, 1992, p. 163 – grifo nosso). Tal período de “adormecimento” indica-nos o processo de amadurecimento pelo qual a menina precisa passar

para tornar-se mulher. A “morte” aqui é um rito de passagem. Corso explica que tanto Lisa (do conto de Basile), quanto Branca de Neve (dos Grimm) “deverão amadurecer isoladas, ocultas dessas terríveis invejosas. Por fim, para encontrar um amor, terão antes de passar por um sono enfeitiçado” (CORSO, 2006, p. 77). Ademais, Corso ainda diz que a presença de Branca de Neve, dentro do esquife de cristal, é “a imagem de uma mulher entregue ao desejo de seu príncipe” (CORSO, 2006, p. 84). Ela acorda e entrega-se ao príncipe.

A malfetoria que levou Branca de Neve à morte é reparada somente quando ela desperta após sofrer um acidente:

Quatro homens da comitiva do príncipe tiveram ordem de transportar o esquife para o palácio. Caminhando um deles **tropeçou em uma raiz**, dando tal impulso no esquife, que o pedaço da maçã envenenada, ainda na boca de Branca, caiu. Imediatamente a mocinha abriu os olhos. Estava salva! Ressuscitara! (PIMENTEL, 1992, p. 164)

Pimentel preservou essa passagem da narrativa dos irmãos Grimm, de 1857. Optou por despertar a princesa no trajeto para o castelo. Não inovou, não romantizou tal cena, até porque não há referência alguma ao beijo do amor verdadeiro, que se tornou tão comum, principalmente, nas adaptações fílmicas e que se faz presente na adaptação de sucesso *Branca de Neve e os sete anões* (1937), de Walt Disney e *Espelho, espelho meu* (2012), de Tarsem Singh, objeto este de nossa análise.

Na sequência, Branca de Neve casa-se com o príncipe. A menina é recompensada pelo casamento, pois ela já estaria pronta para o matrimônio, uma vez que já havia se tornado uma mulher com todos os requisitos para o casamento: já sabia cuidar de uma casa, limpar, lavar, cozinhar; práticas estas valorizadas em uma sociedade patriarcal. O conto explicita isso:

Começou a fazer o serviço, e continuou-o regularmente todos os dias. Limpava a mobília e preparava a comida. Os anões iam trabalhar nas minas de ouro e de diamante das montanhas, e de regresso encontravam tudo em ordem. (PIMENTEL, 1992, p. 159)

Enquanto a princesa se casa, a sua madrasta morre, antes mesmo de ir à festa, após descobrir que Branca de Neve ainda estava viva. A morte da madrasta difere da morte presente no conto dos irmãos Grimm, de 1812 e de 1857. A função “o agressor é punido”, de que trata Propp (1928) está presente no conto, assim como nos contos anteriores. No entanto, a forma como tal função ocorre é que se difere da dos contos dos Grimm.

Nos contos antecessores, a rainha (mãe/madrasta) é obrigada a calçar sapatos de ferro incandescentes e dançar com eles até morrer. A punição vem de fora, um fato externo, provocado por um agente. Em contrapartida, no conto de Pimentel, há um caminho inverso, a punição vem de dentro, pois a madrasta morre fulminada, ou seja, seu corpo não suporta suas maldades.

Pimentel escolhe, assim, um caminho menos torturante para a madrasta perversa, pois não há um agente que a pune. Ela é a única responsável por sua própria morte, uma vez que morre fulminada ao lembrar-se de todas as maldades cometidas contra sua enteada: “A rainha cruel estremeceu e descorou. Os seus crimes deviam ser conhecidos. Recordando-se da ordem que havia dado ao seu laçao, e das tentativas que fizera nas sete montanhas, foi possuída de tal pânico, que **caiu fulminada**” (PIMENTEL, 1992, p. 165 – grifo nosso). Desse modo, o agressor é vencido, a heroína casa-se e sobe ao trono, como prevê Propp (1928).

A heroína, de acordo com o narrador, após casar-se com o príncipe “sobreviveu ainda durante muito tempo **amada e respeitada**, e no seu rico palácio de rainha, não esqueceu os anõezinhos, seus benfeitores” (PIMENTEL, 1992, p. 165). Mais uma vez, a ética maniqueísta conserva a vitória do Bem sobre o Mal, pois o final da narrativa valoriza a bondade de Branca de Neve, que após o casamento, continuou sendo uma mulher boa e grata aos anõezinhos, que lhe ofereceram abrigo no tempo em que não tinha lugar para morar. O conto enaltece a bondade, assim como os contos de fadas em geral. O Bem triunfa sobre o Mal.

2.4.4 TEMAS E SIMBOLOGIAS

Os temas e as simbologias presentes no conto de Figueiredo Pimentel não se diferem daqueles tratados nos contos dos irmãos Grimm, quais sejam: “cores e números”, “de menina a mulher”, “morte”, “canibalismo” e “metamorfose”, uma vez que a narrativa brasileira não se altera na macroestrutura, por isso, optamos em não tratar deles novamente, a fim de evitar a repetição.

2.4.5 PARTICULARIDADES DO CONTO BRASILEIRO

O conto de Figueiredo Pimentel apresenta algumas particularidades que o difere dos contos dos irmãos Grimm. Apesar de manter a mesma macroestrutura narrativa, já que não altera as funções presentes nos demais contos, o autor confere à narrativa novos “ares”.

Na passagem sobre os anões, esses personagens auxiliares são mais atuantes no conto, pois tentam despertar Branca de Neve dos envenenamentos de forma singular: com antídotos. Eles socorrem a princesa por três vezes:

Apressaram-se em **quebrar** o tal colar, depois fizeram-na **beber** algumas **gotas de um licor de ouro**. Branca começou a respirar, voltou pouco a pouco à vida, e contou aos seus generosos protetores o que lhe havia sucedido. (PIMENTEL, 1992, p. 160 – grifo nosso)

Os anões oferecem um licor de ouro, uma “poção” mágica, que reanima a garota. Nos contos maravilhosos, a magia, as poções, os talismãs são muito recorrentes, pois fazem parte desse universo. Os anões do conto de Pimentel conhecem essas “magias”. Além dos anões socorrerem a princesa, eles ainda a advertem: “Toma cuidado, e não abras a porta a ninguém, durante a nossa ausência” (PIMENTEL, 1992, p. 161).

Na segunda vez que Branca de Neve é envenenada pela madrasta, os anões também socorrem a princesa: “À noite, entrando em casa, os anõezinhos viram-na desmaiada e fria sobre o chão. Arrancaram-lhe o pente e reanimaram-na com o seu **elixir**” (PIMENTEL, 1992, p. 162). Mais uma vez, os anões oferecem um elixir para a princesa tomar, fato este que não consta no conto dos irmãos Grimm.

Na terceira vez, quando Branca de Neve morde a maçã envenenada, os anões também fazem de tudo para reanimar a princesa, porém, nada surte efeito: “(...) os anõezinhos estavam desolados. Em vão haviam tentado reanimar Branca, fazendo-a beber o seu **licor de ouro**, e **outros**, ainda **mais poderosos**. Branca conservava-se fria e inanimada” (PIMENTEL, 1992, p. 163 – grifo nosso). No entanto, dessa última vez, os anões, mesmo com seus procedimentos e “remédios”, não conseguem reanimar a princesa.

Outra particularidade do conto é em relação à fisionomia da princesa, que para Pimentel, tem os cabelos compridos, fato este nunca mencionado em nenhum conto dos Grimm. “Os seus **longos** e belos cabelos eram sempre negros, as faces brancas, lábios vermelhos” (PIMENTEL, 1992, p. 163).

Nos contos dos irmãos Grimm, o narrador não informa sobre o comprimento dos cabelos da princesa, apenas pontua que eles eram negros. Quando o conto é adaptado para o cinema, temos uma escolha por parte do diretor do filme, que usa da liberdade para escolher o “tamanho” dos cabelos da personagem heroína. No filme de animação *Branca de Neve e os sete anões* (1937), de Walt Disney, o desenho da fisionomia de Branca de Neve contempla cabelos curtos, acima dos ombros. Já na adaptação mais recente, filme *Espelho, espelho meu*

(2012), de Tarsem Singh, a atriz escolhida para o papel da princesa se apresenta com os cabelos longos. Os comprimentos dos cabelos das personagens mudam, porém, a cor, é sempre a mesma: negros; dado este consolidado nos contos e reescrituras através do tempo.

A linguagem do conto “Branca como a neve” também apresenta suas especificidades que a difere em alguns aspectos da linguagem do conto dos irmãos Grimm, de 1857. O que podemos notar de diferença entre as narrativas é o modo de “contar” a história pelo narrador. Sabemos que cada “contador de histórias” tem um modo único de se expressar, por isso, vale a pena atentarmos para o modo de narrar de Pimentel.

No conto de Pimentel, o narrador é mais detalhista em seu relato, pois ele nos dá mais informações a respeito dos sentimentos das personagens, de suas características. Por exemplo: a rainha “era a soberana mais estimada do mundo, por sua **bondade, virtude e bom coração**” (PIMENTEL, 1992, p. 156 – grifo nosso). A madrasta de Branca de Neve “sentiu uma **dor profunda** no coração, como se lhe houvessem enterrado um **punhal**” (PIMENTEL, 1992, p. 156 – grifo nosso). Há uma carga de adjetivos e de outros qualificadores maior no conto brasileiro, uma vez que o “narrador” não economiza nos atributos: “mulher de rara beleza” (p. 156), “mais graciosa e encantadora” (p. 157), “altiva rainha”, “ódio mortal”, “anõezinhos da montanha”, etc.

A linguagem é simples, mas não é informal, coloquial, haja vista algumas construções verbo-pronominais como “abandoná-la-ei” (p. 158), “regozijava-se” (p. 159), “estrangulou-a” (p. 160), “arrancaram-lhe” (p. 162), entre outras. O conto, em sua expressão é delicado, utiliza-se de palavras no diminutivo em “pequenina”, “criancinha”, “anõezinhos”, “passarinhos”, conferindo um tom carinhoso na voz do narrador.

A personagem protagonista é referida em alguns momentos apenas como “Branca”, ou seja, seu nome é encurtado. Construções poéticas em versos são também usadas em momentos “mágicos”, como aqueles que ecoam na “voz” do espelho mágico da madrasta. Vejamos:

“Oh! Fiel espelho **meu**
 Dizer-me depressa, **vem**:
 Há mulher mais bela que **eu**?
 E o espelho respondia:
 Ninguém! Ninguém!” (PIMENTEL, 1992, p. 157)

As palavras do espelho ecoam nos ouvidos da madrasta e do leitor/ouvinte: “Ninguém! Ninguém!”. A frase ritmada, os versos, a sonoridade e as repetições são próprias do conto maravilhoso, uma vez que elas contribuem para conferir à narrativa o tom

encantatório, além de facilitar a memorização por parte do contador. O conto de Pimentel, desse modo, não modifica ou subverte o conto europeu, apenas “abrasileira-o”, dotando-o de um vocabulário mais local, mas conservando a magia do gênero. Podemos, então, afirmar que se trata de uma reescritura do famoso conto de fadas europeu, no Brasil.

2.4.6 RESUMINDO

Neste capítulo, vimos de que forma os registros do conto “Branca de Neve”, dos irmãos Grimm, aconteceram, em diferentes momentos. Importante lembrarmos que embora o conto “A jovem escrava”, de Basile, seja considerado o primeiro registro da história de Branca de Neve, este não serviu como a base para as posteriores reescrituras que conhecemos. É claro, que os contos posteriores carregaram em sua narrativa aspectos presentes no conto napolitano (aspecto intertextual), porém, foi o conto registrado pelos irmãos Grimm, em 1857, que serviu de base para as reescrituras de Branca de Neve (com a personagem da madrasta como algoz da princesa).

Figueiredo Pimentel, ao reescrever o conto no contexto brasileiro, no final do século XIX, adicionou em sua narrativa elementos da cultura brasileira, modificando, assim, algumas passagens da narrativa europeia, e preservando outras. Vimos que a macroestrutura da história foi mantida. Sendo assim, a intertextualidade aparece como um dos principais mecanismos de retomada da história a ser recontada e não podemos nos esquecer de que

A intertextualidade traz dinamismo aos textos já que ao percebermos o elemento textual estamos aceitando dar prosseguimento ao texto, em um processo de construção de sua continuidade. Portanto, interpretar o intertextual não se resume a interpretar apenas o texto ou os textos que o constituem, mas sim todos os outros que o interpretante traz para esse processo. (HATTNER, 2017)

Desse modo, vemos que é a partir das relações intertextuais, que os contos se constituem, pois carregam sempre algo já conhecido para seu “refazimento”. Há também de se considerar que essas narrativas dialogam com um leitor que conheça tais histórias e perceba as modificações realizadas, aceitando as modificações, no processo de atualização de um discurso conhecido.

As modificações presentes nas reescrituras são motivadas por diferentes aspectos: pelo público leitor de uma dada época e região; pelo contexto sociocultural de produção, uma vez

que essas histórias não se dissociam da sociedade e tratam sempre, de forma implícita, das aflições, emoções e do amadurecimento do ser humano.

No capítulo 3, iremos analisar o conto de Neil Gaiman “Neve, vidro e maçãs” (1998), que revisita a história de Branca de Neve, sob o olhar da madrasta, num processo de reescritura revisionista. A partir do conto, evidenciaremos diversos elementos simbólicos nele presentes. Em seguida, trataremos da análise da adaptação fílmica *Espelho, espelho meu* (2012), de Tarsem Singh, também, abordando temáticas suscitadas na narrativa.

Ademais, dedicamos um subitem do capítulo, para tratarmos sobre a personagem da princesa Branca de Neve e de outras figuras femininas no cinema. Nele, veremos algumas transformações que a personagem sofreu ao longo do tempo, por dialogar com o contexto sociocultural da época de lançamento.

CAPÍTULO 3

SOB O OLHAR DA VILÃ

*Nunca devemos julgar as pessoas pela aparência,
pois elas podem nos surpreender.
(A Bela e a Fera)*

3.1 ALGUMAS CONSIDERAÇÕES

Neste capítulo, trataremos de duas obras que apresentam um aspecto em comum: ambas narram a história de Branca de Neve pela perspectiva da personagem vilã, ou seja, da madrasta. As obras selecionadas para análise são: “Neve, vidro e maçãs” (1998), de Neil Gaiman; e o filme *Espelho, espelho meu* (2012), de Tarsem Singh. Lançados no final do século XX e no início do XXI, as narrativas mostram uma tendência ideológica de dar voz aos marginalizados, ao “réu”, como se estivéssemos na situação de um tribunal, onde é necessário “ouvir” o outro lado da história, ou melhor: do acusado. O leitor seria o juiz, que iria analisar os fatos, assim como faremos.

A história que conhecemos de Branca de Neve sempre teve como foco a princesa órfã como vítima de sua madrasta. A madrasta sempre foi vista como uma mulher má, a vilã da história, que por ter atentado contra a vida da enteada, por três vezes, merece ser condenada, ou melhor, pagar pelos seus crimes e da pior maneira, com a vida. A condenação da vilã sempre foi a pena de morte, pois sua vida precisaria ser ceifada, para que a princesa pudesse viver em paz.

No entanto, nunca ninguém se importou em ouvir os argumentos da madrasta, os motivos que a levaram a odiar Branca de Neve. Será que existiria um motivo que justificaria os seus atos? Neil Gaiman, em seu conto “Neve, vidro e maçãs”, dá a oportunidade de a madrasta se defender, ou de ao menos narrar suas angústias e revelar coisas sobre a personalidade da princesa, até então vista como uma garota pura e ingênua. O conto é narrado em 1ª pessoa, por um narrador-personagem e protagonista, no caso, a madrasta, ou seja, é do ponto de vista da rainha que o relato acontece.

A categoria de narrador-protagonista é importante ser entendida para que possamos olhar com atenção e desconfiança para os fatos narrados pela rainha da história de Neil Gaiman. Isso porque esse tipo de narrador sempre “narra de um centro fixo, limitado quase que exclusivamente às suas percepções, pensamentos e sentimentos” (LEITE, 2002, p. 43).

Sendo assim, a rainha vai contar a sua história de acordo com as suas emoções, sua experiência, sua visão de mundo e, claro que irá se colocar numa posição privilegiada, no caso, de vítima, tentando justificar suas ações. De acordo com a classificação feita por Friedman (1967¹³), citado por Leite (2002), a narrativa em primeira pessoa pode acontecer de duas maneiras: “eu-testemunha” e “eu-protagonista”. A história de Neil Gaiman optou pelo segundo tipo:

No caso do eu-protagonista, a visão do narrador não é periférica: é central. Tem, entretanto, a desvantagem de ser fixa. O narrador protagonista é um personagem que, por definição, é atuante, não podendo ser, ao mesmo tempo, espectador, crítico ou colecionador de opiniões alheias. (CARVALHO, 2012, p. 12)

Nesse sentido, a visão da madrasta é parcial e, por isso, não podemos afirmar que os fatos narrados realmente aconteceram da forma que ela imaginou, pois há uma subjetividade envolvida. Portanto, o leitor deve ter uma postura crítica em relação à narrativa.

Importante destacarmos também que esse conto de Neil Gaiman é uma narrativa que revisita os contos de fadas e não é destinada ao público infantil, como assim é a narrativa dos irmãos Grimm, de 1857, e a de Figueiredo Pimentel, já que a de Gaiman aborda temas macabros, violentos e assustadores, tais como: canibalismo, incesto, erotismo (luxúria), necrofilia e vampirismo, os quais trataremos particularmente.

Em relação ao filme *Espelho, espelho meu* (2012), a madrasta se coloca desde a cena de abertura como a narradora da história. Declara que a história a que iremos assistir é a dela. Ao longo da narrativa, porém, notamos que a história a que assistimos é a de Branca de Neve, mais uma vez. O filme tem um direcionamento diferente da narrativa de Neil Gaiman, pois é destinado ao público infantil. O filme é leve, divertido e romântico.

Em uma metodologia que privilegia a cronologia das publicações, iniciamos pela análise do conto de Neil Gaiman, “Neve, vidro e maçãs”, de 1998. Em seguida, partimos para a análise do filme *Espelho, espelho meu*, lançado em 2012, e dirigido por Tarsem Singh. Destacaremos as temáticas específicas de cada obra, particularizando-as.

¹³ FRIEDMAN, N. Point of View in Fiction, the development of a critical concept. In: STEVICK, Philip, ed. *The Theory of the Novel*. New York, The Free Press, 1967.

3.2 NEVE, VIDRO E MAÇÃS (1998)

A madrasta inicia seu relato condenando a princesa, sua enteada e refere-se a ela como uma “coisa”. A rainha condena a menina pela morte da mãe e posteriormente também pela morte do pai, o rei, seu falecido marido. Além disso, percebemos que ela se sente culpada por não ter evitado que a princesa causasse tanto mal para eles.

A rainha, mergulhada em memórias, conta como conheceu o rei. Tinha apenas dezesseis anos quando o conheceu, por acaso. Foram para uma choupana e lá se relacionaram sexualmente. Logo, ela foi levada para o palácio onde ele morava com sua filha, a princesa, que na época tinha cinco anos de idade.

A princesa é descrita, pelo olhar da madrasta, como uma menina pálida, em nada se parecendo com a sua falecida mãe. A rainha lembra que certa noite, quando estava sozinha no quarto, a princesinha, já com seis anos, foi até ela. A menina tinha os olhos e os cabelos negros como o carvão, os lábios mais vermelhos que o sangue e os dentes pareciam afiados. Quando questionada sua presença ali, ela disse que sentia fome. Desse modo, a rainha ofereceu-lhe uma maçã. A garota pegou a fruta e começou a mordiscá-la com seus dentes afiados.

A rainha conta que sempre sentiu medo da princesa, mas que naquele momento, quis fazer um carinho no rosto da menina, porém, esta fincou os dentes no seu polegar, tirando-lhe sangue. Ela sentiu dor. A princesa fixou sua boca à mão dela, lambeu, sugou e bebeu. No dia seguinte, só havia a perfuração, que não passava de uma cicatriz com aspecto de antiga.

Após esse dia, a madrasta sentiu ainda mais medo da garota e, por isso, se trancava no quarto. O rei passou a procurar por ela cada vez menos para fazer amor e quando ficavam juntos, estava sempre atordoado. Quando ele dormiu, a rainha notou, ao passar a mão sobre a pele dele, que esta apresentava marcas de cicatrizes. Em pouco tempo, o rei definhou e morreu, sua pele estava toda marcada por pequeninas cicatrizes, assim como suas coxas e o membro viril.

Com a morte do rei, a madrasta assumiu o posto de rainha, aos dezoito anos. Um de seus erros foi de não ter matado a enteada, e se arrependeu por isso. Mas deu continuidade a seu plano antigo e ordenou que a princesa fosse levada para a floresta. Seu coração foi arrancado, deixando-a morta. O coração foi entregue para a rainha ainda pulsando. E em vez de devorá-lo, pendurou-o na viga do teto sobre a sua cama.

O tempo era de inverno e a neve caía. Havia o povo da floresta, que saía para a Feira da Primavera, onde comercializavam muitas coisas. A rainha recorda que, quando jovem, trabalhara na Feira, lendo a sorte para os visitantes num disco de vidro polido.

Os anos passavam e o povo dizia que ela governava com sabedoria. No entanto, após cinco anos, a Feira da Primavera tornara-se triste e pobre. Por esse motivo, o Lorde da Feira e o seu pajem procuraram a rainha, que era sábia, para descobrir o que estava afastando o povo da floresta, pois se continuasse daquele jeito, no ano seguinte, já não existiria mais a Feira da Primavera e a fome chegaria.

Diante de tal situação, a rainha ordenou a uma criada que lhe trouxesse o seu espelho: um disco de vidro com fundo prateado. Então, ela olhou através dele e viu a princesa com doze anos. Ela parecia um animal em meio à floresta observando um monge. À noite, depois que o monge havia feito sua refeição, a menina saiu do esconderijo e foi até ele. O monge, então, chamou-a com um gesto para perto dele. Entregou-lhe uma moeda de cobre e a garota aceitou, achegando-se ao seu corpo. Durante a relação sexual, a princesa cravou seus dentes no peito dele e bebeu seu sangue.

A rainha, após aquela visão, e indagada sobre o que estaria afastando os viajantes da cidade e o povo da floresta, disse que cuidaria da questão pessoalmente, para que a floresta voltasse a ser um lugar seguro. Logo, se preparou: fez um feitiço, arrumou uma cesta com maçãs envenenadas e fitas. Partiu disfarçada de velha para o lugar onde a princesa morava, entre as cavernas. Ficou ali observando e viu que de uma das cavernas saíram anões. Quando já não havia mais ninguém por ali, ofereceu fitas à sua enteada, que surgiu nua da caverna, com a cicatriz do lado esquerdo do peito, de onde havia sido retirado o seu coração há tempos atrás. A menina já estava com treze anos de idade.

A rainha ofereceu fitas para a garota, mas sentiu que a cicatriz do seu polegar a puxava para perto da enteada e, mais do que depressa, afastou-se dali, deixando apenas a cesta, com as fitas e as maçãs. Quando chegou ao palácio, o coração pulsante que permanecia pendurado nas vigas do teto tinha parado de bater. Desse modo, supôs que a garota havia mordido a maçã envenenada, que cheirava a sangue, e morrido. Ela sentiu-se mais segura com isso.

Naquele ano, a Feira da Primavera foi um pouco melhor. A rainha já estava com 25 anos e já fazia dois invernos que a enteada tinha mordido a maçã. Ela conta que um príncipe, (belo, alto, moreno e com olhos verdes), chegara ao palácio com sua comitiva. Ela foi prática, pensou na aliança que poderia fazer com ele e, então, foi até o quarto onde ele estava e os dois se relacionaram sexualmente. No dia seguinte, o príncipe deixou o palácio e cavalgou com sua tropa para dentro da floresta.

Na imaginação da rainha, o príncipe, ao deparar-se com o caixão de vidro onde a enteada encontrava-se nua e morta, ele saciou seu desejo necrófilo. E, assim, o coração dela voltou a bater, nas vigas do seu quarto. Logo, ela ouviu uma batida na porta dos seus aposentos, sentiu medo, mas a abriu. Era a comitiva do príncipe, com espadas afiadas apontadas em sua direção. O príncipe adentrou o quarto e cuspiu em seu rosto. Em seguida, a princesa entrou também no local e pegou seu coração que estava pendurado e pulsante e colocou-o novamente no seu peito. Eles disseram à rainha que iriam se casar, que os reinos se uniriam e que ela estaria presente na cerimônia.

A rainha disse que foi aprisionada em uma pequena cela de pedra sob o palácio e ficou por lá durante o outono. Enquanto a rainha narra esse momento, já estamos no momento presente da trama, quando a buscam, tiram-lhe os farrapos, raspam seu cabelo e virilha e ainda lhe esfregam na pele gordura de ganso. Dois homens levam-na, em meio à multidão, exposta, para o forno. Lá fora, pessoas começam a cantar e batem nas laterais do forno. Nesse momento ela vê a enteada com o príncipe. A gordura de ganso presente em seu corpo começa a derreter. “Não devo emitir um só pio. Não devo pensar mais nisto. Na verdade, pensarei no floco de neve em sua face. Penso em seus cabelos negros como carvão, seus lábios, rubros como sangue, sua pele branca de neve” (GAIMAN, 2004, p. [227]¹⁴).

3.3 OS PERSONAGENS E AS SUAS FUNÇÕES

O conto inicia-se, como vimos, com o foco narrativo em 1ª pessoa; é a madrasta a narradora-personagem. O leitor tem acesso aos fatos, de acordo com a visão da personagem até então vista como a vilã da história de Branca de Neve. Um fato a se observar é que nesse conto, nenhum personagem é nomeado, ou seja, todos são apenas referenciados pela posição que ocupam na sociedade, são tipificados: princesa, príncipe, rei, rainha, Lorde da Feira, monge, anões.

Os personagens principais são: a rainha (narradora-personagem) e a princesa. Os personagens secundários são: o rei, o príncipe, o Lorde da Feira, o monge e os anões. De acordo as esferas de ação, nesse conto, elas se dividem em:

- A rainha: personagem narradora, protagonista e heroína vítima;

¹⁴ O livro de Neil Gaiman não tem numeração de páginas. Por isso, numerei as páginas manualmente (entre colchetes, como pede as normas da ABNT), na sequência das folhas do livro, a fim de facilitar a consulta ao conto que se encontra no anexo desta tese.

- A princesa: da esfera do agressor, é a personagem vilã.
- O rei: pai da princesa, vítima da filha;
- O príncipe: auxiliar (aliado) da princesa.

O Lorde da Feira, o monge e os anões aparecem de forma superficial no conto. Há uma breve referência aos “anões”, como homenzinhos feios, deformados e cabeludos, de modo genérico. Quanto ao espelho, este é apenas um objeto, que serve para a rainha consultar o paradeiro da princesa, não é um personagem.

Em relação às funções sistematizadas por Propp (1928), iremos verificar como elas se manifestam na narrativa de Neil Gaiman, a fim de confirmar a hipótese de o conto se utilizar do procedimento do revisionismo do conto de fadas “Branca de Neve” (1857), dos irmãos Grimm. O processo de revisionismo reescreve o conto de partida, subvertendo a ordem da narrativa de origem, promovendo outro direcionamento, sob uma nova óptica, por isso, é importante percebermos de que forma esse conto se constitui.

De acordo com Propp (1928), os contos de fadas, como já vimos, começam com uma situação inicial, marcada pela tranquilidade, momento em que a origem e a família do herói são apresentadas. Ao voltarmos nossa atenção para o conto de Neil Gaiman (1998), ele inicia-se assim: “Eu realmente não sei que tipo de coisa ela é. Nenhum de nós sabe. Ela matou sua mãe no parto, mas isto não dá conta de descrevê-la” (GAIMAN, 2004, p. [219]). O conto já começa com uma acusação de homicídio, uma vez que a narradora-personagem afirma que “ela”, até então desconhecida para o leitor, é uma assassina, por ter matado seus pais.

O conto não se vale da fórmula do “Era uma vez”, como acontece em muitos contos do gênero. Ele rompe com esta moldura e já vai direto aos fatos, que a princípio, parecem bastante macabros.

A 1ª função presente nos contos, segundo Propp, é a do afastamento (“um dos membros da família afasta-se de casa”). Em “Neve, vidro e maçãs”, esta função não acontece no início da narrativa, que primeiro vai contar a história da rainha com o rei, de quando ela conheceu seu marido e o modo como vivia com ele. Considerando que a rainha (narradora-personagem) é a protagonista, os fatos que ela narra se relacionam diretamente com sua vida, pois é a personagem central. Assim, podemos dizer que a “situação inicial”, do conto é esta:

[...] **eu** havia visto sua face em sonhos e reflexos durante toda a minha vida: dezesseis anos sonhando com sua imagem antes de ele deter o passo de seu cavalo junto à ponte naquela manhã e perguntar meu nome. Ele me ajudou a subir em seu grande garanhão, e juntos cavalgamos até minha pequena

choupana, meu rosto enterrado no dourado de seus cabelos. Ele pediu o melhor que eu tinha a oferecer; era o direito de um rei. (GAIMAN, 2004, p.[219])

O conto não segue os fatos de forma linear. A cena final da narrativa se passa no momento presente. Temos a impressão de que o conto é narrado quando a rainha estava no cativeiro, lembrando seu passado, como a querer deixar suas memórias inscritas em algum lugar. A linguagem é bastante oral, temos a impressão de que a narradora-personagem está dialogando com alguém ou talvez com ela própria, contando os fatos de acordo com as memórias que vêm a sua mente.

A função do afastamento, neste conto, aparece quando a madrasta (narradora) conta sobre a morte do seu marido, no caso, o rei: “Eu permaneci ao seu lado no fim: suas mãos frias como pedra, seus olhos azul-leitosos, seus cabelos e barbas escassos e sem lustro. Morreu sem tremer [...]” (GAIMAN, 2004, p. [220]). Temos, assim, o afastamento do rei do palácio, deixando-o somente aos cuidados da rainha e de sua filha.

A 2ª e a 3ª funções “ao herói impõe-se uma interdição”, “a interdição é transgredida” não aparecem no conto. Partimos, então, para as funções seguintes:

- 4ª função: O agressor tenta obter informações;
- 5ª função: O agressor recebe informações sobre a sua vítima;
- 6ª função: O agressor tenta enganar a vítima para se apoderar dela ou dos seus bens;
- 7ª função: A vítima deixa-se enganar e ajuda assim seu inimigo sem o saber;
- 8ª função: O agressor faz mal a um dos membros da família.

Todas essas funções aparecem na narrativa, quando o agressor, no caso, a princesa, entra no quarto de sua madrasta, ainda criança, e sob o pretexto de estar com fome, acaba por obter informações diretas da rainha, apoderar-se dela, enganá-la e causar-lhe mal, já que finca seus dentes no polegar da madrasta (vítima) e alimenta-se de seu sangue, deixando no local apenas uma cicatriz. Propp explica que uma das formas da 8ª função acontecer é quando “o agressor provoca danos corporais”, e, de fato, a princesa causa danos à rainha, como também causou danos ao seu pai, o rei, levando-o à morte. Sendo assim, a princesa é o agressor, personagem vilã da trama.

Ainda, a 8ª função prevê “o agressor manda matar alguém”. Importante destacar aqui que, após a princesa (agressor) causar danos corporais a sua madrasta e também ao rei, a

rainha é quem manda matar alguém, no caso, sua enteada. Há uma inversão: a vítima manda matar o agressor: “Trouxeram-me seu coração. Sei que lhe pertencia - nenhum coração de porca ou corça continuaria a bater e pulsar após ter sido arrancado, como aquele fazia” (GAIMAN, 2004, p. [221]). Esta função não aparece descrita por Propp, em seu livro. Há uma “ressistematização” por parte de Gaiman, que inverte o agente da função.

A 9ª função “A notícia da malfeitoria ou da falta é divulgada, **dirige-se ao herói** um **pedido** ou uma ordem; este é enviado em expedição ou deixa-se que parta de sua livre vontade” aparece no conto. É a rainha, a heroína (uma vez que tenta derrotar o mal e salvar a aldeia), que parte rumo à floresta para matar a princesa, após o Lorde da Feira alertá-la para o fato de que as pessoas do povoado estão desaparecendo e pedir uma solução para o problema:

Minha rainha – indagou ele - o que está afugentando o povo da floresta? No próximo ano, não haverá Feira da Primavera. Os viajantes de outros reinos tornaram-se escassos e infrequentes, a gente da floresta está quase desaparecida. Outro ano como este e todos morreremos de fome. (GAIMAN, 2004, p. [222])

Diante dessa notícia de “falta”, a rainha vê, através de um vidro incrustado, um espelho, o que se passa na floresta e decide agir, adentrando assim a 10ª função “O herói que demanda aceita ou decide agir”: Vejamos: “Cobri o espelho com a pele de corça e lhe disse que eu mesma iria me encarregar de mais uma vez tornar a floresta segura. Eu tinha que fazê-lo, embora isso me aterrorizasse. Afinal, eu era a rainha” (GAIMAN, 2004, p. [223]).

Em seguida, vem a 11ª função “O herói deixa a casa”. A rainha deixa o palácio para ir ao encontro da princesa.

Vesti o capuz da capa sobre meu rosto, tomei fitas e graciosos ornamentos de cabelo comigo, coloquei-os por cima das maçãs dentro da cesta de junco, e **caminhei sozinha para a floresta até chegar à sua morada**: um penhasco alto de granito, cercado de profundas cavernas que penetravam na muralha de rocha. (GAIMAN, 2004, p. [224] – grifo nosso)

É a personagem vítima que vai desempenhar as funções que competem ao herói, tornando-se a heroína. Quando Propp explica sobre o herói, ele destaca que existem os heróis que demandam e os heróis-vítimas, e a rainha, nesse conto, é a heroína vítima, pois tenta combater a personagem de Branca de Neve, que é má, a vilã. Apesar de a rainha ser a heroína, ela é vencida pelo agressor ao final, o que descaracterizaria a função de heroína ou subverteria, pois, normalmente, o herói vence o mal.

As funções que se seguem são:

- 12ª: “O herói passa por uma prova, um questionário, um ataque, etc., que o preparam para o recebimento de um objeto mágico ou de um auxiliar mágico”. A rainha passa por uma metamorfose, e utiliza-se da magia para transformar-se em velha e envenenar a maçã. Não é bem o recebimento de um objeto mágico. Ela se prepara para ir até o agressor, disfarçando-se e em posse da fruta envenenada.
- 13ª: “O herói reage às ações do futuro doador. Esta função não aparece na narrativa. Não há um doador.
- 14ª: “O objeto mágico é posto à disposição do herói. No caso do conto, há o espelho onde a rainha vê a princesa na floresta, antes de partir em “expedição”.

Eis o trecho:

Eu ordenei à minha criada que trouxesse **meu espelho**. Era um objeto singelo, um disco de vidro com o fundo prateado, que eu mantinha embrulhado numa pele de corça, dentro do baú, em meus aposentos. Trouxeram-no a mim, e **contemplei seu interior**”. (GAIMAN, 2004, p. [222] – grifo nosso)

No entanto, esta função viria após a 9ª função “A notícia da malfeitoria ou da falta é divulgada”. A ordem está alterada.

- 15ª: “O herói é transportado, conduzido ou levado para perto do local onde se encontra o objetivo de sua demanda”. De fato, esta função aparece no conto, pois a rainha parte rumo às cavernas, onde a princesa se esconde.
- 16ª: “O herói e o seu agressor defrontam-se em combate”. A rainha encontra a princesa, porém, não há luta corporal, não há combate, porque a rainha sente medo da princesa, quando sua cicatriz volta a pulsar. Assim, ela foge de lá: “Eu fiz o que havia planejado, mas o fiz mais rapidamente do que imaginara: derrubei a cesta e berrei como a velha mascate desanimada que fingia ser. Então, corri” (GAIMAN, 2004, p. [224]).

- 17ª: “O herói recebe uma marca”: no conto, a cicatriz do polegar da rainha começa a puxar. Ela não recebe uma marca, ela já tinha a cicatriz. Então, tal função não acontece dessa forma.
- 18ª: “O agressor é vencido”. Esta função não ocorre, porque é o agressor quem vence a vítima, condenando-a à morte. Há uma inversão na ordem estabelecida por Propp. Neste conto, é o mal que vence o bem. A ética maniqueísta é colocada em xeque, pois o triunfo é do mal contra o bem, que apesar de lutar, acaba derrotado.
- 19ª: “A malfeitoria inicial ou a falta são reparadas”. A malfeitoria inicial não é reparada. O rei está morto, as vítimas da princesa também estão mortas e a rainha será morta. O que temos é: a malfeitoria realizada para com a princesa é reparada, ou seja, com a intervenção do príncipe, a princesa (agressor) volta à vida, pois havia sido envenenada pela rainha (vítima).
- As funções praticamente se encerram aqui, já que após o despertar da princesa, é a vítima quem começa a sofrer ainda mais. As funções de Propp já não se encaixam mais na narrativa de Gaiman. A sistematização passa a ser outra. Propomos uma sistematização assim:
- A princesa (agressor) é socorrida pelo príncipe, que a desperta do “sono profundo”.
- A princesa (agressor) e o príncipe prendem a vítima:
 “Eu fui amarrada e aprisionada em uma pequenina cela de pedra debaixo do palácio e lá permaneci durante todo o outono” (GAIMAN, 2004, p. [227]).
- A princesa (o agressor) e o príncipe se casam. Eis o trecho: “Os dois disseram-me que se casariam e certamente seus reinos seriam unidos. Afirmaram que eu estaria presente no dia do casamento” (GAIMAN, 2004, p. [227]).
- A vítima é punida. Eis o trecho:
 Eu fui amarrada e aprisionada em uma pequenina cela de pedra debaixo do palácio e lá permaneci durante todo o outono. Hoje, arrancaram-me da cela. Despiram os trapos que eu vestia e lavaram minha sujeira. Então, raspam minha cabeça e virilha antes de esfregar minha pele com banha de ganso. A

neve caía enquanto me carregavam – dois homens segurando cada mão, dois outros, cada perna – irremediavelmente exposta e humilhada por entre a multidão invernal. Fui levada a **este forno**. (GAIMAN, 2004, p. [227] – grifo nosso)

A personagem vítima, a rainha, é condenada à morte, novamente, por meio do fogo, assim como acontece nos contos dos irmãos Grimm. No entanto, vale lembrar que nestes a rainha é má e a morte é a punição de suas maldades. Já no conto de Neil Gaiman, a rainha é uma vítima, que tenta lutar contra a princesa, porém, sem êxito. E ainda é condenada a uma morte terrível, já que é colocada dentro de um forno, nua, com gordura de ganso em sua pele, como se fosse um “animal” a ser assado. A cena é de tortura:

Eles selaram a porta do forno em seguida. Está ficando mais quente aqui. Lá fora, cantam e dão vivas, batendo nas laterais.

(...)

Eu não gritarei. Não lhes darei esta satisfação. Terão meu corpo, mas minha alma e minha história a mim pertencem, e comigo morrerão. A banha de ganso começa a derreter e brilhar sobre minha pele. Não devo emitir um só pio. Não devo pensar mais nisto. (GAIMAN, 2004, p. [227]).

A vítima é torturada e condenada à morte por ter envenenado a princesa, a agressora, a vilã. Temos aí, uma inversão de valores, uma injustiça, uma vez que a punição aparece para a personagem que pensava no bem-estar de todos, que queria proteger os moradores do povoado, que amava o rei. O conto não satisfaz o nosso sentimento de “acontecimento justo” de que trata Jolles (1976). Para o autor, os contos maravilhosos conquistam o leitor porque

(...) satisfazem, ao mesmo tempo, o nosso pendor para o maravilhoso e o nosso amor ao natural e ao verdadeiro mas, sobretudo, porque as coisas se passam nessas histórias como gostaríamos que acontecessem no universo, como *deveriam* acontecer. (JOLLES, 1976, p. 198)

O conto “Neve, vidro e maçãs” segue na direção contrária, pois perturba o leitor, não o satisfaz dentro de uma ética e de uma moral já assimiladas a partir da narrativa dos irmãos Grimm e difundida entre nós, já que é a vilã quem vence ao final e ainda recebe como “prêmio” um príncipe, com quem se casa.

A partir de toda essa sistematização, notamos que o conto de Neil Gaiman reescreve o conto dos irmãos Grimm valendo-se do procedimento do revisionismo, uma vez que o conto foge dos parâmetros, das características do gênero sistematizadas por Vladimir Propp e

demais autores, invertendo as funções, os agentes que as desempenham, desconstruindo a “ética maniqueísta”, ao colocar o triunfo do mal sobre o bem ao final.

Os textos revisionistas transgridem e subvertem as narrativas tradicionais e contestam significados cristalizados nas histórias de tal modo que, embora o reconhecimento das fontes seja não somente possível, como também desejável, cria-se um distanciamento crítico em relação aos textos originais (...). (MARTINS, 2015, p. 40)

Ao pensarmos no final do conto de Gaiman, tal narrativa nos convida a uma reflexão: na vida terrena, será que sempre o bem vence o mal? Sabemos que muitas pessoas são injustiçadas, que outras nunca são punidas e ainda saem vitoriosas diante de situações desonestas. O final feliz, tão esperado, às vezes, não acontece. E o conto problematiza essa questão, de que o bem, às vezes, também padece e perde para o mal.

3.4 TEMAS SOMBRIOS

3.4.1 CANIBALISMO

O canibalismo é a prática da devoração de indivíduos por outros da mesma espécie. Na mitologia grega, podemos encontrar a história de Cronos, o rei dos titãs. Cronos devorava seus filhos assim que nasciam para evitar a profecia, de que um deles iria destroná-lo. De acordo com o *Dicionário da mitologia grega e romana*, de Pierre Grimal (2005), Cronos é o filho mais novo de Úrano e de Geia, pertencente à primeira geração divina, anterior a Zeus e aos Olímpicos.

Uma vez senhor do mundo, desposou Reia, sua própria irmã, e, visto que Úrano e Geia, depositários da sabedoria e do conhecimento do futuro, lhe tinham predito que ele seria destronado por um dos seus filhos, devorava-os à medida que iam nascendo. Assim, gerou e devorou sucessivamente Héstia, Deméter, Hera, Plutão (Hades) e Posídon. (GRIMAL, 2005, p. 105)

Nos contos de fadas, tal prática esteve relacionada também aos pais que se alimentavam dos próprios filhos. Hueck (2011, p. 165), cita, como exemplo, o conto “As crianças famintas”, “na qual a mulher, de tanta fome, propõe comer as próprias filhas, como se fosse normal”. Outros contos em que podemos observar a prática canibal são: “João e

Maria” (1812), dos irmãos Grimm e “O pé de zimbros”, de Philipp Otto Runge, publicado pelos irmãos Grimm em 1812. Vejamos uma passagem do conto “O pé de zimbros”:

A mãe pegou então o menino e fez dele picadinho. Jogou os pedaços numa panela e preparou um ensopado (...). Quando o pai chegou em casa, sentou-se à mesa e perguntou: “Onde está meu filho?” (...) O pai continuou a comer e foi jogando os ossos embaixo da mesa, até que a travessa ficou vazia. (TATAR, 2004, p. 164)

A autora destaca que a escassez de comida e a fome eram assuntos recorrentes nos contos orais: “Historiadores acreditam que esses acontecimentos são narrados nas histórias porque a procura por nutrientes era também assunto de vida e morte na vida real. E que casos parecidos podem ter acontecido de verdade” (HUECK, 2011, p.166). Robert Darnton (2014, p. 40) comenta que a vida dos camponeses era marcada pela “subnutrição crônica” e tais aspectos acabavam inseridos nos contos orais, uma vez que “o narrador adapta o tema herdado a sua audiência, de modo que a especificidade do tempo e do lugar apareça através da universalidade do motivo” (DARNTON, 2014, p. 29).

O conto de Neil Gaiman recupera em sua essência os temas macabros e insere na narrativa a prática do canibalismo, vinculada à fome da princesa, que mata o monge para alimentar-se de sua carne. Como um animal selvagem, é assim que sobrevive em meio à floresta onde foi deixada. Para atrair a presa, ela utiliza-se da sedução de seu corpo nu, que chama a atenção dos homens para, em seguida, abocanhá-los, literalmente. Vejamos:

Ela o empurrou sobre o musgo. Uma mão deslizava como uma aranha pelo emaranhado de pelos até que se fechou sobre sua masculinidade. A outra traçava um círculo sobre o bico do peito esquerdo. O homem fechou os olhos e tateou desajeitadamente com a mão enorme por debaixo da saia. Ela levou a boca até o mamilo com o qual brincava, sua pele macia e branca roçava o corpo peludo e castanho. Ela enterrou os dentes no peito volumoso. Ele abriu os olhos, fechou-os novamente e dali **ela bebeu**. Escarranchou-se sobre ele, **alimentou-se**. Enquanto o fazia, um líquido fino e escuro começou a gotejar entre suas pernas... (GAIMAN, 2004, p. [223] – grifo nosso)

A princesa descrita no conto é completamente diferente do estereótipo de princesa presente dos contos de fadas. Não é uma princesa delicada, boa e ingênua. É forte, tem poderes, pois apesar de terem arrancado o seu coração, órgão vital, ela mantém-se viva e vinga-se da sua madrasta. Ela é vampira e, por isso, imortal. O conto desconstrói a imagem da

princesa idealizada dos contos tradicionais, rebaixando sua posição social ao nível animalesco.

A prática do canibalismo também aparece na alimentação da rainha, que pensa ter comido o coração da princesa: “Dizem que fui enganada; que aquele não era seu coração. Que era o coração de um animal – um cervo, talvez, ou um javali. Dizem, e estão enganados. Outros afirmam (mas trata-se de mentira dela, não minha) que me foi dado o coração, e que eu o devorei.” (GAIMAN, 2004, p. [221]). O órgão retirado da princesa é justamente o coração, órgão vital da existência humana. Nos contos dos irmãos Grimm e de Figueiredo Pimentel, a rainha pensa ter se alimentado dos pulmões e do fígado da princesa. Há uma mudança no órgão ingerido.

3.4.2 VAMPIRISMO

O conto “Neve, vidro e maçãs” retrata a personagem da princesa como uma vampira, impiedosa, má e sem coração, uma vez que se mantém viva mesmo sem o órgão. Ela é, segundo o olhar da madrasta, que vai traçando tais dados da personalidade da enteada, o terror do povoado onde vive, afastando as pessoas daquele lugar.

Para classificarmos a personagem da princesa como uma verdadeira vampira, vale explicitarmos as características de um vampiro. Este se alimenta de sangue e é imortal. Em busca do significado do termo, no *Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa* encontramos a seguinte definição: “Entidade lendária que, segundo superstição popular, sai das sepulturas, à noite, para sugar o sangue dos vivos” (FERREIRA, 2009, p. 2034). Dessa forma, fica claro que a princesa, de fato, é uma vampira, pois se alimenta de sangue, costuma sair à noite atrás de sua presa e é imortal, já que continua viva mesmo quando lhe tiram seu coração.

A personalidade vampiresca da garota já se manifesta nela desde criança e é aos seis anos que sua madrasta percebe tal comportamento. Vejamos o excerto:

O que você está fazendo longe de seu quarto?

- Eu estou com fome – disse, como qualquer criança.

[...]

Ela tomou a maçã seca de minhas mãos e se pôs a mastigá-la com seus dentes amarelos e afiados.

- Está gostoso?

Ela assentiu com a cabeça. Sempre tive medo da pequena princesa, mas, naquele momento, senti afeição por ela e, com meus dedos, gentilmente, toquei-lhe as faces. Ela olhou para mim e sorriu – ela sorria, mas raramente

– então, afundou seus dentes na base de meu polegar, no Monte de Vênus, e **arrancou sangue**.

[...]

A pequena princesa firmou sua boca em minha mão e, então, lambeu, sugou e bebeu. Quando terminou, deixou meu aposento. Ante meu olhar, o corte que ela fizera começou a se fechar, formar casca e cicatrizar. (GAIMAN, 2004, p. [219 - 220] - grifo nosso)

A cada ferida que se abre, o sangue é sugado e no local permanecem apenas as cicatrizes de seu ato. Vampira como é, a princesa não poupa a vida nem dos familiares, pois de tanto sugar o sangue do próprio pai, provoca sua morte. Ela perfurou o pai por todo o corpo, sem piedade, traço maligno de sua personalidade: “Morreu sem tremer, sua pele mordiscada e tomada da cabeça aos pés por pequeninas e antigas cicatrizes” (GAIMAN, 2004, p. [220]).

No conto, a princesa matou o pai, o monge, e dá a entender que também algumas pessoas do povoado, motivo pelo qual a feira da Primavera estava pouco frequentada, o que motivou sua madrasta procurá-la para matá-la e restabelecer no reino a paz e a segurança.

Importante destacarmos que a presença do vampiro na literatura não é algo recente. Podemos citar a famosa obra protagonizada pelo vampiro *Drácula*, escrita por Bram Stoker, em 1897. Além dos livros *A hora do vampiro*, de Stephen King (1975); *Entrevista com o vampiro* (1976), de Anne Rice (a autora tem vários livros publicados com a temática “vampiro”); *O vampiro de Curitiba* (1965), de Dalton Trevisan, entre muitos outros, que conquistam o público leitor.

No cinema, o personagem também rendeu vários filmes, tais como *Nosferatu: o vampiro da noite* (1979), de Werner Herzog; *Entrevista com o vampiro* (1994); *Drácula: a história nunca contada* (2014); a saga crepúsculo: *Crepúsculo* (2008), *Lua nova* (2009), *Eclipse* (2010), *Amanhecer* (parte 1, 2011; parte 2, 2012), entre outros.

3.4.3 INCESTO

O incesto, de acordo com o *Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa*, diz respeito à “união sexual ilícita entre parentes consanguíneos, afins ou adotivos” (2009, p. 1087). Nos contos de fadas, a referência ao incesto aparece no conhecido conto “Pele de asno”, quando o pai deseja casar-se com a filha. Na mitologia, as narrativas também carregam “algum tipo de indecência entre familiares: o todo-poderoso deus grego Zeus se casa com a irmã Hera; Édipo se deita com a mãe, dando nome ao complexo mais famoso da psicologia;

os deuses irmãos egípcios Osíris e Seth se unem com as irmãs Ísis e Néftis” (HUECK, 2011, p. 31-32).

Se tal prática aparece nos contos, é de se imaginar que refletem um dado cultural de uma época. Com as diversas reescrituras dos contos e suavizações, tal prática foi sendo retirada das histórias, até por questões de valores morais e religiosos, já que tal assunto nunca foi bem visto socialmente.

Tal temática obscura volta a aparecer em “Neve, vidro e maçãs”, uma vez que dá a entender pelo relato da madrasta que a princesa, filha do rei, chegou a abusar do pai, ao morder-lhe a pele, chupando o seu sangue, deixando todo o corpo do pai com cicatrizes: “Havia cicatrizes em meu amor, nas coxas de seu pai e no **membro viril** dele, quando morreu” (GAIMAN, 2004, p. [221] – grifo nosso). A atitude da filha levou o pai à morte, o abuso e o vampirismo sugou suas energias, sua força vital.

3.4.4 EROTISMO E LUXÚRIA

O conto “Neve, vidro e maçãs”, como já foi dito, é um conto destinado ao público jovem/adulto, uma vez que contém cenas de natureza erótica e sexual. Ambas as personagens femininas valem-se da luxúria, pois não reprimem seus desejos carnis. Segundo Coelho (2000, p. 25), nos contos contemporâneos, o sexo aparece como sexofilia.

No entanto, a autora explica que nos contos tradicionais, o sexo era visto como algo pecaminoso, a sociedade era sexófoba, pautada numa ética religiosa, que proibia “terminantemente sua fruição fora do casamento e fora da intenção de procriar”. Coelho ainda esclarece que aquilo que seria um ato natural foi visto como um ato moral, numa sociedade patriarcal, “a interdição ao sexo acabou por se restringir apenas às mulheres, cuja virtude máxima passou a ser a castidade” (COELHO, 2000, p.22). Dessa forma, traçando um paralelo com o conto que já vimos, “A jovem escrava” (1634), de Basile, a perda da virgindade de Cilla, ainda solteira, resultou em tragédias e a personagem foi punida. A sociedade era bastante severa e até cruel em relação ao sexo fora do casamento e as mulheres eram muito reprimidas.

Voltando-nos para o conto contemporâneo de Neil Gaiman, de 1998, as personagens femininas de “Neve, vidro e maçãs” são bastante liberais em relação ao sexo. Elas relacionam-se com os homens de forma muito carnal, a ponto de vulgarizar o ato. Coelho (2000, p. 25) explica que “o exagero do ‘interdito ao sexo’ tradicional passa para o exagero da ‘liberação sexual’ total.” Assim, a diferença entre o conto tradicional e o conto

contemporâneo está na passagem de uma sociedade sexófoba para uma sociedade sexófila. E nesse sentido, Gaiman relata com riqueza de detalhes a relação sexual praticada pela rainha e pela princesa, que nada têm de inocentes ou virgens. O detalhamento das “cenas” de cunho sexual apenas mostra o ato como algo vulgar “transformando o sexo, o corpo, em puro espetáculo, em performance.” (COELHO, 2000, p. 25). Notamos, dessa forma, que estamos diante de dois extremos, ou o sexo é reprimido, ou o sexo é liberal.

A rainha, ao encontrar-se com o rei, antes de ser levada ao palácio, envolveu-se sexualmente com ele. Dá-se, posteriormente, pela voz da narradora, um ar erótico ao relatar que de quando em quando ela saía de seu quarto para dar prazer ao rei. Após ficar viúva, relata que entregou seu corpo a um príncipe e este, antes do ato sexual, fez algumas exigências a ela, que buscou atendê-lo. Vejamos:

De início, o príncipe parecia excitado. **Ordenou** que eu tirasse minhas vestes, **fez com que** ficasse diante de uma janela aberta, longe do fogo, até que minha pele eriçasse de tão **gelada e fria**. Então, **pediu-me** para **deitar de costas**, com as mãos cruzadas sobre os seios, meus olhos arregalados, apenas fitando as vigas acima. **Disse-me para não me mover**, respirar o menos possível. **Implorou-me para que nada falasse**. Abriu minhas pernas. Foi então que me penetrou. Conforme começou a estocar dentro de mim, senti meu quadril erguer-se, meu corpo parear-se ao seu, atrito após atrito, impulso após impulso. **Gemi**. Não pude evitar. Sua **masculinidade escorregou para fora de mim**. (GAIMAN, 2004, p. [225] – grifo nosso)

Notamos a dominação do homem na relação sexual. No entanto, a rainha se submete ao príncipe, porque ela tem interesse em unir-se a ele. Um detalhe a se reparar nesta cena é que o príncipe desejou que a rainha estivesse gelada e fria para o ato, um indício de gostar de cadáveres, por serem frios. Ele só consegue mostrar sua virilidade se a pessoa com quem se relacionar estiver imóvel, como um cadáver, já que quando a rainha geme, ele perde o vigor. Vemos assim, um traço necrófilo na personalidade do príncipe, que não consegue enfrentar o outro, pois este outro precisa estar imóvel, sem ação, para que ele sintasse homem.

A submissão sexual da rainha também se verifica quando ela conhece o rei: “Ele tomou **tudo que quis de mim**, o direito dos reis (...)” (GAIMAN, 2004, p. [219] – grifo nosso). Vemos a sociedade patriarcalista, a dominação machista, em que a mulher tem que servir ao homem da forma como ele desejar, não podendo opinar ou discordar, apenas ser obediente e ficar em silêncio durante o ato: “Eu possuía meus próprios aposentos. Meu marido, o rei, também tinha os seus. Quando me desejava, mandava-me chamar. Eu ia a ele, e o satisfazia, e ele me satisfazia em troca” (GAIMAN, 2004, p. [219]).

A princesa vampira também não é virgem, nem pura. Ela utiliza-se do seu corpo para atrair suas vítimas fatais. Além disso, tem o costume de andar nua e pratica relações sexuais com qualquer um, com o pai, com o monge e com o príncipe. Tem comportamento bastante animalesco, sem qualquer tipo de pudor. Após o ato, ela devora a vítima, literalmente. Assim como alguns insetos machos, que após o acasalamento, morrem.

Em relação à nudez, a rainha, para preparar o feitiço que envenenaria a enteada, fica nua: “Nua, estava eu, e sozinha na torre mais alta do palácio, um lugar aberto aos céus” (GAIMAN, 2004, p. [223]). Quando foi levada ao forno, para morrer, também estava nua. A princesa também se encontra nua em vários momentos: quando sai da caverna, quando é colocada no caixão: “Imagino, então, sua pequena escolta atravessando a floresta a cavalo, alcançando por fim o túmulo de cristal e vidro da minha enteada. Tão pálida. Tão fria. **Nua sob o vidro**, pouco mais do que uma menina, e morta” (GAIMAN, 2004, p. [226] – grifo nosso).

O erotismo, no conto, tem um caráter bastante apelativo, em minha opinião. Considerando que é um livro destinado aos jovens, não podemos nos esquecer do caráter mercadológico, uma vez que por trás de todo livro, há o interesse na venda e tal temática poderia interessar mais aos jovens.

No entanto, compartilho da opinião de Coelho (2000, p. 25): “Urge que a força sexual seja redescoberta, para além do *natural* e da *moral*, como um *ato existencial*, e como tal essencialmente dinamizador das forças criadoras do ser.” Como o conto reflete a sociedade em que vivemos, “Neve, vidro e maçãs” apenas reproduz na narrativa uma questão presente nas relações humanas atuais, fato que confirma a tese de que os contos se transformam porque a sociedade também passa por transformações, adequando-se, desta forma, ao contexto em que é produzido, considerando o público da época.

3.4.5 NECROFILIA E ESTUPRO

O conto escrito por Neil Gaiman, de fato, vale-se do lado sombrio dos contos de fadas. Outros temas presentes no conto “Neve, vidro e maçãs” é a necrofilia e o estupro. Poderia dizer que os dois acontecem ao mesmo tempo. No entanto, não é novidade nos contos de fadas tais atos.

O conto “O sol, a lua e Tália” (1634), de Giambattista Basile, presente no livro *Pentamerone*, conta a história de Tália, que é violada durante o “sono” por um príncipe. Acontece que Tália estava “morta”, então, o príncipe também praticou necrofilia. Quando

Tália acorda, já é mãe de gêmeos. O mesmo acontece no conto “A bela adormecida”, que aborda tal temática.

Em “Neve, vidro e maçãs”, tais práticas também aparecem, quando o príncipe abusa da princesa quando ela está nua e “adormecida” no caixão de vidro. Se considerarmos que esse sono mais se parece com a morte, o príncipe, além de estuprador é necrófilo, destoando, assim, da imagem de homem ideal cultivada no imaginário feminino. Vejamos o excerto, em que o ato necrófilo é narrado a partir do ponto de vista da rainha:

Na minha fantasia, quase posso sentir a repentina **solidez de sua masculinidade** dentro de suas vestes, pressinto o **desejo ardente** que o acometeu [...].

Mãos, removendo os pedaços de vidro e quartzo de seu **corpo gelado**. Mãos gentilmente acariciando suas **faces gélidas**, movendo seus braços frios, regozijando-se por encontrar o **cadáver** ainda fresco e maleável. Tê-la-á ele tomado lá, diante de todos? Ou ordenado que a carregassem até um canto recluso antes de **possuí-la**? (GAIMAN, 2004, p. [226] – grifo nosso)

De acordo com a rainha, a princesa estava fria, assim como um cadáver e ainda assim, o príncipe sentiu desejo sexual por ela, violando-a, demonstrando um comportamento necrófilo. O termo “necrofilia” significa “atração sexual mórbida por cadáver” (FERREIRA, 2009, p. 1391). A princesa desperta após o ato e ainda se casa com o príncipe estuprador e necrófilo. O conto causa estranhamento ao leitor por reunir tantos temas macabros.

3.5 RESUMINDO

O conto de Neil Gaiman “Neve, vidro e maçãs” é uma reescritura do conto dos irmãos Grimm, mas que se utiliza do procedimento do revisionismo dos contos de fadas. Até o capítulo 2, de nossa pesquisa, trabalhamos somente com contos que não alteraram muito a narrativa do conto de partida.

O conto “Branca de Neve”, de 1857, é o registro feito pelos próprios escritores da narrativa que haviam publicado em 1812, suprimindo e substituindo partes que consideravam impróprias para o público infantil, ou seja, modificando trechos, porém conservando a estrutura narrativa: os personagens, o espaço, a heroína, a vilã, etc. Segue o mesmo padrão o conto reescrito por Figueiredo Pimentel, em “Branca como a neve” (1894), narrativa que sofreu algumas modificações na trama, na linguagem, inserindo traços da cultura brasileira, mas que não modificou a estrutura e a temática do conto europeu.

Em contrapartida, a narrativa de Neil Gaiman difere bastante do conto dos irmãos Grimm, de 1857, já começando pelo foco narrativo em primeira pessoa, na figura da madrasta, a vilã, cujo ponto de vista irá nos oferecer uma nova ordem dos fatos. A história segue outra direção e propósito: não é um conto destinado às crianças; a rivalidade entre madrasta e enteada não é motivada pela inveja da beleza da princesa. A princesa em nada se parece com aquela moça indefesa retratada pelos contos anteriores, pois é, aos olhos da madrasta, uma vampira selvagem e sem pudores, uma vez que tem relação sexual com qualquer pessoa, além de ser canibal. O conto traz à baila temas considerados macabros como: o vampirismo, o canibalismo, o incesto, o erotismo e a necrofilia.

Ademais, há uma inversão no binômio protagonista e antagonista, uma vez que a madrasta é a personagem protagonista vítima e a princesa é a vilã, a personagem agressora, que causa mal e prejuízo a todos que a rodeiam. Gaiman subverte a estrutura do conto de fadas estudada por Propp (1928). O final feliz não é justo para com a personagem da madrasta, que é punida, apesar de se apresentar como a vítima. O mal vence ao final, pois a princesa casa-se com o príncipe, enquanto a madrasta é levada ao forno para morrer queimada, de forma cruel e torturante. Volobuef (2013, p. 226) pontua: “A madrasta é a única que identifica o verdadeiro caráter da princesa, mas sua tentativa de resistência logo é desarmada. Bem e Mal se inverteram e, com isso, são mostrados por um viés que os problematiza”.

No próximo subitem, voltamos nossa atenção para o filme *Espelho, espelho meu* (2012), a fim de verificar de que modo o famoso conto de Branca de Neve se atualiza no cinema, ou seja, em outro suporte, no contexto do início do século XXI. Focalizaremos os temas tratados no filme, a constituição dos personagens e a forma como a história se desenvolve, sempre nos lembrando das considerações de Vladimir Propp, para percebermos onde acontecem as mudanças

3.6 ESPELHO, ESPELHO MEU (2012)

3.6.1 SINOPSE DO FILME

O filme conta a história de Branca de Neve, uma princesa, que perdeu a mãe ainda bebê. O rei, seu pai, era um homem bondoso e justo, governava o reino com sabedoria. Ele era um pai carinhoso e cuidava da filha com muito amor. Acontece que o rei, um dia, casou-se com outra mulher, muito vaidosa, bonita e interesseira.

A Fera, monstro que assustava o povoado, rondava o reino e, por isso, o rei precisou partir para a floresta a fim de combater esse animal, porém, nunca mais foi visto. Desse modo, a rainha passou a governar sozinha e a princesa foi crescendo presa no palácio, uma vez que a rainha não gostava que ela saísse dos seus aposentos, pois sua beleza a incomodava. E ainda, a rainha dizia a todos que a princesa era louca e, por isso, vivia reclusa.

O filme inicia-se no dia do aniversário de Branca de Neve, quando ela completa a idade de 18 anos. A rainha não se importa com o aniversário da garota e a trata com rispidez, proibindo-a de sair do quarto. A garota é muito amada pelos criados, principalmente, por Margareth, uma cozinheira, que a encoraja a sair do palácio e ir até o povoado para ver a situação de miséria em que vive o povo, uma vez que ela deveria governar o reino, pois é a filha do rei. Após essa conversa, Branca de Neve resolve sair do palácio, escondida da rainha, disfarçada, para ver de perto o povoado.

No caminho, Branca de Neve encontra o príncipe Alcott e o seu Valete, Renbock, em situação constrangedora: pendurados de cabeça para baixo numa árvore, pois foram vítimas dos anões ladrões, (eles usam pernas de pau retráteis), que roubaram seus pertences, deixando-os seminus. A princesa salva os dois homens, desamarrando-os e, neste momento, o príncipe e a princesa olham-se admirados, com interesse um pelo outro. No entanto, eles seguem rumos diferentes, a princesa vai para o sul (ao povoado) e o príncipe para o norte, rumo ao palácio da rainha.

Branca de Neve vê a miséria em que vive o povo, a fome das crianças e percebe que a rainha destruiu o reino de seu pai. Diante disso, resolve tomar uma providência e enfrentar sua madrasta, já que o reino é seu por direito. Enquanto isso, no palácio, o príncipe Alcott, forte, belo e rico, apresenta-se à rainha, que fica encantada com sua beleza e riqueza, recebendo-o com hospitalidade.

A rainha enfrenta sérios problemas financeiros, encontra-se falida e o príncipe é a melhor opção para se livrar da pobreza, além de ser jovem, belo e atraente. Para cortejar o príncipe, a rainha decide fazer uma festa no palácio e pede a Brighton que recolha mais impostos junto ao povo.

À noite, no baile, Branca de Neve infiltra-se em meio aos convidados e acaba por dançar com o príncipe que conheceu na floresta. Os dois dançam sorridentes e a princesa aproveita a ocasião para dizer que precisa de ajuda para combater a rainha. Nesse instante, sua madrasta percebe sua presença no baile e a princesa foge do salão. A rainha e Branca de Neve se enfrentam, discutem, pois a princesa reivindica a coroa. Furiosa, a rainha manda seu criado, Brighton, matar sua enteada, levando-a para a floresta.

O criado obedece à rainha e leva a princesa para a floresta à noite. No entanto, ele não tem coragem de matar a menina, que implora por sua vida. Brighton pede que a princesa fuja para longe e, em seguida, retorna ao palácio. Como prova do “assassinato”, ele mostra à rainha as vísceras de um animal, e a rainha sente-se muito satisfeita. No dia seguinte, ela informa a todos a morte da princesa. O príncipe fica muito triste com a notícia, pois havia se encantado com a beleza expressiva de Branca de Neve.

A rainha tem o hábito de consultar um espelho mágico, para isso, ela adentra o espelho e atravessa para outro mundo, onde lá conversa com a sua própria imagem refletida. A imagem do espelho aconselha a rainha a se casar o quanto antes, pois está falida. A rainha diz então que se casará com o príncipe Alcott.

Quanto à Branca de Neve, esta, que havia fugido pela floresta, depara-se com a casa dos anões. Os anões acolhem a princesa, após ela contar que sua madrasta queria matá-la. Os anões apiedam-se da jovem e deixam que ela more com eles.

Os anões “trabalham” como ladrões, roubando as pessoas, pois vivem à margem da sociedade, uma vez que foram banidos no governo da rainha, por serem feios e indesejáveis. Em um de seus roubos, eles saqueiam o trenó da realeza, pegam o saco de ouro (a arrecadação dos impostos do povo) e levam para casa. Branca de Neve descobre, devolve o ouro ao povo, diz que foram os anões que se arriscaram para devolver todo o dinheiro a eles, colocando-os em posição de heróis. Branca de Neve e os anões tornam-se aliados. A princesa aprende a lidar com espadas, a lutar, pois os anões a ensinam a se defender para combater sua madrasta.

No palácio, a rainha descobre que Branca de Neve não morreu, já que o príncipe retorna ao palácio, dizendo que lutou com Branca de Neve e os “gigantes”, referindo-se aos anões com pernas de pau. A rainha volta a consultar o espelho e pede para a imagem punir Brighton, por tê-la enganado; matar Branca de Neve, e lhe dar a poção do amor para o príncipe se apaixonar por ela. A imagem do espelho a alerta para o fato de ter que usar da magia para praticar tais atos e que isso lhe custará caro. Mesmo assim, a rainha confirma que quer ver a princesa morta. Desse modo, a imagem do espelho transforma Brighton em uma barata e, marionetes (magia negra) vão até a casa dos anões para procurar a princesa. Lá, elas destroem a casa dos anões, causam terror e são vencidas por Branca de Neve, que consegue salvar os amigos, cortando os cordões das marionetes.

No palácio, a rainha concebe um plano. No quarto, ela convida o príncipe para beber com ela. Na bebida, coloca a poção do amor para que o príncipe se apaixone e aceite se casar com ela. O príncipe bebe e fica enfeitiçado, sentindo pela rainha um amor de cãozinho. Nesse

momento, a rainha percebe que usou a poção errada, que diz “amor de cãozinho”. Enfeitiçado, o príncipe aceita se casar com a rainha.

A notícia do casamento da rainha com o príncipe chega aos ouvidos de Branca de Neve, que fica triste porque ama o príncipe. Com a ajuda dos anões, a princesa invade o casamento, rapta o príncipe e o leva para a casa dos anões. Lá, eles percebem que o príncipe está sob um feitiço e que precisam descobrir um modo de quebrar o encantamento. Os anões tentam de várias formas quebrar o feitiço, mas nada surte efeito. Então, um dos anões tem uma ideia: que o beijo do amor verdadeiro poderia trazer o príncipe de volta. Branca de Neve, então, dá seu primeiro beijo no príncipe, que volta a si, quebrando o feitiço.

A rainha, irada por não ter se casado com o príncipe, decide pessoalmente matar Branca de Neve. Ela vai até a casa dos anões e solta a Fera para perseguir a princesa e matá-la. A princesa enfrenta a Fera, com sua espada. O príncipe também tenta ajudar sua amada, porém, a Fera é muito rápida e acaba por imobilizar o príncipe. Os anões também tentam ajudar Branca de Neve na luta, porém, a princesa consegue vencer a Fera, pois percebe que o monstro carrega um colar pendurado no pescoço, com um pingente meia-lua, assim como sua madrasta. A princesa, então, enfia a adaga, que era de seu pai, no colar e o monstro desaparece. Em seguida, o rei surge em sua frente, livre finalmente da Fera. A rainha havia enfeitiçado o rei, que tinha ficado sob o domínio da Fera e, conseqüentemente, sob seu domínio, uma vez que era ela quem dominava o monstro.

O rei, muito feliz, reconhece sua filha. A princesa, então, apresenta o príncipe e os anões ao seu pai, como seus aliados. O príncipe Alcott casa-se com Branca de Neve e é o rei quem celebra a cerimônia. Durante o casamento, a rainha (disfarçada com uma capa, pois estava muito envelhecida) oferece para a princesa uma maçã, como presente. Nesse momento, Branca de Neve percebe que é sua madrasta quem oferece a fruta e não morde a maçã, oferecendo-a de volta para a senhora, ou seja, não cai na armadilha da rainha. A rainha é punida com o envelhecimento. O filme termina na festa do casamento, momento em que todos dançam felizes e comemoram o enlace da princesa com o príncipe.

3.6.2 OS PERSONAGENS E AS SUAS FUNÇÕES

Os personagens que integram o filme *Espelho, espelho meu* (2012) são, em sua maioria, nomeados, exceto a rainha, madrasta de Branca de Neve, que é referida apenas por sua posição na realeza. O filme explora a rivalidade entre a madrasta e a enteada, no caso, entre a rainha e Branca de Neve, motivada pela inveja daquela. A rainha sente ódio da

princesa por ela ser muito bela e conquistar a todos por sua aparência. Sistematizando, os personagens da trama narrativa são:

- A rainha (madrasta): narradora e personagem vilã, algoz da princesa.
- Branca de Neve: a princesa guerreira.
- Príncipe Alcott: aliado da princesa, que se apaixona por ela.
- Renbock, o Valete: auxiliar e amigo do príncipe.
- Os anões: todos os anões do filme são identificados por nomes: Grim, Açougueiro, Lobo, Napoleão, Tampinha, Rango e Riso. Atuam como personagens auxiliares da princesa, pois oferecem abrigo à menina, além de lhe ensinarem a lutar com espadas e a se defender.
- Espelho mágico: auxiliar mágico da rainha, atua para o mal, uma vez que envia marionetes para destruir Branca de Neve e transforma Brighton em uma barata.
- Fera: monstro, auxiliar da rainha.
- Brighton: criado da rainha. É auxiliar e vítima da rainha.
- Margareth: a cozinheira, auxiliar da princesa, pois a encoraja a tomar conta do seu reino.
- Magistrado: é o homem que recolhe os impostos e os entrega a Brighton.
- O Barão: homem idoso, pretendente da rainha, que deseja se casar com ela.

Os demais personagens que aparecem na narrativa são irrelevantes, atuam como figurantes, sem tanta importância para a trama.

Em relação aos aspectos narrativos do filme, verificaremos de que forma a narrativa se estrutura, de acordo com a sistematização realizada por Propp, a fim de percebermos se há algum tipo de alteração na macroestrutura do conto, que no caso, foi adaptado para o cinema.

A situação inicial, de que trata Propp, no filme, é compatível com o que o estudioso explica, pois temos a apresentação da família da heroína, Branca de Neve, pela voz da narradora-personagem, a madrasta. Ela inicia a narração da história da jovem princesa desde o nascimento, conta sobre a morte da mãe e da sua união com o rei.

A 1ª função, “um dos membros da família afasta-se de casa”, evidencia-se pela morte da mãe da menina (As fate would have it, Snow White's mother died in childbirth/ [Quis o destino que a mãe de Branca de Neve morresse ao dar a luz]) e também pelo misterioso desaparecimento do rei. Esse afastamento dos genitores de Branca de Neve deixa a menina

aos cuidados da sua madrasta. Esses dados são transmitidos ao espectador ainda pela voz da narradora. Vejamos:

The **brave king** bid farewell
to Snow White,
leaving her his favorite dagger.
(...)
He rode off into the dark woods
and, sadly, **was never seen again**.

[O corajoso rei deu adeus à Branca de Neve
Deixando para ela a adaga favorita dele.
Ele cavalgou rumo à floresta escura
E, infelizmente, nunca mais foi visto.]
(ESPELHO, espelho meu, 2012 – grifo nosso)

Propp (1985) explica que a morte dos pais é uma “forma reforçada de afastamento”. Para Branca de Neve, o pai falecera, assim como a mãe, pois nunca mais foi visto. Desse modo, Branca de Neve passa a viver sob o domínio e as ordens de sua madrasta.

A 2ª função “ao herói impõe-se uma interdição”, aparece quando a rainha vê Branca de Neve fora do quarto e a proíbe de sair de lá, de sair do palácio. Eis o diálogo:

Snow White.
Is there a fire?
I'm sorry?
Is your bedroom on fire?
Because I'm searching
for an explanation
as to why you would be out
of your bedroom and in here,
and my first guess was fire.

[Branca de Neve
Há um incêndio?
Como?
Seu quarto está pegando fogo?
Estou procurando uma explicação
para você ter saído
do seu quarto e estar aqui
e o que me ocorreu
foi um incêndio.]
(ESPELHO, espelho meu, 2012)

Branca de Neve não tem liberdade, vive presa no palácio. Entretanto, no dia do seu aniversário, ela desobedece a sua madrasta e, assim, temos a concretização da 3ª função “a interdição é transgredida”. Branca de Neve transgredir todas as ordens dadas pela rainha. Ela

sai do palácio, vai até o povoado e também participa do baile dado para recepcionar o príncipe Alcott. Em seguida, temos a 4ª função, momento em que “o agressor tenta obter informações”, por meio de indagações. De fato, a rainha descobre o que a princesa fez e as duas discutem:

What were you doing, talking to my prince?
 - Your prince?
 - And where did you get such a dress?
 Do you want to talk about my dress
 or what you did to the village?
 Good for you, Snow White!
 Someone's been taking
 their confidence pills, hmm?
 (...)
 You left the castle grounds?
 Wow. Snow White breaking
 all the rules today, hmm?
 - That's a punishable offense, you know.

[Por que falou com meu príncipe?
 - Seu príncipe?
 E onde arrumou esse vestido?
 Quer falar sobre meu vestido
 ou o que fez ao vilarejo?
 Muito bem, Branca de Neve!
 Andou tomando pílulas da confiança?
 (...)
 Você saiu do castelo?
 Uau! Branca de Neve está
 violando todas as regras hoje!
 É uma falta que deve ser punida.
 (ESPELHO, espelho meu, 2012)

A 5ª função “o agressor recebe informações sobre a sua vítima”, acontece nesse momento, pois é durante a discussão que a rainha percebe que Branca de Neve mudou sua postura, de princesa obediente e passiva, para uma princesa ativa, disposta a recuperar o seu reino. A 6ª função e a 7ª função, “o agressor tenta enganar sua vítima para se apoderar dela ou de seus bens”, “a vítima deixa-se enganar e ajuda assim seu inimigo sem saber”, respectivamente, não ocorrem.

Temos, então, contato direto com a 8ª função, que diz: “o agressor faz mal a um dos membros da família ou prejudica-o”. De fato, a rainha manda o criado matar Branca de Neve. Vejamos:

I want **her killed**.

Killed? Your Majesty,
isn't that a bit rash?
She is a threat to everything.
Take her to the woods
and feed her to the beast.

[Eu a quero morta
Morta? Majestade
não é um pouco precipitado?
Ela é uma ameaça a tudo.
Leve-a para a floresta
para que a fera a devore.]
(ESPELHO, espelho meu, 2012 – grifo nosso)

A malfeitoria, nesse caso, ocorre de acordo com a 13ª variante da função, de que trata Propp, em que “o agressor manda matar alguém”. Nesse caso, temos a madrasta encomendando a morte da enteada e, em seguida, o “cumprimento” da ordem:

Your Majesty?
- Is it done?
Oh! Just as you instructed.
That's her liver,
her kidneys, her spleen...
- That's disgusting.
- ...and a few other assorted parts.

[Majestade?
- Está feito?
- Conforme suas instruções
- Eis o fígado dela,
- Os rins, o baço...
- Que nojo!
- ...e algumas outras partes.]
(ESPELHO, espelho meu, 2012)

A malfeitora, segundo o estudioso russo, é o que oferece “ao conto o seu movimento” (PROPP, 1985, p. 72). É a partir dessa função, que a princesa começa a enfrentar seus medos e torna-se uma guerreira. Um fato a se observar é que a madrasta não se alimenta das vísceras de sua enteada, não há menção ao canibalismo.

A 9ª função “a notícia da malfeitoria ou da falta é divulgada, dirige-se ao herói um pedido ou uma ordem; este é enviado em expedição ou deixa-se que parta de sua livre vontade” (definida como momento de transição), ocorre de várias formas, segundo Propp. As que mais se encaixam no filme são:

- O herói expulso é levado para longe de casa: Branca de Neve é levada para a floresta.

- A notícia da desgraça é divulgada: a suposta morte de Branca de Neve é anunciada para todo o reino. Eis a passagem:

Snow White is dead.

One of God's great mysteries
is His plan
for each and every one of us.
Speed it up.
Snow White lived, she died,
God rest her soul. Amen.

[Branca de Neve está morta.

Um dos grandes mistérios de Deus
é Seu plano para cada um de nós.
Acabe logo.
Branca de Neve viveu, morreu,
Que Deus a tenha. Amém.]
(ESPELHO, espelho meu, 2012 – grifo nosso)

Branca de Neve transita entre os heróis-vítima e os heróis-que-demandam alguém, uma vez que ela se transforma no decorrer da trama, pois de heroína-vítima e passiva, torna-se uma heroína forte e decidida.

A 10ª função, “o herói-que-demanda aceita ou decide agir”, já coloca a princesa Branca de Neve como uma mulher corajosa, pois ela decide enfrentar sua madrasta. A função seguinte, 11ª “o herói deixa a casa”, encontra-se ausente, uma vez que a princesa já havia deixado o castelo.

Na 12ª função, “o herói passa por uma prova, um questionário, um ataque, etc., que o preparam para o recebimento do objeto ou de um auxiliar mágico”. Branca de Neve recebeu o objeto, antes mesmo de sair do castelo, a adaga de seu pai. No entanto, a princesa e os anões sofrem com o ataque das marionetes (denominado por um ser hostil, como prevê Propp).

A 13ª função, “o herói reage às ações do futuro doador” e a 14ª função, “o objeto mágico é posto à disposição do herói”, estão ausentes. Partimos, assim, para a 15ª função, “o herói é transportado, conduzido ou levado perto do local onde se encontra o objetivo da sua demanda”. No filme, Branca de Neve dirige-se com os anões, seus auxiliares, rumo ao casamento da rainha com o príncipe, com o objetivo de impedir a união do seu amado com a sua madrasta.

A 16ª função, “o herói e o seu agressor defrontam-se em combate”, acontece após a destruição do casamento da rainha. Esta, furiosa, decide ir ao encontro da princesa para matá-la. A forma como a função ocorre está descrita no item 1, “Batem-se em campo aberto”, de

acordo com Propp (1985). O autor contempla o combate com um dragão, mas no caso do filme, Branca de Neve entra em combate com a Fera, um monstro dominado por sua madrasta.

Não temos a função 17^a, “o herói recebe uma marca”, pois após o combate, já entramos na função 18^a, “o agressor é vencido”, momento em que Branca de Neve atinge, com sua adaga, o pingente pendurado no pescoço do monstro, destruindo-o completamente.

Figura 6: Branca de Neve enfrenta a Fera



Fonte: ESPELHO, espelho meu, 2012.

A 19^a função, “a malfetoria inicial ou a falta são reparadas”, fica evidente ao final do filme, quando:

- o rei retorna para sua filha, já que se liberta da Fera;
- o reino volta a ser feliz como era antes da rainha dominá-lo;
- a princesa recupera o amor do príncipe e casa-se com ele.

As funções seguintes trariam o recomeço de um novo ciclo, que não ocorre na narrativa. O filme *Espelho, espelho meu* contempla a função 30^a, “o agressor é punido”, pois a rainha é derrotada, torna-se uma velha de aparência horrenda, perde o reino, mas não morre. E a função 31^a, “o herói casa-se e sobe ao trono”, que encerra o filme, com o casamento de Branca de Neve com o príncipe Alcott.

Figura 7: o casamento de Branca de Neve



Fonte: ESPELHO, espelho meu, 2012.

Notamos, a partir dessa análise, que o filme não se difere da estrutura sistematizada por Propp. O que temos é a princesa ativa, que passa a desempenhar as funções de uma heroína corajosa, determinada e destemida, pois enfrenta sua madrasta e a derrota. A ética maniqueísta continua a ser preservada no filme, que preza por contemplar a vitória do Bem sobre o Mal. O final feliz é contemplado.

3.6.3 A NARRATIVA FÍLMICA

A escolha por este filme se dá por este problematizar questões que se fazem muito presentes no contexto da sociedade contemporânea, tais como: a recusa pelo envelhecimento, o desejo pela juventude eterna aliada à beleza física. Além disso, traz uma rainha como a narradora-personagem da história, uma personagem feminina forte na posição da princesa, como guerreira, destemida, que decide tomar as rédeas de sua vida. A esfera de ação da princesa e do príncipe sofrem algumas alterações, que serão evidenciadas.

A cena de abertura do filme traz a imagem, em primeiro plano, da rainha, no caso, a madrasta de Branca de Neve como a narradora da história de que faz parte. A rainha olha através de um globo, passagens da vida da princesa, e inicia o relato (Figura 8):

Figura 8: a rainha olha através do globo



Fonte: ESPELHO, espelho meu, 2012.

Once upon a time,
 in a Kingdom far, far away,
 a baby girl was born.
 Her skin was pure as snow.
 Her hair was dark as night.
 They called her Snow White.

[**Era uma vez,**
 em um reino muito, muito distante,
 uma menininha que acabara de nascer
 sua pele era branca como a neve,
 seu cabelo era escuro como a noite,
 Puseram nela o nome de Branca de Neve]
 (ESPELHO, espelho meu, 2012)

Percebemos que a narração da rainha inicia-se com o famoso “Era uma vez”, dos contos de fadas, fórmula esta que nos remete imediatamente ao gênero conto de fadas e ao ato de contar histórias, prática esta comum na tradição do gênero, na literatura e nos filmes dos estúdios *Walt Disney*.

A rainha conta sobre a origem de Branca de Neve, fala do rei e de como ele a conheceu. Esta seria a situação inicial de que trata Propp (1928). Nesse instante, a narradora salienta, em sua narração, que a história que conta é a sua e não a de Branca de Neve. Desse modo, a rainha chama a atenção do espectador para ela, uma vez que deseja ser o centro da trama e contar a sua história. Vejamos:

So he sought out a new queen.
 This queen was
 the most beautiful woman in the world.
 She was intelligent and strong.
 And just to clarify, **she was me.**
 And **this is my story. Not hers.**
 Bewitched by my beauty,
 the king begged me to marry him.
 I was everything to him:

the stars, the moon.

[¹⁵Então, ele procurou uma nova rainha.
Essa rainha era a mulher mais linda do mundo
Ela era inteligente e forte
E, só para deixar claro, **essa rainha era eu**
E esta é a minha história. Não dela.
Fascinado pela minha beleza,
O rei me implorou para casar com ele.
Eu era tudo para ele:
as estrelas, a lua].
(ESPELHO, espelho meu, 2012)

Logo no início do filme, notamos que este é uma adaptação do conto “Branca de Neve” (1857), dos irmãos Grimm, pois o adaptador opta em colocar a madrasta como a personagem algoz de Branca de Neve e, para isso, diz que a mãe morreu: “Snow White’s mother died in childbirth.” (Quis o destino que a mãe de Branca de Neve morresse ao dar a luz) (*Espelho, espelho meu*, 2012). Por ser um filme destinado ao público infantil, colocar a mãe como a algoz da filha poderia não agradar aos espectadores, por isso, a escolha foi adaptar a história já suavizada, a que se popularizou. O filme tem uma atmosfera leve, com cenas cômicas e romantismo, o que agrada o público espectador.

Em relação aos personagens, o filme explora melhor o personagem do rei, narrando sobre sua personalidade e caráter, algo que não acontece nos contos. No entanto, tal personagem também é retirado de cena, como nos contos, mas seu desaparecimento é justificado na história.

But a dark magic invaded the land.
The brave king bid farewell
to Snow White,
leaving her his favorite dagger.
An interesting gift,
but more on that later.
He rode off into the dark woods
and, sadly, **was never seen again.**

[Mas a magia negra tomou conta do reino
O corajoso rei deu adeus
à Branca de Neve,
deixando para ela a adaga favorita dele
Ele cavalgou rumo à floresta escura
e, infelizmente, **nunca mais foi visto.**]
(ESPELHO, espelho meu, 2012 – grifo nosso)

¹⁵ Tradução retirada da legenda em português do filme.

Percebemos que a narrativa fílmica insere novos detalhes à história já conhecida, aprofunda a psicologia dos personagens, problematiza situações, conferindo maior relevo à narrativa. É o que acontece com a turma dos anões, que na narrativa são, inicialmente, apresentados como ladrões. Eles roubam para sua própria subsistência, uma vez que são marginalizados pela sociedade onde vivem, “levam uma existência na periferia social” (TATAR, 2004, p. 90). O comportamento deles é justificável na trama, uma vez que eles foram renegados, marginalizados pela sociedade, no governo da rainha, que expulsou aqueles considerados feios e indesejáveis. Os anões ocupavam cargos de respeito, como professor, açougueiro, mas depois, ao ficarem à margem da sociedade, precisaram começar a roubar para viver. Destacamos uma passagem do filme em que os anões explicam para Branca de Neve a situação em que se encontram:

They hate us.
 - Well, that can't be true.
 - It is. They despise us.
 Years ago, when the queen
 expelled all the "undesirables"...
 ...no one stood up for us.
 She said...
 "Banish all the Ugliers."
 You've been mistreated by the queen.
 No one understands that better than me.
 It's unfair, but so is stealing
 from innocent families.
 We weren't always thieves.
 - We were legitimate.
 - With real trades.
 - I was a teacher.
 - I was a butcher.
 And I ran the pub.
 A good, honest job.

[O povo nos odeia.
 Não pode ser verdade.
 É, sim. Todos nos desprezam.
 Anos atrás, quando a rainha
 expulsou todos os “indesejáveis”...
 ninguém nos defendeu.
 Ela disse...
 “Expulsem todos os feios.”
 Vocês foram maltratados pela rainha.
 Ninguém entende isso melhor que eu.
 Isso é injusto. Mas roubar
 de famílias inocentes também é.
 Não fomos sempre ladrões.
 - Respeitávamos a lei.
 - Tínhamos empregos.

- Eu era professor.
 - Eu, açougueiro.
 Eu gerenciava um pub.
 Um trabalho bom e honesto.]
 (ESPELHO, espelho meu, 2012)

A situação problematizada no conto trata daqueles que são rejeitados, discriminados socialmente apenas por sua condição física, pela aparência “fora dos padrões” ou por serem deficientes. Há um convite à reflexão nesse filme, uma vez que a sociedade atual está se voltando para uma proposta de inclusão do diferente, rejeitando qualquer tipo de discriminação.

Espelho, espelho meu mostra que, no universo do filme, há um preconceito social em relação aos anões, por serem pessoas de baixa estatura (pessoas de até 1m e 20 cm), pois são tratados como crianças, inferiorizados ou subestimados por causa do seu tamanho. Os anões usam pernas gigantes para assustar as pessoas e roubá-las. O príncipe é vítima deles e os ofende ao pensar que são ladrões, atacando-os justamente por serem baixos. Vejamos o momento em que o príncipe se recusa a enfrentar os anões, por considerá-los “inferiores”:

What's so funny?
 You're not a giant!
 None of you are giants.
 Your point is?
 You can't expect me to fight you.
 (...)
 - Why?
 - You're miniscule!
 - Miniscule?
 - Diminutive?
 - Runts?
 - Thank you. Runts?
 - Runts? That's the best you got?
 - So uninspired.
 - The village idiot used to call us that.
 Take you the whole day
 to come up with that?
 It doesn't matter!
 You're short, and it's funny.
 (...)
 Nonsense. Apparently somebody has to teach
 a lesson to these **children!**

[Qual é a graça?
 Você não é um gigante!
 Nenhum de vocês é!
 Aonde quer chegar?
 Não posso lutar com vocês.]

(...)
 Por quê?
 Vocês são minúsculos.
 Minúsculos?
 Diminutos?
 Nanicos?
 Obrigado. Nanicos?
 É o melhor termo que achou?
 Que sem graça!
 Teve que recorrer ao seu amigo para isso.
 Não importa. Vocês são baixos, e isso é engraçado.
 (...)
 Bobagem! Alguém tem que dar uma
 lição nestas **crianças!**
 (ESPELHO, espelho meu, 2012 – grifo nosso)

Os anões ficam furiosos e ofendidos com as palavras ditas pelo príncipe e além de roubá-lo, ainda o coloca junto de seu amigo, amarrados de ponta cabeça em uma árvore, para mostrar para eles que “tamanho não é documento”, como diz o ditado. Esse comportamento “reprovável” dos anões ladrões é corrigido durante a narrativa fílmica, por meio dos conselhos de Branca de Neve e a reinserção social deles, que é promovida pela princesa. Os anões são dotados de bom coração, pois dão abrigo à Branca (como é chamada no filme) e a auxiliam em suas façanhas. As cenas em que os anões aparecem costumam ser divertidas e leves. Os anões, no filme, diferente dos contos, são identificados por nomes: Grim, Açougueiro, Lobo, Napoleão, Tampinha, Rango e Riso. Em inglês, no original do filme, os nomes são: Will Grim, Butcher, Wolf, Napoleon, Half Pain, Grub, Chuck. Os nomes conferem aos personagens uma identidade, particularizando-os, de certa forma.

Notamos, assim, que os personagens, que nos contos não tinham tanta profundidade, no filme, ganham importância. Hutcheon (2011) salienta que as “adaptações de contos por vezes são obrigadas a expandir as fontes consideravelmente” (2011, p. 44), isso porque a história precisa acontecer no tempo de um filme. E, de fato, é o que ocorre na adaptação do conto “Branca de Neve” para o cinema, uma vez que o adaptador insere cenas que antes não existiam no conto de partida, preenchendo algumas “lacunas” deixadas no conto.

É importante lembrar que o adaptador tem total liberdade para recriar a história do modo como a deseja, uma vez que a adaptação não tem de ser fiel ao conto, muito pelo contrário, essa noção de fidelidade não deve haver, pois se trata de outra mídia e, portanto, de outra história: “Qualquer que seja o motivo, a adaptação, do ponto de vista do adaptador, é um ato de apropriação ou recuperação, e isso sempre envolve um processo duplo de interpretação

e criação de algo novo.” (HUTCHEON, 2011, p. 45). Dessa forma, o filme *Espelho, espelho meu* (2012), atualiza o discurso, dando-lhe uma nova abordagem.

O filme dialoga com o velho discurso para promover o deslocamento, pois se utiliza de “cenas” e “objetos” já conhecidos pelo espectador, levando-o a se lembrar da narrativa escrita e até do famoso filme de Walt Disney, *Branca de Neve e os sete anões* (1937), que já faz parte do imaginário de crianças e jovens. Como exemplo, podemos citar os momentos em que a maçã aparece nas cenas. Primeiro, quando Branca de Neve alimenta um passarinho, com pedaços da fruta; depois, quando a rainha oferece a fruta para a princesa no dia de seu casamento. Nesta cena, a princesa parece conhecer a tradição da história de que faz parte, pois é esperta e percebe a armadilha, diferente das demais Brancas de Neve, que sempre foram alvo fácil do agressor, como a personagem do filme de Walt Disney, por exemplo. A Branca de Neve, de Tarsem Singh é sagaz. Vejamos:

It would warm my ancient heart
if you could accept this
modest gift on your wedding day.
That's very kind of you.
Just one bite...
...for good fortune.
To the fairest of them all.
Age before beauty.
It's important to know
when you've been beaten. Yes.

[Meu velho coração se alegraria
se você aceitasse
este modesto presente no dia do seu casamento
É muita gentileza sua.
Só uma mordida
para dar sorte
À mais bela de todas.
**Primeiro os mais velhos.
É importante saber
quando se perde. É, sim.]**
(ESPELHO, espelho meu, 2012 – grifo nosso)

Esse discurso da rainha não convence a princesa, como acontecia nos contos escritos, pois Branca de Neve percebe o tom de maldade inserido no discurso dela e, antes de qualquer atitude, corta a maçã com sua adaga, e ainda, oferece uma pedaço da fruta para a rainha provar primeiro (Figura 9):

Figura 9: a rainha oferece a maçã para Branca de Neve



Fonte: ESPELHO, espelho meu, 2012.

O filme também traz à tona outra tradição dos contos de fadas, explorados, principalmente, no cinema, que é o beijo do amor verdadeiro. Há um movimento metalinguístico no filme, um diálogo com a tradição, quando um dos anões, no caso, Napoleão, sugere que a princesa beije o príncipe. Eis a passagem:

Anyone have any more ideas?
 I've got it. I can't believe
 I didn't think of this before.
A kiss.
 Excuse me?
The kiss of true love
is what liberates someone from a spell.

[Alguém tem mais alguma ideia?
 Já sei. Como é que
 não pensei nisso antes?
Um beijo.
 Como?
Um beijo de amor verdadeiro
é o que livra alguém de um feitiço.]
 (ESPELHO, espelho meu, 2012 – grifo nosso)

Temos a impressão de que os personagens desta história conhecem as características do gênero conto de fadas e utilizam-se desse conhecimento para resolver os conflitos que aparecem em suas jornadas. O beijo de amor verdadeiro já apareceu em diversas narrativas fílmicas, tais como em *Branca de Neve e os sete anões* (1937), *A bela adormecida* (1959), *A Bela e a Fera* (1991), dos estúdios *Disney*; *Shrek* (2001), *Shrek para sempre* (2010), dos estúdios *Dreamworks*, etc.

Importante destacar, que no filme *Espelho, espelho meu*, é a princesa quem dá o beijo no príncipe e não o contrário, como costuma acontecer nos contos de fadas, que trazem o príncipe como o agente salvador da princesa passiva. Há, dessa forma, o mecanismo da

paródia envolvido na cena, uma vez que se altera a tradição, deslocando os papéis. A paródia, segundo Hutcheon (1985) não “se trata de imitação nostálgica de modelos passados: é uma confrontação estilística, uma recodificação moderna que estabelece a diferença no coração da semelhança” (HUTCHEON, 1985, p. 19). Neste filme, a diferença está na atitude da princesa, que é ativa e não se conforma em perder o amor do príncipe para sua madrasta. É ela quem salva o príncipe, que se encontra sob um feitiço, beijando-o e, assim, quebra o encantamento (Figura 10). A princesa salva o príncipe e não o contrário. A paródia se evidencia nesse deslocamento do discurso em relação à tradição.

Figura 10: a princesa dá o beijo de amor verdadeiro no príncipe



Fonte: ESPELHO, espelho meu, 2012.

Outro discurso metalinguístico que temos no filme, pela voz da personagem de Branca de Neve é quando ela se refere aos finais dos contos de fadas. Em um momento de tensão, quando a madrasta resolve ir atrás de Branca de Neve, para matá-la, a princesa decide encarar sozinha a rainha e tenta impedir que o príncipe lhe ajude no combate. Vejamos o diálogo do casal:

You know, all that time locked up
in the castle, I did a lot of reading.
I read so **many stories where the prince
saves the princess in the end.**
Open the door.
Open the door, Snow.
**I think it's time
we change that ending.**
No, you're messing
with tried-and-true storytelling.
It's been focus-grouped and it works.
Just let me save you.

[Naquele tempo todo presa
no castelo, eu li muito.

Li muitas **histórias em que o príncipe salva a princesa.**

Abra a porta, Branca de Neve.

É hora de mudarmos o final.

Quer mudar uma história que é boa.

Ela funciona.

Deixe-me ajudar você.]

(ESPELHO, espelho meu, 2012 – grifo nosso)

O filme questiona os finais sempre iguais dos contos de fadas, em que o homem é o personagem forte e a princesa a personagem frágil e indefesa. O príncipe representa o discurso da tradição, já a princesa, da ruptura, da mudança. Assim, a história de *Espelho, espelho meu* atualiza a postura da personagem feminina diante das adversidades, conferindo-lhe atitude e determinação, já que luta por seus ideais e mostra que não precisa de um homem para defendê-la ou ajudá-la a enfrentar seus desafios. A princesa representa uma mulher forte, destemida, que luta pelos seus ideais, por seus objetivos, assim como as mulheres da sociedade do início do século XXI, pois não ficam mais à espera de um homem para tomar atitude, ter as rédeas de sua vida.

De modo geral, as histórias de fadas da literatura infanto-juvenil contemporânea estão a favor da desconstrução de estereótipos que aprisionem as atitudes comportamentais das crianças. Inscrevem-se na linha da paródia e da crítica social. (KHÉDE, 1986, p. 33)

Branca de Neve é a heroína, que luta e vence ao final, conquistando tudo o que deseja: recupera o reino, liberta seu pai e casa-se com o príncipe, seu amado.

3.6.4 TEMAS E SIMBOLOGIAS PRESENTES NO FILME

A RECUSA PELO ENVELHECIMENTO

O filme *Espelho, espelho meu* (2012) trata de um tema bastante atual em nossa sociedade: o desejo pela juventude eterna e a recusa pelo envelhecimento. Por meio da temática da inveja da rainha para com a beleza e jovialidade de Branca de Neve, o filme insere esse dado cultural, do início do século XXI, momento em que a busca por cirurgias plásticas e procedimentos estéticos para rejuvenescer a pele tornou-se constante nos consultórios.

A rainha, personagem interpretada pela atriz Julia Roberts, é uma mulher muito vaidosa e orgulhosa. Ela deseja ser a mais bela de todas e, por isso, tem pavor de envelhecer. Ela faz tratamentos estéticos, para tornar-se mais bela e jovem e, assim, superar a beleza e jovialidade da enteada. O que temos na relação que se estabelece entre a mulher mais velha (mãe, madrasta ou sogra) e a jovem menina é uma disputa não só pela beleza, mas pelo poder. Diana e Mário Corso (2006, p. 76) esclarecem que os “atrativos femininos seriam uma arma privilegiada de conquista de posição para uma mulher, como o envelhecimento a privaria destes, a mulher necessitaria recorrer a outros feitiços, os da bruxa.” Sendo assim, o sentimento de perda de espaço para a mais jovem causaria o incômodo, a inveja.

A recusa pelo envelhecimento é fator recorrente nos contos de fadas. Lembremo-nos também do filme *Stardust: o mistério da estrela* (2007), dirigido por Matthew Vaughn, que mostra três bruxas à caça do coração da estrela Yvaine, para conseguir ingerir o coração dela e tornarem-se eternamente jovens e imortais: “As Lilim, uma família de bruxas, da qual faz parte a rainha das bruxas, desejam capturar Yvaine e arrancar seu coração, pois, assim, teriam de volta sua **juventude**.” (ALMEIDA, 2015, p. 54 – grifo nosso) Elas usam da magia para não envelhecerem e não ficarem “feias”, motivo bastante enfatizado no filme.

Em *Espelho, espelho meu* (2012), a rainha tem problemas com a sua idade, quer ser jovem e atraente para o príncipe. Vejamos o diálogo entre eles:

I have a proposition for you.
We're both single adults,
roughly the same age.
- **I don't think we're the same...**
- I said **roughly**.

[Tenho uma proposta a lhe fazer.
Somos adultos solteiros,
quase da mesma idade
- **Não da mesma...**
- Eu disse **quase**.]
(ESPELHO, espelho meu, 2012 – grifo nosso)

A rainha quer disputar o príncipe com Branca de Neve, pois deseja se casar com ele para resolver seus problemas financeiros e, ainda, ter um belo homem ao seu lado. Há uma sequência de cenas no filme que mostra todos os procedimentos estéticos que os criados realizam na rainha para que ela fique mais bonita (Figura 11). O procedimento realizado inclui bichos, insetos, caramujos, escorpião, entre outros. A rainha se submete a um tratamento doloroso para conseguir ser a mulher mais bela de todas. O tratamento de beleza é

realizado antes do baile, momento em que ela pensa que irá dançar com o príncipe e seduzi-lo, o que não acontece.

Figura 11: o tratamento estético da rainha



Fonte: ESPELHO, espelho meu, 2012.

Além desses procedimentos, a rainha preocupa-se em manter seu corpo magro e afinar a silhueta. Antes do casamento, ela insiste em vestir um antigo espartilho (Figura 12). A cena é cômica, mas mostra uma obsessão da rainha para com a beleza do corpo, não medindo as consequências de seus atos para continuar bela.

Figura 12: a rainha força entrar no espartilho



Fonte: ESPELHO, espelho meu, 2012.

A rainha tem o costume de consultar um espelho, que é a sua própria imagem refletida, porém, jovem, para lhe pedir ajuda para cometer suas maldades contra a princesa. A imagem adverte a rainha que quanto mais ela se utilizar da magia, maior será o preço que terá que pagar, isso porque ela não tem a magia dentro dela, diferentemente de Branca de Neve. A princesa tem a aparência bela, porque é em essência bondosa. De acordo com Volobuef (2011, p. 58-59), “a madrasta, que só vê o espelho, representa o indivíduo preso à imagem externa, ao modo como o outro a vê, àquilo que é superficial e artificial”. Em contrapartida, a

autora explica que “Branca de Neve é a representação viva de valores humanos e da busca de união, amizade e amor.” (VOLOBUEF, 2011, p. 59), por isso, torna-se cada vez mais bela.

A punição da rainha ao final do filme é justamente a aparência disforme, extremamente envelhecida, repleta de manchas e rugas, algo que ela repugnava. A rainha passa a revelar na aparência, a feiúra de sua essência.

ELEMENTOS MÁGICOS

O filme utiliza-se bastante do universo do maravilhoso, uma vez que traz com importância na narrativa diversos elementos mágicos e sobrenaturais, tais como: o pingente do colar da rainha, em forma de meia-lua; a poção mágica do amor; um espelho (que parece ter uma passagem para outra dimensão); a Fera; as marionetes; e a adaga do rei, que protege Branca de Neve.

Todos esses itens mágicos atuam com força na trama, pois são necessários para o desencadeamento dos fatos. O pingente do colar da rainha é o que comanda a Fera, que assusta a todos da floresta. O mesmo pingente prendeu o rei por anos e ainda liga a rainha ao outro mundo (para lá do espelho). A rainha utiliza-se do pingente como seu talismã, sua proteção, já que quando o pingente é rompido, todo o mal se acaba e o reino volta a ser feliz.

Outro item mágico é o espelho, que contém uma passagem para outro mundo, como se fosse um portal mágico. Nesse outro lugar, a rainha conversa e planeja suas maldades. A imagem do espelho é má e tem poderes mágicos, pois se vale de marionetes (Figura 13), ou melhor, da magia negra para atormentar a vida da princesa, além de transformar o criado Brighton em uma barata, como castigo por ter enganado a rainha.

Figura 13: a marionete



Fonte: ESPELHO, espelho meu, 2012.

As marionetes perturbam a vida de Branca de Neve e dos anões, espalhando o medo e a destruição. Outro artifício utilizado pela madrasta, para conseguir o que deseja, é a poção mágica que promete tornar o príncipe apaixonado por ela. A rainha já havia utilizado uma poção para conquistar o amor do rei, pai de Branca de Neve. Por isso, mais uma vez, ela recorre à magia, e vale-se de outra poção do amor para conseguir se casar com o príncipe Alcott (Figura 14). No entanto, a rainha pega a poção errada, “amor de cãozinho”, o que confere à narrativa muita graça e humor, pois o príncipe passa a se comportar como um cachorro apaixonado, porém, aceita o pedido de casamento. A poção faz parte de um plano maquiavélico.

Figura 14: poção mágica “amor de cãozinho”



Fonte: ESPELHO, espelho meu, 2012.

A Fera é o monstro sobrenatural que perturba a paz de todos do reino. É a culpada pelo desaparecimento do rei. No entanto, a Fera é um monstro mágico, manipulado pela rainha, que o comanda por meio do pingente meia-lua. Assim que o pingente é quebrado pela princesa, a Fera é destruída e desaparece no espaço, libertando o rei.

Todos os itens citados são utilizados pela rainha em suas artimanhas, exceto a adaga, que era do rei e foi entregue à Branca de Neve, ao completar 18 anos. A adaga protege a princesa, auxiliando-a como um objeto poderoso. A princesa atinge a Fera com a adaga, vencendo ao final.

METAMORFOSE

A metamorfose atinge diretamente dois personagens na narrativa fílmica. Primeiro, o criado da rainha, Brighton; segundo, a rainha má. Brighton é transformado, pelas forças do espelho e a mando da rainha, em uma barata, como a punição por tê-la enganado, ou seja, ter mentido sobre a morte da jovem princesa (Figura 15).

Figura 15: Brighton é transformado em uma barata



Fonte: ESPELHO, espelho meu, 2012.

A metamorfose sofrida por Brighton, ser transformado numa barata é comparável a dizer que ele é abjeto e medonho, repugnante. Brighton vive as dificuldades de ser uma barata, porém, de forma passageira, uma vez que volta a ser humano outra vez.

A metamorfose sofrida pela rainha é a consequência do uso da magia para prejudicar a princesa. Toda a vez que ela se utiliza de meios mágicos para causar o mal, ela envelhece um pouco mais. Ao final do filme, a rainha aparece vencida e com a aparência extremamente envelhecida (Figura 16). O envelhecimento, no filme, é tido como castigo para a madrasta.

Figura 16: a aparência envelhecida da rainha



Fonte: ESPELHO, espelho meu, 2012.

Tal dado convida-nos também a uma reflexão: envelhecer seria visto, então, como algo ruim no filme e, conseqüentemente, na vida? Na direção contrária, o envelhecimento é uma dádiva reservada a poucas pessoas e deveria ser comemorado. No entanto, o culto à aparência jovem é uma contradição. Desse modo, que lição o filme desejaria transmitir? Ao final da narrativa, a rainha torna-se tão feia fisicamente, como se a aparência revelasse sua feiúra interior. A maldade relacionada à feiúra e esta à velhice é um lugar comum, explorado no romance de Oscar Wilde, *O retrato de Dorian Gray* (1890).

ALGUMAS LIÇÕES

O filme traz em sua narrativa algumas “lições” a serem transmitidas ao espectador, uma vez que o discurso dos personagens se mostra numa tendência engajada para promover a motivação pessoal, a superação dos desafios, a coragem, a força pela inteligência, a superação dos medos. Tudo isso fica evidente, principalmente, nas cenas em que os anões começam a treinar a princesa para ser uma guerreira, para saber lutar contra a madrasta e se defender de qualquer pessoa que a coloque em situação de perigo. Vejamos:

We'll teach her to believe.
 People think you can't be tall
 if you're short.
 That you can't be strong
 if you're not.
 A weakness is only a weakness
 if you think of it that way.
 Never, under any circumstances,
 give up the high ground.
 (...)
 Before you even draw your sword,
 you must make an impression on your enemy.
 If he is deceived by the way you look,
 - the battle's half won.
 People think of you as sweet.
 They don't expect you to fight dirty.
 - Use that to your advantage.
 Concentrate.
 (...)
 Your weapon isn't your only friend.
 (...)
 The environment can be an ally, too.
 Deception on the battlefield
 isn't just an option.
 (...)
 Oftentimes it's the difference
 between victory and defeat.

[Nós ensinaremos.
 Ensinaremos a acreditar.
 As pessoas acham que os
 pequenos não podem ser fortes.
 Mas fraqueza só é fraqueza
 se a considera como tal.
 Nunca, em nenhuma circunstância,
 desista de chegar no alto.
 (...)
 Antes de puxar sua espada,
 Você deve impressionar o inimigo
 Se sua aparência o enganar,

Já é meia batalha vencida!
 As pessoas acham você meiga.
 Não imaginam que esconde o jogo.
 Faça bom uso disso.
 Concentre-se
 (...)
 Sua arma não é sua única aliada.
 (...)
 O ambiente também pode ser um.
 Iludir no campo de batalha
 Não é só uma opção.
 (...)
 Muitas vezes é a diferença
 Entre a vitória e a derrota.]
 (ESPELHO, espelho meu, 2012)

Todo o discurso dos anões é voltado para o encorajamento, num tom que desperta no espectador a vontade de vencer na vida. Quando o espectador se projeta na personagem da princesa, por exemplo, ele vai sentir-se capaz de conseguir enfrentar seus medos, assim como ela fez.

UM MUNDO ATRAVÉS DO ESPELHO

O espelho, auxiliar mágico, neste filme, tem suas particularidades. Além de refletir a própria imagem da rainha, há também através dele, uma passagem para outro mundo, como se fosse um portal para um lugar onde apenas a madrasta de Branca de Neve tem acesso, um esconderijo (Figura 17). Esse outro mundo relaciona-se com o mundo “real” onde os outros personagens da narrativa vivem, uma vez que aquilo que é comandado de lá, tem efeitos no mundo de cá.

Vejamos a aparência desse outro lugar:

Figura 17: o mundo do outro lado do espelho



Fonte: ESPELHO, espelho meu, 2012.

Essa situação de um espelho ter uma passagem para outro mundo é algo comum na literatura e no cinema. No livro *Alice através do espelho e O que ela encontrou lá* (no original, em inglês, *Through the Looking-Glass and What Alice Found There*), de Lewis Carrol, publicado em 1871, a personagem Alice atravessa um espelho e lá encontra um mundo invertido, com outra organização.

Quando os livros não trazem o objeto do espelho como portal, outros elementos são inseridos na narrativa maravilhosa a fim de transportar os personagens para outros mundos. Como exemplo, podemos citar as obras *O Leão, a feiticeira e o guarda-roupa* (1950) (em inglês, *The Lion, the Witch and the Warcrobe*), de C. S. Lewis; *Coraline* (2002) e *Stardust* (1999), ambos de Neil Gaiman.

No cinema, temos as adaptações fílmicas *As crônicas de Nárnia: o leão, a feiticeira e o guarda-roupa* (2005), em que a passagem se dá através de um guarda-roupa; *Coraline e o mundo secreto* (2009); a passagem ocorre por meio de uma porta secreta; *Stardust – O mistério da estrela* (2007), onde há um muro que separa o mundo “real” do mundo “mágico”; *O labirinto do Fauno* (2006), em que a passagem para o outro mundo ocorre após a personagem Ofélia derramar seu sangue em uma espécie de fonte; *A Bela e a Fera*, de 2014. Neste último, as águas são como espelhos que revelam passagens da vida da Fera.

Voltando-nos para o filme *Espelho, espelho meu*, a madrasta de Branca de Neve, toda vez que diz as palavras mágicas “espelho, espelho meu”, ela atravessa as águas que se interpõem em seu caminho e passa para outro lugar, onde se encontra com sua imagem, o seu outro “eu”. Neste lugar, ela conversa com o espelho a sós, pois só ela tem acesso a esse local. Nele, ela faz perguntas e planos para eliminar Branca de Neve de seu caminho. Um fato a se observar é que a madrasta, ao olhar para o espelho, não faz a pergunta clássica sobre sua beleza física, como as outras rainhas dos contos anteriores. Ela conversa com a sua outra imagem:

Mirror, Mirror, on the wall.
 - Is she really alive?
 - I was going to tell you,
 but I thought it would be more entertaining
 to let you find out on your own.
 I don't understand!
 Brighton said he fed her to the beast.
 Brighton fell victim to her beauty,
 just like all the others.
 - I need your magic.
 - There is a price to using magic.
 What is this "price"

you're always going on about?
Do you have to be cryptic?
I just want her dead!

[Espelho, espelho meu
- Ela está mesmo viva?
- Eu ia lhe dizer, mas...
achei que seria mais divertido
deixar você descobrir sozinha.
Mas Brighton disse
Que a deu de comida à fera.
Ele foi vítima da beleza dela,
como todos os outros.
- Preciso da sua magia.
- Usar magia tem um preço
Que preço é esse
do qual vive falando?
Que enigmática!
Eu a quero morta!

VOSSA ALTEZA, O PRÍNCIPE

O príncipe do filme em análise merece destaque por destoar, de certo modo, do comportamento esperado para um príncipe herói. Personagem bastante recorrente nos contos maravilhosos, normalmente, o príncipe é o herói da narrativa. Ao herói, Propp (1985) explica que “é incumbida a missão de salvar uma princesa, por exemplo, que está no domínio do agressor. O autor ainda esclarece que “o inimigo do herói pode ser um dragão, um diabo, um brigão, uma bruxa, uma **madrasta**, etc” (1985, p.68 – grifo nosso). Nem toda narrativa traz a figura do príncipe como herói, às vezes, temos outros personagens que assumem esta função. Por exemplo, o filme *Branca de Neve e o caçador* (2012), de Rupert Sanders, apresenta o personagem do caçador como o herói. O caçador assume postura ativa, heroica, e atua junto da princesa no combate à rainha. Podemos dizer que ele assume o papel do príncipe, pois além de lutar bravamente contra as tropas da rainha, defendendo Branca de Neve dos perigos, ele dá o beijo de amor na princesa, despertando-a do sono profundo. O personagem é o caçador, mas desempenha a função que seria reservada ao herói/príncipe, a de vencer as provas. Neste filme, há o personagem do príncipe, mas ele apenas aparece como um figurante, que faz parte da tropa aliada da princesa, mas sem importância na trama.

Em *Blancanieves* (2012), filme de Pablo Berger, os anões trabalham em um circo e um deles apaixonou-se por Carmencita (Branca de Neve), amor improvável (um anão e uma princesa), mas possível na narrativa contemporânea, que busca romper com as fronteiras estereotipadas

de comportamento dos personagens. É um anão que dá o beijo de amor verdadeiro na menina, despertando-a do sono profundo no qual estava mergulhada, após morder a maçã envenenada oferecida por sua madrasta. Assim, este anão assumiria na trama o papel de protetor e de príncipe, desempenhando a função do herói. Vemos, assim, que o herói pode ser desempenhado por qualquer personagem, o que vai defini-lo como tal é a ação que desenvolverá na intriga, ou seja, a sua função.

Voltando nossa atenção para os contos “Branca de Neve” de 1812 e de 1857, dos irmãos Grimm, o príncipe não se revela como um herói que enfrenta a madrasta e salva a princesa das artimanhas dela. Ele não impede a rainha de tentar matá-la, até porque não tem contato com Branca de Neve antes de vê-la adormecida no caixão de vidro.

Já no famoso filme de animação *Branca de Neve e os sete anões* (1937), o príncipe é o herói, o salvador, o homem idealizado, belo, forte, por quem Branca de Neve se apaixona. Sempre acompanhado de seu cavalo branco, é o modelo de homem perfeito, corajoso, valente. A princesa tem um primeiro contato com o príncipe ainda no castelo onde morava e os dois trocam olhares. Quando o mesmo príncipe depara com a princesa adormecida no ataúde de vidro, aproxima-se dela e lhe dá o beijo de amor verdadeiro, que a desperta do sono letárgico. O filme romantiza a cena, algo que não existia nos contos escritos, a fim de conquistar o público espectador que deseja ver, na tela do cinema, uma história romântica. A relação amorosa entre a princesa e o príncipe, nos filmes, torna-se comum.

No filme dos estúdios *Walt Disney*, temos a idealização amorosa, a coroação do matrimônio como destino esperado para as mulheres, para uma sociedade pautada numa estrutura familiar de base patriarcal. O filme *Branca de Neve e os sete anões*, de 1937, não deixa de dialogar com a sociedade da época, onde a mulher era o ser frágil, que necessitava casar-se com um homem para ser feliz.

No filme em análise, *Espelho, espelho meu* (2012), o príncipe é nomeado, chama-se Alcott e vem de Valência, uma província rica, com muitos recursos naturais, ouro, prata e seda. Além disso, o príncipe possui um exército.

Alcott viaja em busca de aventuras sempre acompanhado de seu amigo, o Valete. Assim como os famosos personagens Batman e Robin, o príncipe e seu amigo são uma dupla dinâmica. Em uma de suas aventuras, eles encontram os anões com pernas de pau retráteis, que os roubam, deixando-os seminus, pendurados de cabeça para baixo em uma árvore (Figura 18).

Figura 18: O príncipe e seu valete após serem atacados pelos anões



Fonte: ESPELHO, espelho meu, 2012.

A cena chega a ser cômica, uma vez que não se espera que um príncipe perca uma batalha. Após essa primeira luta com os anões, o príncipe também luta contra Branca de Neve, em outra situação, na floresta, ao pensar que a jovem é a líder dos bandidos (dos anões). Assim, príncipe e princesa se enfrentam com espadas e, mais uma vez, o príncipe é vencido, porém, desta vez, por Branca de Neve.

Outro momento de combate é quando o príncipe luta junto de Branca de Neve a fim de ajudá-la a enfrentar a Fera, ao final da narrativa, na tentativa de proteger sua amada. No entanto, o príncipe, apesar de lutar bravamente, acaba sendo imobilizado pelo monstro, não conseguindo salvar a princesa.

Desse modo, notamos que o príncipe do filme, apesar de se dizer corajoso e corresponder aos padrões de beleza física esperado para um príncipe, pois é belo, alto e forte, além de saber lidar com espadas, ele falha, pois não obtém êxito em seus combates, além de ser presa fácil do personagem agressor, no caso, da rainha. A rainha enfeitiça o príncipe com uma poção mágica, para que ele se apaixone por ela, e Alcott toma a bebida sem desconfiar de nada. Nesse ponto da narrativa, já notamos um traço da personalidade de Alcott: é ingênuo, pois não enxerga as maldades e os perigos que a rainha lhe oferece.

Quando pensamos na figura de um príncipe, associamos sua esfera de ação àquela que corresponde a do herói, que luta e vence todos os obstáculos; que resgata a princesa do domínio do agressor, salvando-a; que entra em combate com o vilão e o derrota.

Em *Espelho, espelho meu*, apesar de o príncipe querer auxiliar a jovem princesa, é a princesa quem o salva do domínio do agressor, ou seja, das “garras” da rainha, livrando-o de um feitiço por meio de um beijo de amor verdadeiro. Importante destacar que é a princesa quem dá o beijo no príncipe, e não o contrário, modificando o padrão tradicional. Há, desse modo, um deslocamento na esfera de ação do personagem, que demonstra um traço mais

humanizado e menos invencível.

BRANCA DE NEVE OUTRA VEZ

No início da narrativa, o espectador depara-se com a rainha, personagem vilã, como a narradora da história que irá assistir. A personagem narradora, então, diz que vai contar a sua própria história e não a de Branca de Neve. Desse modo, espera-se que tal personagem irá contar os fatos sob seu ponto de vista, assim como fez a personagem do conto de Neil Gaiman. No entanto, essa centralidade não acontece, uma vez que o filme não rompe com a história tradicional da princesa, dos irmãos Grimm. Assistimos, outra vez no cinema, a história de Branca de Neve, pois os fatos apresentados levam o espectador a torcer novamente pela princesa, que é boa e sofre pelas maldades da sua madrasta, invejosa e interesseira. A rainha é má e a princesa é a heroína.

Ao final do filme, há um retorno à voz do narrador, que no caso, é a voz da imagem do espelho, que confirma que a história “narrada” era, de fato, a de Branca de Neve (Figura 19): So it was Snow White's story, after all/ [Essa foi a verdadeira história da Branca de Neve, depois de tudo].

Figura 19: Cena final



Fonte: ESPELHO, espelho meu, 2012.

Após a fala da imagem do espelho, o mundo de lá, onde ela se encontra, é destruído, ou seja, todo o Mal é exterminado.

3.7 BRANCA DE NEVE E AS PRINCESAS NO CINEMA

A personagem da princesa merece destaque nos contos de fadas, pois sua atuação vem sofrendo alterações nas reescrituras e adaptações, ao longo do tempo. Por isso, é necessário entendermos, primeiro, como a princesa aparece nos contos tradicionais. Modelo de beleza nos contos de fadas, a princesa é a personagem vítima, sofredora. Normalmente, é o principal alvo do personagem agressor, que faz de tudo para prejudicá-la. Importante destacarmos que nem todo conto maravilhoso tem a personagem da princesa, mas, quando esta aparece, é a vítima preferida do agressor:

[...] príncipes e princesas são condenados, por predições várias, a ser postos à margem da vida, encerrados nas torres dos castelos ou mergulhados em sono letárgico, motivo que se **repete** nos contos de Fadas. (CARVALHO, 1982, p. 51 – grifo nosso).

As características que definem as princesas mais conhecidas são beleza, formosura e bondade. Khéde (1986, p. 23) explica que podemos encontrar dois tipos de princesas, a mais comum: “a princesa é delicada, bela, noiva fiel a seu compromisso com o príncipe e recusa os demais pretendentes”. No entanto, a autora salienta que também existem as princesas “pérfidas, vingativas e más que visam matar, mutilar ou despojar seu pretendente”, essas princesas são guerreiras. No primeiro tipo de princesas, elas são salvas por príncipes, já no segundo tipo, elas são conquistadas à força pelo príncipe.

As princesas delicadas e passivas são as mais comuns. Normalmente, elas têm voz suave, cantam e são amigas dos animais.

As princesas são caracterizadas pelos atributos femininos que marcam a **passividade** e a sua função social como **objeto do prazer** e da organização familiar. Belas, virtuosas, honestas e piedosas, elas merecerão como **prêmio** o seu príncipe encantado (...). Ai daquelas que desobedecerem ao modelo clássico de virtude. Serão condenadas para sempre. (KHÉDE, 1986, p. 22 – grifo nosso).

Nos contos populares tradicionais, as princesas encontram-se “dentro” de um modelo socialmente aceito no contexto cultural de uma época. Em uma sociedade marcada pelo patriarcalismo, a figura feminina foi vista por muito tempo como submissa, passiva diante do olhar masculino. A princesa seria aquela que se encaixaria nos padrões e, por isso, seria recompensada com um prêmio: o príncipe.

No cinema, nos filmes em geral, tanto de animação quanto aqueles interpretados por atores e atrizes, a princesa tem traços harmoniosos, rosto delicado, corpo delgado, e segue os padrões estéticos de beleza e de comportamento da época em que o filme é produzido. Um fato que comprova esta afirmação são os traços do rosto da princesa Branca de Neve no filme de Walt Disney, de 1937, *Branca de Neve e os sete anões*. Na animação, Branca de Neve foi desenhada com a aparência inspirada na atriz Hedy Lamarr (Figura 20), considerada na época, no ocidente, a “mulher mais bela do mundo”. O padrão de beleza retratado no filme é o padrão de beleza de origem branca e ariana, desse modo, temos uma beleza construída. Vejamos a comparação com a personagem do filme:

Figura 20: Desenho inspirado nos traços da atriz Hedy Lamarr



Fonte: A HISTÓRIA, 2017.

Hoje em dia, temos notado que alguns filmes vêm tentando modificar um pouco este padrão de beleza física da princesa. Em *A princesa e o sapo* (2009), por exemplo, também dos estúdios *Walt Disney*, temos uma personagem negra como protagonista. É a princesa Tiana (Figura 21), que difere do padrão de princesas loiras de olhos azuis, dos filmes do próprio estúdio, do início do século XX.

Figura 21: princesa Tiana



Fonte: A PRINCESA e o sapo, 2009.

Os filmes *Shrek* (2001) e *Shrek 2* (2004), dos estúdios *Dreamworks Animation*, problematizaram bastante esta questão da beleza exterior, da aparência versus a essência, enfatizando os preconceitos que a personagem Fiona enfrenta por ser uma princesa ogra, gorda, verde, fora dos “padrões”. Assim, “*Shrek 2* questiona os estereótipos, ou melhor, a correspondência unívoca de belo e bom; feio e ruim, relativizando isso” (SOUZA, 2013, p. 155-156). Além disso, o cinema mostra uma princesa corajosa e que sabe se defender.

O filme *Valente* (2012), dirigido por Brenda Chapman e Mark Andrews, também segue essa linha, uma vez que a princesa Merida é construída como uma personagem corajosa e dona de seu destino.

As novas princesas dos contos cinematográficos deslocam-se em alguns aspectos constitutivos da idealização tradicional das heroínas clássicas. Em sua maioria, são mulheres que apresentam configurações de beleza divergentes do modelo padrão de beleza encantada, possuem comportamentos tradicionalmente inadequados às mulheres, principalmente as princesas, e, além disso, discutem questões concernentes aos dilemas femininos e situações comuns ao contexto cultural moderno, envolvendo o papel feminino na sociedade. (FERNANDES, 2015, p. 29-30)

As princesas dos filmes da primeira metade do século XX, principalmente dos estúdios *Walt Disney*, mostravam-se bastante frágeis e submissas à figura masculina, num período ainda muito marcado pela dominância do masculino nas relações homem-mulher. Em 1937, temos a personagem Branca de Neve, do filme *Branca de Neve e os sete anões*, totalmente dependente da figura masculina para acordá-la do sono letárgico. Em 1959, a princesa Aurora, do filme *A bela adormecida*, dos estúdios *Walt Disney* também é passiva e precisa ser salva pelo príncipe. Dessa forma, podemos notar que as princesas são retratadas de acordo com os valores de uma determinada época e, conforme os valores vão se modificando ao longo do tempo, as alterações começam a aparecer nos contos de fadas. O contexto sociocultural influencia no modo de contar as histórias.

Atualmente, vemos no mundo ocidental uma política de inclusão e isso se manifesta nos contos, nas reescrituras e adaptações fílmicas. A busca por integrar e não por excluir aquele considerado “fora dos padrões” é uma constante.

[...] as novas histórias do cinema trazem, na construção estética de suas personagens, perfis cada vez mais distantes dos ditames de beleza feminina, com personagens que tanto se afastam do estilo de beleza europeizado nos contos tradicionais, como incorporam elementos atípicos a heroínas como aparências monstruosas, outrora destinadas às vilãs, e comportamentos e

papeis sociais até então restritos ao gênero masculino. (FERNANDES, 2015, p. 30)

Nesse sentido, há uma revisão nos valores atribuídos socialmente ao branco, ao negro, ao indígena e ao asiático. Podemos citar, também, nesse sentido, o filme *Moana: um mar de aventuras*, de 2016, produção dos estúdios *Walt Disney*, que traz à tela do cinema uma heroína que foge dos padrões das princesas louras e de olhos azuis, das produções do mesmo estúdio, porém, do século passado. As princesas frágeis, passivas, de cabelos impecáveis, corpos delgados e vestidos longos dão espaço a uma princesa forte e decidida.

Moana é uma mulher corajosa e independente, que enfrenta desafios e diversas aventuras, sem necessitar da presença de um príncipe para lhe proteger, pois mostra ser capaz de se defender sem a intervenção da figura masculina. Esteticamente, ela foge do padrão de beleza das princesas de outrora (Figura 22). O filme valoriza uma beleza natural, com cabelos negros e crespos, soltos ao vento, pés no chão, numa abordagem que empodera as mulheres.

Figura 22: princesa Moana



Fonte: MOANA, um mar de aventuras, 2016.

Nessa perspectiva, podemos citar também a adaptação *Branca de Neve e o caçador* (2012), de Rupert Sanders, que traz a personagem Branca de Neve como uma princesa guerreira, heroína, uma vez que coordena uma tropa de cavalaria para entrar em combate com a madrasta (Figura 23). Além disso, suas vestes são armaduras, mostrando que a princesa guerreira estaria pronta para a luta.

Figura 23: Branca de Neve lidera sua tropa



Fonte: BRANCA DE NEVE e o caçador, 2012.

Dessa forma, notamos que o empoderamento feminino é retratado nas adaptações fílmicas, numa tentativa de incentivar e atrair cada vez mais o público feminino ao mostrar que a mulher da sociedade atual é a dona de seu destino e de suas vontades. Assim, notamos que os padrões rígidos, estéticos ou comportamentais, vão se modificando, conforme a evolução de uma sociedade, que já não vê mais sentido em se valorizar apenas um estilo de vida, uma etnia, um padrão de beleza ou de comportamento. É preciso olhar para todos, valorizar a individualidade de cada ser humano e reconhecer a beleza em suas diferentes formas de expressão.

3.8 PECADOS CAPITAIS: VILÃ E HEROÍNA

Após conhecermos os contos e o filme que integram o nosso *corpus*, notamos que as personagens principais, Branca de Neve e a rainha, cometem pecados, revelando, assim, suas fraquezas, humanizando-as.

Os pecados capitais, segundo o credo católico judaico-cristão, são sete. No conto “Branca de Neve”, podemos notar pelo menos cinco desses pecados, que envolvem as personagens femininas: vilã e heroína. Essas personagens deixam-se dominar pelos sentimentos da inveja, da ira, do orgulho/ vaidade, da gula e da luxúria.

Sistematizando, precisamente, temos o seguinte quadro, de acordo com as obras em estudo:

PECADOS CAPITAIS	PERSONAGENS	CONTOS E FILME <i>ESPELHO, ESPELHO MEU</i>
INVEJA	Rainha (mãe e madrasta)	Em todas as obras, exceto em “Neve, vidro e maçãs”.
ORGULHO/ VAIDADE	Rainha Branca de Neve	Em todas as obras, exceto no conto “Neve, vidro e maçãs”.
IRA	Rainha	Em todas as obras.
GULA	Branca de Neve	Apenas nos contos, exceto no filme.
LUXÚRIA	Rainha Branca de Neve	Apenas no conto “Neve, vidro e maçãs”.

Por meio do quadro, vemos que dos cinco pecados capitais, a rainha apresenta quatro deles: a inveja, o orgulho/ vaidade, a ira e a luxúria. Vale esclarecer que a luxúria aparece apenas no conto de Neil Gaiman “Neve, vidro e maçãs” (1998), que descreve cenas de cunho sexual, de desejo carnal da madrasta para com o rei e o príncipe. A luxúria, nesse conto, também domina a personagem de Branca de Neve, que mantém relação sexual com qualquer um, de forma animalesca.

A rainha sente inveja da princesa na maioria dos contos e reescrituras, exceto em “Neve, vidro e maçãs” (1998), de Neil Gaiman. Por causa da inveja, a ira toma conta do seu ser, e um dado que se revela de sua personalidade é a vaidade, devido às inúmeras consultas ao espelho.

Por ser vaidosa, deseja ser a mais bela de todas sempre. Por não conseguir se manter eternamente bela, não aceita que outra a supere em beleza. Como o famoso ditado diz “a inveja é a arma dos incapazes”, e a rainha é uma incapaz, pois não consegue ofuscar a beleza de sua filha/enteada, então, opta por tirá-la do seu caminho. A ira está nesse sentimento de ódio, de querer liquidar com a “adversária”, no caso, Branca de Neve.

Em relação à princesa, pelo quadro, vemos claramente que ela tem o considerado pecado da vaidade em comum com a rainha. Não podemos nos esquecer de que os contos de fadas tratam das aflições humanas e, Branca de Neve, embora mais se pareça com uma divindade, por ser boa e bela, também demonstra ter um traço que a humaniza, aproxima-a dos mortais, é vaidosa. No entanto, a vaidade de Branca de Neve não prejudica ninguém além

dela própria, que na ânsia de comprar um cordão, um pente ou um colar, cai na armadilha de sua mãe/madrasta.

A vaidade só não é explorada no conto de Neil Gaiman “Neve, vidro e maçãs” (1998). Nesse conto, a madrasta não consulta o espelho para admirar sua beleza e reafirmá-la. O foco do conto é outro. A madrasta atua como uma justiceira, que deseja punir a princesa por todos os seus atos malévolos. A rainha deseja matar Branca de Neve porque a princesa faz mal a todos que cruzam o seu caminho, como aos pais, que faleceram por culpa dela. A madrasta pensa no coletivo, em poupar a vida de outras pessoas que são vítimas de uma princesa vampira e egoísta, que pratica atos canibalescos e vampirescos apenas para o seu bem-estar. A princesa do conto de Neil Gaiman é bastante selvagem e também não revela traços de vaidade.

A gula é o outro pecado capital que aparece nos contos de Branca de Neve, quando a princesa morde a maçã, aparentemente apetitosa, oferecida pela rainha, e cai morta no chão. A única exceção quanto à atitude de Branca de Neve diante da maçã pode ser vista no filme *Espelho, espelho meu* (2012), pois a princesa recusa a maçã, quando esta lhe é oferecida no dia do seu casamento.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O conto de fadas ou o conto popular, tão adorado por crianças, jovens e adultos, nasceu da tradição oral e era narrado, inicialmente, entre os adultos, como forma de entretenimento para os trabalhos que realizavam em grupo. Vimos que esses contos continham temas considerados sombrios, como o estupro, o canibalismo, o incesto, a violência (agressões físicas, mutilação de partes do corpo), com cenas com requintes de crueldade. Além disso, os contos tratavam da pobreza, das dificuldades e das aflições humanas (sentimentos como a inveja, a vaidade, o ciúme, a cobiça, etc.).

As narrativas orais se propagaram para diferentes regiões, na “boca” de diversos contadores de histórias, ultrapassando os limites do tempo e do espaço. A cada novo recontar, essas narrativas ganhavam um novo relevo, um modo particular, que ia se alterando de acordo com a intenção do narrador, que adaptava as histórias ao contexto da região e do público ouvinte. Por esse motivo, os contos se propagaram por diversas versões.

Os contos de fadas, legado cultural da humanidade, passaram a ser registrados por escrito após o século XVII, por diversos filólogos. Vimos que Charles Perrault, na França, e os irmãos Grimm, na Alemanha, se preocuparam em preservar a identidade cultural do povo e começaram a registrar as histórias do modo como as ouviam, para que não se perdessem com o tempo. Hans Christian Andersen, na Dinamarca, também passou a escrever os contos, porém, inseria nas histórias que ouvia algumas passagens de sua vida.

Outro importante escritor de contos maravilhosos, que merece ser lembrado e antecede os filólogos acima citados, é o italiano Giambattista Basile (século XVII), autor de *Pentamerone*, que registrou em dialeto napolitano uma coletânea de 50 contos, dentre eles, “A jovem escrava”, de 1634, considerada o conto base da história de “Branca de Neve”, “Cinderela”, “A bela adormecida”, entre outras. Os contos de Basile ficaram tardiamente conhecidos, devido a eles terem sido escritos em napolitano, um dialeto muito pouco falado, restringindo-se a uma pequena parcela da população. A propagação de suas histórias só aconteceu após os irmãos Grimm terem se empenhado para que tais contos fossem traduzidos em alemão, em 1846. Já a tradução para o italiano só ocorreu em 1925 pelo filósofo Benedetto Croce. Importante ressaltarmos que o conto “A jovem escrava”, apesar de ter sido um conto base para a história de “Branca de Neve”, ele não originou as reescrituras que conhecemos. É a versão de 1857, dos irmãos Grimm, que ficou popularmente conhecida e resultou em diversas outras reescrituras e adaptações fílmicas, ao longo do tempo.

Os contos de fadas só passaram a ser destinados para as crianças após terem tido o seu conteúdo suavizado, nos registros realizados pelos irmãos Grimm, que tiveram todo um trabalho para reescrever os contos, retirando as passagens narrativas consideradas impróprias para o público infantil. A partir daí, as crianças passaram a ler e a ouvir tais histórias.

Esses contos foram se propagando para diversos países, chegaram ao Brasil, foram reescritos e adaptados para o contexto nacional do país, por Figueiredo Pimentel, Monteiro Lobato, Pedro Bandeira, e assim por diante, em um processo de reescrita intertextual. As reescrituras se intensificaram e ganharam também um novo suporte, o cinema. Um estúdio que se destacou nesse processo de reviver tais histórias nas telonas foi *Walt Disney*, que em 1937, produziu o primeiro filme de animação intitulado *Branca de Neve e os sete anões*, uma adaptação do conto dos irmãos Grimm, que colocou em embate os personagens Branca de Neve e a madrasta, em polos opostos, numa disputa pela mais bela de todas. A partir daí, diversos outros contos de fadas foram sendo adaptados e esse processo no cinema está em constante atualização, alcançando-nos no século XXI.

O que podemos notar, em relação aos contos de fadas, é que essas histórias estão em constante remodelação, ou seja, elas acompanham as mudanças socioculturais e ideológicas do tempo, se adaptam ao contexto em que são narradas, reescritas ou produzidas. Os contos de fadas dialogam com as transformações vivenciadas na sociedade, mas sempre em meio a um universo maravilhoso, repleto de fantasia. Embora os contos vão se transformando com o tempo, é preciso destacar, como vimos, que a sua macroestrutura se mantém ao longo do tempo, ou seja, o modelo estrutural de Propp, não se perde, o que temos é um deslocamento de personagens, inserções de novos detalhes, porém, as características do gênero não se perdem, são mantidas.

Em relação ao conto “Branca de Neve”, pudemos traçar um percurso das suas reescrituras ao longo do tempo, em diferentes contextos de produção. Primeiramente, vimos que o conto dos irmãos Grimm, de 1812, trouxe elementos do conto “A jovem escrava” para dentro de sua narrativa, como o tema da inveja, do ciúme, da rivalidade entre duas mulheres devido à beleza da mais jovem (entre tia e sobrinha). Essa temática está presente nas reescrituras dos irmãos Grimm, de Figueiredo Pimentel, e nas adaptações fílmicas.

Acontece que o conto dos irmãos Grimm, de 1812, é outra narrativa, que traz personagens que não se apresentam no conto “A jovem escrava”. No conto “Branca de Neve”, vimos que a rivalidade se dá entre duas mulheres também, mas neste, é entre mãe e filha. É a mãe que não suporta a beleza da filha e encomenda a morte dela. Ao final, o Bem vence o

Mal, e Branca de Neve tem seu final feliz. A rainha é punida com a morte. A ética maniqueísta é preservada.

Em 1857, temos uma versão do mesmo conto, realizada pelos próprios irmãos Grimm, porém suavizada, que seria destinada às crianças. A principal alteração está no binômio agressor e vítima, que nesta edição, é a madrasta quem sente inveja da enteada. A figura da mãe sai de cena, de forma que as maldades são cometidas por uma pessoa estranha à Branca de Neve, sem laços consanguíneos. O final da narrativa também sofre alteração, uma vez que Branca de Neve desperta do sono profundo por meio de um acidente, suprimindo a cena de violência de um criado, da versão de 1812. As mudanças na narrativa são sutis, não chegam a alterar sua estrutura, nem o tema central, da inveja entre duas mulheres por causa da beleza de uma delas. As funções de Propp são mantidas, temos os personagens que atuam na esfera do Bem e do Mal, com o triunfo do Bem ao final. Branca de Neve tem seu final feliz, assim como no conto de 1812.

Quando o conto dos irmãos Grimm é reescrito por Figueiredo Pimentel, em 1894, este optou por se basear no conto de 1857, pois a versão brasileira conta sobre a rivalidade entre uma madrasta e sua enteada. A macroestrutura do conto é mantida, as funções dos personagens não mudam, não sofrem alterações. O que temos são algumas particularidades que o escritor confere à narrativa brasileira, detalhando mais algumas “cenas” e alterando outras, como ampliando a intervenção dos anões com seus antídotos, além de mudar a punição da rainha, que morre ao final, porém, de causa natural, fulminada, sem tortura, como nos contos alemães. A linguagem é simples, com um vocabulário mais local, “abrasileirado”, com palavras no diminutivo, conferindo um tom carinhoso na voz do narrador. A narrativa é delicada e próxima da versão dos irmãos Grimm.

Outra reescritura do conto de Branca de Neve, que destacamos em nossa pesquisa, é aquela realizada por Neil Gaiman, intitulada “Neve, vidro e maçãs”, em 1998. Nessa reescritura, vimos que as alterações feitas em relação à narrativa dos irmãos Grimm são mais profundas. Isso porque o conto de Gaiman revisita a história conhecida, utiliza-se de elementos do conto de 1857, porém, subverte-os, a ponto de trocar o foco narrativo do conto, pois coloca a madrasta na posição de narradora. Nessa perspectiva, temos o olhar da “vilã”, que ao longo de sua narrativa coloca-se em posição de vítima de sua enteada. A princesa é apresentada ao leitor como uma mulher vampiresca, sem pudores e que só causa o mal. O relato é parcial, uma vez que a narradora e madrasta é a personagem principal da história que conta. Assim, temos alteração no enredo, a trama narrativa não envolve mais a disputa pela beleza, nem a inveja. Os personagens também sofrem alterações, as funções de Propp já não

se encaixam perfeitamente no conto de Gaiman, as temáticas suscitadas também são outras, são macabras. Neil Gaiman reconstrói a história de Branca de Neve, dá voz à “vilã”, que tem a oportunidade de se defender e de se mostrar como vítima. É a princesa vilã, aos olhos da rainha, que tem o final feliz, uma vez que a rainha é condenada a uma morte terrível.

Vemos, desse modo, que as narrativas contemporâneas tendem a problematizar questões cristalizadas, a fim de renovar a narrativa, questionar “verdades”, colocar o leitor em estado de inquietude, curiosidade. Assim, o leitor ou ouvinte diante dessas novas versões vai reconstruir a história, num processo de reflexão e estranhamento diante das relações entre o Bem e o Mal. O deslocamento de valores e de funções das personagens promovido nos contos contemporâneos faz com que o leitor/ouvinte tenha um olhar atento, de desconfiança para com o texto, de interação, uma vez que ao conhecer o conto da tradição, vai surpreender-se com uma nova proposta questionadora dos modelos conhecidos. Sua posição ativa, participativa diante do novo texto, leva o receptor a ser convidado a mergulhar em um novo mundo maravilhoso.

Ao mudarmos de suporte e pensarmos em âmbito cinematográfico, trouxemos para nossa pesquisa o filme *Espelho, espelho meu* (2012), de Tarsem Singh, a fim de verificarmos como a história de Branca de Neve é contada numa época em que o cinema de animação se volta para os contos de fadas, recontando-os de modo a atualizar alguns temas e corresponder a alguns dilemas contemporâneos. Em termos da macroestrutura da narrativa nada foi mudado, porém, notamos alterações em relação à atuação da personagem Branca de Neve, que se mostra mais corajosa e determinada a lutar pelo seu reino e pelo amor do príncipe, entrando em combate direto com sua madrasta. A princesa é colocada numa posição de heroína corajosa, dona do seu próprio destino. É ela quem dá o beijo de amor verdadeiro no príncipe, salvando-o das “garras” de sua madrasta, além de enfrentar a Fera. Vemos, na tela do cinema, uma mulher empoderada, como as mulheres da sociedade do século em que vivemos.

Notamos, desse modo, que o filme atualiza a história de Branca de Neve para o seu contexto de produção, assim como acontece com os contos, que desde quando eram narrados oralmente, eles já dialogavam com os valores socioculturais da época em que eram escritos.

Os contos de fadas vivem em constante renovação, pois acompanham as transformações da sociedade e, por isso, atualizam-se. Eles tratam de temas universais, de conflitos emocionais. Conflitos estes intrínsecos ao ser humano, como nos lembra Fanny Abramovich (1995), que explicita que os contos de fadas falam de medos, de amor, da dificuldade de ser criança, de carências, falam de autodescobertas e de perdas e buscas. A

autora ainda esclarece que é em meio a um universo repleto de fantasia, fora dos limites do tempo e do espaço, que os contos lidam com as emoções vividas por qualquer pessoa. E, por “lidar com conteúdos essenciais da condição humana, é que esses contos de fadas são importantes, perpetuando-se até hoje...” (ABRAMOVICH, 1995, p. 120). Desse modo, tanto na literatura quanto no cinema, os contos de fadas contribuem para pensarmos nossa própria existência, pois ao enxergarmos no outro as nossas fraquezas e como estas são trabalhadas, vemos também que os nossos problemas podem ser solucionados.

Quando uma criança entra em contato com esse universo do maravilhoso, com fadas, bruxas, duendes, príncipes, princesas e dragões, elas se projetam em algum personagem por se identificarem com determinadas ações ou privações. Por isso que, normalmente, as crianças gostam tanto de determinada história e pedem para que leiam para elas mais de uma vez a mesma ou preferem assistir sempre ao mesmo filme. No entanto, engana-se quem pensa que os contos de fadas são apenas para crianças, na verdade, eles são para todas as pessoas, de todas as idades, pois tratam de temas universais e até dos “pecados capitais”, como vimos em “Branca de Neve”, um conto atemporal, que problematiza conflitos entre familiares, sentimentos como a vaidade, a inveja, o egoísmo, entre outros.

Nosso estudo privilegiou a observação, a análise e a reflexão de uma mesma história narrada por diferentes “contadores”, em diferentes momentos (décadas, séculos) e regiões, a fim de observar como as transformações em âmbito fabular ocorriam. Vimos que apesar da distancia temporal entre as publicações, há um “núcleo” que se mantém, como afirma Jolles (1976), uma estrutura que não se rompe. Podemos afirmar que os contos de fadas não desaparecem, são narrativas vivas, em constante remodelação, que sofrem alterações com o passar do tempo, motivadas pelo contexto de produção, mas essas modificações não descaracterizam a obra de partida, não descaracterizam o gênero e nem o tom encantatório da narrativa, apenas propõem novas reflexões, questionam valores cristalizados e atualizam o discurso. E assim, esses contos vão se perpetuando, conquistando cada vez mais o público ouvinte/leitor/espectador.

REFERÊNCIAS

- A HISTÓRIA não acaba com a morte. *Tanatologia e Arte Cemiterial*. [S. l. : s. n.], 8 mar. 2017. Disponível em: <http://tanatologiaeartecemiterial.blogspot.com/2017/03/eu-era-crianca-quandocerta-vez-em-uma.html>. Acesso em: 23 jan. 2019.
- ABRAMOVICH, F. *Literatura infantil: gostosuras e bobices*. São Paulo: Scipione, 1995.
- ALMEIDA, G. *Encantamento*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1952.
- ALMEIDA, J. F. *A Bíblia Sagrada: contendo o Velho e o Novo Testamento*. Traduzida em Português por João Ferreira de Almeida. Sociedade Bíblica do Brasil. Brasília, 1969.
- ALMEIDA, M. A. B. *Um estudo da adaptação cinematográfica da figura do herói do romance Stardust, de Neil Gaiman*. 2015. 95 f. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura), Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, São José do Rio Preto, 2015.
- ARIES, P. *História social da criança e da família*. Tradução de Dora Flaksman. Rio de Janeiro: LTC, 1981.
- ARROYO, L. *Literatura infantil brasileira*. São Paulo: Melhoramentos, 1968.
- BANDEIRA, P. *O fantástico mistério de Feiurinha*. Ilustração Avelino Guedes – 23. Ed. São Paulo: FTD, 1999.
- BERTOLUCCI, D. M. P. Reinações de Narizinho: um livro “estupendo”. In: LAJOLO, M; CECCANTINI, J. L. *Monteiro Lobato, livro a livro: Obra Infantil*. São Paulo: Editora UNESP: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009. p. 187-198.
- BETTELHEIM, B. *A psicanálise dos contos de fadas*. Tradução de Arlene Caetano. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.
- BONAVENTURE, J. *O que conta o conto?* São Paulo: Paulinas, 1992.
- CALLARI, A. *Branca de Neve: os contos originais*. São Paulo: Évora, 2012.
- CALVINO, I. *Sulla fiaba*. Milano: O. Mondadori, 1996.
- CARAVAGGIO (Michelangelo Merisi). Narciso. 1597-99. Óleo sobre tela, 113,3 cm x 95 cm. Galleria Nazionale d'Arte Antica – Galeria Nacional de Arte Antiga, em Roma. [S. l.]: Vírus da Arte & Cia., [201-?]. Disponível em: www.virusdaarte.net/caravaggio-narciso. Acesso em: 22 jan. 2019.
- CARVALHO, B. V. *A literatura infantil: visão histórica e crítica*. 2. ed. São Paulo: Edart, 1982.
- CARVALHO, A. L. C. O foco narrativo. In: CARVALHO, A. L. C. *Foco narrativo e fluxo de consciência: questões de teoria literária*. São Paulo: Editora Unesp, 2012.

CHEVALIER, J. *Dicionário de símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)*/ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, com a colaboração de André Barbault. Tradução Vera da Costa e Silva. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

CIRLOT, J. E. *Dicionário de símbolos*. Tradutor Rubens Eduardo Ferreira Frias. São Paulo: Centauro, 2005.

COELHO, N. N. *A literatura infantil: história, teoria, análise: das origens orientais ao Brasil de hoje*. São Paulo: Quíron/ Global, 2 ed., 1982.

COELHO, N. N. *O conto de fadas*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1991.

COELHO, N. N. *Literatura infantil: teoria, análise, didática*. 1. ed. São Paulo: Moderna, 2000.

CORSO, D. L. & CORSO, M. *Fadas no divã: psicanálise nas histórias infantis*. Porto Alegre: ARTMED, 2006.

DANI. Disney Friday DQD: Branca de Neve e os sete anões. *Dani que disse!* [S.l.], 14 abr. 2017. Disponível em: <https://daniquedissee.com.br/2017/04/disney-friday-dani-que-disse-branca-de-neve-e-os-sete-anoes.html>. Acesso em: 22 jan. 2019.

DARNTON, R. Histórias que os camponeses contam: o significado de Mamãe Ganso. In: DARNTON, R. *O grande massacre de gatos e outros episódios da história cultural francesa*. Tradução de Sonia Coutinho. São Paulo: Paz e Terra, 2014. p. 21-94

DEL PRIORI, M. *Conversas e histórias de mulher*. São Paulo: Planeta, 2013.

DIEL, P. *O simbolismo na mitologia grega*. Tradução Roberto Cacuro e Marcos Martinho dos Santos. São Paulo: Attar, 1991.

ELIADE, M. *Mito e realidade*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972.

FERNANDES, L. H. P. *Princesas em evolução: a construção da identidade feminina nos contos de fadas do cinema de animação contemporâneo*. 2015. 149 f. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade do Estado do Rio Grande do Norte – UERN, Pau dos Ferros, 2015.

FERREIRA, A. B. H. *Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa*. Curitiba: Ed. Positivo; 2009.

FERREIRA, A. B. H. *Novo Aurélio Século XXI: o dicionário da língua portuguesa*. 3. Edição totalmente revisada e ampliada. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

GAIMAN, N. Neve, vidro e maçãs. In: GAIMAN, N. *Fumaça e espelhos: contos e ilusões*. Tradução de Cláudio Blanc. 2. ed. [São Paulo: Via Lettera], 2004.

GRIMAL, P. *Dicionário da mitologia grega e romana*. Tradução de Victor Jabouille. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

HATTNER, A. Nos olhos de quem vê: (mais) algumas considerações sobre o conceito de intertextualidade. *Travessias Interativas*, São Cristóvão, v. 13, n. 1, 2017.

HUECK, K. *O lado sombrio dos contos de fada: as origens sangrentas das histórias infantis*. São Paulo: Abril, 2016.

HUTCHEON, L. *Uma teoria da paródia*. Lisboa: Edições 70, 1985.

HUTCHEON, L. *Uma teoria da adaptação*. Tradução André Cechinel. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2011.

JOLLES, A. O conto. In: JOLLES, A. *Formas simples*. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1976. p. 181-204.

KHÈDE, S. S. *Personagens da literatura infanto-juvenil*. São Paulo: Ática, 1986.

LAJOLO, M; ZILBERMAN, R. *Literatura infantil brasileira: história e histórias*. 3. ed. São Paulo: Ática, 1987.

LAJOLO, M. Linguagens na e da literatura infantil de Monteiro Lobato. In: LAJOLO, M; CECCANTINI, J. L. *Monteiro Lobato, livro a livro: Obra Infantil*. São Paulo: Editora UNESP: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009. p. 15-29.

LEFEVERE, A. *Tradução, reescrita e manipulação da fama literária*. Tradução de Claudia Matos Seligmann. Bauru: Edusc, 2007.

LEITE, L. C. M. A tipologia de Norman Friedman. In: LEITE, L. C. M. *O foco narrativo*. São Paulo: Editora Ática, 2002.

LOBATO, M. *Reinações de Narizinho*. Ilustrações de J. U. Campos e André Le Blanc. São Paulo: Brasiliense, 1969.

LOMBARDI, A. O pai dos contos: Lo cunto de li cunti. O trattenimiente de li peccerille (Pentamerone) de Giambattista Basile. *Anuário de Literatura*, Florianópolis, v. 20, p. 51-74, 2015. Número especial 1. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/view/2175-7917.2015v20nesp1p51>. Acesso em: 4 jan. 2019.

MACHADO, A. M. *Contracorrente: conversas sobre leitura e política*. São Paulo: Ática, 1999.

MARTINS, M. C. *(Re)escrituras: gênero e o revisionismo contemporâneo dos contos de fadas*. Jundiaí: Paco Editorial: 2015.

MAZZARI, M. *Contos maravilhosos infantis e domésticos – 1812 - 1815*. Ilustrações J. Borges. Tradução Christine Röhrig. Cosacnaify, 2012.

MESQUITA, A. T. A simbologia dos números três e sete em contos maravilhosos. *Álabe* 6, 2012. [www.revistaalabe.com]

- NASCENTES, A. *Dicionário etimológico resumido*. Rio de Janeiro: INL, 1966.
- OLIVEIRA, E. A. *Giambattista Basile e o conto maravilhoso*. 2007. 103 f. Dissertação de Mestrado. Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”. UNESP, Faculdade de Ciências e Letras. Araraquara, 2007.
- PAZ, N. *Mitos e ritos de iniciação nos contos de fadas*. Tradução de Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Cultrix/ Pensamento, 1995.
- PIMENTEL, F. Branca como a Neve. In: PIMENTEL, F. *Contos da Carochinha*. Rio de Janeiro: Livraria Garnier, 1992.
- POSTMAN, N. *O desaparecimento da infância*. Tradução: Suzana Menescal de A. Carvalho e José Laurenio de Melo. Rio de Janeiro: Grafhia Editorial, 1999.
- PROPP, V. *Morfologia do conto*. Tradução de Jaime Ferreira e Victor Oliveira. Lisboa: Vega, 1985.
- SALIS, V. D. *Mitologia viva: aprendendo com os deuses a arte de viver e amar*. Editora Nova Alexandria, São Paulo, 2003.
- SAMOYAUULT, T. *A intertextualidade*. Tradução de Sandra Nitrini. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.
- SIMONSEN, M. *O conto popular*. Tradução de Luis Cláudio de Castro e Costa. São Paulo: Martins Fontes, 1987.
- SOUSA, M. Branca de Neve. In: SOUSA, M. *Clássicos ilustrados Turma da Mônica*. São Paulo: Girassol, 2016.
- SOUZA, D. L. *Shrek: do conto aos filmes, em uma sucessão de paródias*. 2013. 230 f. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura), Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, São José do Rio Preto, 2013.
- TATAR, M. (org.). *Contos de fadas*. Tradução de Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.
- TODOROV, T. O estranho e o maravilhoso. In: _____. *Introdução à literatura fantástica*. Trad. Maria Clara Correa Castello. 3. Ed. São Paulo: Perspectiva, 1975 (Coleção Debates, 98), p. 47 - 63.
- VOLOBUEF, K. Um estudo do conto de fadas. *Revista de Letras*. São Paulo (UNESP), v. 33, p. 99-114, 1993.
- VOLOBUEF, K. Os Irmãos Grimm e as raízes míticas dos contos de fadas. In: VOLOBUEF, K.; HERRERA ALVAREZ, R. G.; WIMMER, N. *Dimensões do fantástico, mítico e maravilhoso*. Araraquara: FCL – UNESP, Laboratório Editorial; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2011. p. 47-61.

VOLOBUEF, K. “Minha mãe me matou, meu pai me comeu”: a crueldade nos contos de fadas. In: RAMOS, M. C. T.; ALVES, M. C. R.; HATTNER, A. L. (Org.). *Pelas veredas do fantástico, do mítico e do maravilhoso*. São Paulo: Cultura Acadêmica; São José do Rio Preto: HN, 2013. p. 215-228.

VOLOBUEF, K. *Os Irmãos Grimm e a Coleta de contos populares de língua portuguesa*. [S.l.]: ResearchGate, Apr. 4 2015. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/228810727_Os_Irmaos_Grimm_ea_coleta_de_contos_populares_de_lingua_portuguesa. Acesso em: 5 out. 2018.

WARNER, Marina. *Da fera à loira: sobre contos de fadas e seus narradores*. Tradução: Thelma Mé dici Nóbrega. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

ZILBERMAN, R.; LAJOLO, M. *Um Brasil para crianças: para conhecer a literatura infantil brasileira: história, autores e textos*. 3. ed. São Paulo: Global, 1988.

REFERÊNCIAS FÍLMICAS

A BELA ADORMECIDA. Direção: Clyde Geronimi. Produção: kenn Peterson. Roteiro: Erdman Penner, Milt Banta, Ted Sears, Charles Perrault, Joe Rinaldi, Ralph Wright, Winston Hibler. Elenco: Mary Costa, Bill Shirley, Eleanor Audley, Verna Felton, Barbara Luddy, Barbara Jo Allen, Taylor Holmes, Bill Thompson. Distribuidora Disney. Estúdios Walt Disney, 1959. 1 DVD (75 min.).

A BELA e a fera. Direção: Christophe Gans. Roteiro: Christophe Gans, Jeanne-Marie Leprince de Beaumont, Sandra Vo-Anh. Produtor: Richard Grandpierre. Elenco: Léa Seydoux, Vincent Cassel, Eduardo Noriega, André Dussollier, Audrey Lamy, Jonathan Demurger, Gotthard Lange, Yvonne Catterfeld, Richard Sammel, Nicolas Gob, Louka Meliava, Myriam Charleins. Distribuição: Pathé, California Filmes, 2014. 1 DVD (112 min.)

A FLORESTA negra. Direção: Michael Cohn. Roteiro: Jacob Grimm, Wilhelm Grimm. Produção: Tom Engelman. Elenco: Sigourney Weaver, Sam Neill, Gil Bellows, Monica Keena, David Conrad, Anthony Brophy, Chris Bauer. Estúdios: Interscope Communications, Gramercy Pictures, 1997. 1 DVD (1h50min.).

A PRINCESA e o sapo. Direção: Ron Clements, John Musker. Produção: Peter Del Vecho, John Lasseter. Roteiro: Ron Clements, John Musker, Rob Edwards. Elenco: Anika Noni Rose, Oprah Winfrey, Keith David, Jenifer Lewis, John Goodman, Bruno Campos, Terrence Howard, Tyra Banks. Walt Disney Studios, 2009. 1 DVD (89 min.).

BRANCA DE NEVE. Direção: J. Searle Dawley. Roteiro: Winthrop Ames. Autores: Winthrop Ames, Wilhelm Grimm, Jacob Grimm. Elenco: Marguerite Clark, Creighton Hale, Dorothy Cumming, Lionel Braham, Alice Wahsburn. Produtora: Famous Players Film Company, 1916. 1 DVD (1h3min). (preto e branco)

BRANCA DE NEVE. Direção: Michael Berz. Roteiro: Michael Berz. Produtores: Menahem Golan, Yoram Globus. Elenco: Billy Barty, Diana Rigg, Nicola Stapleton, Sarah Patterson, Mike Edmonds, 1987. 1 DVD (85 min.).

BRANCA DE NEVE. Direção: Caroline Thompson. Produção: Caroline Thompson, Matthew O' Connor. Roteiro: Caroline Thompson, Julie Hickson. Elenco: Kristin Kreuk, Miranda Richardson, Tom Irwin, Vera Farmiga, Tyron Leitso. Produzido por Hallmark Entertainment, 2001. 1 DVD (93 min.).

BRANCA DE NEVE e o caçador. Direção: Rupert Sanders. Produção: Sam Mercer, Palak Patel, Joe Roth. Roteiro: Hossein Amini, Evan Daugherty. Elenco: Kristen Stewart, Chris Hemsworth, Charlize Theron, Ian McShane, Toby Jones, Nick Frost, Ray Winstone, Sam Claflin, Bob Hoskins, Eddie Marsan, Lily Cole, Vincent Regan, Johnny Harris, Dave Legeno, Rachael Stirling, Jamie Blackley, Noah Huntley, Joey Ansah, Brian Gleeson, Sam Spruell, Craig Garner, Christian Wolf-La'Moy, Duke Hammond, Liberty Ross, Karen Anderson, Duncan Casey, Matt Hookings, Craig Izzard, Jess Liaudin, Duncan Meadows, Jimmy Pethrus, David Verne, Shadow Soldier, Colin Burt Vidler, Paul Warren. Distribuidora: Paramount Pictures Brasil. Estúdio: Roth Films / Universal Pictures, 2012. 1 DVD (129 min.).

BLANCANIEVES. Direção: Pablo Berger. Produção: Pablo Berger, Ibón Cormenzana, Jérôme Vidal. Elenco: Maribel Verdú, Macarena García, Angela Molina, José María Pou, Daniel Gimenez Cacho, Sofia Oria, Pere Ponce, Josep Maria Pou, Inma Cuesta, Ramón Barea, Sergio Dorado, Emilio Gavira, Oriol Vila, Asier Salinas. Estúdio: Arcadia Motion Pictures, 2012. 1 DVD (100 min.).

BRANCA DE NEVE e os sete anões. Direção: William Cottrell, Walt Disney, David Hand, Wilfred Jackson, Larry Morey, Perce Pearce. Produção: Walt Disney. Roteiro: Dorothy Ann Blank, Richard Creedon, Merrill de Maris. Walt Disney, 1937. 1 DVD (83 min.).

ESPELHO, espelho meu. Direção: Tarsen Singh. Produção: Bernice Goldmann, Ryan Kavanaugh, Brett Ratner. Roteiro: Melissa Wallack, Jason Keller. Elenco: Julia Roberts, Lily Collins, Armie Hammer, Sean Bean, Nathan Lane, Mare Winningham, Michael Lerner, Robert Emms, Martin Klebba, Danny Woodburn, Mark Povinelli, Joe Gnoffo, Jordan Prentice, Sebastian Saraceno, Ronald Lee Clark, Chantal Hunt, Jason Cavalier, Kimberly-Sue Murray, Richard Jutras, Caroline Torti, André Lanthier, Melantha Blackthorne, Dawn Ford, Omar Forrest, Louise Hradsky, Alex Ivanovici, Dani Jazzar, Jeff Mortensen, Genny Sermonia, Nadia Verrucci, Ryan Wilson. Distribuidora: Imagem Filmes. Estúdio: Relativity Media / Rat Entertainment / Citizen Snow Film Productions, 2012. 1 DVD (106 min.).

MOANA: um mar de aventuras. Direção: John Musker, Ron Clements. Produção: Osnat Shurer. Roteiro: Jared Bush. Elenco: Auli'i Cravalho, Dwayne Johnson, Temuera Morrison, Nicole Scherzinger, Rachel House, Alan Tudyk, Jemaine Clement. Walt Disney Studios, 2016. 1 DVD (107 min.).

O LABIRINTO do Fauno. Direção: Guillermo del Toro. Produção: Alfonso Cuarón, Belén Atienza, Elena Manrique, Guillermo del Toro, Álvaro Augustin, Bertha Navarro, Frida Torresblanco, Victor Albarrán. Roteiro: Guillermo del Toro. Elenco: Ivana Baquero, Maribel Verdú, Ariadna Gil, Sergi López, Álex Angulo, Doug Jones, César Veá, Eduardo Aránega. Estúdios: Picasso, Tequila Gang, Esperanto Filmoj, Sententia Entertainment, Telecinco. Distribuição: Warner Bros, 2006. 1 DVD (118 min.)

SHREK. Direção: Andrew Adamson e Vicky Jenson. Produção; Jeffrey Katzenberg, Aron Warner e John H. Williams. Roteiro de Ted Elliott, Terry Rossio, Joe Stillman e Roger Schulman. Elenco: Mike Myers, Eddie Murphy, Cameron Diaz, John Lithgow, Vincent Cassel, Peter Dennis, Clive Pearse, Jim Cummings, Bobby Block, Chris Miller, Cody Cameron, Kathleen Freeman, Michael Galasso, Christopher Knights, Simon J. Smith, Conrad Vernon, Jacquie Barnbrook, Guillaume Aretos, John Bisom, Matthew Gonder, Calvin Remsburg, Jean-Paul Vignon, Val Bettin. Estados Unidos: Dreamworks, 2001. 1 DVD (93 min).

SHREK 2. Direção: Andrew Adamson, Kelly Asbury e Conrad Vernon. Produção de Jeffrey Katzenberg, David Lipman, Aron Warner e John H. Williams. Roteiro de J. David Stern, Joe Stillman e David Weiss. Elenco: Mike Myers, Eddie Murphy, Cameron Diaz, Julie Andrews, Antonio Banderas, John Cleese, Rupert Everett, Jennifer Saunders, Aron Warner, Kelly Asbury, Cody Cameron, Conrad Vernon, Christopher Knights, David P. Smith, Mark Moseley, Kelly Cooney, Wendy Bilanski, Larry King, Guillaume Aretos, Chris Miller, Latifa Ouaou, Alina Phelan, Erika Thomas, Joan Rivers, Andrew Adamson. Estados Unidos: Dreamworks, 2004. 1 DVD (92 min).

STARDUST: O mistério da estrela. Direção: Matthew Vaughn. Produção: Lorenzo di Bonaventura, Michael Dreyer, Neil Gaiman, Matthew Vaughn. Roteiro: Jane Goldman, Matthew Vaughn. Elenco: Claire Danes, Charlie Cox, Sienna Miller, Jason Flemyng, Mark Strong, Rupert Everett, Peter O'Toole, Robert De Niro, Michelle Pfeiffer. Distribuidora: Paramount Pictures, 2007. 1 DVD (127 min.).

VALENTE. Direção: Brenda Chapman, Mark Andrews. Produção: Katherine Sarafian. Elenco: Kelly Macdonald, Kevin Mckidd, Emma Thompson, Billy Connolly, Craig Ferguson, Robbie Coltrane, Julie Walters. Pixar, Walt Disney Pictures, 2012. (1 DVD) 1h33min

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

BENJAMIN, W. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 197-221.

CANTON, K. *E o príncipe dançou...* O conto de fadas, da tradição oral à dança contemporânea. Tradução de Cláudia Sant'Ana Martins. São Paulo: Ática, 1994.

COELHO, N. N. *O conto de fadas – símbolos, mitos e arquétipos*. São Paulo: DCL, 2003.

ESTÉS, C. P. (Org.). *Contos dos irmãos Grimm*. Tradução de Lia Wyler. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

FRYE, N. *Anatomia da crítica*. Tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1957.

FROMM, E. *A linguagem esquecida: uma introdução ao entendimento dos sonhos, contos de fadas e mitos*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1962.

HELD, J. *O imaginário no poder: as crianças e a literatura fantástica*. Tradução de Carlos Rizzi. São Paulo: Summus, 1980.

JENNY, L. *et al. Intertextualidades*. Coimbra: Almedina, 1979. Tradução de: Poétique: Revue de Théorie et d'Analyse littéraires, n. 27.

MARTINS, M. A. P. *As Contribuições de André Lefevere e Lawrence Venuti para a Teoria da Tradução*. In: Cadernos de Letras (UFRJ) n.27 – dez. 2010. Disponível em: <http://www.letras.ufrj.br/anglo_germanicas/cadernos/numeros/122010/textos/cl301220100m arcia.pdf> Acesso em 29 de setembro de 2018.

MARQUES, M. C. *Da floresta ao guarda-roupa: The Lion, the Witch and the Wardrobe e o caminho para Faërie*. 2011. 168 f. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura), Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, São José do Rio Preto, 2011.

MELETINSKI, E. M. O estudo tipológico-estrutural do conto maravilhoso. In: PROPP, V. I. *Morfologia do conto maravilhoso*. Tradução de Jasna Paravich Sarhan. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1984, p. 145-180.

PALO, M. J; OLIVEIRA, M, R. *Literatura infantil: voz de criança*. 2. Ed. São Paulo: Ática, 1992.

PINBOROUGH, S. *Saga Encantadas*. Tradução de Edmundo Barreiros. São Paulo: Única Editora, 2013.

SPERBER, S. F. A lenda da flor azul. In: VOLOBUEF (org.). *Mito e magia*. Editora UNESP, 2011.

STEIG, W. *SHREK! A história que inspirou o filme*. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2002.

VALENTINO, S. *A mais bela de todas: a história da Rainha Má*. Tradução de Jacqueline Valpassos. São Paulo: Universo dos Livros, 2016.

ZILBERMAN, R. *A literatura infantil na escola*. São Paulo: Global, 1998.

SITES CONSULTADOS

MIRROR MIRROR . movie script. Disponível em:

https://www.springfieldspringfield.co.uk/movie_script.php?movie=mirror-mirror. Acesso em: 17 set. 2018.

CORPO di Napoli. Disponível em:

<http://www.corpodinapoli.it/ospitalita/napoletanita/proverbi.html>. Acesso em: 18 set. 2018.

NEIL GAIMAN. Rio de Janeiro: Intrínseca, [201-?]. Disponível em:

<https://www.intrinseca.com.br/autor/162/>. Acesso em: 4 jan. 2019.