

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE LETRAS E LINGUÍSTICA
PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM TEORIA LITERÁRIA

LÍVIA MARIA DE OLIVEIRA

NOVAS HISTÓRIAS SOBRE A VELHA TRADIÇÃO: ANGELA CARTER E
BARBARA G. WALKER RELEEM “BRANCA DE NEVE”

UBERLÂNDIA
2016

LÍVIA MARIA DE OLIVEIRA

NOVAS HISTÓRIAS SOBRE A VELHA TRADIÇÃO: ANGELA CARTER E
BARBARA G. WALKER RELEEM “BRANCA DE NEVE”

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras – Curso de Mestrado em Teoria Literária do Instituto de Letras e Linguística da Universidade Federal de Uberlândia, como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre em Teoria Literária.

Área de concentração: Teoria Literária

Linha de pesquisa: Perspectivas Teóricas e Historiográficas no Estudo da Literatura

Orientadora: Professora Doutora Fernanda Aquino Sylvestre

UBERLÂNDIA
2016

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

O48n
2016 Oliveira, Livia Maria de, 1990-
Novas histórias sobre a velha tradição : Angela Carter e Barbara G. Walker releem "Branca de neve" / Livia Maria de Oliveira. - 2016.
122 f.

Orientador: Fernanda Aquino Sylvestre.
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia,
Programa de Pós-Graduação em Letras.
Inclui bibliografia.

1. Literatura - Teses. 2. Carter, Angela, 1940-1992 - Teses. 3. Walker, Barbara G. - Teses. 4. Contos de fadas - Teses. 5. Branca de Neve (Conto) - Crítica e interpretação. I. Sylvestre, Fernanda Aquino. II. Universidade Federal de Uberlândia. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

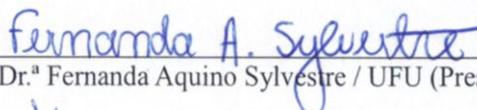
LÍVIA MARIA DE OLIVEIRA

**NOVAS HISTÓRIAS SOBRE A VELHA TRADIÇÃO: ANGELA CARTER E
BARBARA G. WALKER RELEEM “BRANCA DE NEVE”**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Literários – Curso de Mestrado Acadêmico em Teoria Literária do Instituto de Letras da Universidade Federal de Uberlândia, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Letras, área de concentração: Teoria Literária.

Uberlândia, 02 de março de 2016.

Banca Examinadora:



Prof.^a Dr.^a Fernanda Aquino Sylvestre / UFU (Presidente)



Prof.^a Dr.^a Karin Volobuef / UNESP (Araraquara)



Prof.^a Dr.^a Maria Cristina Martins / UFU

AGRADECIMENTOS

A Deus, pelo dom da vida.

Aos meus familiares, pelo incentivo ao estudo e por terem sido os primeiros a me introduzirem ao mundo dos contos de fadas, possibilitando o meu contato com a leitura.

À Professora Maria Cristina Martins, pela acolhida no ambiente acadêmico de pesquisa e por ter me introduzido a um *novo* mundo dos contos de fadas. Esse trabalho é fruto de uma admiração profunda pela pessoa que você é.

À Professora Fernanda Aquino Sylvestre, minha orientadora, pela disponibilidade e dedicação em cada etapa dessa pesquisa. Obrigada pelo tempo despendido e pela oportunidade de ter sido sua orientanda.

Aos professores que colaboraram com textos, suportes teóricos e conselhos acadêmicos ao longo dessa jornada.

A todos os que, direta ou indiretamente, contribuíram para a realização desse trabalho.

“Deram-me coleções de contos de fadas para ler, mas eu percebia que esperavam que eu crescesse e os deixasse de lado” (WARNER, 1999, p. 15).

RESUMO

Contos de fadas datam de séculos atrás. Apesar de parecerem trazer aos leitores e ouvintes simples histórias, são reflexos de uma época e de determinados locais e, contrariando a atemporalidade do gênero, seus significados transmitidos e perpetuados são construções sociais que, nesse contexto contemporâneo, vêm sendo questionadas. Ainda hoje continuamos a narrar contos de fadas e, dentre suas manifestações, interessa-nos a releitura dos clássicos da literatura infantil a partir de escritoras contemporâneas que confrontam significados cristalizados pela tradição, considerando perspectivas até então inusitadas. Essas escritoras pretendem repensar atitudes sexistas e dominantes, demonstrando a marginalização do papel feminino nas narrativas mágicas e apontando mudanças para o comportamento de homens e mulheres e suas relações sociais e hierárquicas. O objetivo dessa dissertação é avaliar o modo e a extensão da ruptura/subversão dos significados cristalizados pela narrativa tradicional de “Branca de Neve”, nas perspectivas revisionistas alcançadas por Angela Carter, em “The Snow Child”, de 1979, e por Barbara G. Walker, em “Snow Night”, de 1996. O estudo considera, entre outras questões, o conceito de revisão e o percurso do revisionismo, conforme definidos por Adrienne Rich (1985); a intertextualidade e as estratégias revisionistas, como a paródia (HUTCHEON, 1989), a metaficção feminista (GREENE, 1991), o deslocamento narrativo e a deslegitimação da história conhecida (DUPLESSIS, 1985) e os níveis de revisionismo ficcional apresentados por Maria Cristina Martins (2005) em sua pesquisa sobre releituras contemporâneas de contos de fadas. Em relação ao nível transgressor/subversivo, consideramos o conceito de carnavalização delineado por Mikhail Bakhtin (1981; 1987). Esperamos evidenciar que os contos de fadas, apesar de se configurarem construções mágicas do mundo que permeiam os séculos, não precisam ser como são e seus significados não necessitam ser únicos, imutáveis ou cristalizados.

PALAVRAS-CHAVE: Contos de fadas. Revisionismo contemporâneo. Angela Carter. Barbara Walker. Branca de Neve.

ABSTRACT

Fairy tales date from centuries back. Despite appearing to bring simple stories to readers and listeners, they are reflections of a time and certain locations and, contrary to the genre timelessness, they transmit and perpetuate meanings as social constructions, that in this contemporary context have been questioned. Even today we continue to narrate fairy tales and, among their manifestations, we are interested in re-reading the classics of children's literature from contemporary writers confronting meanings crystallized by tradition, considering unusual prospects until then. These writers claim to rethink sexist and dominant attitudes, demonstrating the marginalization of women's role in the magical narratives and pointing changes to the behavior of men and women and their social and hierarchical relationships. The purpose of this dissertation is to evaluate the manner and extent of the break/subversion of crystallized meanings by the traditional narrative of "Snow White", in the revisionist perspectives achieved by Angela Carter, in "The Snow Child" (1979), and Barbara G. Walker, in "Snow Night" (1996). The study considers, among other things, the concept of revision and the course of revisionism, as defined by Adrienne Rich (1985); intertextuality and revisionist strategies such as parody (HUTCHEON, 1989), feminist metafiction (GREENE, 1991), narrative displacement and delegitimization of the known story (DUPLESSIS, 1985) and the fictional revisionism levels presented by Maria Cristina Martins (2005) in her research on contemporary retellings of fairy tales. In relation to the transgression/subversive level, we consider the concept of carnivalization outlined by Mikhail Bakhtin (1981; 1987). We hope to show that the fairy tales, even though they are magical framing of the world that permeate the centuries, do not need to be as they are and their meanings do not need to be unique, unchangeable or crystallized.

KEYWORDS: Fairy Tales. Contemporary Revisionism. Angela Carter. Barbara Walker. Snow White.

SUMÁRIO

Introdução.....	10
Capítulo 1 - O processo revisionista contemporâneo: do conceito às estratégias...	16
1.1 Revisitando o conceito.....	21
1.2 A intertextualidade e as estratégias revisionistas.....	24
1.3 Renovando a tradição: o que mantém os contos de fadas tão vivos no universo contemporâneo?.....	36
Capítulo 2 - Da voz ao texto, da tradição à contemporaneidade: um panorama histórico dos contos de fadas.....	41
2.1 Dos camponeses franceses a Walt Disney.....	45
2.2 Basile, irmãos Grimm e Disney: “Branca de Neve” em diversas vozes.....	61
Capítulo 3 - Angela Carter e Barbara G. Walker subvertem “Branca de Neve”: Como e até que ponto?.....	70
3.1 Era outra vez: “Snow Night”, de Barbara G. Walker.....	70
3.2 Era outra vez: “The Snow Child”, de Angela Carter.....	90
3.3 Questionando, subvertendo e/ou reconstruindo: até que ponto?.....	97
Considerações Finais.....	107
Referências.....	111
Anexo.....	116

INTRODUÇÃO

“Mas um dia virá em que, muito mais velha, você voltará a ler histórias de fadas” (LEWIS, 2002, p. 3).

A arte de contar histórias é uma característica do ser humano e remonta a tempos imemoriais. Existe um fascínio advindo dos contos de fadas, devido ao seu caráter mágico postulado em livros, que data de mais de três séculos. Foi em 1697 a publicação de *Histoires ou contes du temps passé* ou *Contes de ma Mère l'Oye* (*Histórias ou contos de tempos passados* ou *Contos da Mamãe Gansa*), por Charles Perrault, inaugurando os contos de fadas como forma narrativa infantil.

Ainda hoje continuamos a narrar contos de fadas e estes estão presentes em nossa vida de diversas formas, seja através das manifestações artísticas orais, literárias, filmicas ou musicais; seja por meio da comercialização de produtos.

Dentre essas manifestações dos contos de fadas, interessa-nos, nessa dissertação, a releitura dos clássicos da literatura infantil a partir de escritoras contemporâneas que confrontam significados cristalizados pela tradição, considerando perspectivas até então inusitadas.

A releitura está inserida em um processo revisionista que subverte as versões tradicionais ou canônicas – aqui consideradas como aquelas que permanecem no imaginário coletivo quando se evoca determinado conto de fadas – de forma que as alterações criadas gerem um novo texto, num processo contraditório de intertextualidade, que se aproxima do texto da tradição para, em seguida, se distanciar em propostas e significados.

O papel do escritor contemporâneo que revisita os contos de fadas da tradição é o de questionar, transgredir e subverter, de forma que a aproximação e o distanciamento com o cânone abram espaço para a emersão de novas interpretações que possam desestabilizar os discursos.

Partindo dessas afirmações, destacamos um conto contemporâneo que ilustra o processo de revisionismo nos contos de fadas. Na década de 1990, a canadense Margaret Atwood publicou o livro *Good Bones*. Trata-se de uma coletânea de contos ficcionais originalmente publicada em 1992, de forma a explorar os mitos clássicos, o folclore anglo-

européu tradicional e os arquétipos literários. Dentre as histórias escritas, uma nos chamou a atenção: “There was once”¹.

Intitulada e tendo como início o famoso “era uma vez” ou “havia uma vez”, a narrativa se posiciona em um deslocamento temporal e espacial, atestando para a possibilidade de ser qualquer época e qualquer lugar. Desse modo, a indeterminação marca o início deste e de muitos contos de fadas que temos conhecimento. Essa impossibilidade de delimitação de um tempo e de um espaço pode ser o que torna o gênero conto de fadas atemporal, resistindo aos séculos e aos lugares em que foram ouvidos pela primeira vez e compilados.

Na reconfiguração dos contos de fadas proposta por Atwood, observamos a presença de dois personagens: um narrador e outro receptor/ouvinte. O conto retoma as clássicas narrativas maravilhosas, por meio de um processo de tentativa de narração de uma história por um personagem narrador, focado em enquadrar forma e moral, enquanto o personagem receptor/ouvinte possui e defende uma visão moderna e politicamente correta das escolhas apresentadas. Nenhum dos personagens possui nome e não há muitas descrições. No decorrer do diálogo, é revelado que o personagem narrador é um homem de meia idade. No entanto, nada é abordado em relação ao personagem receptor/ouvinte, que pode ser qualquer um ou até mesmo uma entidade, devido ao caráter político de suas reivindicações e questionamentos.

O personagem narrador tenta contar um conto de fadas nos modelos tradicionais; no entanto, o personagem receptor/ouvinte, consciente das escolhas feitas pelo narrador, não aceita a história narrada, apresentando uma série de questionamentos que, ao mesmo tempo em que não permite um pacto ficcional, possibilita novos olhares para a história baseada nos famosos contos de fadas.

Por meio de um diálogo, temos o início da narrativa: “Era uma vez uma pobre garota, tão linda quanto ela era boa, que vivia com sua madrasta má em uma casa na floresta” (ATWOOD, 1992, p. 19, tradução nossa)². A partir dessas primeiras palavras, o personagem receptor/ouvinte demonstra sua insatisfação com o cenário escolhido, a floresta, e sugere algo mais urbano. Em seguida, aponta ter um problema com a palavra “pobre”, por considerá-la relativa; bem como com a palavra “bonita”, evocando os modelos físicos da atualidade que tendem a oprimir aqueles que não se enquadram em um estilo que beira o fisiculturismo ou então aqueles que não se enquadram em um padrão ocidental de beleza.

¹ Ainda sem tradução para o português.

² No original: “There was once a poor girl, as beautiful as she was good, who lived with her wicked stepmother in a house in the forest” (ATWOOD, 1992, p. 20).

Dentre outros questionamentos, o personagem receptor/ouvinte afirma que a descrição física oprime e pergunta sobre a cor de pele da personagem da narrativa que está sendo construída pelo personagem narrador, mostrando-se cansado da cultura branca dominante e pedindo por uma garota étnica. Após isso, o personagem narrador cria uma garota boa e uma madrasta má, sendo um binarismo comum nos contos de fadas. No entanto, segundo o personagem receptor/ouvinte, isso é condicionado pelas circunstâncias da vida.

O próximo questionamento é em relação às imagens femininas negativas, também comuns às narrativas tradicionais. Afinal, a mulher ou é fada, boa e/ou submissa ou, se transcende a essa característica, é considerada malvada, como as bruxas e as madrastas, evidenciadas a partir de um papel de destruição e infelicidade e símbolos da força perversa do poder. O personagem receptor/ouvinte pede para trocar a madrasta pelo padrasto, o que seria inusitado na tradição.

Na reta final do conto, a idade da garota a ser construída pelo personagem narrador é questionada e, além disso, o personagem receptor/ouvinte pergunta se toda essa narrativa irá terminar com casamento – comum no contexto patriarcal, em que jovens garotas se casavam com homens mais velhos. Se assim o for, pede para que o termo garota seja substituído por mulher.

O último questionamento evidencia o título e o início desta e de tantas narrativas de contos de fadas:

- Era uma vez –
- O que é esse “uma vez”? Chega de passado morto. Conte-me sobre o agora.
- Lá –
- Então?
- Então o quê?
- Então, por que não aqui? (ATWOOD, 1992, p. 22, tradução nossa)³

Essa característica questionadora do personagem receptor/ouvinte coloca em aberta a possibilidade dos contos de fadas deixarem de ser narrativas de tempos e locais indeterminados e passarem a ser construídos a partir de questões que permeiam o mundo contemporâneo, minando discursos outrora (e ainda?) dominantes.

³ No original: “- There was once –
- What’s this ‘was once’? Enough to the dead past. Tell me about now.
- There –
- So?
- So what?
- So, why not here?” (ATWOOD, 1992, p. 22)

Como observado, esse conto revisionista tenta quebrar com as narrativas estereotipadas, mostrando que o modo como as personagens são construídas diz muito sobre determinados discursos e pode ser questionado, considerando novas possibilidades para a história. Assim, mostra-se, por exemplo, logo no início do conto, que a equiparação entre beleza e bondade é problemática, na medida em que se aprende que a beleza automaticamente categoriza as meninas como boas e o reverso também ocorre, afinal bruxas e madrastas são as personagens más. Outro apontamento relevante é referente aos significados relacionados ao comportamento de gênero sexual que são prejudiciais para garotas e mulheres, uma vez que trazem imagens de como devem se portar em nossa sociedade.

A escolha desse conto de Atwood para iniciar a dissertação é emblemática. Essa narrativa quebra as expectativas de um leitor que espera mais um conto de fadas, como os famosos “Branca de Neve”, “A Bela Adormecida” e “Chapeuzinho Vermelho”. Através de um processo de questionamento, Atwood satiriza e parodia a construção de um conto de fadas, mostrando a relatividade das escolhas e os significados construídos a partir destas.

Contos de fadas datam de séculos atrás, mas, apesar de parecerem trazer aos leitores e ouvintes simples histórias, são reflexos de uma época e de determinados locais e, contrariando a atemporalidade do gênero, seus significados transmitidos e perpetuados são construções sociais que, nesse contexto contemporâneo, vêm sendo questionadas.

O caráter metaficcional presente nesse diálogo explora o método narrativo e demonstra que o questionamento politicamente correto, quando levado ao seu limite, pode nos deixar sem histórias maravilhosas, visto que a desconstrução parodística dessa releitura em especial nos deixa sem conto. Ao apontar como último questionamento o deslocamento indeterminado no tempo e no espaço do “era uma vez” – por que lá e não aqui? – “There was once” desconstrói os enredos de contos de fadas, os leitores, a crítica, a linguagem e, principalmente, o ato de criação literária, o feito de contar histórias.

O nosso intuito, com essa pesquisa, não é o de meramente mostrar como os contos de fadas são desconstruídos por meio de diversas estratégias narrativas do revisionismo, como a paródia e a metaficção. Desejamos demonstrar como as narrativas clássicas da tradição podem ser reconstruídas, com novas perspectivas e um novo direcionamento crítico, como evidência da temporalidade que os significados cristalizados pelos contos de fadas tradicionais possuem e como sobrevivência e valorização dos que foram silenciados ou emudecidos pelo contexto de produção, recepção e circulação da época.

O objetivo dessa dissertação é avaliar o modo e a extensão da ruptura/subversão dos significados cristalizados pela narrativa tradicional, nas perspectivas revisionistas alcançadas por Angela Carter e Barbara G. Walker. A seleção do *corpus* desta pesquisa abrange reescritas do conto de fada intitulado “Branca de Neve”, considerando releituras e revisões produzidas pelas autoras contemporâneas citadas que afirmam escrever sob uma perspectiva feminista. De Angela Carter, autora consagrada e bastante estudada, analisaremos o conto “The Snow Child”, parte do livro *The Bloody Chamber* (1979); de Barbara G. Walker, autora norte-americana menos divulgada no Brasil, analisaremos “Snow Night”, da obra *Feminist Fairy Tales* (1996).

No Capítulo 1, “O processo revisionista contemporâneo: do conceito às estratégias”, trazemos para discussão o revisionismo dos contos de fadas, considerando o termo cunhado por Adrienne Rich (1985), “re-visão”, e analisamos como a tradição é revisitada na contemporaneidade por meio de estratégias narrativas. Dentre as estratégias escolhidas, destacamos a intertextualidade, a paródia, a metaficção, o deslocamento narrativo, a deslegitimação da história conhecida, a carnavalização da literatura e os níveis de revisionismo ficcional, a saber: revisionismo questionador, revisionismo transgressor/subversivo (considerando a carnavalização de Bakhtin) e revisionismo reconstrutivo.

No Capítulo 2, “Da voz ao texto, da tradição à contemporaneidade: um panorama histórico dos contos de fadas”, abordamos a trajetória histórica dos contos de fadas, a fim de compreendermos o seu surgimento na oralidade e sua compilação escrita, até chegarmos aos tempos de releitura contemporânea. Objetivamos mostrar que os significados dos contos de fadas não são relíquias da tradição, não são atemporais, universais e neutros, mas adaptações literárias por autores em diversas épocas, levando em conta suas ideologias e seus contextos sócio-históricos e culturais.

No capítulo 3, “Angela Carter e Barbara G. Walker subvertem “Branca de Neve”: Como e até que ponto?”, analisamos os dois contos que compõem o *corpus* dessa pesquisa, observando o modo e a extensão da ruptura com a tradição realizados pelas duas escritoras contemporâneas.

Finalmente, nas “Considerações Finais”, retomamos as questões discutidas ao longo da dissertação e ampliamos a possibilidade de análise crítica em relação à questão revisionista.

Nossa pretensão, com esse trabalho, não é o de sobrepor as narrativas tradicionais com as versões contemporâneas e nem atestar um fim para a tradição. Esperamos evidenciar que os contos de fadas, apesar de configurarem construções mágicas do mundo que permeiam os séculos, não precisam ser como são e seus significados não precisam ser únicos, imutáveis ou cristalizados.

É nesse sentido que essa dissertação se propõe a trabalhar com o revisionismo contemporâneo dos contos de fadas.

CAPÍTULO 1

O processo revisionista contemporâneo: do conceito às estratégias

“Desvendar o contexto dos contos, sua relação com a sociedade e com a história, pode fornecer um desfecho mais feliz do que a própria história ao desafiar o destino: ‘E viveram felizes para sempre’ consola-nos, mas é de pouca ajuda comparado a ‘Vejam, era assim antes, mas pode ser que as coisas mudem – e devem mudar’” (WARNER, 1999, p. 19).

“Se o sujeito é verdadeiramente esse ser mumificado vivo pelos códigos sociais que cercam o seu quotidiano, que melhor ferramenta haverá do que a intertextualidade, para quebrar a argila dos velhos discursos?” (JENNY, 1979, p. 48).

O revisionismo dos contos de fadas é considerado uma estratégia narrativa da pós-modernidade. Essa revisão das narrativas clássicas também é chamada de conto de fadas pós-moderno (BACCHILEGA, 1997) e pode seguir caminhos psicológicos, históricos, sociais, assumindo um caráter de questionamento, de forma a minar determinados discursos.

Existe uma dificuldade atual de definição do que é o pós-modernismo, afinal é recente, engloba o presente e possui uma pluralidade de formas e conteúdos. Em nossa pesquisa, não abordaremos tal problemática, mas evidenciaremos como os pressupostos do pós-modernismo dialogam com o processo revisionista, considerando sua consolidação e principais características.

O termo pós-modernidade foi elaborado pelo historiador inglês Joseph Arnold Toynbee. Ele o utilizou em sua obra *Estudo de História*, em que defende uma visão apocalíptica da história. Foi nos anos quarenta e cinquenta que os críticos americanos adotaram o termo para designar a produção artística do momento, motivados pelas transformações ocorridas nos campos econômico, político e tecnológico no período posterior à II Guerra Mundial.

No cenário histórico, o capitalismo inaugura uma nova fase, ocorrendo a Terceira Revolução Industrial, que projetou a era da eletrônica e da tecnologia, a partir da década de 30 – século XX. Dentro dessa era, surge o pós-modernismo, cujos traços se ligam ao modo de

vida e aos valores das sociedades pós-industriais e informatizadas, bem como se conecta com o processo de globalização, interligando o mundo e estreitando as fronteiras.

A globalização ajudou a delimitar o caráter múltiplo e plural da sociedade e da cultura pós-modernas. Na literatura, podemos observar o uso intenso da intertextualidade, do pastiche, dos elementos ligados à cultura de massa misturados aos da alta cultura. O artista pós-moderno rompe com o preestabelecido, com os conceitos que justificavam, em cada uma das culturas, as suas bases, os seus limites e rejeita a verdade fundamental e única. Aqui já podemos vislumbrar semelhanças com o trabalho do escritor contemporâneo no processo de revisionismo.

Tendo em vista que o pós-moderno se consolida em bases da modernidade e das estéticas do modernismo, é importante, portanto, considerar os elementos que estabelecem seu entrecruzamento.

Rouanet (1987) define a modernidade com base nos preceitos de Weber, caracterizando-a como um produto da forma de racionalização de se ver o mundo e observando a separação da ciência, da moral e da arte, contidas na religião.

A modernidade tem origem no século XVIII, com o advento da máquina e com a Primeira Revolução Industrial e está relacionada aos preceitos do Iluminismo europeu. Para este, o ser humano, a partir do alto desenvolvimento mental da racionalidade, era considerado estável, consciente, autônomo e universal, possuindo um conhecimento científico que regia o indivíduo e as práticas humanas. A linguagem, nesse momento, tinha como objetivo representar o real.

As sociedades dos séculos XIX e XX se desenvolveram sob o projeto da modernidade, fortalecendo o indivíduo burguês e operário. No entanto, essa base moderna provocou esvaziamento na região rural, inchaço nos grandes centros urbanos, aumento da classe média e marginalização – a “felicidade” prometida não foi possível para todos.

Apesar da eletricidade, do óleo, do petróleo, do automóvel, do avião, do telefone, da máquina de escrever, do gravador, do cinema e do telégrafo, houve desigualdade social, greves, guerras mundiais e campos de concentração. Os ideais iluministas, outrora tão otimistas, ruíram e, no começo do século XX, o homem passa a ser consciente de sua condição em um universo fragmentado, transitório, caótico.

Nesse contexto, surge o modernismo enquanto movimento estético, marcado pela instabilidade e pela fragmentação das grandes leis que regiam o mundo e o pensamento, em uma era de racionalidade, e marcado pela contradição das vanguardas européias – que,

embora questionassem os padrões da arte clássica e institucionalizada, se popularizaram e se tornaram obras de arte em grandes museus, antes recusados pelos artistas.

O modernismo rompeu com a totalidade do realismo e classicismo, subvertendo o modelo clássico. A narrativa foi fragmentada em tempo e espaço, sendo ordenada pela consciência e pela imaginação. O tempo se tornou interno e o espaço se tornou lembrança, sonho e desejo. Os recursos da ironia, do humor e da paródia são importantes para o artista do modernismo.

Observa-se, portanto, que o modernismo se caracteriza a partir “[d]a crítica social à tradição e à cultura de massa; [d]a transgressão formal, comportamental e social, e [d]a negação do passado, das fórmulas feitas, do belo sublime, do produzido para as massas” (SYLVESTRE, 2003, p. 26).

Na pós-modernidade, esses aspectos são enfraquecidos e/ou retomados sob uma nova perspectiva, ocorrendo por volta da segunda metade do século XX, em um cenário de desenvolvimento tecnológico e processo de globalização que possibilitam a rápida difusão de informações; todavia, fragmentadas.

Ainda que o processo de fragmentação do sujeito tenha se iniciado na modernidade, é no homem pós-moderno que temos a sua intensificação. Para Hall (2000), existem três concepções de identidade: sujeito do iluminismo, sujeito sociológico e sujeito pós-moderno.

O sujeito do iluminismo era caracterizado como centrado na razão e era unificado. O sujeito sociológico percebeu que seu núcleo era formado na relação que estabelecia com as outras pessoas e sua identidade, portanto, formava-se na interação. A identidade fixa, assim, vai se fragmentando, mudando constantemente e se tornando múltipla.

As sociedades modernas tornaram-se mais complexas, adquirindo “uma forma mais coletiva e social” (HALL, 2000, p. 29). O sujeito social está relacionado ao surgimento do modernismo; enquanto o sujeito pós-moderno se assume como produto dos discursos sociais e atua na intervenção dos sistemas de comunicação, de forma a apontar o quanto de ficcionalidade e de ideologia existe em todas as áreas do saber.

Todas essas questões refletem no que chamamos de literatura pós-moderna, cuja complexidade se dá pelo abuso da intertextualidade, do pastiche e da paródia e a desconstrução de questões modernas na construção de uma nova literatura. Decorre disso a importância do leitor no esforço de construir as diversas possibilidades literárias permitidas pela ficção.

No pós-modernismo, existe uma tensão entre tradição e inovação, não em um sentido de exclusão ou de oposição, mas de problematização. Assim, a literatura pós-moderna aproveita os elementos do passado, não em um sentido de superação por meio da ruptura, mas por meio de um processo intertextual que evidencia diversos discursos.

Segundo Sylvestre (2003, p. 48), “o texto pós-moderno alimenta-se do passado, dos modelos antigos, mas os inverte, inserindo-se neles para subvertê-los” e é nesse sentido que dialoga com o revisionismo dos contos de fadas, pois esse processo retorna às histórias consideradas clássicas a partir de um novo direcionamento crítico, repensando os comportamentos da sociedade contemporânea e realizando “uma reavaliação e um diálogo em relação ao passado à luz do presente” (HUTCHEON, 1991, p. 39).

Hutcheon (1991, p. 20) pontua sobre a “presença do passado” que caracteriza o importante conceito do pós-moderno, sendo “sempre uma reelaboração crítica, nunca um ‘retorno’ nostálgico” (p. 21), pois o pós-modernismo confronta e contesta “qualquer rejeição **ou** recuperação modernista do passado em nome do futuro” (p. 39, grifo da autora).

Considerando essa relação entre passado e futuro – cujas perspectivas são contrárias – o fenômeno do pós-modernismo possui um caráter, também, contraditório. Desse modo, é criado um diálogo que não nega a existência dessas narrativas maravilhosas do passado, mas “usa e abusa, instala e depois subverte, os próprios conceitos que desafia” (HUTCHEON, 1991, p. 19).

Essa identidade paradoxal do pós-modernismo é instalada sem pretensões de conceitos rígidos ou inquestionáveis, como outrora a arte se caracterizava. É no jogo da diferença que o pós-moderno se firma, questionando e subvertendo a partir de uma postura crítica, sem definir sentidos únicos e absolutos.

Algumas das características do pós-modernismo são o questionamento e a ruptura com a estética séria e a cultura erudita, permitindo, assim, uma experimentação criativa por meio da intertextualidade com as tradições e as convenções.

É proposto pelo pós-modernismo um enfrentamento ao sistema totalizante, de forma que o provisório e o heterogêneo problematizem essa tentativa de unificar. Portanto, “o centro já não é totalmente válido”, e Hutcheon (1991) nos convida a ver a partir da perspectiva descentralizada, do “marginal”, daquilo que está de fora desse sistema homogeneizante, isto é, da cultura “masculina, classe média, heterossexual, branca e ocidental” (p. 29), com cuidado para não transformar essas diferenças em um novo centro, pois as certezas são “posicionais” (BURGIN, 1986 apud HUTCHEON, 1991, p. 30).

Considerando os contos de fadas, muitas escritoras contemporâneas pretendem repensar atitudes sexistas e dominantes, demonstrando a marginalização do papel feminino nessas narrativas mágicas e apontando mudanças para o comportamento de homens e mulheres e suas relações sociais e hierárquicas.

O pensamento pós-moderno dialoga com o revisionismo dos contos de fadas e com a crítica feminista, pois lida com o questionamento e a subversão de doutrinas hegemônicas. Considerando a evidência que damos ao papel feminino na revisão contemporânea, advém a necessidade, ainda que minimamente, de situar historicamente a crítica feminista.

Desde o século XIX, o movimento feminista luta pela igualdade de direitos das mulheres. Já a crítica feminista desenvolveu-se por volta da segunda metade do século XX. Segundo Zinani (2011), a crítica feminista sempre esteve inserida no movimento, acompanhando o seu desenrolar.

A Primeira Onda compreende as últimas décadas do século XIX até as primeiras do século XX, desde a luta pelos direitos humanos até a luta pelo direito ao voto feminino. A Segunda Onda teve início com a publicação de *O Segundo Sexo*, de Simone de Beauvoir, em 1949. Para a autora, a subordinação feminina é constatada pela mulher que nunca é o Um, mas sempre é o Outro, trazendo inúmeras consequências advindas desse posicionamento. Já a Terceira Onda surgiu por volta de 1990, nos Estados Unidos, e reivindica uma necessidade de renovação do movimento, considerando a contradição e a negociação das diferenças enquanto característica do feminismo contemporâneo (ZINANI, 2011).

As questões levantadas pela crítica feminista visam à desconstrução de processos ideológicos tradicionais, questionando as identidades de gênero e as representações do masculino e do feminino. Fundamental enquanto proposta de nova leitura de obras literárias, coloca em evidência a discussão sobre o cânone e o apagamento de autoras (ZINANI, 2011).

Desse modo, o processo revisionista dialoga com a abordagem pós-moderna e com a crítica feminista. Considerando o conto de fadas que se tornou tradicional, natural, universal e atemporal, o revisionismo busca destronar significados cristalizados e desmistificar as verdades absolutas, a fim de evidenciar, por exemplo, personagens outrora marginalizados pelo discurso dominante, como é o caso das personagens femininas, que serão analisadas nessa dissertação sob a perspectiva feminista de Adrienne Rich (1985), enquanto viés de leitura, e seu conceito de revisão.

Observando tais pressupostos, adentraremos o conceito de revisão que permeia o processo revisionista contemporâneo, cuja tônica se pauta na repetição de uma história, porém

de uma maneira diferente, a fim de compreendermos o olhar dado aos contos de fadas quando são revisitados.

1.1 Revisitando o conceito

Os contos de fadas contemporâneos são revisões e adaptações das histórias de séculos atrás que se tornaram clássicas. Essas narrativas maravilhosas estão repletas de significados que moldam os papéis de homens e mulheres na sociedade e a relação destes com o patriarcado.

As transformações sociais, culturais, econômicas e ideológicas de séculos atrás até a contemporaneidade são inegáveis. A partir dessas transformações, houve também uma mudança comportamental nas relações prescritas para homens e mulheres. É no âmbito da crítica pós-moderna que os discursos masculinos patriarcais e sexistas presentes nas narrativas serão questionados.

Pós-modernidade, segundo Hutcheon (1989), é um fenômeno que desnaturaliza algumas características ou entidades, demonstrando que as experiências tidas como naturais, como o capitalismo ou o patriarcado são, na verdade, culturais – criadas por nós e não concedidas a nós.

O processo revisionista contemporâneo prima, como o próprio nome já diz, pela revisão. No senso comum, atesta para a possibilidade de ver algo novamente. Contextualizado em nossa pesquisa, o termo revisão será abordado enquanto uma repetição a partir da qual se espera que exista uma diferença.

O revisionismo nos contos de fadas é responsável por abrir possibilidades, antes impensáveis ou impraticáveis. Nesse trabalho, usamos o conceito de revisão como “re-visão”, cunhado por Adrienne Rich (1985), em seu ensaio clássico para a crítica feminista intitulado “When we dead awaken: writing as re-vision”. Esse termo, segundo Martins (2005), é bastante considerável para a escrita de cunho feminista dos contos de fadas.

Rich (1985, p. 18, tradução nossa) define “re-visão” como “o ato de olhar para trás, de ver com novos olhos, de entrar em um texto antigo a partir de uma nova direção crítica”⁴. Essa perspectiva é partilhada por muitas mulheres, uma vez que a revisão é, ainda, segundo Rich (1985), um ato de sobrevivência feminina, possibilitando rever o que já foi apresentado

⁴ No original: “The act of looking back, of seeing with fresh eyes, of entering an old text from a new critical direction” (RICH, 1985, p. 18).

ou escrito, de forma que o olhar lançado ocupe outros posicionamentos – principalmente aqueles referentes ao questionamento, à transgressão e à subversão.

A autora utiliza a peça “When we dead awaken” de Ibsen para evidenciar o despertar da mulher para a vida, cuja natureza opressiva das relações entre homens e mulheres tem como base, assim como todas as outras, o sistema sexual de classes. Rich (1985) aponta, também, que esse despertar possui pela primeira vez uma realidade coletiva, o que demonstra que a abertura dos olhos alheios não é mais um ato solitário.

A direção para o conhecimento próprio não diz respeito apenas à identidade, mas é a recusa da destruição feminina em uma sociedade dominada pelos homens. É nesse sentido que a literatura possui um papel importante de revisão para as práticas sociais, os comportamentos e os pensamentos vigentes. Os escritores, e em particular as escritoras, possuem um desafio aceito no que diz respeito à releitura dos textos tradicionais. Sobre isso, Rich (1985, p. 19, tradução nossa) afirma que “nós precisamos conhecer a escrita do passado, mas conhecê-la diferentemente do que conhecemos, não para transmitir uma tradição, mas para quebrar seu poder sobre nós”⁵.

Constitui-se, assim, uma luta e as representantes são as mulheres com grande sorte, como as professoras, as escritoras e as acadêmicas, como diz Rich (1985), sem deixar de reconhecer as mulheres que, durante o presente ensaio proferido, continuaram em casa lavando as louças e cuidando das próprias crianças, bem como aquelas que lavam as louças de outras mulheres e cuidam dos filhos de outras mulheres. Demonstra, com isso, que “nossas lutas só podem ter sentido se elas podem ajudar a mudar a vida das mulheres cujos dons - e cujo próprio ser - continuam a ser frustrados”⁶ (RICH, 1985, p. 21, tradução nossa).

Essa luta é praticada dentro da literatura a partir de histórias recontadas que invertem e deslocam sentidos antes considerados únicos. A importância desse recontar literário coaduna com o fato de os contos de fadas influenciarem a visão de mundo da criança e serem um instrumento de socialização (ZIPES, 1986). Disso decorre a crítica feminista quando deseja e enfatiza a revisão, pois esta possibilita novas narrções que questionam práticas sociais de valor universalizante, demonstrando funções históricas que os contos de fadas possuem no que diz respeito à socialização (WARNER, 1999).

Apesar de a crítica estar certa sobre seu papel de revisão dos contos de fadas clássicos, Zipes (1986) afirma que é difícil definir o conto de fadas feminista pelo fato de muitas autoras

⁵ No original: “We need to know the writing of the past, and know it differently than we have ever known it, not to pass on a tradition but to break its hold over us” (RICH, 1985, p. 19).

⁶ No original: “Our struggles can have meaning only if they can help to change the lives of women whose gifts - and whose very being - continue to be thwarted” (RICH, 1985, p. 21).

não se definirem como feministas. Mas é notável que muitas dessas autoras desafiam visões conservadoras e convencionais de gênero, socialização e papel sexual, além de possibilitarem alternativas narrativas, a fim de abrir novos horizontes para os leitores.

Considerando o importante papel dos contos de fadas na socialização das crianças e a assimilação destas pelos tipos de personagens, pelos padrões de comportamento e pelos finais felizes, o revisionismo contemporâneo se vê no papel de reconstruir as narrativas maravilhosas a partir de perspectivas não-sexistas. Assim, os contos de fadas de perspectiva feminista mostram, segundo Zipes (1986), insatisfação com os contos de fadas tradicionais que primam pelo discurso masculino dominante e pelos valores sociais e com as instituições que prescrevem comportamentos sexistas.

Os contos de fadas feministas possibilitam uma nova e diferente visão do mundo, em que se dá voz às personagens femininas anteriormente silenciadas, falando pelos grupos oprimidos. Além disso, o discurso estará sempre em aberto, redobrando a atenção para as ilusões dos contos de fadas tradicionais, cujas estruturas estabelecem a subordinação feminina, e questionando os padrões recorrentes de valores e as expectativas estáveis sobre os papéis, as relações e os gêneros (ZIPES, 1986).

Assim, a revisão pós-moderna expõe os contos de fadas e as ideologias de gênero, principalmente o binarismo estabelecido entre homens e mulheres, que pressupõem uma relação desgastada que precisa ser revista, mostrando o que a institucionalização dessas narrativas esqueceu ou não explorou (BACCHILEGA, 1997).

Além dessa relação desgastada, Zipes (1986) observa que por muitos anos os contos de fadas clássicos foram estabelecidos por uma visão masculina e até as mulheres se submetiam à ordem social patriarcal ou disfarçavam seu descontentamento com o sistema. No entanto, os tempos são outros e o caráter pós-moderno dos contos revisitados pela crítica feminista indica mudanças sociais e políticas, a fim de possibilitar novos tipos de socialização.

Apesar de vivermos novos tempos, o debate acerca e além dos contos de fadas e seus aspectos morais e efeitos psicológicos continua em alta. Na opinião de Zipes (1986), os contos de fadas feministas falam sobre poder, violência, alienação, condições sociais, educação infantil e papéis sexuais, sendo impossível desconectar os aspectos estéticos dos contos e sua função histórica, no que diz respeito à moral, aos valores e aos hábitos.

Os papéis condicionados socialmente preparam as mulheres para a passividade, a negação pessoal, a obediência e o autossacrifício; enquanto os homens são competitivos,

autoritários, sedentos de poder, racionais, abstratos e cheios de princípios. Essa formação binária em relação aos papéis sexuais reforça o sistema socioeconômico capitalista, que instrumentaliza as relações sociais e nos torna praticamente inconscientes acerca de nossa alienação (ZIPES, 1986).

Nesse sentido, a crítica feminista prima pela mudança e revela o desejo de reestruturar os arranjos entre homens e mulheres e alcançar a consciência sobre como os contos de fadas funcionam na manutenção das relações sociais. Esse impulso será realizado através de alterações narrativas que subvertem o discurso dominante e realçam a intenção transgressora da crítica feminista na revisão dos contos de fadas tradicionais.

1.2 A intertextualidade e as estratégias revisionistas

O revisionismo considerado nessa pesquisa envolve a manipulação de convenções literárias de forma que as histórias canônicas desse gênero possam ser reavaliadas a partir de uma perspectiva até então inusitada, em um processo de desconstrução e reconstrução. Tais releituras ou reescritas podem ocorrer enquanto traduções e adaptações parafrásticas, bem como através da estratégia da paródia, construídas na perspectiva do revisionismo, sendo importantes dentro do âmbito dos estudos comparados.

Assim, em se tratando de releituras de contos de fadas, não há como desconsiderar o texto-fonte – os canônicos –, havendo a necessidade de se estabelecer um diálogo com o texto da tradição para a construção de uma narrativa contemporânea. Esse diálogo é fundamental quando considerados os níveis de revisionismo abordados por Martins (2005), pois apenas o atestado de contemporaneidade não garante que as atuais releituras se caracterizem como questionadoras, transgressoras, subversivas ou reconstrutivas.

Nesse sentido, esses níveis de revisionismo são importantes durante a análise de uma narrativa que relê histórias tradicionais, visto que nem todas as releituras ou reescritas possuem a característica de questionarem os significados cristalizados, mas podem reafirmar alguns valores que a crítica feminista, por exemplo, deseja subverter.

Poderíamos reler nessa situação o conceito de “mirada estrábica” de Ricardo Piglia (1990), pois se caracteriza como um olhar na tradição e outro na contemporaneidade. Apesar de esse olhar vir de um mesmo lugar, as interpretações poderão ser distintas e o processo revisionista clama por essa mudança de interpretação que se tornou, com a tradição dos contos

de fadas, uma representação, como é o caso da contraposição binária de gênero e os comportamentos esperados e preestabelecidos pelo discurso dominante – o masculino.

Segundo Eliot (1989), a tradição é diferente da repetição e deve ser conquistada. Envolve o sentido histórico, pois cada nova obra de arte modifica a tradição e cada artista a reconstrói através da sua obra. Constitui-se uma via de mão dupla, em que todo poeta altera o passado como se deixa determinar por ele. Observa-se, com isso, o que Piglia (1990) chama de caráter polifônico e intertextual, pontuando que não há propriedade sobre a linguagem dita ou escrita, mas uma ilusão de que a linguagem é um bem pessoal. Souza (2005, p. 7) retoma Piglia e aponta que

[...] o escritor argentino descarta o tradicional vínculo entre inspiração e escrita, contextualizando os empréstimos, por entender o ato criador como entrecruzamento de textos. Ao fazer referência à tradição, Piglia exclui as relações de propriedade pessoal do escritor frente à linguagem, uma vez que a memória cultural de cada um se compõe de citações, de lembranças e de esquecimentos. Se toda a memória do mundo nos abarca, a palavra, ao ser igualmente coletiva e anônima, distingue-se do sopro da inspiração, preceito por meio do qual se forma a ilusão de ser o produto literário um bem individual.

Desse modo, concordando com Piglia (1990) que diz ser a palavra coletiva e anônima, compreendemos “a cultura como um processo intertextual, em que cada produção humana dialoga necessariamente com as outras” (PAULINO et al., 1997, p. 13) e não poderíamos deixar de considerar o processo revisionista de contos de fadas em geral como um produto da intertextualidade.

Compreendendo, portanto, a importância de se considerar o texto da tradição nas retomadas revisionistas, não poderíamos deixar de iniciar a discussão com o conceito de intertextualidade, para, posteriormente, adentrarmos as estratégias narrativas do revisionismo.

Samoyault (2008, p. 9), analisando o termo intertextualidade, aponta que a literatura possui “relação com o mundo, mas também se apresenta numa relação consigo mesma, com sua história, a história de suas produções, a longa caminhada de suas origens”. Estabelecem-se, assim, relações de entrecruzamento e dependência recíproca, como galhos numerosos de uma árvore “cujas evoluções são tanto horizontais quanto verticais” (SAMOYAULT, 2008, p. 9). As relações intertextuais trabalham num sentido de influência recíproca, de forma a não haver uma reprodução que seja pura ou simples.

Assim, o processo de retomar um texto existente pode ocorrer sob diversas perspectivas, como “aleatória ou consentida, vaga lembrança, homenagem explícita ou ainda

submissão a um modelo, subversão do cânon ou inspiração voluntária” (SAMOYAULT, 2008, p. 10).

A palavra “intertextualidade” foi utilizada oficialmente pela primeira vez em 1966, por Julia Kristeva:

[...] em dois artigos publicados na revista *Tel Quel* e retomados em seguida em sua obra de 1969, *Séméiotikè*, [e] *Recherches pour une sémanalyse*. O primeiro é de 1966, intitulado “A palavra, o diálogo, o romance” e contém a primeira ocorrência do termo; o segundo, “O texto fechado” (1967), precisa a definição (SAMOYAULT, 2008, p. 15).

O termo foi crivado a partir de análise e difusão das teorias bakhtinianas, evidenciando que o discurso literário não possui sentido único, mas revela um diálogo textual, pois toda escritura é leitura de um *corpus* literário anterior, havendo, portanto, uma absorção.

A palavra literária não é um ponto com sentido fixo, mas reflete um cruzamento de superfícies textuais, um diálogo, tanto no nível horizontal – entre sujeito da escritura e destinatário – quanto no nível vertical – a palavra no texto se orienta de acordo com um *corpus* literário anterior ou sincrônico. Assim, para Kristeva (2005, p. 68),

todo texto se constrói como um mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto. Em lugar da noção de intersubjetividade, instala-se a intertextualidade e a linguagem poética lê-se pelo menos como dupla,

ou seja, os discursos estão em constante relação, transformação, cruzamento e embricamento e cada texto possui outros discursos.

A relação que os textos estabelecem entre si é como um mosaico, um caleidoscópio, pois se misturam a outros textos provenientes de outros lugares e outras culturas. Cabe ao leitor o papel de manejar esse mosaico e descobrir as relações estabelecidas nessa intersecção. O processo intertextual pode ocorrer por meio de epígrafes, paráfrases, citações, paródias, pastiches, entre outros. A tradição é retomada, relativizada e, ainda, negada, subvertida.

Nas considerações bakhtinianas, não havia o emprego dos termos intertextualidade ou intertexto. A interdiscursividade aparece sob a nomenclatura dialogismo, sendo inerente à linguagem e ocorrendo sempre entre discursos: “O texto aparece então como o lugar de uma troca de pedaços de enunciados que ele redistribui ou permuta, construindo um texto novo a partir dos textos anteriores” (SAMOYAULT, 2008, p. 18).

Para Bakhtin (1993), a experiência do dado puro não acontece, pois o acesso à realidade é sempre mediado pela linguagem. Toda enunciação encontra, portanto, discursos

de outros que já se pronunciaram acerca de determinado objeto e esse encontro pode vir em formato de isolamento ou de cruzamento/aproximação das ideias (BAKHTIN, 1998).

O dialogismo se faz presente na interdiscursividade – relação dialógica entre enunciados – e na intertextualidade – relação dialógica que se materializa em textos. Nesse sentido, toda relação intertextual pressupõe interdiscursividade, mas o contrário não ocorre.

Já as relações dialógicas se estabelecem entre textos e dentro dos textos, sendo estes polifônicos ou monofônicos e revelando os efeitos de sentido decorrentes de procedimentos discursivos. Segundo Barros (1994), na polifonia as vozes se mostram; já na monofonia as vozes se ocultam e temos a impressão de uma única voz.

Assim, o enunciador tem a ilusão de que o que expressa é só dele, mas na verdade está envolto de outras vozes que, porventura, sempre aparecem nos seus discursos, considerando os diferentes efeitos de sentido.

Outro autor que pensou os processos intertextuais foi Gerard Genette (1989), com a obra *Palimpsestes*. Ele apresenta uma tipologia geral das relações que os textos possuem entre si e define cinco tipos de relações transtextuais, que são a *intertextualidade*, a *paratextualidade*, a *metatextualidade*, a *hipertextualidade* e a *arquitextualidade*.

Para Genette (1989), a *intertextualidade* é a presença de um texto em outro texto. A *paratextualidade* é uma relação menos explícita entre o texto e o seu paratexto. A *metatextualidade* é a relação de comentário crítico que une um texto a outro. A *hipertextualidade* é a relação existente entre um texto B e um texto A, chamados, respectivamente, de hipertexto e hipotexto, podendo ser sob a forma de paródia ou pastiche. Para Genette (1989), hipertexto é todo texto que deriva de outro anterior e realiza-se por meio de alusões textuais ou paratextuais. A *arquitextualidade* é uma relação transtextual em que se estabelece uma relação do texto com o estatuto a que ele pertence.

Considerando a estratégia da forma, Jenny (1979) aponta que a obra literária faz parte de um sistema intertextual que possibilita sua compreensão e apreensão de sentido e estrutura, como um “efeito de eco”. A relação entre os textos dentro desse sistema revela tanto traços comuns, quanto a negação, e decifrar essa relação é competência do leitor na prática de leitura de múltiplos textos e da sensibilidade deste à repetição. Nesse sentido, “os modos de leitura de cada época estão, portanto, igualmente inscritos nos respectivos modos de escrita” (JENNY, 1979, p. 7).

No entanto, Jenny (1979) evidencia que nem sempre a relação intertextual foi concebida, pois se acreditava na originalidade do texto e se pensava a obra em sua imanência,

isto é, só entendida dentro de si mesma. Mas, a partir de uma crítica formal consolidada, a intertextualidade determina o uso do código e está presente no nível do conteúdo formal. Desse modo, um texto relaciona-se com outro texto e com o próprio gênero.

Considerando a evolução literária, Jenny (1979) observa que certos textos querem romper com os anteriores e com a periodicidade. Ao citar a “angústia da influência”, com Harold Bloom, o autor aponta que o poeta seguidor modifica os textos para mascarar essa influência dos modelos do precursor.

Observa-se que, por muito tempo, a sensibilidade à intertextualidade foi restrita devido à imanência, uma vez que se pretendia explicar a obra pela biografia do autor ou por leituras críticas não literárias. A abertura de caminhos quanto à articulação de sistemas foi feita por Tynianov, para quem a obra literária se constrói com textos literários pré-existentes e com sistemas de significação não literários.

Com a noção de intertextualidade, conforme definida por Kristeva, alarga-se a noção de texto, transpondo sistemas de signo entre textos: “a intertextualidade designa não uma soma confusa e misteriosa de influências, mas o trabalho de transformação e assimilação de vários textos, operado por um texto centralizador, que detém o comando do sentido” (JENNY, 1979, p. 14). Dentro desse texto centralizador, em termos intertextuais, podemos encontrar alusões, citações ou reminiscências.

Coadunando com o processo revisionista, a característica da intertextualidade é

[...] introduzir a um novo modo de leitura que faz estalar a linearidade do texto. Cada referência intertextual é o lugar duma alternativa: ou prosseguir a leitura, vendo apenas no texto um fragmento como qualquer outro, que faz parte integrante da sintagmática do texto – ou então voltar ao texto-origem, procedendo a uma espécie de anamnese intelectual em que a referência intertextual aparece como um elemento paradigmático “deslocado” e originário duma sintagmática esquecida (JENNY, 1979, p. 21).

Esse novo modo de leitura é o que abre espaço para a semântica e evidencia que o discurso se refere a coisas que já foram organizadas e ditas. O vocabulário intertextual é a soma de textos existentes e o conjunto de sentidos ideológicos:

Basta uma alusão para introduzir no texto centralizador um sentido, uma representação, uma história, um conjunto ideológico, sem ser preciso falá-los. O texto de origem lá está, virtualmente presente, portador de todo o seu sentido, sem que seja necessário enunciá-lo (JENNY, 1979, p. 22).

E essa presença se torna uma renúncia, pois está no nível da citação e não mais pode falar. A conotação toma o lugar da denotação. “Já não significa por conta própria, passa ao estatuto de material” (JENNY, 1979, p. 22), e as mensagens anteriores são reagrupadas, e os discursos desintegrados:

A intertextualidade, levada às suas últimas consequências, arrasta não só a desintegração do narrativo como também a do discurso. A narrativa esvai-se, a sintaxe explode, o próprio significante abre brechas, a partir do momento em que a montagem dos textos deixa de se reger por um desejo de salvaguardar, a todo o preço, um sentido monológico e uma unidade estética (JENNY, 1979, p. 28).

A desintegração do narrativo e do discurso abre o texto, possibilitando escritas e leituras novas, como quer o processo de revisão dos contos de fadas na contemporaneidade. Utilizando-se de narrativas consagradas pelo tempo, questiona e subverte discursos e ideologias, a fim de permitir a ascensão do que ou de quem antes estava submerso no texto. Afinal, “se o sujeito é verdadeiramente esse ser mumificado vivo pelos códigos sociais que cercam o seu cotidiano, que melhor ferramenta haverá do que a intertextualidade, para quebrar a argila dos velhos discursos?” (JENNY, 1979, p. 48).

Piglia (2013) retoma Ítalo Calvino e as *Seis propostas para o próximo milênio*. Caracterizadas pela enumeração de procedimentos que deveriam ser conservados para as próximas eras, são enumerados em cinco, devido à morte de Calvino e ao trabalho não terminado. É nesse sentido que Piglia (2013) se propõe a pensar na sexta proposta, considerando o lugar de onde fala: Buenos Aires – periferia das tradições centrais. Tem-se com isso um confronto com os limites da literatura e se propõe a refletir sobre eles.

Para Piglia (2013), a literatura seria o lugar onde é sempre alguém que vem dizer. Assim, a sexta proposta para o autor compreende o deslize, a mudança de lugar. É sair do centro, visto que a língua também fala sobre a margem, sobre o outro. É a proposta sobre o deslocamento e distância.

Assim, a intertextualidade, estudada por muitos autores, é de suma importância no presente estudo, devido ao fato de estabelecer relações de reconhecimento e deslocamento/distanciamento entre textos e discursos, característica essencial para a compreensão do revisionismo contemporâneo dos contos de fadas. O processo de revisão literária prima pela relação com os textos da tradição, a fim de realizar novas leituras, possibilitadas pela distância, e devolvê-las em forma de reescrita para os leitores.

No entanto, somente compreender a relação intertextual dos textos entre a tradição e a contemporaneidade não é suficiente para entender o processo revisionista. É necessário,

ainda, verificar o modo como essa relação é estabelecida. É nesse momento que observamos a importância do estudo da paródia e da metaficção para esta pesquisa.

O pós-modernismo oferece à perspectiva feminista instrumentos para expor a questionamento os significados cristalizados pela tradição, de forma que seja possível desestabilizar o discurso dominante. Um desses instrumentos é a paródia. Consoante Hutcheon (1989), a reprise paródica do passado ocorre sempre sob forma crítica. Não é a-histórico ou desistoricizante; portanto, a obra de arte que remonta não é retirada de seu contexto histórico.

O fenômeno da paródia compreende a repetição com diferença, um modelo de inversão e revisão crítica que remete a contemporaneidade à tradição (HUTCHEON, 1989). Para a autora, a paródia é uma das formas mais importantes da moderna autorreflexividade e uma forma de discurso interartístico da literatura metaficcional.

As estratégias parodísticas servem no sentido de contestação e desconstrução das práticas sociais legitimadas e perpetuadas. A paródia, desse modo,

transforma uma obra precedente, seja para caricaturá-la, seja para reutilizá-la, transpondo-a. Mas qualquer que seja a transformação ou a deformação, ela exhibe sempre um liame direto com a literatura existente. [...] A visada da paródia é então lúdica e subversiva (desviar o hipotexto para zombar dele) ou ainda admirativa; o exercício repousa sempre, de fato, sobre textos canonizados (SAMOYAULT, 2008, p. 53-4).

Segundo Hutcheon (1989), o processo de instalar e ironizar possibilita evidenciar como as representações da atualidade são fruto das anteriores, havendo consequências ideológicas advindas tanto da continuidade, quanto da diferença. A ironia trabalha no sentido de destruir a história e o poder histórico das representações culturais.

Esse processo duplo de instalar e ironizar possibilita que personagens e histórias tradicionais consagradas pela tradição sejam evocadas e dessacralizadas e isso é positivo para a inscrição de outros significados e de novas leituras dos contos e da cultura geradora destes (MARTINS, 2005).

Com a estratégia narrativa da paródia, a noção de original como sinônimo de raro, único e valioso é posta em questionamento, de modo que o propósito e o significado da obra possam ser novos e diferentes. O papel da paródia é o de desnaturalizar formas de reconhecer a história e a política das representações criadas ao longo dos tempos.

A visão parodística, com o processo duplo de instalar e ironizar, proporciona à história da arte e à memória do espectador uma reavaliação crítica de formas e conteúdos estéticos através de uma reconsideração de sua política de representação (HUTCHEON, 1989).

Os artistas, nesse sentido, oferecem um modelo de transferência e reorganização do passado através da subversão. Quando subvertem as convenções que regem a constituição desse modelo, a paródia assume função de problematizar determinadas convenções estéticas. O passado é, assim, reativado de maneira recontextualizada.

Essa reativação do passado, isto é, a repetição, pode ocorrer de maneira ridicularizada, como pressupõem os dicionários populares, mas também pela diferença irônica. O estudo de Hutcheon (1989) compreende as subversões realizadas em relação às convenções da forma parodiada e a abordagem criativa que se faz da tradição, de forma a permitir que haja o estabelecimento das diferenças a partir do paralelismo, caracterizando a recontextualização dos modelos e a alteração dos sentidos.

Além da paródia, temos ainda a estratégia da metaficção feminista como revisão. Gayle Greene (1991) observa a ficção feminista como um final em aberto que possibilita mudanças por meio de narrativas que libertam. A metaficção é caracterizada como a “ficção que inclui dentro de si mesma comentário sobre suas próprias convenções narrativas” (GREENE, 1991, p. 1)⁷, revelando, no caso do revisionismo, a relação das escritoras com a tradição.

Tal estratégia está associada aos escritores pós-modernos, sendo uma ferramenta de poder da crítica feminista, de forma a chamar a atenção para as convenções do comportamento humano, mostrando como são construídas e como podem ser mudadas (GREENE, 1991). No processo revisionista, muitas escritoras se utilizam da metaficção a fim de desafiar a tradição cultural e literária que receberam como herança.

Nas últimas décadas, houve uma grande produtividade entre escritoras, não apenas na ficção, mas na poesia, na crítica e na teoria. A respeito da ficção feminista, é importante destacar que não é o mesmo que ficção das/por mulheres, pois nem todas as mulheres escrevem sobre mulheres ou são feministas. Além disso, nem toda escrita por/sobre mulheres denota uma perspectiva feminista.

A ficção feminista é um dos movimentos mais revolucionários da ficção contemporânea, tanto no que se refere à inovação, quanto à revolução social, principalmente com a segunda onda do movimento feminista. Compreende que essas escritoras embarcam em

⁷ No original: “fiction that includes within itself commentary on its own narrative conventions” (GREENE, 1991, p. 1).

uma revisão e uma reescrita de velhos enredos, reavaliando-os e indo além dos finais apresentados.

A revisão, a partir dessa estratégia narrativa, reconsidera a tradição e demonstra ser um capítulo na história cultural e na história social, principalmente no que diz respeito ao movimento das mulheres (RICH, 1985; GREENE, 1991).

O recurso da metaficção feminista como revisão traz à tona a ficcionalidade dos argumentos sexistas impregnados nas histórias, de modo que as práticas textuais aplicadas sejam problematizadas e questionadas pelo próprio texto, evidenciando a perspectiva ideológica que subjaz (MARTINS, 2005). O retorno ao passado tem como significado um novo futuro, de forma que o olhar lançado para a tradição seja de lembrança, e não nostalgia, descrevendo-a como um agente de mudança.

Assim, a releitura e a revisão entram novamente em velhos enredos, reavaliando-os. A metaficção feminista evidencia as mulheres como leitoras e escritoras, apontando a importância da leitura e da escrita, na possibilidade de dar voz ao que foi e ao que poderia ter sido, representando a experiência feminina e redefinindo as premissas de representação.

Acerca desse recurso literário utilizado pelo processo de revisionismo, Martins (2005, p. 36) aponta que “um dos aspectos relevantes quanto ao uso da metaficção é que, por meio dessa estratégia narrativa, o que se pretende é não permitir que o texto revisionista acabe tornando-se, também, um discurso totalizador”, como ocorre nos contos de fadas tradicionais, sob o discurso dominante masculino.

Rachel DuPlessis também traz contribuições para a avaliação de como os contos de fadas são construídos na perspectiva revisionista. Em *Writing Beyond the Ending* (1985), aponta que escritoras do século XXI reescrevem, reinterpretam e reveem clássicos, como os contos populares. Essa reformulação da história reposiciona muitas dimensões de representação, que foram cristalizadas pelas narrativas denominadas tradicionais. O mesmo ocorre com o mito – uma narrativa histórica que se tornou natural e universal.

A autora descreve seu estudo como uma produção cultural necessária e empreende uma interpretação crítica das escritoras do século XX na deslegitimação das convenções culturais estabelecidas por um sistema sexo-gênero e seus valores.

Baseando-se em sua crença de que qualquer ficção expressa ideologia, DuPlessis (1985) observa como as mulheres questionam as estruturas tradicionais da narrativa, de modo a invalidar as suposições subjacentes sobre gênero e instituições culturais e quebrar o

comportamento literário codificado. Desse modo, destaca duas estratégias revisionistas utilizadas na releitura de histórias míticas por autoras contemporâneas.

A primeira é o “deslocamento narrativo”, que aborda a mudança do ponto de vista em relação à narração tradicional. Com isso, é possível dar voz a quem não possuía no discurso marcadamente patriarcal. A importância dessa perspectiva está no fato de que a mudança de quem narra a história traz outros olhares para a narrativa que se pretende construir, alterando suposições centrais e sentidos (DUPLESSIS, 1985).

Considerando a perspectiva feminista, essa estratégia é fundamental para dar voz às personagens femininas que agora são possibilitadas de narrarem suas próprias histórias, e não mais serem representadas em narrativas que as silenciavam. O deslocamento narrativo investiga as reivindicações das partes sociais e culturais anteriormente marginalizadas (DUPLESSIS, 1985).

A outra estratégia revisionista é a “deslegitimação da história conhecida”. A deslegitimação é feita através de críticas em relação à história tradicional, negando-se algumas partes dessa narrativa e libertando-se das amarras ideológicas. Promove-se, assim, “uma ruptura com a moralidade, a política e a narrativa convencionais” (DUPLESSIS, 1985, p. 108).

Para exemplificar essas estratégias, a autora traz para a cena o caso de *Wide Sargasso Sea*, de 1966, em que Jean Rhys revisa *Jane Eyre*, deslocando o foco narrativo do personagem principal – a mulher que obtém sucesso contra todas as probabilidades – para o personagem vitimado de Antoinette/Bertha, esposa louca de Rochester. Trazendo à tona a mulher indiana que colore o fundo do conto original, Rhys consegue libertar uma narrativa silenciada e, assim, desafiar os valores sociais e políticos que determinaram “os fechamentos e precisões” do romance de Charlotte Brontë, na Inglaterra do século XIX.

Considerando a revisão do papel feminino, Maria Cristina Martins, em sua pesquisa sobre releituras contemporâneas de contos de fadas, “*E foram(?) felizes para sempre ...*”, apresenta níveis de revisionismo ficcional. É relevante apontar que Martins segue o conceito de revisionismo proposto por Rich, considerando a revisão como um ato político de rompimento, de transgressão e de subversão da ordem patriarcal dos contos tradicionais, garantindo e permitindo outros significados e novas leituras.

A partir de análise de releituras de Margaret Atwood, A. S. Byatt e Angela Carter, a pesquisadora parte da premissa de que haveria diferentes níveis de revisão. Esse nível de revisão faz jus ao alcance subversivo e transgressor de cada releitura. Analisando essas

escritoras, foi observado que elas subvertiam e transgrediam em graus distintos, pois cada uma focalizava de modo mais incisivo um determinado aspecto dos contos de fadas na reescrita.

Foi constatado, ainda, que os enredos recorrentes, as dicotomias rígidas de papéis atestadas aos personagens e os finais conclusivos, dentre outras questões, figuram no processo de revisão dos contos de fadas. Atwood, Byatt e Carter nada mais fazem que trazer novas perspectivas para a tradição.

A partir disso, Martins (2005) elencou três níveis de revisionismo que consideraremos nesta pesquisa: revisionismo questionador, revisionismo transgressor/subversivo e revisionismo reconstrutivo.

Segundo a autora (2005, p. 215-6), o revisionismo questionador possui a característica de expor ao questionamento ou desestabilizar “aspectos ou significados importantes dos contos de fadas tradicionais sem, no entanto, subverter tão radicalmente as histórias”.

Já de um revisionismo transgressor/subversivo, são esperadas “intervenções narrativas que resultam em textos que não só questionam, mas conseguem subverter frontalmente leituras e interpretações tradicionais e significados cristalizados no processo de transmissão dos contos de fadas ao longo dos tempos”.

E, em relação ao revisionismo reconstrutivo, afirma a autora serem características deste as “instâncias revisionistas que não só questionam e subvertem, mas que também contrapõem propostas alternativas às narrativas tradicionais”.

O papel do leitor, no processo de revisão, é fundamental, pois o impacto revisionista se perde se as transformações promovidas não forem decodificadas, sendo necessário, portanto, uma leitura ativa.

Quanto ao nível transgressor/subversivo, consideramos o conceito de carnavalização delineado por Mikhail Bakhtin em *Problemas da poética de Dostoiévski* e aprofundado em *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*.

Na segunda obra, Bakhtin (1987) desenvolveu uma teoria a respeito da cultura cômica popular na Idade Média e no Renascimento. Curiosamente, o texto foi apresentado ao Instituto de Literatura Mundial Gorki da Academia de Moscou para a obtenção do título de doutor, mas não obteve sucesso.

O comentário à obra *Gargantua e Pantagruel* do escritor francês renascentista François Rabelais, no entanto, despertou o interesse dos centros intelectuais europeus e passou a ser traduzido para o inglês, francês, espanhol, italiano e português. A obra de

Rabelais zombava da religião oficial e do clero, trazendo cenas eróticas e de menosprezo aos valores aristocráticos, e para Bakhtin o entendimento se pautava nas múltiplas manifestações do riso.

Segundo Kristeva (2005), a palavra poética é plurivalente e plurideterminada, de forma que ultrapassa a lógica do discurso codificado, se realizando à margem da cultura oficial. Assim, o discurso carnavalesco quebra com as leis e contesta a sociedade e a política. Conforme Bakhtin (1987), Rabelais é como um catalisador da cultura relegada às margens e disso decorre o conceito de carnavalização.

Carnaval é uma forma de espetáculo de caráter ritual e não faz alusão apenas ao período anterior à quaresma, pois, durante a Idade Média e o Renascimento, tais comemorações sagradas eram realizadas em outros períodos do ano. A transposição desse ritual do carnaval para a literatura é considerada por Bakhtin (1981) de carnavalização da literatura, que funde ações e gestos elaborando uma linguagem concreto-sensorial simbólica.

Sendo um espetáculo, o carnaval não possui divisão entre quem é ator e quem é espectador, de forma que todos são participantes ativos do ritual. A ação carnavalesca é vivida conforme suas próprias leis e nesta a “vida [é] desviada da sua ordem *habitual*, [representando] em certo sentido uma ‘vida às avessas’, um ‘mundo invertido’ (*‘monde à l’envers’*)” (BAKHTIN, 1981, p. 105).

A partir desta concepção de “mundo invertido”, “as leis, proibições e restrições, que determinavam o sistema e a ordem da vida comum, isto é, extracarnavalesca, revogam-se durante o carnaval” (BAKHTIN, 1981, p. 105), legitimando essa inversão intencionada. Suspendem-se, pois, os valores, as normas, os tabus religiosos, políticos e morais vigentes.

As distâncias são eliminadas e as barreiras hierárquicas são rompidas, havendo um novo modo de relação mútua que se opõe às regras da vida extracarnavalesca. As posições hierárquicas são libertadas, de forma que o comportamento, o gesto e a palavra do homem são reconfigurados (BAKHTIN, 1981, 106), pois “o carnaval aproxima, reúne, celebra os esponsais e combina o sagrado com o profano, o elevado com o baixo, o grande com o insignificante, o sábio com o tolo, etc”.

Dessa forma, o carnaval é uma oportunidade de revelação dos aspectos da realidade cotidiana e, assim, é aberto um espaço para que a própria vida represente e interprete de uma maneira livre outras formas de realização. É nessa noção que se pautam as formas e os símbolos da linguagem carnavalesca que revela, em si, consciência da relatividade das verdades e das autoridades do poder.

As imagens carnavalescas, por sua vez, revelam uma ambiguidade: nascimento e morte, bênção e maldição, elogios e impropérios, etc. Objetos são usados ao contrário para demonstrar a “violação do que é comum e geralmente aceito; é a vida deslocada do seu curso habitual” (BAKHTIN, 1981, p. 108).

É preciso, ainda, considerar o riso carnavalesco, pois é dirigido contra o supremo, de forma que sejam mudados os poderes, as verdades e a própria ordem mundial; bem como a natureza carnavalesca da paródia, que cria o duplo destronante, se relacionando com a morte e a renovação. O riso é coletivo e oposto ao tom sério e à repressão da cultura oficial e do poder real e eclesiástico.

A principal ação do carnaval é a coroação posterior ao destronamento do rei. Nisso se pauta o núcleo carnavalesco, pois sugere mudança, transformação e renovação. “O carnaval é a festa do tempo que tudo destrói e tudo renova” (BAKHTIN, 1981, p. 107).

A carnavalização da literatura é, portanto, vista como a subversão do discurso oficial e, para o processo de revisão dos contos de fadas tradicionais, sua importância é tal que as mudanças de perspectiva narrativa desviam a ordem habitual construída pelo discurso patriarcal, destronando a ideologia dominante.

1.3 Renovando a tradição: o que mantém os contos de fadas tão vivos no universo contemporâneo?

Como visto ao longo desse capítulo, a revisão e a subversão dos contos de fadas na contemporaneidade se caracterizam como um processo duplo de desconstrução e reconstrução da forma literária de muitas narrativas de discurso masculino consideradas parte da tradição.

Por meio de estratégias revisionistas como a paródia, a metaficção, o deslocamento narrativo, a deslegitimação da história conhecida e a carnavalização da literatura, transformações são possíveis e apresentadas em novas leituras dos contos tradicionais, minando discursos outrora hegemônicos.

Utilizando-se dessas táticas, escritoras feministas contemporâneas modificam elementos através de uma relação intertextual, demonstrando a necessidade de olharmos para a tradição a partir de novas perspectivas que permitam a quebra de significados cristalizados nessas narrativas.

Dentro do revisionismo contemporâneo, a comparação com o texto-fonte se faz fundamental, pois a sua desconstrução revela-se (in)diretamente uma crítica ao conto de fadas revisito, mostrando as distorções ideológicas e propondo possibilidades outras (OLMI, 2005).

Nesse sentido, reconsideramos a crítica e a teoria feministas, que abordam a necessidade de revisar o cânone literário e as questões que envolvem a mulher em seus papéis sociais e culturais, autenticando, através de autoras como Angela Carter e Barbara G. Walker, uma legítima escrita feminista.

A autenticidade e a legitimidade, na releitura de textos tradicionais, serão formuladas levando-se em considerações estratégias de revisão que criticam a cultura patriarcal que serve de plano de fundo e, ao mesmo tempo, guia os enredos e desenredos dos contos de fadas clássicos. É lançado

um corajoso desafio à estabilidade e ao fechamento da tradição literária masculina, não para destruí-la, mas para desconstruí-la e repropô-la numa roupagem mais fluida, adequada às mudanças, às readaptações e às exigências de uma contextualização histórico-cultural (OLMI, 2005, p. 6).

Segundo Rich (1985), é preciso libertar a personagem feminina de modelos limitados através da revisão feminista, de forma a romper com a tradição, superando-a. É importante, portanto, recontextualizar e inverter significados através de uma “repetição com diferença” (HUTCHEON, 1985, p. 51).

Olmi (2005, p. 2) afirma que os contos de fadas “ao serem utilizados em nível intertextual, ainda hoje dão testemunho de sua importância e de sua enorme influência no imaginário contemporâneo”.

Uma questão acerca da permanência dos contos de fadas na contemporaneidade diz respeito à sua leitura em meio a tantos atrativos para distrair adultos, crianças e jovens. Michelli (2012, p. 26) afirma que “a televisão oferece programação o dia inteiro, com desenhos, filmes, novelas – histórias. O acesso à internet abre um mundo de possibilidades, com jogos variados, brincadeiras e também – por que não? – histórias”.

A relação do ser humano com histórias, como observado, é contínuo, desde a oralidade até quando este aprende a ler e tem acesso aos livros. Afinal, “ler é viajar – na emoção, na curiosidade, no conhecimento, na aprendizagem, no prazer... Ler é produzir sentido... para si, para o mundo, para a vida” (MICHELLI, 2012, p. 26). A leitura é um prazer que descortina o indivíduo para um novo mundo, pois “ler é perigoso e a literatura, mais ainda, porque possibilita alargamentos de consciência nem sempre desejáveis” (MICHELLI, 2012, p. 27).

Segundo a autora:

Os contos – contemporâneos e da tradição – permitem a vivência de histórias que versam sobre a morte, o abandono, a rejeição, a dor, a necessidade de ultrapassar obstáculos etc, ajudando a criança a vencer o medo e a enfrentar as dificuldades da vida. Disfarçar esse conteúdo com histórias pueris é atitude hipócrita, uma vez que as crianças experimentam sentimentos e circunstâncias de diferentes matizes. [...] De certa forma, não há por que – provavelmente nem como – preservar a criança de temas que falam à alma humana por abordarem situações difíceis que, por isso mesmo, precisam ser enfrentadas para que haja o amadurecimento (MICHELLI, 2012, p. 35).

Esse enfrentamento se estende à abolição de visões maniqueístas, muito comuns nas narrativas da tradição e revistas nos contos de fadas contemporâneos que consagram a relatividade da polaridade.

Nesse momento, cabe o questionamento acerca dos motivos que mantêm os contos de fadas tão vivos na contemporaneidade e o papel que exercem na literatura atual. Apesar de hoje se configurarem como literatura infantil, faziam parte da tradição oral popular e eram narrados em torno às lareiras (DARNTON, 1986).

Faziam parte do mundo maravilho que, por sua vez, teve origem no início dos tempos, associado às narrativas primordiais, e possibilitou o nascimento de personagens com poderes sobrenaturais e da metamorfose, além da personificação do bem em contraposição ao mal, entre outras questões (COELHO, 2000).

Essa visão mágica do mundo, no entanto, perderá muito espaço diante do avanço do racionalismo e da ciência (COELHO, 2000). Novas roupagens são necessárias e “os olhares devem estar atentos às incertezas e desconfianças diante da realidade mascarada por uma sociedade globalizada e altamente influenciada pela ilusão promovida pela mídia” (SYLVESTRE, 2013, p. 106).

Na contemporaneidade, os contos de fadas são reaproveitados, subvertidos, transformados, relidos dentro de novas perspectivas e rompem com valores do passado. Exige-se, com isso, uma nova postura literária, embora a essência que move o gênero maravilhoso seja contínua, por isso permanente e sobrevivente na literatura atual:

Embora as fadas, as bruxas e os meios mágicos não sejam mais os mesmos e nem tenham as mesmas funções, eles possuem um mesmo propósito: alimentar a fantasia do leitor, o mundo do faz de contas e do era uma vez, mesmo que desnudado e chamado à realidade brutal da contemporaneidade (SYLVESTRE, 2013, p. 107).

Nessa realidade contemporânea, não há espaço para a moral ingênua e para os finais felizes em sociedades brutais e violentas e não se pode conceber o maniqueísmo simplista entre o bem e o mal, como característica dos contos de fadas e seus personagens antagônicos, pois o bem está atrelado ao mal (SYLVESTRE, 2013).

Essas narrativas maravilhosas são retomadas e reescritas e isso se deve ao fato de a literatura propiciar:

o desalojar do leitor de seu assentamento confortável. A literatura, por ser fruto da criatividade humana, não reproduz o já dito, não permanece na superfície da obviedade. O texto literário, por sua literariedade e sua plurissignificação, instiga descobertas, permite viagens insuspeitadas. Pode proporcionar deleite ou estranhamento, mas dificilmente deixará que o leitor se mantenha indiferente, estimulando a reflexão crítica, o crescimento pessoal (MICHELLI, 2012, p. 51).

O gênero maravilhoso, principalmente representado pelos contos de fadas, é permanente e tão presente, ainda segundo a autora abordada, porque há uma necessidade das pessoas de lidar com os conflitos, como é o caso da morte, das adversidades da vida e do amadurecimento.

Segundo Humberto Eco (2004, p. 93):

Ao lermos uma narrativa, fugimos da ansiedade que nos assalta quando tentamos dizer algo de verdadeiro a respeito do mundo. Essa é a função consoladora da narrativa – a razão pela qual as pessoas contam histórias e têm contado histórias desde o início dos tempos. E sempre foi a função suprema do mito: encontrar uma forma no tumulto da experiência humana.

Além disso, a literatura possui função emancipatória, afinal possibilita discussões ideológicas acerca dos valores tecidos na narrativa e daqueles que norteiam a sociedade em que o leitor se insere (MICHELLI, 2012).

Mas por que será que os contos de fadas ainda hoje encantam adultos e crianças, o que pode facilmente ser comprovado pelo sucesso das diversas releituras cinematográficas contemporâneas?

Michelli (2012) tenta responder essa questão partindo das estruturas psíquicas abordadas pelas narrativas maravilhosas, por meio de Bruno Bettelheim (1980, p. 13), cuja citação reproduzimos:

Na verdade, em nível manifesto, os contos de fadas ensinam pouco sobre as condições específicas da vida na moderna sociedade de massa; estes contos foram inventados muito antes que ela existisse. Mas através deles pode-se aprender mais sobre os problemas interiores dos seres humanos e sobre as soluções corretas para

seus predicamentos em qualquer sociedade do que com qualquer outro tipo de história dentro de uma compreensão infantil.

Avaliamos a partir desse ponto de vista psíquico que apesar de serem pouco específicos sobre a vida moderna, os contos de fadas se caracterizam como documentos históricos que ensinam como os seres humanos pensavam e reagiam, considerando situações existenciais. As soluções corretas para os problemas interiores dos seres humanos, no entanto, são específicas para determinadas sociedades, culturas e épocas, afinal mudanças no pensamento humano podem ser observadas tomando como base as diversas versões de uma mesma história.

O homem contemporâneo, por exemplo, vive em meio ao consumismo e ao excesso de informações, de forma que sua imagem social se sobrepõe à consciência de ser, em uma sociedade incerta e insegura. O maravilhoso, nessa instância, permite que o ser humano adentre a ficção e vislumbre outras possibilidades, externas e internas (MICHELLI, 2012).

O maravilhoso permanece, pois há uma “necessidade humana de imaginar, de transpor os limites impostos pela realidade ou pelo viver cotidiano” (MICHELLI, 2012, p. 53). Nós nos lembramos dos contos de fadas para manter viva a nossa fabulação enquanto escape das adversidades da vida.

Além disso, o insólito demonstra o desconcerto do mundo e da vida humana individual. “Ao abalar convenções, ideias prontas, cotidiano repetitivo e alienante, as obras desse gênero permitem a revisão de paradigmas que aprisionam metafisicamente o ser” (MICHELLI, 2012, p. 53).

O revisionismo na contemporaneidade evidencia o desenvolvimento das ações e das mentes humanas, demonstrando que a sociedade pode mudar e é bom que ela mude; afinal, “e viveram felizes para sempre” pode ser um desfecho que consola, mas é de pouca ajuda quando pensadas as mudanças das narrativas na sua relação com a sociedade e a história (WARNER, 1999).

Disso decorre a necessidade de conhecer tanto o passado quanto a escrita desse tempo de maneira diferente, quebrando a transmissão e o domínio da tradição sobre nós (RICH, 1985). O processo revisionista contemporâneo, por meio da subversão dos contos de fadas considerados clássicos, instaura um processo duplo de reconhecimento e afastamento, servindo ao propósito pós-moderno.

Capítulo 2

Da voz ao texto, da tradição à contemporaneidade: um panorama histórico dos contos de fadas

“There the story ends; the exchange has been made. To find out what role is in store for our little princess afterwards we must read the story again. We find her right in the beginning; she is the dead mother of the next heroine” (WAEELTI-WALTERS, 1982, p. 80).

Os contos de fadas são narrativas que transcendem o mundo natural e trazem elementos e seres sobrenaturais sem que isso cause espanto ou dúvidas entre os personagens, sendo, também, aceito pelos leitores. O desenvolvimento das histórias é simples, objetivo e cronológico, ainda que a (in)determinação do tempo seja uma incógnita transcrita no famoso “era uma vez”.

Considerar a incógnita temporal, que se estende para a espacial, nos contos de fadas é significativo para a atenção que damos aos significados que se cristalizaram, pois são narrativas que continuam a ser narradas e a se manifestar, alimentando e revigorando populações desde tempos imemoriais (WARNER, 1999).

São narrativas que oferecem uma possibilidade de mudança, partindo de um viés maravilhoso (TODOROV, 1992), cujos fenômenos podem ser explicados a partir da criação de novas leis da natureza, como é o caso dos animais que se comunicam com os seres humanos, os sonos que chegam a durar até mesmo cem anos, a abóbora que se transforma em carruagem e inúmeros outros exemplos que saltam da memória de crianças e adultos, afinal são narrativas que transpõem gerações.

São histórias que nos abrem para uma visão mágica e fantástica do mundo, que causam impactos até os dias presentes, por meio da leitura de histórias adaptadas de narradores pioneiros, como Perrault e os irmãos Grimm, e também por meio de versões mais recentes de cunho feminista, como é o caso dos contos de Angela Carter, Barbara G. Walker, Margaret Atwood, Anne Sexton, A. S. Byatt, entre outras. Não podemos deixar de citar as versões cinematográficas, lançadas atualmente como *Shrek*, de 2001, 2004 e 2007, *Enrolados*, de 2010, *A garota da capa vermelha*, de 2011, *Espelho, espelho meu*, de 2012, *Branca de Neve e o Caçador*, de 2012, *Valente*, de 2012, *Jack, o caçador de gigantes*, de 2013, *Malévola*, de 2014, entre outras. As séries televisivas também resgatam os contos de fadas,

por exemplo, o seriado *Once upon a time*, que reúne releituras de diversos contos de fadas, entrelaçando os personagens e seus enredos.

O repertório das narrativas maravilhosas é vasto compreendendo tradição e contemporaneidade, mas o fenômeno dos contos de fadas enquanto forma literária é relativamente recente. Por formas literárias compreendemos as versões escritas de contos folclóricos de magia que se derivam das antigas tradições orais. A oralidade será marcada pelo folclore e pelo saber popular, advindos do passado por meio dos camponeses, agricultores e fiandeiras, cujas versões denominaremos de primitivas.

Através do processo de adaptação das versões primitivas para as versões literárias, as histórias foram revisadas, reescritas e modificadas seguindo e servindo a propósitos diferentes. No entanto, os contos de fadas foram “mitificados ideologicamente, desistoricizados e despolitizados para representar e manter os interesses das classes dominantes, [...] foram apresentados como textos anônimos, universais e atemporais” (CANTON, 1994, p. 25).

O mito é definido como um evento esvaziado de seus aspectos morais, culturais, sociais e estéticos (BARTHES, 1980), o que faz com que histórias como “Branca de Neve”, escrita há séculos, sejam classificadas como “clássicas”, “neutras”, “naturais”, “universais”.

Além disso, em relação às versões adaptadas, é preciso considerar o “feitiço” proveniente do tratamento dado aos contos de fadas por Walt Disney, ao ponto de obscurecer nomes como Charles Perrault, irmãos Grimm e Hans Christian Andersen (ZIPES, 1994). Afinal, na contemporaneidade, muitos adultos e crianças na proposta de pensarem em clássicos contos de fadas se lembrarão, em primeiro lugar, das versões Disney.

Nosso intuito é discutir quais implicações a mitificação e o “feitiço” Disney trazem para a compreensão dos contos de fadas, pois evidenciam, respectivamente, uma falsa universalidade que cristaliza significados e uma simplificação do valor cultural, social e histórico dessas narrativas.

Traçar um panorama histórico acerca dessas versões será importante para mostrar que os significados dos contos de fadas não são relíquias da tradição, não são atemporais, universais e neutros, mas adaptações literárias por autores em diversas épocas, levando em conta suas ideologias e seus contextos sócio-históricos e culturais.

É comum assumir que os contos de fadas foram criados para o público infantil. Mas pouco se revela que em seu começo os contos eram criados e cultivados por homens e mulheres maduros. Essa transformação é decorrente do estabelecimento do gênero literário do

conto de fadas dentro de uma sociedade ocidental. O que permanece em comum é a necessidade de evidenciar o que aterroriza a mente e a sociedade em formas metafóricas.

Apesar do pouco que se sabe sobre a origem dessas narrativas, é coerente afirmar que os contos populares orais existiram por centenas de anos, sendo narrados de adultos para adultos, possuindo algum tipo de transformação mágica, de modo a se construir um mundo melhor, ainda que em forma de fabulação.

Os contos maravilhosos começam com “era uma vez” e não terminam com um fim, pois o desfecho é, na verdade, o verdadeiro início. A indeterminação espaço temporal de “era uma vez” possibilita uma conotação utópica – utopia significa “nenhum lugar”.

Os contos orais serviram ao propósito de estabilizar e conservar costumes, crenças, valores e morais de um grupo ou uma comunidade. Nesse sentido, a intenção do narrador de histórias maravilhosas é ideológica.

O primeiro passo para o conto de fadas literário envolve uma apropriação de classe e gênero. As vozes dos narradores da oralidade foram submersas e as mulheres não tiveram permissão para serem escritoras. Dessa forma, o que temos são escrituras que evidenciam fantasias masculinas.

Na época da tradição oral, a maioria das pessoas não era letrada e a cultura era compartilhada por meio da oralidade. Até o século XV, a tecnologia de impressão não tinha tido progresso, de forma que a distribuição de trabalhos literários não era expressiva.

Entre 1550-1553 contos de fadas foram publicados por Giovan Francesco Straparola (*Le piacevoli notti – The Pleasant Nights*) na língua vernácula para um público de homens e mulheres. Apesar de ser menos popular que Boccaccio, seu trabalho foi republicado muitas vezes na Itália e no século XIX foi traduzido para o francês, alemão e inglês. Não há influência direta, mas Giambattista Basile, com *The Pentameron*, pode ter sido influenciado por Straparola.

O florescimento do conto de fadas literário na Itália é significativo pelo desenvolvimento comercial e o crescimento literário das atividades culturais da corte. O mesmo cultivo do conto de fadas literário também ocorreu na Inglaterra, com *The Canterbury Tales*, de Chaucer, mas devido à hostilidade puritana o gênero literário dos contos de fadas teve seu florescimento contido.

Essas narrativas enquanto gênero encontraram um ambiente mais propício na França. O país era considerado o mais poderoso da Europa e a língua francesa era a mais cultivada nas demais cortes europeias; houve uma evolução da imprensa; havia uma grande inovação e

criatividade cultural na França; por volta do século XVII os contos de fadas foram mais aceitos nos salões literários.

Nesses salões, as escritoras realizavam recitais de contos de fadas. A mais prodigiosa delas pode ser considerada Mme Marie-Catherine D'Aulnoy, que entre 1696 e 1698 publicou quatro volumes de contos de fadas. Suas narrativas são longas e focadas na questão dos sentimentos verdadeiros e naturais entre um homem e uma mulher, cuja nobreza dependerá de suas maneiras e como eles encorajam padrões de civilização na defesa de seu amor. Seu trabalho influenciou Mlle L'Héritier, com uma versão de "Rumpelstiltskin" e Mlle de La Force, com uma versão de "Rapunzel".

Apesar da participação feminina, o nome que se tornou referência aos contos de fadas é o de Charles Perrault, que frequentava os salões literários em Paris. Foi ele quem propôs o estabelecimento dos contos de fadas enquanto gênero para exemplificar a *civilité* francesa. O cenário para os contos de fadas literários se concentrou na esfera feudal e o gênero foi institucionalizado.

O nome do gênero – contos de fadas – tem relação com o poder da metamorfose que está nas mãos das mulheres. Esse poder pouco está relacionado à religião ou à mitologia, mas surgiu da imaginação criativa das escritoras que, por sua vez, preferiam se endereçar a fadas para resolver seus conflitos do que à Igreja com sua hierarquia masculina dominante. Já não seria um comportamento subversivo?

Para o desenvolvimento da institucionalização dos contos de fadas, foram importantes a tradução dos contos orientais e a republicação para as classes baixas, com versões resumidas e linguagem simplificada. Primeiramente sendo preparados para a aceitação da corte, agora os contos se popularizaram e as narrativas para as crianças começaram a ser cultivadas, evidenciando papéis de gênero específicos e comportamentos de classe.

Com a extensão dos contos pela França, as histórias começaram a servir a diferentes propósitos, como a representação da glória e ideologia da aristocracia francesa; crítica simbólica da hierarquia aristocrática sob um ponto de vista feminino; valorização das normas e valores do processo de civilização burguês; entretenimento da aristocracia e da burguesia; paródia de contos de fadas anteriores; e cultivo do gênero literário para as crianças.

O clímax da institucionalização dos contos na França ocorreu com a publicação dos quarenta e um volumes de *Le Cabinet des Fées*, entre 1785 e 1789. Os contos de fadas franceses tiveram uma profunda influência para a continuação da institucionalização do gênero na Alemanha, servindo ao propósito de celebrar os costumes alemães.

Enquanto os contos de fadas para adultos continuavam em evidência, as narrativas para as crianças permaneceram em suspensão até por volta de 1820. As versões que haviam não eram consideradas saudáveis para o desenvolvimento infantil. A Igreja e os educadores favoreciam outros gêneros, pois acreditavam que a fantasia poderia levar à loucura.

Em 1819, os irmãos Grimm, em particular Wilhelm, começaram a revisar os contos, higienizando os elementos cruéis e eróticos. No entanto, os elementos fantásticos e maravilhosos permaneceram.

De 1835 em diante, Hans Christian Andersen, influenciado pelos escritores românticos alemães e pelos irmãos Grimm, começou a publicar seus contos, os quais se tornaram populares na Europa e na América, por combinar humor, sentimentos cristãos e enredo fantástico.

No século XX, a adaptação dos contos de fadas literários por Disney para as telas apontou para uma série de mudanças na instituição do gênero conto de fadas. As técnicas se destacaram sobre a história, e a narrativa foi usada para celebrar a tecnologia.

2.1 Dos camponeses franceses a Walt Disney

Sabemos que os contos de fadas são histórias contadas ao redor de todo o mundo, sendo temperadas de acordo com a necessidade do público em questão, “além de detalhes e contextos regionais que proporcionam [...] a satisfação de uma identificação especial” (WARNER, 1999, p. 21). Entender como foram construídos e desenvolvidos ao longo do tempo pode ser de grande valia para entender os anseios, os desejos e as experiências vividas pelos povos passados, além de possibilitar uma análise sócio-histórica que contextualize e discuta os possíveis significados das histórias.

Apontando para a necessidade de se considerar o contexto em que os contos de fadas eram contados, quem contava e para quem e por que eram contados, Warner (1999, p. 19) afirma que

desvendar o contexto dos contos, sua relação com a sociedade e com a história, pode fornecer um desfecho mais feliz do que a própria história ao desafiar o destino: “E viveram felizes para sempre” consola-nos, mas é de pouca ajuda comparado a “Vejam, era assim antes, mas pode ser que as coisas mudem – e devem mudar”.

Essa mudança desejada, considerando os contos de fadas enquanto documentos que revelam conhecimentos sobre o passado, esbarra na problemática de situá-los quanto à

sociedade e à história por haver uma dificuldade de composição cronológica, pois a transmissão dos contos de fadas é comparada a um sítio arqueológico saqueado por ladrões, cuja desordem é evidente (WARNER, 1999).

Acerca disso, encontramos duas teorias: o difusionismo e a teoria dos arquétipos. A primeira prima pelas histórias que são narradas através das fronteiras, cuja origem provavelmente é o Oriente, enquanto a segunda aponta que existem experiências comuns à sociedade humana que são reproduzidas em narrativas que se assemelham (WARNER, 1999).

Considerando essa universalidade dos contos, seja pela propagação ou pela experiência comum, a tentativa de criação de significados universais para as narrativas dificulta a possibilidade de surgimento de significados diversos, sujeitos a mudanças ao longo do tempo.

É importante considerar que

os contos de fadas têm uma história. Suas diferentes versões têm autores que, por sua vez, criaram sob a influência de valores sociais, políticos e culturais de seu meio. Em outras palavras, o conto de fadas possui uma ideologia. E o processo de “mitificação” ao qual Barthes se refere consiste no ocultamento dessa mesma ideologia. [...] Uma forma de libertar os contos de fadas de seu *status* “mitificado” é restaurar a historicidade dos textos e levar em conta revisões pessoais e reinterpretções das histórias (CANTON, 1994, p. 25-6).

É nesse sentido que Warner (1999, p. 21, grifos nossos) irá apontar que

[...] a interpretação histórica dos contos de fadas [...] revela como o comportamento humano está inserido em circunstâncias materiais, nas leis do dote, na posse de terras, na obediência feudal, nas hierarquias domésticas e disposições maritais, e que **quando esses fatores passam e se modificam, os comportamentos também podem mudar.**

É essa mudança de fator social e suas devidas alterações comportamentais que destacamos antes mesmo de adentrarmos nossa tentativa de traçar o histórico dos contos de fadas, pois acreditamos que existe um caráter de instrução dos contos de fadas que diz às mulheres como devem se apresentar aos homens, de modo a refletir os mitos da sexualidade sob o patriarcado, tornando os papéis sexuais naturais e preconcebidos, não mais frutos de construção histórica e de determinadas práticas discursivas, possuindo efeitos cultural e socialmente (HUTCHEON, 1989).

Além disso, concordamos com Darnton (1986, p. 26) ao dizer que

os contos populares são documentos históricos. Surgiram ao longo de muitos séculos e sofreram diferentes transformações, em diferentes tradições culturais. Longe de expressarem as imutáveis operações do ser interno do homem, sugerem que as próprias mentalidades mudaram. Podemos avaliar a distância entre nosso universo mental e o dos nossos ancestrais se nos imaginarmos pondo para dormir um filho nosso contando-lhe a primitiva versão camponesa do “Chapeuzinho Vermelho”⁸.

O contexto de produção das versões populares, isto é, da oralidade dos camponeses do século XVI será nosso ponto de partida nessa trajetória histórica, que terá como sequência a França do século XVII, a Alemanha do século XIX, a Dinamarca do século XIX e os Estados Unidos do século XX, respectivamente com Charles Perrault, irmãos Grimm, Hans Christian Andersen e Walt Disney.

Destacaremos esses contextos de produção para compreender como os contos de fadas foram sendo apropriados ao longo do tempo e em diferentes locais, bem como a importância de estudar essa trajetória histórica e observar como as mudanças foram sendo realizadas para atender a propósitos distintos.

Determinar a origem dos contos de fadas é difícil pela quantidade de versões que há de uma mesma história. Nesse sentido, não pretendemos a busca pela história original enquanto primeira versão, mas a ênfase nas transformações sofridas por essas narrativas.

Iniciemos, portanto, nossa trajetória histórica dos contos de fadas com a época em que eram narradas versões diferentes das reproduzidas contemporaneamente, “em torno às lareiras, nas cabanas dos camponeses, durante as longas noites de inverno, na França” (DARNTON, 1986, p. 21). Segundo Darnton (1986), para realizarmos esse retorno, é importante considerar a antropologia, cuja prática relaciona a arte de narrar com o contexto em que isso ocorria e o folclore, considerado pelo alcance do repertório e o registro documentado de diversos contos. Nesse sentido, “a narrativa de histórias tem acompanhado o desenvolvimento da civilização de maneira variável; os contos mudam de configuração e adquirem significados conforme as pessoas que os contam e os contextos a que pertencem” (CANTON, 1994, p. 29).

As versões dos camponeses são consideradas contos populares de magia, transmitidos de forma oral e simbolicamente criados e adaptados, havendo uma interação viva entre narradores e ouvintes (CANTON, 1994). Para os historiadores, essas narrativas orais abordam

⁸ A primitiva versão camponesa do “Chapeuzinho Vermelho” apontada por Darnton (1986) diz respeito à história de uma menina que, a mando da mãe, leva pão e leite para sua avó. Na floresta, encontra com um lobo que pergunta para onde ela vai e qual caminho percorrerá: o dos alfinetes ou o das agulhas. Com a afirmativa de que seguiria o caminho das agulhas, o lobo parte pelo caminho dos alfinetes. Chega à casa da avó, matando-a e despejando seu sangue em uma garrafa e cortando sua carne em fatias. A menina chega e o lobo oferece o sangue e a carne que são aceitos, sob a reprovação de um gato que ali estava. O lobo diz para ela se deitar com ele e, a cada peça despida, ele sugere que a jogue no fogo, pois não precisaria mais de sua roupa. Assim, a avental, corpete, saia, anágua e meias são queimadas e a menina se deita com o lobo que a devora.

o universo mental dos camponeses, quando os Tempos Modernos se iniciavam e não era preciso um código secreto para se falar sobre o que, tempos depois, foi considerado tabu, como o estupro, a sodomia, o incesto e o canibalismo (DARNTON, 1986). Caracterizam-se como histórias que retratavam um mundo francês de brutalidade, cuja realidade precisava ser “simbolicamente transformada” (CANTON, 1994).

O mundo oral do conto popular de magia é habitado por reis, rainhas, soldados e camponeses, e raramente contém personagens da burguesia. Além disso, em suas origens, os contos de fadas eram amorais e abordavam a luta de classes real e a competição pelo poder, apresentando uma dura realidade de miséria, injustiça e exploração. Atos de canibalismo, o favorecimento do primogênito, a venda e o rapto de uma noiva, assim como a transformação de humanos em animais ou plantas faziam parte da realidade social e das crenças de muitas sociedades primitivas (CANTON, 1994, p. 30).

Para compreendermos mais sobre as histórias que os camponeses contavam, é importante considerar a sua ordem social perguntando: “o que tinham em comum, que experiências partilhavam, na vida cotidiana de suas aldeias” (DARNTON, 1986, p. 39) na França moderna que existiu entre os séculos XV e XVIII? De acordo com Radino (2003, p. 64),

até o século XVII, o modelo de família era do tipo patriarcal, em que se juntavam parentes, escravos e agregados. O senhor feudal representava a autoridade máxima. Os camponeses não conseguiam independência já que não lhes eram dadas terras suficientes para sua subsistência.

Em um cenário de guerra, de epidemia e de fome, a vida na aldeia estava instável e os camponeses faziam parte de um sistema senhorial. Terras não eram negadas, mas não havia chance de se guardar o excedente da produção. Os homens trabalhavam todo o tempo e as mulheres, casando tarde, davam à luz cinco ou seis filhos, na tentativa de que menos da metade sobrevivesse, devido à subnutrição crônica. “As relações familiares não tinham uma função afetiva; sua missão era a conservação dos bens, a prática comum de um ofício e a proteção da honra e das vidas” (ARIÈS, 1981 apud RADINO, 2003, p. 63). A expansão da população era dificultada pelas crises demográficas e, por pelo menos quatro séculos, do XIV ao XVIII, a história foi considerada imóvel, bem como a condição no campo, pois pouco progresso era conseguido (DARNTON, 1986).

Havia uma luta pela sobrevivência e a terra era um bem necessário, afinal retiravam seu sustento econômico e sua alimentação dela. Assim, a vida era uma luta inabalável contra a

morte na França do início dos tempos modernos (DARNTON, 1986) e as famílias trabalhavam em uma unidade econômica para sobreviverem.

Os casamentos, em geral, terminavam com a morte da esposa, que era substituída pela madrasta. Muitos contos de fadas relatam esse fato, em que a madrasta ocupa o lugar outrora da mãe e, com isso, há um choque de interesses entre os filhos de cada cônjuge. Para os camponeses, a agregação de filhos devido ao novo casamento podia representar a diferença entre pobreza e indigência, seja na divisão dos alimentos, seja na divisão futura das terras – já que como afirmado representava o sustento da família. O aumento da população vinha carregado de pobreza e “o homem do início da era moderna não entendia a vida de uma maneira que o capacitasse a controlá-la” (DARNTON, 1986, p. 45).

O controle da natalidade muitas vezes ocorria como nos famosos contos de “João e Maria” e “O pequeno polegar”. Pais e mães deixavam seus filhos pelas florestas, não sendo mais capazes de prover seus sustentos, pois os filhos representavam um peso para a família pobre e faminta. Além disso, “os bebês eram, algumas vezes, sufocados por seus pais na cama – um acidente bastante comum” (DARNTON, 1986, p. 47).

Outra noção decorrente da formação familiar era que

ninguém pensava [nas crianças] como criaturas inocentes, nem na própria infância como uma fase diferente da vida, claramente distinta da adolescência, da juventude e da fase adulta por estilos especiais de vestir e de se comportar. As crianças trabalhavam junto com os pais quase imediatamente após começarem a caminhar, e ingressavam na força de trabalho adulta como lavradores, criados e aprendizes, logo que chegavam à adolescência (DARNTON, 1986, p. 47).

É importante evidenciar que naquela época não havia um conceito de infância como existe nos tempos vigentes. “Até o século XVI, as crianças viviam no anonimato, sem haver um lugar no mundo que as pudesse valorizar” (ARIÈS, 1981 apud RADINO, 2003, p. 63). A partir do século XVI, o conceito de infância vem se modificando, ganhando representatividade no século XVII e se consolidando no século XVIII, por meio de hábitos e costumes, constituindo-se, assim, uma consciência da particularidade infantil.

A falta de um conceito sólido de infância naquela época põe em questionamento a comum noção de contos de fadas serem direcionados ao público infantil. Desde os tempos da França Moderna, séculos XV ao XVIII, comprova-se um ambiente propício ao abandono pelos pais e à mistura entre crianças e adultos pela sobrevivência.

Com a substituição do sistema feudal pela economia capitalista, surge uma nova noção de estrutura familiar e as crianças começam a ser valorizadas (ARIÈS, 1981 apud RADINO,

2003). A burguesia via na educação das crianças uma maneira de perpetuar sua ideologia e a literatura infantil passa a ser a melhor forma de realizar tal feito. Isso não significa que os primeiros contos de fadas escritos por Giambattista Basile, na Itália, no século XVII se caracterizem como literatura infantil. Esse processo, como apontado, irá ocorrer através dos séculos, até chegar às versões alemãs dos irmãos Grimm, fundadores do que viria a ser conhecida como Literatura Clássica Infantil.

Até a década de 1690, os contos folclóricos orais na França ainda não eram considerados dignos de serem transcritos e transformados em literatura, ou seja, escritos e circulando entre as pessoas letradas. Eram considerados, de fato, parte da tradição popular e associados com as crenças pagãs e superstições, cuja credibilidade era irrelevante para a Europa Cristã⁹.

Do final da Idade Média até o Renascimento, os contos eram narrados por camponeses analfabetos para a sua comunidade, nos campos ou nas salas de fiar. Essas pessoas podiam ser comerciantes ou viajantes, padres, enfermeiras, governantas. As histórias eram lembradas e contadas em diferentes formas, distintas versões, como se fossem uma conversa. Esta foi elevada, cultivada e, finalmente, aceita nos salões da França na metade do século XVII.

Apesar de ser impossível estabelecer uma data para a ascensão do conto de fadas literário na França, é importante destacar as conversas e jogos das mulheres altamente educadas da aristocracia nos salões formados em Paris por volta de 1630, cuja continuidade se deu até o início do século XVIII.

Por muito tempo, Paris foi considerada a capital do reinado, mesmo depois de Luís XIV tornar Versalhes sua residência oficial. Afinal, a cidade francesa possuía instituições sociais e culturais, universidades, próspero comércio, imprensa, sendo considerada a mais populosa da Europa, com quatrocentos a quinhentos mil habitantes. Foi nesse cenário que surgiu a moda dos salões literários, que prestigiavam os contos de origem popular (MENDES, 2000).

A atividade realizada nesses salões recebeu o nome de “preciosismo”, fazendo alusão ao barroco francês, e as mulheres, que se destacavam nesses locais, receberam o nome de “preciosas”. Esses salões eram considerados o centro da vida mundana e artística, da discussão das belas letras e da prática de jogos literários (SORIANO, 1968 apud MENDES, 2000). Os jogos continham determinadas regras de estilo, forma linguística e conteúdo.

⁹ A trajetória histórica que compreende esse subcapítulo faz referência à obra de Jack Zipes, intitulada *When Dreams Came True: Classical Fairy Tales and Their Tradition*, de 1999.

Como não possuíam acesso a escolas e universidades, essas mulheres se reuniam com outras mulheres e alguns homens em casa para que juntos pudessem discutir arte, literatura e outros tópicos. As “preciosas” desenvolveram uma forma de pensar, falar e escrever, pois ser precioso era uma maneira de distinção daquilo que era comum e vulgar na sociedade. Era a capacidade de tornar algo único e brilhante.

Algumas delas tinham o objetivo de ganhar independência para as mulheres de sua classe e terem reconhecimento intelectual. Elas procuravam inovação para se expressarem e estabelecerem formas e estilos de fala e comunicação.

Mme de Rambouillet, Mme d’Aulnoy, Mlle de Scudéry, Mlle de Montpensier e Mlle L’Héritier eram algumas das “preciosas” e essas mulheres foram ridicularizadas por grandes escritores, como Molière, por pretenderem se igualar aos homens (MENDES, 2000). Apesar disso, o movimento foi reconhecido e respeitado pelos aristocratas e burgueses.

Na metade do século XVII, elas começaram a competir para ver quem criava a narrativa mais atraente. Essa competição as levou a aprimorar suas técnicas e questionar os padrões masculinos que governavam suas vidas. Esse processo de transformação em forma literária estabeleceu os padrões para o que hoje chamamos de conto de fadas literário.

Esse narrar literário permitiu a essas mulheres representarem a si mesmas e seus interesses, por meio de temas como a liberdade de escolha no casamento, a fidelidade e a justiça.

Na década de 1690, os salões de contos de fadas se tornaram tão aceitos que mulheres e homens começaram a escrever os contos para publicá-los. Mulheres como Mme. D’Aulnoy, Mme. de Murat e Mlle. L’Héritier possuíam seus próprios salões literários.

A passagem dos contos populares orais para os contos de fadas literários não foi por acaso. Embora se diferissem em estilo e conteúdo, tinham por objetivo se opor à crítica de Nicolas Boileau, que estabeleceu a literatura grega e romana como modelo a ser copiado pelos escritores franceses na época. Desse modo, o conto de fadas literário se caracteriza como anticlássico, optando pelo folclore francês medieval.

Além disso, como a maioria dos escritores eram mulheres, suas narrativas obtiveram uma resistência aos preceitos patriarcais e masculinos, determinando que a palavra final fosse das fadas femininas. Nesse sentido, a transformação dos contos da oralidade para o cenário literário enquanto institucionalização emana um desejo de uma condição social melhor do que era vivida na época.

Mendes (2000) considera que os salões das “preciosas” foram um dos primeiros movimentos sociais em defesa dos direitos iguais entre homens e mulheres. No entanto, não foi suficiente para que as mulheres fossem além disso, pois o reinado feminino se limitava a esses salões, não chegando até a Academia, uma vez que a aristocracia não ia para os centros educacionais, afinal a educação ocorria dentro de casa. Desse modo, a presença das mulheres se restringia ao ambiente doméstico.

Ainda que houvesse limitação de atuação feminina nas questões literárias, foram elas as autoras das primeiras versões literárias dos contos populares e eram a elas a dedicação da maioria dos contos escritos. Embora as versões escritas pelas mulheres não obtiveram a continuidade e o sucesso na literatura, o cenário contemporâneo revela um ambiente propício para a reescrita das narrativas consagradas pelo olhar masculino a partir de uma visão que reavalia o papel atribuído às personagens femininas.

Apesar da importância dessas escritoras no estabelecimento dos padrões dos contos literários, elas foram esquecidas. O mais conhecido e representativo do gênero foi Charles Perrault, nascido na mais distinta família burguesa da época.

Ele era filho de um advogado e membro do parlamento. Em 1637, começou a frequentar um colégio, mas parou aos 15 anos e, de forma autodidata, estudou para os exames de advocacia. Depois de três anos como advogado, largou a profissão para ser secretário de seu irmão Pierre, que recebia os impostos de Paris.

Nesse tempo, Perrault já tinha escrito alguns poemas e se interessava mais pelo mundo literário. Em 1663, foi promovido secretário do controlador geral das finanças. Em 1671, foi eleito para a Academia Francesa. Em 1672, ele se casou com Marie Guichon e teve três filhos. Após a morte da esposa, passou a se dedicar à educação dos filhos.

Com a morte do controlador geral das finanças, Perrault perdeu o cargo, mas possuía uma pensão do governo, de forma que pôde se concentrar nos assuntos literários. Acreditava que o progresso entre a França e o Cristianismo só podia ocorrer se houvesse um entrecruzamento das crenças e folclore pagãos e o Iluminismo.

Perrault frequentava os salões de sua sobrinha, Mlle. L’Héritier, de Mme. D’Aulnoy, entre outras. Ele escreveu três contos em versos com um poema que defendia as mulheres.

Em 1696, ele deu início a um projeto de transformação dos contos folclóricos populares em contos moralistas para crianças e adultos e, em 1697, publicou *Histoires ou contes du temps passé*. Hoje esses contos, considerados clássicos, possuem a sua base na oralidade e nos movimentos ocorridos na França, mas Perrault os transformou de acordo com

questões sociais, políticas e morais das classes mais altas, adicionando um pouco de ironia para provocar seus leitores.

Perrault não foi o único a adaptar as histórias segundo determinados preceitos. Os irmãos Grimm também o fizeram e muitas são as histórias contadas sobre o seu trabalho. Por muito tempo, pensava-se que eles haviam vagado nas terras da Alemanha, coletando contos dos camponeses, e que essas narrativas eram genuinamente alemãs.

Jacob e Wilhelm Grimm eram filhos do advogado Phillip Wilhelm Grimm e da dona de casa Dorothea (née Zimmer), que tiveram nove filhos, mas apenas seis sobreviveram. Primeiramente moravam na vila de Hanau, mas Phillip Grimm obteve outra posição como juiz do distrito e se mudaram para Steinau. Eles moravam em uma casa grande e confortável, com empregados.

Enviaram seus filhos para uma escola local para receberem educação clássica e para uma Igreja Calvinista para receberem treinamento religioso. A familiaridade com a fazenda, a natureza e o costume camponês foi representativa para a pesquisa acerca do folclore germânico.

Phillip Grimm morreu em 1796, o que foi um choque para toda a família, que teve que se mudar da grande e confortável casa em que vivia. Além disso, os Grimm tiveram que depender de ajuda financeira de outros, como a irmã de Dorothea, Henriette Zimmer. Foi ela que conseguiu vagas no colégio Lyzeum, em Kassel, onde os irmãos realizaram seus estudos.

Eles se tornaram inseparáveis, apesar de terem comportamentos distintos, pois Jacob era mais introvertido e Wilhelm era mais extrovertido. Após se formarem no ensino médio, as melhores colocações não foram suficientes para que entrassem na Universidade de Marburg, devido à condição social que não os qualificava. Ainda durante a faculdade de Direito, tiveram que trabalhar para se sustentarem.

A dedicação dos irmãos Grimm chamou a atenção do professor Friedrich Karl von Savigny, que argumentava que para se compreender o espírito das leis era importante traçar a origem do desenvolvimento dos costumes e línguas do povo e observar o contexto histórico dessa mudança. A ênfase do professor fez com que os irmãos estudassem a literatura e o folclore germânico.

Após um congresso com o professor Friedrich em Paris, Jacob decidiu retornar à mãe, em Kassel, e arranjou um emprego como secretário da Comissão de Guerra de Kassel. Enquanto isso, Wilhelm terminava seus estudos em Marburg.

Com exceção de Ludwig que se tornou pintor e ilustrador dos contos de fadas, os outros irmãos encontravam dificuldade em arranjar um emprego. Carl e Ferdinand não eram tão intelectualizados quanto Jacob e Wilhelm, nem possuíam o talento de Ludwig. Lotte cuidava da mãe, que morreu em 1808. Depois disso, ela cuidou da casa dos Grimm até se casar com Ludwig Hassenpflug, em 1822.

Entre 1806 e 1810, Jacob e Wilhelm começaram a compilar conto popular e outros materiais relacionados ao folclore. Clemens Brentano requisitou a ajuda dos irmãos para coletar contos que ele tinha a pretensão de publicar no futuro e Jacob e Wilhelm passaram a selecionar contos de livros antigos.

Entre 1809 e 1813, houve estabilidade na família Grimm, e os irmãos passaram a publicar os resultados da pesquisa de literatura alemã: Jacob publicou *On the Old German Meistergesang* e Wilhelm, *Old Danish Heroic Songs*, em 1811. Em 1812, publicaram *Song of Hildebrand* e *Wessobrunner Prayer*. Em 1812, publicaram o primeiro volume de *Kinder- und Hausmärchen (Children's and Household Tales)*.

No período de Guerras Napoleônicas e domínio francês, Jacob e Wilhelm demonstravam uma vontade de unificar o povo em uma só nação, por meio dos costumes e leis. Em 1813, celebraram a retirada da França de Kassel. Jacob foi trabalhar como diplomata em Paris e Viena, enquanto Wilhelm trabalhou como bibliotecário real e publicou o segundo volume de *Children's and Household Tales*, em 1815. Quando o acordo de paz foi estabelecido, Jacob retornou e conseguiu o segundo posto de bibliotecário real.

Nesse tempo, eles editaram o primeiro volume de *German Legends*, em 1816, e o segundo volume em 1818, além de *Irish Elf Tales*, em 1826. Jacob escreveu o primeiro volume de *German Grammar*, em 1819, e *Ancient German Law*, em 1828; enquanto Wilhelm produziu *The German Heroic Legend*, em 1829.

Em 1825, Wilhelm se casou com Dortchen Wild. Ela conhecia os irmãos por mais de 20 anos e tinha participado de um grupo de contação de história, provendo aos Grimm numerosas narrativas.

Em 1829, o primeiro bibliotecário morreu e o posto ficou em aberto. Os irmãos, por não terem as conexões corretas ou por serem politicamente conservadores, se retiraram de seus postos e viajaram para Göttingen, onde se tornaram bibliotecários e professores, em 1835. Como professores, abriram um novo campo com o estudo da literatura alemã na universidade.

Eles continuaram publicando: Jacob escreveu o terceiro volume de *German Grammar*, em 1831, e *German Mythology*, em 1835. Wilhelm preparou a terceira edição de *Children's and Household Tales*.

Em 1837, o rei Ernst August II sucedeu ao trono e declarou que todos os funcionários públicos deveriam fazer um juramento para servi-lo. Como o rei era nomeado reitor da universidade em que os irmãos lecionavam, eles foram obrigados a fazer o juramento. No entanto, lideraram um protesto contra o rei, foram demitidos e retornaram para Kassel.

Novamente eles se encontravam em apuros financeiros e as leis monarcas os impediam de lecionar em outra universidade. Assim, eles deram início à escrita de *German Dictionary*. Finalmente em 1840, eles receberam convites para lecionar na Universidade de Berlim e pesquisar na Academia de Ciências.

Na Revolução de 1848 na Alemanha, os irmãos foram eleitos para o parlamento civil, mas se aposentaram da vida política após o declínio no movimento. Jacob renunciou ao posto de professor em 1848, ano em que publicou *The History of the German Language*, e Wilhelm em 1852.

Pelo resto de suas vidas, os irmãos Grimm se dedicaram à escrita do *German Dictionary*, mas só conseguiram chegar à letra F. Embora incompleto, a obra dos irmãos é extensa: Jacob publicou 21; Wilhelm, 14; juntos, 8. Existem ainda outros 12 volumes de ensaios e notas.

O trabalho dos irmãos é considerado parte do esforço para promover o senso de justiça entre os alemães e criar o orgulho na tradição popular. Wilhelm morreu em 1859 e Jacob, em 1863, depois de completar o quarto volume de *German Precedents*.

Embora tenham uma vasta literatura, eles não foram os fundadores do folclore alemão ou os primeiros a coletarem e publicarem contos populares e de fadas. O principal objetivo inicial era descobrir as verdades etimológicas e linguísticas que uniam o povo alemão e que eram expressas em leis e costumes.

Como afirmado, Clemens Brentano, em 1806, procurou os irmãos, pois foi informado que eles possuíam um vasto conhecimento da literatura e do folclore do povo alemão. Entre 1807 e 1812, os irmãos coletaram contos para enviar para Brentano e usá-los em suas pesquisas sobre a língua e os costumes alemães.

Ao contrário do que ficou convencionado, os irmãos Grimm não coletaram as histórias indo até os camponeses e escrevendo a partir do que ouviam. O primeiro método foi convidar contadores de histórias para suas casas e tomar notas das narrativas. A maioria desses

contadores de histórias era jovens mulheres educadas da classe média ou da aristocracia que se lembravam dos contos que ouviam de suas babás, governantas e empregadas.

Em 1808, Jacob se tornou amigo de Werner von Haxthausen e, em 1811, visitou e ficou familiarizado com um círculo de jovens homens e mulheres, cujos contos ele tomou nota. A maioria dos contos que eles anotavam possuía origens francesas, pois Hassenpflugs eram de descendência Huguenot e falavam o francês em casa. Além disso, muitos contos eram retirados de livros e jornais, sendo adaptados.

Em 1810, Brentano solicitou a coleção que os irmãos haviam feito. No entanto, os Grimm realizaram uma cópia para seus estudos, acreditando que Brentano mudaria as versões coletadas – o que ele nunca fez, pois abandonou a coleção que, posteriormente, foi encontrada e publicada. Essa publicação é a mais erudita e pode ser útil enquanto documento que revela as mudanças realizadas pelos irmãos.

Os próprios irmãos, após a entrega da coleta a Brentano, decidiram publicar os contos e começaram um processo de modificação e preparação. Wilhelm foi quem mais teve cuidado para refinar o estilo e o conteúdo, a fim de atender o público infantil. Para isso, se esforçaram para que as histórias se tornassem mais suaves, vívidas e pictóricas, com o uso de adjetivos, velhos provérbios e diálogo direto; eliminaram os elementos que pudessem retomar um tom mais rústico, entre outras questões.

Além de coletores, eles também criaram histórias. Entre 1812 e 1815, publicaram dois volumes de 156 contos, com o intuito de criarem um tipo de contos de fadas literários, que fosse o mais próximo possível da tradição oral, ainda que incorporando mudança temática estilística, formal e substancial para apelar para uma crescente audiência da classe média. Em 1819, publicaram a segunda edição dos contos, apenas com um volume incluindo 170 textos. Assim, os irmãos estabeleceram forma e maneira por meio das quais eles queriam preservar os costumes e as crenças e apresentar ao público alemão.

Depois de 1819, houve mais cinco edições, 69 novos textos e 28 omitidos. A sétima edição apareceu em 1857, havia 211 textos ao todo. É importante considerar as mudanças que os irmãos realizaram entre o manuscrito e as outras edições. Zipes (1999) destaca algumas versões e nos interessa as de “Branca de Neve”.

Na versão manuscrita, quando Branca de Neve acorda, eles perguntam como ela havia chegado lá. E ela conta a eles tudo: como a sua mãe, a rainha, a deixara sozinha no bosque e havia ido embora. Os anões tiveram pena e a convenceram de ficar com eles e fazer a comida

enquanto eles iam para as minas. Porém, ela teve cuidado com a rainha e não deixou ninguém entrar na casa.

Já a edição de 1812, quando Branca de Neve acorda, eles perguntam quem ela era e o que tinha acontecido para ela ter entrado na casa. Então ela contou para eles que sua mãe queria que ela morresse, mas o caçador havia poupado sua vida. Assim, ela havia corrido o dia inteiro e finalmente encontrado a casa deles. Os anões tiveram pena e disseram “Se você mantiver a casa para nós e cozinhar, costurar, fizer as camas, lavar e tricotar e mantiver tudo arrumado e limpo, você pode ficar conosco, e você terá tudo o que desejar. A noite, quando nós chegarmos, o jantar deve estar pronto. Durante o dia, nós ficamos nas minas e procuramos ouro, então você ficará sozinha. Tenha cuidado com a rainha e não deixe ninguém entrar em casa” (ZIPES, 1999, p. 72, tradução nossa¹⁰).

Algumas mudanças ocorreram, como é possível observar por meio desses dois exemplos. Dentre tantas questões, os irmãos Grimm retiraram elementos eróticos e sexuais de suas edições, de forma a não ofender a moral da classe média, e acrescentaram expressões cristãs, enfatizando papéis específicos de gênero masculino e feminino de acordo com o código patriarcal dominante da época.

Embora a coleção alemã não fosse destinada às crianças de início, a partir de 1819 Wilhelm a tornou mais apropriada para esse público-alvo, pois os irmãos acreditavam que os contos pudessem ser um manual educativo. As versões dos irmãos Grimm se tornaram as mais populares na Europa e na América no século XIX. Contos como “Branca de Neve”, “Cinderela” e “Bela Adormecida” atestam para uma ética protestante e abordam noções patriarcais no estabelecimento dos papéis sexuais.

A coleção *Children's and Household Tales* não obteve um sucesso imediato. Mas, por volta de 1870, foi incorporada no currículo de ensino na Prússia e em outras partes da Alemanha. No começo do século XX, a coleção se tornou o segundo clássico, apenas atrás da Bíblia, em terras alemãs – além de obter um grande sucesso, também, no mundo de língua inglesa.

Essa popularidade despertou o interesse para o estudo dos contos dos irmãos em diversas áreas, como o folclore, educação, psicologia e crítica literária, sob diversos vieses.

Se os irmãos Grimm começaram a moldar os contos populares orais no século XIX, Hans Christian Andersen deu continuidade ao trabalho de criar histórias para crianças entre

¹⁰ No original: “If you keep house for us and cook, sew, make the beds, wash and knit, and keep everything tidy and clean, you may stay with us, and you will have everything you want. In the evening, when we come home, dinner must be ready. During the day we are in the mines and dig for gold, so you will be alone. Beware of the queen and let no one into the house” (ZIPES, 1999, p. 72).

1835 e 1875. Do ponto de vista da classe dominante, seus contos eram úteis para a criação de crianças de todas as classes.

Andersen aparece em cena quando o preconceito da classe média em relação aos contos de fadas estava diminuindo. A fantasia foi reconhecida como possível de ser aplicada para as necessidades utilitárias burguesas e Andersen foi um representante.

De origem humilde e proletária, Andersen era filho de um pobre sapateiro e de uma lavadeira. Cresceu abordando as noções naturais de nobreza e, assim que se tornou um escritor de sucesso, raramente se misturava com as classes baixas. Apesar de todo o reconhecimento que obteve, ele não sentia que possuía plenos direitos em qualquer grupo, sendo o forasteiro, o solitário.

Jonas Collin foi uma figura importante na vida do escritor dinamarquês, guiando-o quando foi para Copenhague, adotando-o como um filho e apoiando sua vocação para a arte. Andersen possuía uma forte ligação com ele, grato pela aceitação e pela relação de pai e filho que tinham, mas nunca se sentiu igual aos membros da família Collin, medindo o seu valor pelos padrões que eles estabeleciam.

Essa relação configurada é importante, considerando-se os contos de fadas de Andersen, para compreender a maneira como o escritor abordava e trabalhava as noções de dominação social.

De acordo com Noelle Bissierret (apud ZIPES, 1999), a ideologia essencialista aponta que as hierarquias sociais são estabelecidas nos princípios transcendentais de uma ordem natural biológica, de modo que as diferenças e o seu lugar como indivíduo na sociedade são imutáveis.

A legitimidade do poder da burguesia no século XIX era assim justificada: na sociedade, havia certas pessoas selecionadas, considerando um talento inato, a serem bem sucedidas e a governarem. Esse sistema público burguês estava substituindo o sistema feudal no mundo ocidental, ilustrado pela Dinamarca.

Assim, ao longo de sua vida, Andersen era obrigado a agir como um sujeito dominado dentro do círculo social dominante, apesar de seu reconhecimento e de sua fama como escritor. Logo que se mudou para Copenhague, em 1819, teve que cultivar a fala apropriada, o comportamento e o decoro, sendo mandado para colégios de elite para receber educação formal e clássica.

Andersen possuiu distúrbios nervosos e psíquicos ao longo da vida. A autodúvida foi produtiva, pois ele sentia a necessidade de aprovação de si mesmo, a fim de mostrar que a sua

aptidão e disposição eram nobres e, assim, ele pertencia aos eleitos. Esse é o sistema que aparece na maioria de seus contos, o qual pontua os discursos do dominado.

Na maior parte dos 156 contos escritos por ele, a voz do narrador procura por aprovação e identificação com uma força maior. O poder é relacionado à providência divina, e os contos são repletos de noções cristãs de Deus e de ética protestante, com temas sobre como alcançar aprovação e integração em um sistema social que não permite uma aceitação real se o indivíduo provém de uma classe mais baixa.

Levando-se em consideração o aspecto do dominado que busca aprovação dentro de um ambiente dominador, as narrativas de Andersen se diferem da apropriação dos contos de fadas realizada por Disney.

De acordo com Zipes (1994), foi em um tempo específico que Walt Disney lançou um feitiço sobre os contos de fadas, usando de meios tecnológicos e de seu próprio estilo americano, de forma a se apropriar das narrativas europeias. Devido às suas habilidades técnicas e tendências ideológicas, sua assinatura ofuscou nomes, evidenciados por nós, como Charles Perrault, irmãos Grimm e Hans Christian Andersen.

A lembrança de muitas crianças e adultos acerca dos contos de fadas quando retomada abordará filmes, livros e artefatos de Walt Disney, afinal, ele conseguiu ganhar um domínio cultural com essas narrativas. Enquanto produtor cinematográfico, ele mudou nossa maneira de ver os contos de fadas, aplicando técnicas revolucionárias que captavam a inocência e a utopia americana para reforçar o *status* social e político.

Ao final do século XIX, os contos de fadas literários desempenhavam certas funções na sociedade da classe média, como a introdução de noções de elitismo e separatismo; a legitimidade de valores com o poder da palavra escrita; a utilização dos contos para acalmar a ansiedade infantil, além de consolar e inspirar; o reforço do patriarcado com noções rígidas de sexualidade e gênero; as noções de superação; entre outras (ZIPES, 1994).

Além da institucionalização dos contos de fadas para a forma escrita, outra revolução estava entrando em cena: os filmes. É nesse momento que Walt Disney se destaca, pois se identificava tanto com os contos que seu nome se tornou sinônimo do gênero conto de fadas.

Até Walt Disney, a animação realizada pelos animadores contava com sua representação nas imagens, pois estes apareciam como personagens dos filmes. Após fazer o seu primeiro filme de contos de fadas, Disney se mudou para Hollywood e desenvolveu um estúdio. Sob a sua direção, os filmes projetavam a sua história ou a sua visão de como uma

história deveria ser. Durante muito tempo, ele não deu crédito aos artistas e técnicos que trabalhavam em seus filmes.

Os primeiros filmes animados eram para celebrar o talento mágico do animador enquanto um semideus. Assim, os contos de fadas eram apenas um veículo para os animadores se expressarem e desenvolverem a tecnologia, de forma que o público se esqueceria dos contos e se lembraria das imagens que foram criadas. Nos anos de 1930, Disney começou a publicar livros, a fim de complementar seus filmes.

A relação de Disney com os contos de fadas refletia uma obsessão pelo gênero. Mas há quem diga que as histórias eram reflexos de suas próprias lutas em vida, afinal ele veio de uma família relativamente pobre, sofreu tratamento exploratório por parte do pai e foi desprezado pela primeira namorada.

A respeito das demais versões de um mesmo conto de fadas, o que fica evidente é que Disney procurou substituir todas elas com sua animação, trazendo um toque autobiográfico para a sua criação.

Foi com *Branca de Neve e os Sete Anões* que Disney se apropriou dos contos de fadas literários, marcou sua assinatura para esse tipo de contos de fadas no século XX e cativou a audiência, estabelecendo o moderno modelo clássico para essas animações. A história traz questões da própria vida de Disney – com os destinos dos americanos desesperados que procuravam esperança e solidariedade durante a Depressão nos anos de 1930 – e levou três anos para ser completada e lançada em 1937.

Disney sabia que estava fazendo história, pois ao longo desses três anos de preparação, trabalhou de maneira próxima a todos os animadores e técnicos da produção de *Branca de Neve*, criando diversos departamentos, como animação, *layout*, som, música e enredo.

Branca de Neve de Disney foi baseada na versão dos irmãos Grimm e modificada de forma a se encaixar aos gostos e crenças do americano.

O filme segue uma perspectiva sexista, ao enquadrar a vida da mulher no discurso masculino que, por sua vez, guia as mulheres para a frustração e/ou para a loucura. Além disso, as mulheres são colocadas umas contra as outras em uma competição pela aprovação masculina acerca de suas belezas.

Isso pode ser percebido no filme de Disney quando a figura do príncipe aparece logo no início do conto e ao final, na dependência de um beijo de amor que quebra o feitiço da rainha e preenche as expectativas de Branca de Neve.

De acordo com Zipes (1994), Disney retém as principais características ideológicas dos irmãos Grimm, reforçando as noções patriarcais vigentes no século XIX. A casa é o lugar de chegada e a promessa de permanência, nos Grimm, diz respeito aos afazeres domésticos: faça isso, faça aquilo, e poderá ficar. Já na versão de Disney, ela realiza os afazeres domésticos antes mesmo de ser ordenada a isso, pois acredita que assim eles poderiam deixá-la ficar. A domesticação feminina é evidente nas duas versões da narrativa. As mulheres são aquelas que precisam de proteção e quando a ação é instaurada no filme, elas são omitidas.

Desse modo, em 1937, Disney foi considerado o chefe das animações e usou de seu poder para comandá-las. A maneira patriarcal como ele adapta os contos de fadas revela sobre a manutenção do poder nas mãos de indivíduos como ele e mudou a maneira de conceber o gênero na América.

2.2 Basile, irmãos Grimm e Disney: “Branca de Neve” em diversas vozes

O panorama histórico acerca dos contos de fadas, desde a sua oralidade até chegarmos às narrativas em tela por meio das imagens, possibilita observar que a revisão proposta na contemporaneidade é um reflexo do que já vinha sendo realizado em outros tempos, em outras vozes, com outros propósitos.

A partir dessa trajetória histórica e detendo-nos nas transformações sofridas pelos contos de fadas, consideramos importante, devido ao conceito intertextual que permeia o processo revisionista, abordar, nesse momento, algumas versões de “Branca de Neve” – objeto de nossa pesquisa – nas vozes masculinas que obtiveram sucesso em suas construções de contos de fadas literários.

Sabemos que as versões de um mesmo conto de fadas são inúmeras e precisar uma origem, como já apontado, é um trabalho questionável. Não é de nosso interesse observar de quem foi a ideia primeira, mas considerar o foco que cada autor propôs em sua adaptação. Desse modo, realizamos uma seleção de algumas versões mais tradicionais para, no próximo capítulo, darmos início à análise das revisões contemporâneas propostas por Walker e Carter.

A primeira versão selecionada é a de Giambattista Basile, de 1634: “A jovem escrava”, relatada no livro de Callari – *Branca de Neve: os contos clássicos* (2012).

A versão de Basile conta a história de uma jovem irmã de um barão, Cilla, a brincar de pular uma rosa sem tocá-la. A menina pula, mas deixa cair uma pétala, que logo esconde, comendo-a, sem que ninguém percebesse nada. Três dias depois, sente que está grávida e dá à

luz uma garota, chamada Lisa. Levada às fadas, cada uma concede um encanto, mas a última escorrega e lança uma maldição: aos sete anos, a mãe esquecerá um pente em seus cabelos, e isso mataria Lisa.

A maldição se realiza e a mãe coloca o corpo de Lisa dentro de sete caixões de cristal, um dentro do outro, acomodando-a em um cômodo do palácio, mantido fechado. Sentindo que seu fim estava próximo, Cilla encarrega seu irmão de manter o último quarto da casa fechado e a chave a salvo.

Anos depois, ao ser convidado para uma caçada, o irmão deixa a chave aos cuidados da esposa. Este parte e ela, curiosa e com ciúmes, abre a porta do quarto, encontrando a jovem adormecida – Lisa havia crescido durante todos os anos confinada, e os caixões se alongaram com ela. A esposa arranca a garota pelo cabelo para fora do caixão e o pente se desprende do cabelo, quebrando a maldição. Lisa volta à vida, mas a esposa a veste com trapos, corta seus cabelos e distribui golpes pela cabeça da garota. Ao retorno do marido, a esposa diz que era apenas uma escrava enviada por sua tia.

Em uma ida à feira, o marido reúne o que cada um da casa queria e, voltando-se para a escrava, esta pede uma boneca, uma faca e uma pedra de amolar. Ao receber o que queria, conta para a boneca tudo o que estava passando e ameaça se matar com a faca, amolada na pedra, caso a boneca não respondesse. A boneca, por fim, responde.

Um dia o barão ouve o que Lisa relatava diariamente para a boneca, e a interrompe do ato suicida, pedindo que lhe relatasse a história novamente. Com isso, ele reconhece sua sobrinha e a salva, manda sua mulher embora e oferece, tempos depois, um marido lindo e digno da escolha de Lisa.

Essa primeira versão que destacamos aponta vislumbres para a narrativa de Branca de Neve, pois há questões emblemáticas como o número sete, tanto da idade, quanto dos caixões; o pente, que é retomado no conto dos irmãos Grimm; e o ciúme feminino. Outros contos de fadas podem ser reconhecidos ao longo dessa versão, como “Barba Azul”, “Cinderela” e “Rapunzel”.

A segunda versão refere-se à dos irmãos Grimm. Como abordado, os alemães realizaram diversas revisões de seus contos, editando-os conforme seus propósitos. Um bom exemplo das alterações dos irmãos é “Branca de Neve”, cujas edições revelam papéis e deveres específicos para a personagem, enquanto jovem mulher que deveria viver na mesma casa com sete anões:

"Branca de Neve" - Ölenberg Manuscrito

Quando Branca de Neve acordou na manhã seguinte, eles perguntaram o que tinha acontecido para que ela chegasse lá. E ela disse-lhes tudo, como sua mãe, a rainha, a tinha deixado sozinha na floresta e foi embora. Os anões tiveram pena dela e convenceram-na a ficar com eles e fazer a comida para eles quando fossem para as minas. No entanto, ela tinha que tomar cuidado com a rainha e não deixar ninguém entrar na casa.

"Branca de Neve" – Edição de 1812

Quando Branca de Neve acordou, eles perguntaram quem ela era e o que tinha acontecido para ela entrar na casa. Então ela disse a eles como sua mãe queria vê-la morta, mas o caçador havia poupado sua vida, e como ela tinha corrido o dia inteiro e, finalmente, chegado à casa deles. Então os anões tiveram pena dela e disseram: “Se você mantiver a casa para nós e cozinhar, costurar, fizer as camas, lavar e tricotar e mantiver tudo arrumado e limpo, você pode ficar conosco, e você terá tudo o que desejar. À noite, quando nós chegarmos, o jantar deve estar pronto. Durante o dia, nós ficamos nas minas e procuramos ouro, então você ficará sozinha. Tenha cuidado com a rainha e não deixe ninguém entrar em casa” (Zipes, 1999, p. 72, tradução nossa¹¹).

A edição de 1812 traz uma longa lista de reivindicações requisitadas à personagem de Branca de Neve como condição de sua estadia na casa dos anões, enquanto no manuscrito ela só é convidada a cozinhar para eles. O manuscrito possui, ainda, uma aproximação da versão de “João e Maria”, pois a mãe, a rainha, a deixa na floresta e parte.

Outra questão no manuscrito é a ausência de aspas e a mescla de pensamentos que ocorre entre os personagens e o narrador, de forma que não sabemos de quem vem a consciência ou a conscientização acerca do perigo que a rainha pode representar, na advertência de suas ações. Já na versão dos irmãos Grimm de 1812, as aspas definem de quem é essa voz: dos anões.

A própria linguagem dos anões traz um tom de autoritarismo, como “o jantar deve estar pronto”, enquanto eles cavam para encontrar ouro nas minas, o que caracteriza a função masculina como aquela que traz o dinheiro para casa e a função feminina como aquela que permanece domesticada.

Nesse trecho da versão de 1812, há a aparição da figura de um homem: o caçador. Poderia ser questionado o trato estabelecido entre ele e Branca de Neve, de forma a se

¹¹ No original: “Snow White” – Ölenberg Manuscript

When Snow White awoke the next morning, they asked her how she happened to get there. And she told them everything, how her mother, the queen, had left her alone in the woods and gone away. The dwarfs took pity on her and persuade her to remain with them and do the cooking for them when they went to the mines. However, she was to beware of the queen and not to let anyone into the house.

“Snow White” – 1812 Edition

When Snow White awoke, they asked her who she was and how she happened to get into the house. Then she told them how her mother had wanted to have her put to death, but the hunter had spared her life, and how she had run the entire day and finally arrived at their house. So the dwarfs took pity on her and said, “If you keep house for us and cook, sew, make the beds, wash and knit, and keep everything tidy and clean, you may stay with us, and you will have everything you want. In the evening, when we come home, dinner must be ready. During the day we are in the mines and dig for gold, so you will be alone. Beware of the queen and let no one into the house” (ZIPES, 1999, p. 72).

ponderar que ela possui poder sobre ele ao conseguir convencê-lo de não a matar. Outro trato é entre o caçador e a rainha, pois ela dá a ordem para ele. Consideramos essa leitura, mas observamos, ainda, que apesar de a rainha dar a ordem à figura masculina, ele subverte a ação; portanto, não cumpre com o que foi estabelecido pela voz feminina. Em relação ao que se passa entre Branca de Neve e o caçador na floresta, reconhecemos que o convencimento feminino ocorre. No entanto, é importante considerar que a sua salvação é reflexo de uma decisão masculina.

Apesar de muitos contos de fadas retratarem a figura feminina enquanto protagonista, na narrativa de Branca de Neve é devido à atitude do caçador salvando a garota que ocorre uma reviravolta e as personagens femininas são colocadas frente a frente e a “mulher-anjo”, Branca de Neve – conforme apontam Sandra Gilbert e Susan Gubar (1979) – sobrevive e derrota a figura transgressora da rainha, a “mulher-monstro”. As personagens femininas, portanto, estão em polos opostos e sua união não é concretizável, de modo que não é possível questionar e destronar o discurso que embasa tais narrativas.

Outra questão que ainda chama a atenção tanto no manuscrito, quanto na edição de 1812 é a presença da mãe e não da madrasta. A imagem da mãe é trocada pela da madrasta nas edições seguintes, em que houve uma revisão detalhada do texto. Ao matar a mãe de Branca de Neve, atesta-se para uma posição santificada, preservando a imagem da instituição familiar – importante quesito no século XIX.

A versão de 1812 ainda se difere da de 1857, que abordaremos em seguida, em relação ao retorno de Branca de Neve à vida. Após o encontro do príncipe com Branca de Neve morta e no caixão, ele a leva para o castelo, e se entristece quando não está com ela. Um dos servos, já cansado de carregar o caixão, certa vez dá um tapa no rosto dela, de forma que o pedaço de maçã sai de sua garganta, e ela volta à vida – isso também foi editado, afinal um servo não poderia se voltar contra seu senhor (ZIPES, 1999).

Na versão dos irmãos Grimm de 1857, a introdução ocorre de maneira diferente, pois a mãe aparece desejando a filha a partir das cores branco, vermelho e preto. Após o nascimento da criança, há a morte da figura materna, visto que essa não poderia ser mãe e algoz ao mesmo tempo.

Um ano após a morte da mãe, o rei se casa com outra mulher, que vai se contrapor às características de bondade e santidade maternal e revelar um orgulho em relação à sua beleza. Há a introdução, ainda em relação à substituta da mãe, do espelho mágico que possui uma voz

– lida, em alguns estudos, como a representação do patriarcado e de seu discurso marcadamente masculino.

No entanto, seu orgulho se transformará em inveja, quando Branca de Neve crescer e, aos sete anos, como destacado pelos irmãos Grimm, ficar tão bonita quanto a substituta de sua mãe. Chama-nos a atenção essa idade datada pelos alemães no conto, pois a história termina em casamento e não há a abordagem temporal de extensão, o que possibilitaria o amadurecimento da criança para a fase adulta.

É chegado o momento de o caçador trazer pulmões e fígado de Branca de Neve, como prova da morte da menina. Mas ele se apieda e leva à rainha os pulmões e o fígado de um javali filhote. A rainha pede que o cozinheiro prepare os órgãos e os devora como um banquete.

Apesar de as personagens principais serem femininas, o caçador tenta ser ardiloso frente à personagem que pode representar transgressão e sente piedade pela personagem que sofre ao longo da narrativa – por esse sofrimento e submissão, ela merece uma chance. Ele tenta enganar a rainha, mas sua mentira é revelada pelo espelho mágico.

Enquanto isso, Branca de Neve chega à cabana dos sete anões. Ela acaba adormecendo e é acordada por eles, apenas no outro dia, pois ficaram encantados com sua beleza. Ao acordar e revelar sua história, os anões propõem que ela fique, conquanto cuide da casa, cozinhe, faça as camas, lave, costure, tricote, e mantenha tudo limpo e arrumado. A chance dada à garota pelo caçador é uma oportunidade para o desenvolvimento do trabalho doméstico e do matrimônio.

Assim como na edição de 1812, são os anões que a advertem sobre a madrasta, afinal Branca de Neve passava os dias sozinha. Observamos, com isso, que a indução ao confronto entre as personagens femininas é alimentada pelos sete anões. São eles que apontam para o perigo que Branca de Neve poderia sofrer. A consciência não advém dela.

Verificando que a garota estava viva, a rainha se disfarça de uma velha vendedora ambulante e chega à cabana dos sete anões. A primeira mercadoria comprada é um cadarço, que a rainha aperta tanto que Branca de Neve cai no chão como se estivesse morta. Ela é salva pelos anões, que cortam o cadarço.

Constatando novamente que a menina vivia, a rainha tenta matá-la outra vez com um pente e, posteriormente, com uma maçã envenenada. Como a fruta ficou na garganta de Branca de Neve, os anões não conseguiram encontrar o motivo de ela estar morta e a colocaram em um caixão de vidro transparente, sob a inscrição de seu nome em letras

douradas e sua posição na aristocracia: filha de um rei. Branca de Neve é como um item de um museu, sendo exposta para todos no topo de uma montanha.

Tal exposição atraiu o filho de um rei que passava pela floresta e, ao ler a inscrição, pediu que o deixassem levar o caixão, pois não podia viver sem Branca de Neve. O que chama a atenção é a objetificação atestada a ela. Não obstante, é a inscrição do caixão que desperta no príncipe um encantamento. A posterior aceitação pelos anões do acordo estabelecido demonstra, mais uma vez, essa reificação de Branca de Neve. Ela é apenas uma mercadoria de troca.

E a objetificação continua depois que um dos servos do príncipe tropeça e a maçã que estava na garganta da garota se solta, de forma que ela retorna à vida. O príncipe não questiona se ela quer se casar com ele. Ele afirma que ela vai ficar com ele e juntos vão para o castelo do rei, pai do príncipe.

O destino não é tão “feliz” para a rainha, que é convidada para o casamento e, obrigada a calçar sapatos de ferro incandescentes, dança até cair morta no chão. Sua morte é dolorosa e humilhante e ela não demonstra arrependimento.

Se dependêssemos da Branca de Neve dos irmãos Grimm, não teríamos história. Ela é a personagem que sofre as ações: ela é trazida à vida, ela é perseguida pela rainha, ela é apiedada pelo caçador, ela é aceita pelos anões, ela é conquistada, enquanto objeto, pelo príncipe, ela é desposada por ele. Em um dos poucos momentos que age, ela corre para a cabana de sete anões, que propõem um momento de estágio para o matrimônio e a domesticação feminina.

É essa versão alemã que despertará interesse em Walt Disney para a realização da adaptação cinematográfica. Talvez a versão mais eternizada na memória dos adultos e das crianças em relação a essa narrativa seja a de Disney. Como apontado, “Branca de Neve e os sete anões” se tornou a primeira animação fílmica definitiva dos contos de fadas. Pautando-se na versão dos irmãos Grimm que abordamos, Disney realizou uma gama de mudanças que dialogam com suas crenças e gostos peculiarmente americanos.

A animação tem início com a imagem de um livro: Branca de Neve e os sete anões. Os créditos preliminares do filme afirmam se tratar de uma adaptação da versão dos irmãos Grimm. Não há menção de onde está o pai e a mãe de Branca de Neve, o que nos faz supor que estão mortos, pois a garota está aos cuidados da rainha, sua madrasta, que a obriga a trabalhar como criada.

O espelho mágico continua presente na versão de Disney, confirmando a beleza da rainha, até que Branca de Neve cresce.

Em sua primeira aparição no filme, Branca de Neve se encontra rodeada de pombos brancos e realiza o serviço doméstico, vestindo trapos. Ela se parece com Cinderela, sendo obrigada a limpar o castelo e ser empregada doméstica – o que antes não ocorria, talvez devido ao fato de seu pai permanecer vivo.

Ao dar início ao musical que ocorre acima de um poço que reflete tanto a sua voz, quanto a sua imagem, observamos que esta diz que um dia será feliz com aquele que sonhou para si. É nesse momento que o príncipe aparece cavalgando em seu cavalo branco do lado de fora do castelo, cuja atenção é tomada pela canção. O príncipe, na versão americana, tem uma aparição maior e mais significativa, pois está presente no começo da história, em seu cavalo branco e cantando uma canção de devoção à Branca de Neve. Ele pula os muros do castelo e canta com ela, mas Branca de Neve se assusta e procura refúgio em um dos cômodos, não deixando de ouvi-lo.

A rainha confere tudo o que está acontecendo do alto de sua torre e ordena que o caçador leve Branca de Neve para longe e traga o coração dela em uma caixa. Mas ele não consegue matá-la, pois se apieda da bondade da jovem princesa, e pede que esta se esconda. Com medo, ela se assusta com os elementos da floresta, mas encontra consolo com os animais e suas cantorias.

Não desejando dormir na floresta, ela pede que os animais a levem para algum lugar: a casa dos sete anões. Mas ninguém está lá. Logo ela sente a necessidade de arrumar todo o ambiente, que se encontra em plena desordem, pensando que assim ela poderá ficar.

Outra questão transformada por Disney diz respeito às características antropomórficas dos animais da floresta, que protegem a garota. Além disso, os anões passam a ter nomes: Soneca, Dengoso, Feliz, Atchim, Mestre, Zangado e Dunga, e possuem personalidades distintas.

Surgem em cena os sete anões, trabalhando nas minas. Enquanto retornam a casa após um dia de trabalho, Branca de Neve descobre as camas dos sete anões e seus nomes e, estando cansada, deita e dorme. Quando chegam, descobrem que a casa está limpa e encontram Branca de Neve que conta sua história para eles.

A rainha, ao questionar seu espelho mágico, descobre que Branca de Neve está viva e na casa dos sete anões. Ela aplica um feitiço em si mesma, que a transforma em uma bruxa, e

se dirige à cabana, com um feitiço para a garota: a maçã envenenada, que trará à vítima o sono da morte.

Ao oferecer a maçã à Branca de Neve, os pássaros tentam protegê-la do perigo da bruxa, mas isso não é suficiente. Enquanto os animais procuram os sete anões, a bruxa convence a garota de que a maçã é miraculosa e que realiza todos os sonhos de quem a comer.

Branca de Neve revela o seu sonho: encontrar um príncipe que a levará para seu castelo e viver feliz para sempre. Basta uma mordida e ela sufoca e paralisa, caindo ao chão.

Ao sair da casa dos anões, a bruxa os encontra e tenta fugir pela floresta. Ela sobe uma montanha pedrosa e tenta rolar uma pedra para atingi-los. A tentativa é frustrada por um raio que acerta o pedaço da montanha em que ela se encontra e esta cai no penhasco. Nenhuma cena é mostrada sobre seu corpo.

A figura da rainha, portanto, é ampliada no quesito ciúmes, visto que ela o sente tanto pela beleza da garota, quanto pelo pretendente de Branca de Neve. Sua ação, em relação às três tentativas de matar a jovem, conforme a versão dos irmãos Grimm, é reduzida a uma e sua morte é menos horripilante.

A suposta morte de Branca de Neve é sentida pelos anões, que não a enterram, colocando-a em um caixão de ouro e cristal, velando o corpo dela. O príncipe toma conhecimento da história e, em um dia de vigília dos anões, encontra o caixão. Aproxima-se dela e a beija nos lábios. Subitamente ela retorna à vida, como se estivesse acordando de um sono profundo. Outra mudança é referente a quem consegue fazer Branca de Neve retornar à vida. Na versão de Disney não há tropeços, e a ação é romantizada, pois é preciso um beijo de amor para quebrar o efeito do veneno da rainha.

O príncipe a toma em seus braços e os anões e os animais da floresta festejam. O casal se despede dos anões e parte juntos, a caminho do castelo, sob a inscrição imagética do livro: e viveram felizes para sempre.

Essas são apenas poucas versões de um conto de fadas que permeia o imaginário coletivo de crianças e adultos. Algumas versões ganharam mais visibilidade ao longo do tempo, outras foram apagadas. O conto pode variar entre as culturas, mas seu núcleo, conforme Tatar (2004), é estável e identificável, devido ao conflito entre mãe/madrasta e filha/enteada:

O desenho animado de longa-metragem *Branca de Neve e os sete anões*, de Walt Disney (1937), ofuscou de tal modo outras versões da história que é fácil esquecer que o conto está amplamente disseminado em diversas culturas. A heroína pode comer uma maçã envenenada em sua encarnação cinematográfica, mas na Itália é

igualmente provável que seja envenenada por um pente ou por um bolo, ou sufocada por um cordão. A rainha de Disney, que pede o coração de Branca de Neve ao caçador que a leva para o bosque, parece contida se comparada à rainha má dos Grimm, que ordena ao homem que volte com os pulmões e o fígado da moça, na intenção de comê-los cozidos na salmoura. Na Espanha, a rainha, ainda mais sanguinária, pede uma garrafa de sangue cuja rolha seja o dedão da menina. Na Itália, ela instrui o caçador a voltar com os intestinos da moça e sua blusa ensanguentada. O filme de Disney deu muito destaque ao fato de Branca de Neve ter um caixão de vidro, mas em outras versões do conto esse caixão é feito de ouro, de prata ou de chumbo, ou é incrustado de pedras preciosas (TATAR, 2004, p. 84).

Tatar (2004) comprova como pode ser variável a narrativa de “Branca de Neve”. Com as versões aqui evidenciadas, pretendemos observar como esses contos prescrevem comportamentos referentes a papéis de gênero sexual de ordem patriarcal, para adentrarmos revisões contemporâneas que releem o papel feminino nesse conto em específico.

É importante observar que tanto na versão de Basile, quanto no manuscrito, no trecho de 1812, na versão dos Grimm de 1857 e na animação de Disney, as figuras femininas da mãe/madrasta e da filha/enteada estão em contraposição e em polos que revelam passividade, submissão e opressão *versus* agenciamento feminino. Elas são rivais e a união nunca se concretiza. Ao final das narrativas, a figura perversa da mãe ou da madrasta precisa sair de cena: ela é mandada embora ou ela é morta.

O ideal feminino de subserviência é reforçado nessas narrativas. São personagens que dependem de outros para atingir o seu final feliz. Elas são salvas por figuras masculinas e se mostram indefesas frente às adversidades da vida. Como diria Waelti-Walters (1982), para descobriremos do que se trata esse final feliz e o que acontece após esse desfecho, precisamos apenas reler a história e essa personagem feminina passiva e submissa será a mãe da outra protagonista dos contos de fadas.

O revisionismo contemporâneo quebra com essa estética cíclica, propondo narrativas que evidenciam o agenciamento feminino e a ruptura de discursos e ideologias que diminuem a figura feminina frente à aventura e à ação masculinas. Como tantas outras versões de um mesmo conto, a proposta revisionista não pretende excluir esses textos da tradição que cristalizaram significados que reverberam na contemporaneidade.

Em um cenário de luta das minorias pelos estudos culturais, a revisão contemporânea dos contos de fadas deseja apontar para outros olhares, para novas possibilidades de leitura e interpretação acerca da representação das personagens femininas.

CAPÍTULO 3

Angela Carter e Barbara G. Walker subvertem “Branca de Neve”: Como e até que ponto?

“Nobody in her right mind could possibly want to be a fairy tale princess. After all, what do they do except play dead across the path of some young man who has been led to believe that he rules the world?” (WAEELTI-WALTERS, 1982, p. 1).

Vários escritores se dedicaram à reescrita de contos de fadas. Charles Perrault publicou a coletânea *Contos da Mamãe Gansa* em 1697, os irmãos Grimm escreveram suas versões no século XIX, Andersen criou narrativas mágicas no mesmoo século e Walt Disney adaptou os contos para o cinema. Em 1937, sua adaptação de “Branca de Neve” foi premiada com um Oscar pela Academia de Artes e Ciências Cinematográficas de Hollywood.

Carter e Walker também escreveram suas versões sobre esse conto de fadas tradicional em uma perspectiva pós-moderna. “The Snow Child”, de Angela Carter (1979), e “Snow Night”, de Barbara G. Walker (1996), são releituras revisionistas do clássico conto de fadas intitulado “Branca de Neve”, não somente por ser um novo texto, mas, principalmente, pela ruptura de alguns importantes significados há muito tempo cristalizados.

3.1 Era outra vez: “Snow Night”, de Barbara G. Walker

O conto revisionista de Walker¹² tem início com a figura da personagem Snow Night que se assemelha à Branca de Neve do famoso conto tradicional pelo nome e pelas características físicas descritas, o que já significa uma diferença do texto-fonte, visto que na tradição o conto começava com a mãe da garota, expressando seu desejo de ter uma filha a partir de elementos que a remetiam às cores branco, vermelho e preto.

A partir do famoso deslocamento temporal e espacial do “era uma vez”, observamos a descrição de uma garota considerando-se as cores preto e branco, somente. Há a afirmação de

¹² A coletânea *Feminist Fairy Tales*, de Barbara G. Walker, não possui tradução para o português. Portanto, todas as citações foram traduzidas e trarão, como nota de rodapé, a versão original em inglês. Anexada a essa dissertação está a nossa tradução do conto na íntegra.

que sua mãe morre quando ela ainda era um bebê e seu pai se casa novamente com uma feiticeira, famosa por sua beleza.

Com o tempo, Snow Night cresce e sua beleza começa a se destacar, chamando a atenção do mestre de caça, Lord Hunter, que desejava melhorar sua posição casando-se com alguém da realeza.

O mestre de caça passa a tentar conquistar a jovem, através de flores, poemas, danças em bailes, acreditando estar agradando. No entanto, Snow Night o evita de todas as maneiras, achando-o extremamente repulsivo em aparência e em sentimentos. Percebendo isso, Lord Hunter tenta se mostrar agradável à Rainha – madrastra de Snow Night, acreditando ser um amigo íntimo desta. Contudo, a Rainha não tem a mesma visão dessa relação.

Um dia, Lord Hunter encontra Snow Night sozinha nos jardins do castelo e se aproxima. Ele declara seus sentimentos a ela, informando que tal ação já estava em seus pensamentos há um longo tempo. Afirma que ela é única mulher que ele irá amar, e pede que ela aceite sua declaração e o seu cortejo, pois é de seu desejo desposá-la, o que se caracterizaria como um dia feliz. Instantaneamente, a garota o reprime e o afasta, afirmando não estar pronta para se casar e que muito menos se casaria com ele, pois o achava feio e velho. Rejeitado, Lord Hunter fica fora de si, joga-a no chão e tem a ideia de estuprá-la. Mas a garota luta e o golpeia, conseguindo se soltar, cuspidando nele e dizendo que o odiava e o desprezava e que assim seria para sempre.

Sentindo-se humilhado, o desejo de Hunter pela princesa é substituído por hostilidade e ele modifica seus planos. Uma noite, encontrando a Rainha sozinha consultando o espelho mágico, questiona-a se nunca havia se perguntado quem era a mais bela dama na terra. Em resposta, a Rainha afirma que não havia necessidade, uma vez que ela sabe que Snow Night é a mais bela. Ao perguntar se ela não se sente incomodada com isso, a Rainha diz que o caminho da natureza é a substituição da velha pela jovem, pois estamos todos sujeitos aos ciclos da vida.

Ainda não tendo atingido seu objetivo, o caçador se lembra de histórias passadas e questiona se as madrastas não odeiam sempre suas enteadas. A Rainha postula que essa deve ser somente mais uma das tradições ridículas que os homens inventaram sobre as mulheres e que não há motivo para a madrastra maltratar a enteada.

Nesse momento, o caçador remonta-se a uma velha história – conhecida pelo leitor como sendo a de “Branca de Neve”, na qual a madrastra real envia outro para agir por ela, um caçador. Assim, ele é o único acusado de matar a enteada e trazer de volta o seu coração em

um caixão de jóias. A madrasta pede que o caçador tire de sua mente essa ideia terrível, percebendo que a mesma já estava ganhando forma e que Snow Night corria perigo.

À noite, a Rainha chama um corvo em sua janela e o envia à terra dos anões, recrutando sete deles. Três dias depois, disfarçada, ela se reúne com os sete anões. Levando pedras preciosas, fica acordado que eles vigiariam Lord Hunter e Snow Night.

Nesse momento da narrativa, é de conhecimento de todos que um príncipe estava a caminho para conquistar Snow Night. Enquanto isso, Lord Hunter estava obcecado por sua vingança.

Um dia antes de o príncipe chegar, Snow Night, sua empregada e seu cachorrinho vão fazer um piquenique na mata – Lord Hunter as segue. Assim que elas se estabelecem, ele agarra a princesa e a amarra, dá um pontapé no cachorrinho e ordena que a empregada não proteste. Snow Night grita para que ela volte para o castelo e busque ajuda. Mas a empregada está há muito acostumada a hábitos de passividade e obediência e Lord Hunter a amarra também. Ele se volta para Snow Night, com uma faca e ela se rende. De repente, os sete anões aparecem, desarmam Lord Hunter, o prendem e soltam a princesa e a empregada.

Um dos anões volta-se para Snow Night, garantindo que Lord Hunter nunca mais irá incomodá-la, pois iriam levá-lo como prisioneiro para a terra dos anões. Querendo recompensá-los, Snow Night é informada de que a Rainha já o havia feito. Os anões levam Lord Hunter embora e a princesa e a empregada voltam para o castelo, levando o cachorrinho ferido.

No outro dia, o Príncipe Encantado chega e ele e Snow Night se encantam um com o outro. Noivam e logo se casam, tendo sido a Rainha a dama de honra. Todos vivem felizes para sempre, casais reais jovens e velhos.

Por fim, é colocado que Lord Hunter viveu prisioneiro eternamente na terra dos anões. Durante suas horas, ele escreveu histórias. Dentre estas, é dito que há uma versão totalmente diferente da história apresentada, e apostamos que possa fazer referência à versão dos irmãos Grimm ou à adaptação fílmica de Walt Disney.

Assim termina a narrativa revisionista de Walker, trazendo um final feliz às personagens femininas e uma resolução para Lord Hunter, que abre o leque de possibilidades e interpretações em relação às motivações de escrita das narrativas tradicionais. Nessa nova narrativa, a autora reescreve o tradicional conto de fadas de “Branca de Neve”, de forma a questionar, transgredir e subverter ordens como a rivalidade entre personagens femininas, a

submissão e a subserviência femininas diante do discurso masculino e os significados cristalizados pela institucionalização dos contos de fadas.

Walker constrói uma narrativa fácil de ser assimilada à narrativa tradicional. O enredo conflituoso gira em torno dos personagens principais, que são Snow Night/Noite de Neve, a Rainha-Madrasta, o mestre de caça/Lord Hunter e os sete anões – havendo, ainda, a presença final do príncipe que se casa com a garota.

Os conflitos que embalam a narrativa não mais se passam entre madrasta e enteada, mas entre caçador e Snow Night, fruto de uma paixão deste pela beleza da jovem e um desejo de ascender socialmente, casando-se com alguém da realeza.

Claramente identificamos essa narrativa como uma releitura revisionista do tradicional conto de fadas “Branca de Neve” e a revisão tem início logo após as primeiras palavras escritas: era uma vez.

Intitulando o conto, Snow Night é a primeira personagem a aparecer, caracterizada por duas cores, e não mais três, sem ser fruto de idealização da mãe. O branco faz referência à sua pele e o preto, aos seus cabelos – o que reflete em seu nome, uma vez que a neve, branca, se contrapõe à noite, símbolo para o preto. Além disso, a falta da idealização da mãe em relação a uma filha pode ser uma quebra significativa de um ciclo ideológico, pois, de acordo com Waelti-Walters (1982), para descobrir o que acontece com a jovem que acaba de se casar, é preciso apenas ler a história novamente, pois ela está no começo, sendo a mãe da próxima protagonista heroína que idealiza a sua filha e morre durante o parto.

Órfã de mãe desde bebê, assim como na tradição, o pai da garota se casa com outra mulher. No que diz respeito à figura da madrasta, observamos que nada é dito sobre sua índole, isto é, nenhum atributo quanto a sua conduta é revelado, não se fazendo alusão à figura de madrasta má construída ao longo dos anos, reiterada e cristalizada em contos de fadas tradicionais.

A atribuição de um caráter maligno a esse tipo de personagem feminina não deixa de ser uma questão política, pois “[e]nquanto se valoriza o tipo de mulher passiva e inocente, a legitimidade do poder masculino não é afetada por nenhuma espécie de competição” (PASSOS, 1996, p. 59 apud MARTINS, 2005, p. 18).

Somente o que se tem conhecimento é de sua prática de feitiçaria e de sua beleza madura: “[...] a madrasta de Snow Night era uma feiticeira notável, além de ser famosa por

sua beleza, de um tipo mais maduro do que da jovem princesa” (WALKER, 1996, p. 21)¹³. A associação da feitiçaria às bruxas é comumente realizada, mas apenas essa descrição é feita sobre a nova Rainha e, logo, o foco narrativo retorna à figura de Snow Night.

Personagem central do conto, ela também é centralizada quanto aos olhares de todos na corte, ao se transformar em uma jovem encantadora, chamando a atenção do mestre de caça do Rei – Lord Hunter. Assim, como na narrativa clássica, a figura paternal tem pouca ação ao longo do enredo. Desse modo, o posicionamento masculino em evidência nessa revisão será sempre o do caçador, que possui um desejo de ascensão social por meio de um casamento com a garota.

Acostumados com a ascensão social das figuras femininas sempre submissas e subservientes por meio do casamento com príncipes, essa inversão de Walker evidencia outros traços de uma sociedade patriarcal, por exemplo, os casamentos arranjados e por interesse entre jovens mulheres e homens mais velhos.

Essa inversão carnavalesca coloca em relativização os papéis sociais desempenhados pelas figuras masculinas e femininas nos contos de fadas, caracterizando-se como “atitude na qual todas as certezas são relativizadas, invertidas, ou parodiadas: o alto, o elevado, o oficial e o sagrado são degradados e rebaixados” (MARTINS, 2005, p. 50).

A teoria da carnavalização de Bakhtin defende a existência de uma filosofia alternativa, complexa e muito bem elaborada, disseminada por toda a cultura popular e voltada para a dissidência cultural e a subversão oficialmente sancionadas. Encontro vários pontos de contato entre o revisionismo dos contos de fadas e as práticas sociais do carnaval como forma festiva popular, na qual é criado um mundo paralelo onde o sistema constituído é subvertido com “o triunfo de uma espécie de liberação temporária da verdade dominante e do regime vigente, de abolição provisória de todas as relações hierárquicas, privilégios, regras e tabus” (BAKHTIN, 1987, p. 8 apud MARTINS, 2005, p. 50).

Nesse conto de perspectiva revisionista, as posições sociais no que diz respeito à ascensão financeira e de *status* mudam, de forma que a narrativa se liberta, ainda que temporariamente, da verdade dominante – relações hierárquicas em que mulheres estão sempre em condição inferior em relação aos homens.

Aproximações masculinas que resultam em casamento dificilmente são evitadas pelas personagens femininas nos contos de fadas clássicos, e pouco ou nada é questionado sobre a índole ou as características físicas do pretendente. No entanto, Snow Night recusa Lord Hunter com veemência, destacando a arrogância e a grosseria do mestre de caça, bem como o

¹³ No original: “Snow Night’s stepmother was a noted sorceress, and also famous for her beauty, of a more mature type than that of the young princess” (WALKER, 1996, p. 21).

discurso indesejado, a falta de refinamento e características físicas, como o peso, os cabelos oleosos e as unhas sujas. A possibilidade de rejeição de uma proposta de casamento evita a perpetuação de significados cristalizados dos contos de fadas tradicionais.

Ainda quanto ao episódio que envolve Lord Hunter, evidenciamos que alguns sentimentos como humilhação e rejeição, que antes se remetiam às mulheres, são atribuídos a um homem frente ao agenciamento e às escolhas femininas:

“Bela princesa”, disse ele, a mão no coração, “permita-me dizer o que eu tenho desejo de dizer a você há um longo tempo. Você é a única mulher que eu vou amar. Tu és a minha amada, a senhora do meu coração. Diga que você vai me deixar lhe cortejar, e talvez em um dia feliz me casar com você.”
“Casar” gritou Snow Night, horrorizada. “Eu não estou pronta para casar. Mas quando eu estiver, eu certamente me casarei com um belo príncipe, e não com um caçador feio e velho. Lord Hunter, você se presume muito acima de sua condição” (WALKER, 1996, p. 21-2)¹⁴.

Revelando características de um sistema patriarcal, Snow Night aponta: “Se meu pai tentar me fazer casar com um hediondo sapo velho como Hunter, [...] eu vou fugir” (WALKER, 1996, p. 21)¹⁵. Apesar de isso se revelar como um poder de escolha e um agenciamento feminino, demonstra que a figura masculina ainda possui o poder de ditar as regras matrimoniais e escolher as melhores relações para as filhas.

A rejeição de Snow Night leva a episódios de tentativa de violência sexual, como o estupro. Ela declara o seu desejo de se casar com um jovem e belo príncipe, ao invés de um caçador feio e velho e informa que Hunter se presume muito acima de sua condição. Surpreendido, ele segura a saia dela com uma mão e prende os pulsos com a outra, ameaçando-a: “Princesa ou não, você é apenas uma jovem com pouco conhecimento de mundo. Talvez você deva aprender uma lição hoje” (WALKER, 1996, p. 22)¹⁶.

Tornando irrelevante a condição de nobreza da jovem, ele tenta mostrar que a condição feminina dela ainda a rebaixa frente à sociedade. Decorrente disso, há a necessidade de condicioná-la aos desejos masculinos, por meio da dominação e de uma falsa superioridade.

¹⁴ No original: “ ‘Lovely princess,’ he said, hand on heart, ‘allow me to say what I have been yearning to say to you for a long time. You are the only woman I’ll ever love. You are my beloved, the lady of my heart. Do say you will let me court you, and perhaps one happy day to marry you.’

‘Marry!’ cried Snow Night, appalled. ‘I’m not ready to marry. But when I am, I will certainly marry a handsome prince, not an ugly old huntsman. Lord Hunter, you presume far above your station’” (WALKER, 1996, p. 21-2).

¹⁵ No original: “If my father tries to make me marry a hideous old toad like Hunter,” she confined to her maid, “I’ll run away.” (WALKER, 1996, p. 21).

¹⁶ No original: “ ‘Princess or not, you’re only a young girl with little knowledge of the world. Maybe you should learn a lesson today’” (WALKER, 1996, p. 22).

Nessa tentativa de estupro, forças são colocadas em evidência, bem como a tentativa de resolução de conflitos pela imposição da força física – a qual desfavorece a ação feminina frente à evidente força masculina.

Ao invés de se entregar ao discurso de Hunter, Snow Night luta e consegue se livrar dele. Mas isso apenas o deixa mais furioso: “Ele a atirou ao chão e agarrou as roupas dela, com uma vaga ideia de estuprá-la sob submissão”. Novamente há uma luta, e a jovem se debate e o golpeia, conseguindo ficar de pé e exclamar: “Nunca, nunca chegue perto de mim outra vez, ouviu, monstro repelente? [...] Eu odeio e desprezo você, e eu sempre o farei” (WALKER, 1996, p. 22)¹⁷.

Esse episódio revela a tentativa de superioridade masculina de tornar a mulher submissa aos desejos dos homens. Ainda há um discurso patriarcal a favor das questões masculinas; todavia, quando esse discurso não convence Snow Night, a imposição pela força física masculina, a qual desfavorece a maioria das figuras femininas considerando a constituição corpórea dos envolvidos, se torna um artefato.

Após a rejeição sofrida, Lord Hunter tenta se aproximar da Rainha. Certa noite, encontra-a sozinha em uma sala, consultando o espelho mágico, “que sempre dizia a verdade” (WALKER, 1996, p. 22)¹⁸. Aqui encontramos um elemento retomado dos contos de fadas tradicionais: o espelho mágico. Mas, ao contrário da tradição, não há nenhum questionamento por parte da Rainha acerca de quem é a mais bela, o que será feito pelo caçador. Observamos que o espelho, ainda que mágico, se torna um objeto que é controlado pela Rainha e não mais a controla, como quando este responde, na tradição, que a mais bela por toda a terra era a Rainha, até Branca de Neve crescer e sua beleza despontar.

O caçador propõe: “Eu me pergunto se Vossa Majestade alguma vez já se perguntou para o espelho quem é a mais bela dama na terra?” (WALKER, 1996, p. 22)¹⁹. Constatamos a retomada da narrativa clássica, sendo induzida pelo olhar do caçador. No entanto, o que encontramos é uma perspicácia lógica feminina que responde conscientemente que não há necessidade de se fazer essa pergunta ao espelho, afinal era de conhecimento da Rainha que Snow Night era a mais bela.

O caçador continua: “Isso não lhe irrita?” e, na negativa da Rainha, diz: “Certamente a grande beleza de Sua Majestade tem sido sempre a mais bela na terra. Isso não faria da

¹⁷ No original: “He wrestled her down to the ground and clawed at her clothes, with some dim idea of ravishing her into submission.” [...] “ ‘Never, never come near me again, do you hear, you repellent monster?’ she cried. ‘I hate and despise you, and I always will’”. (WALKER, 1996, p. 22)

¹⁸ No original: “which always told the truth” (WALKER, 1996, p. 22).

¹⁹ No original: “ ‘I wonder if Your Majesty has ever asked the mirror who is the fairest lady in the land?’” (WALKER, 1996, p. 22).

princesa uma usurpadora e uma desconhecida?”. E recebe como resposta que “todos nós passamos por nossos ciclos, caçador. O sábio espera por isso. A vida mais jovem toma o lugar da mais velha; é o caminho da natureza. Toda mãe o sente em seus ossos. Desafiar a natureza é tolice” (WALKER, 1996, p. 22-3)²⁰.

Nesse momento, compreendemos que os pensamentos da Rainha são completamente antagônicos aos da Rainha-madrasta de Branca de Neve tradicional. Abordando o ciclo da vida, ela entende que tudo tem um começo e um final, e tentar ir contra essa lógica, desafiando a natureza, não é algo sensato. A Rainha é consciente de sua beleza, mas sabe que se trata de uma versão mais madura e que agora é o momento de Snow Night despontar.

Não convicto das palavras dela, Lord Hunter dá continuidade ao diálogo:

“Mas as madrastas não odeiam sempre suas enteadas?”

“Isso deve ser uma das tradições ridículas sobre mulheres inventada pelos homens. Uma madrasta tem todos os motivos para se dar bem com sua enteada. Por que causar conflitos desnecessários? De qualquer modo, tenho muito afeto por Snow Night. Ela é uma pequena coisa de bom coração, se bem que um pouco lenta na sua inteligência. Por que eu iria ser tão tola a ponto de maltratá-la?” (WALKER, 1996, p. 23)²¹.

Ao abordar a recusa de afeto e o ódio que as madrastas demonstram pelas enteadas de uma forma geral nos contos de fadas, Lord Hunter demonstra conhecimento dos significados construídos pela tradição. Mas isso é rebatido pela Rainha, ao dizer que se trata de uma tradição ridícula que os homens inventaram sobre as mulheres. Retomando o contexto marcadamente masculino da institucionalização dos contos de fadas e a compilação em sua maioria realizada por homens, a Rainha coloca em questionamento até que ponto o que encontramos nos contos de fadas refletia a sociedade e as relações da época.

“Vossa Majestade não iria assumir tal coisa pessoalmente, é claro”, disse Hunter, sua obsessão ensurdecendo-o a todas as palavras dela, as quais ele ainda acreditava que fossem dissimuladas. “De acordo com uma velha história, a madrasta real envia outro para agir por ela, como, por exemplo, seu fiel caçador. Ele é o único acusado de matar a enteada e trazer de volta o seu coração em um caixão enfeitado de jóias”.

²⁰ No original: “ ‘Doesn’t that anger you?’

‘No, why should it?’

‘Surely Your Majesty’s great beauty has always been fairest in the land. Wouldn’t that make the princess a usurper and an upstart?’

‘We all go through our cycles, huntsman. The wise expect it. Younger life takes the place of the elder; it’s the way of nature. Every mother of children feels it in her bones. To challenge nature is folly’” (WALKER, 1996, p. 22-3).

²¹ No original: “ ‘But don’t stepmothers always hate their stepdaughters?’

‘That must be one of the ridiculous traditions about women invented by men. A stepmother has every reason to get along with her stepdaughter. Why cause unnecessary strife? In any case, I’m quite fond of Snow Night. She’s a good-hearted little thing, if a bit slow in her wit. Why would I be so foolish as to mistreat her?’” (WALKER, 1996, p. 23)

A rainha dirigiu-lhe um olhar astuto. “Você realmente está louco,” ela sussurrou. “Caçador, esta é uma ideia extremamente desagradável. Coloque-a fora de sua cabeça imediatamente”. Mas ela viu, a partir do olhar dele ligeiramente vidrado, que a ideia já o havia dominado. Com um calafrio repentino, ela percebeu que Snow Night estava em perigo mortal (WALKER, 1996, p. 23)²².

Lord Hunter, a figura masculina e patriarcal, tenta induzir o afrontamento entre madrasta e enteada no que diz respeito à beleza feminina e à possível rivalidade entre as mulheres, retomando, várias vezes, “uma velha história” e “a tradição”. Nessa passagem, resgata da história tradicional o momento em que a madrasta ordena a morte de Branca de Neve, enviando um caçador para trazer o coração da jovem.

Observamos que Lord Hunter tenta, a todo custo, incutir a ideia de que a Rainha deveria odiar e matar Snow Night, pois assim foi ensinado pela tradição a pensar sobre as mulheres em um contexto desfavorecido para o feminino. Neste cenário, como bem retratado em outros contos de fadas clássicos, as mulheres, enquanto figuras submissas e subservientes aos homens, travavam lutas de sobrevivência para conseguirem melhores posições aos olhos masculinos. Nesse sentido, o distanciamento entre as figuras femininas era evidente e fazia com que a sua força, enquanto união, fosse enfraquecida.

No entanto, a alusão à história conhecida através das gerações, a qual evidencia a luta e o distanciamento entre as mulheres, decorrentes da competição de beleza, demonstra que a perspectiva para as mulheres pode ser outra. Apesar de o cenário e partes do enredo e personagens demonstrarem a inserção em um contexto patriarcal, Walker cria outra relação para as personagens femininas: de união.

Essa união tem continuidade quando a Rainha se utiliza da feitiçaria para chamar um corvo e pedir que o pássaro encontre sete anões em suas terras, que fossem instruídos em técnicas de ocultação. Após três dias, a Rainha coloca “uma peruca branca, um longo nariz postiço, uma capa preta e um chapéu preto de bruxa de abas largas” (WALKER, 1996, p. 23)²³. A figura construída por esses elementos caracteriza a bruxa má que, na história clássica, encontra Branca de Neve na casa dos sete anões e tenta de todas as formas matar a garota.

²² No original: “ ‘Your Majesty wouldn’t undertake any such thing personally, of course,’ Hunter said, his obsession having deafened him to all her words, which he still believed were dissembling. ‘According to an old story, the royal stepmother sends another to act for her, such as her faithful huntsman. He is the one charged with killing the stepdaughter and bringing back her heart in a jeweled casket.’

The queen gave him a shrewd glance. ‘You really are mad,’ she whispered. ‘Huntsman, that is an exceedingly obnoxious idea. Put it out of your head at once.’ But she saw from his slightly glazed look that the idea had already taken a firm hold on him. With a sudden chill, she realized that Snow Night was in mortal danger (WALKER, 1996, p. 23).

²³ No original: “a white wig, a long putty nose, a black cloak, and a black broad-brimmed crone’s hat” (WALKER, 1996, p. 23).

Assim, disfarçada, ela se reúne com os sete anões, levando pedras preciosas em troca do serviço deles:

“Eu quero que vocês observem o Mestre de caça do Rei, cuja fotografia eu lhes mostro aqui. [...] Quero também que vocês vigiem a princesa Snow Night, sem se deixarem ser vistos. Aqui está a fotografia dela. Se ela deixar o castelo, sigam-na. Se o Mestre de Caça se aproximar dela de tal forma a lhe fazer mal, vocês deverão capturá-lo e amarrá-lo, levando-o à terra dos anões, mantendo-o prisioneiro para sempre. Sua Rainha, que me deve um favor ou dois, se encarregará disso” (WALKER, 1996, p. 24)²⁴.

Nessa narrativa revisionista, a união feminina não permite o afrontamento recorrente na tradição, pois a madrasta salva Snow Night do perigo da vingança de Lord Hunter, comandando os anões, mostrando-se perspicaz, e deixando perceptível sua capacidade de agenciamento.

Esse novo olhar para a complementaridade dos papéis femininos, que antes eram vistos como antagônicos, é uma importante consideração na perspectiva revisionista. De acordo com Martins (2005, p. 18),

em *The Madwoman in the Attic* (1979), Gilbert e Gubar expõem a um sério questionamento a concepção masculina, patriarcal das figuras antagônicas da “mulher-monstro” e da “mulher-anjo”, por meio de uma leitura inusitada que propõem para o conto “Branca de Neve”.

Considerando o conto revisionista de Walker, esse estudo de Gilbert e Gubar (1979) contribui para o questionamento das imagens femininas ligadas ao “anjo” (no nosso caso, Branca de Neve) e ao “monstro” (A Rainha, a madrasta) pelo processo revisionista.

Ao contrário das visões tradicionais, que veem a figura da madrasta de forma negativa, as autoras consideram a figura da “Rainha malvada” do conto como representativa daquelas mulheres artistas cujas imagens têm estado aprisionadas no espelho do discurso literário masculino (1979, p.15). Ela seria, portanto, “uma conspiradora, uma criadora de enredo, uma planejadora, uma bruxa, uma **artista** [...] uma mulher de uma energia criativa quase infinita, espirituosa, ardilosa e absorta como são tradicionalmente todos(as) os(as) artistas” (1979, p.38-39, grifo da autora)²⁵. A Rainha-madrasta, na perspectiva da análise de Gilbert e Gubar, representaria, portanto, o poder de oposição às expectativas patriarcais tradicionais concernentes aos papéis sociais femininos (MARTINS, 2005, p. 18-19).

²⁴ No original: “ ‘I want you to watch the king’s Master of the Hunt, whose picture I show you here,’ said the queen. ‘I want you also to watch over the Princess Snow Night, without letting yourselves be seen. Here is her picture. If she leaves the castle, follow her. If the Master of the Hunt ever approaches her in such a manner as to do her harm, you are to seize and bind him, carry him back to Dwarfland, and keep him a perpetual prisoner. Your queen, who owes me a favor or two, will see to it’” (WALKER, 1996, p. 24).

²⁵ a plotter, a plot-maker, a schemer, a witch, an *artist* [...] a woman of almost infinite creative energy, witty, wily, and self-absorbed as all artists traditionally are”.

Nesse sentido, esse estudo desenvolvido observa que as questões de união feminina representam ameaça e transgressão ao sistema vigente. Sendo assim, a presença da “mulher-monstro” é desejada, pois representa as mulheres que foram condenadas pelos contos de fadas tradicionais. Essa Rainha-madrasta, ao se unir à “mulher-anjo”, contribui para a construção de um potencial máximo das personagens femininas dessas narrativas, uma vez que as características das princesas e das Rainhas-madrastas se completam, pois uma possui a característica ausente da outra.

Além disso, é relevante considerar as novas relações estabelecidas. Entre Lord Hunter e a Rainha, observamos uma inversão de papéis, no que diz respeito ao trato com Snow Night. O ódio e a rejeição, que na tradição eram sentidos pela Rainha-madrasta, passam para o caçador, que em nenhum momento deseja poupar Snow Night de seu amor, de sua violência, de seu ódio e de sua rejeição nessa releitura contemporânea. Além disso, a relação entre a Rainha e os sete anões é de união no intuito de proteção à Snow Night.

A história tem prosseguimento com o anúncio de chegada de um príncipe Encantado para conquistar Snow Night. Isso apenas contribui para que o sentimento de vingança de Lord Hunter se torne maior e ele se oponha cada vez mais à jovem.

A narrativa de Walker demonstra que, apesar de um novo contexto de produção e recepção, lampejos do patriarcado ainda se encontram presentes nas ações de algumas figuras femininas, ainda que secundárias nessa releitura. A respeito da empregada, é dito que estava há muito tempo acostumada a hábitos de passividade e obediência, caracterizando-se como a figura feminina ideal para um cenário de patriarcado, essencialmente marcado pelo discurso masculino e pela opressão da mulher. Essa idealização é colocada em segundo plano nessa história revisionista e serve ao propósito de contraposição de características, pois Snow Night caracteriza-se exatamente como o oposto disso, e um exemplo é o fato de querer se casar com o príncipe por estar encantada e apaixonada, e não por obrigação, como no sistema patriarcal.

A esse respeito, Martins (2005) aponta que padrões de comportamento estereotipados são reforçados pelos contos de fadas tradicionais e que, a partir deles, são construídas identidades femininas que interferem na vivência de muitas mulheres que já não fazem mais parte de um determinado sistema.

No entanto, é preciso considerar que o próprio fato de ser empregada reforça o sentido de submissão e obediência, revelando os níveis sociais dentro de determinados contextos.

Após o resgate de Snow Night, os anões carregaram o corpo do caçador – e não mais o corpo morto de Branca de Neve, como na tradição – e o levaram para suas terras. Enquanto

isso, Snow Night e sua ama retornam ao castelo e, no dia seguinte, o príncipe encantado chega. Logo ficam noivos e se casam. “A Rainha foi dama de honra. Snow Night nunca se esqueceu da sábia previsão da madrasta, que tinha salvado sua vida. Ambos os casais reais, mais velhos e mais jovens, viveram felizes para sempre” (WALKER, 1996, p. 25)²⁶.

Nesse sentido, Snow Night consegue se ver livre de um casamento com Lord Hunter, mas a vinda de um príncipe encantado e a paixão que ascende de ambos possuem uma forte relação com a narrativa tradicional, trazendo um desfecho mais feliz para as personagens femininas, mas condicionado ao casamento e a um final fechado, se não fosse o último parágrafo do conto:

Quanto a Lord Hunter, sua razão tendo ido embora, viveu confinado para o resto de sua vida como prisioneiro dos anões. Nos anos posteriores, ele às vezes passava as cansadas horas escrevendo histórias. É dito que ele escreveu uma versão totalmente diferente da história que você acabou de ouvir (WALKER, 1996, p. 25)²⁷.

Observamos, com esse desfecho, que contos de fadas tradicionais seriam resultado de autoria masculina – sob condições nem sempre favoráveis decorrentes de ódio e rejeição resultantes, por sua vez, do fracasso na domesticação e na modulação femininas. Coloca-se, assim, em questionamento o quão verossímil os significados criados pelos autores de contos de fadas tradicionais, principalmente em relação à figura feminina, podem ser tendo em vista a realidade ou a sociedade vigente da época.

Não nos esquecendo dessa realidade e dessa sociedade patriarcal, importante se faz adentrar nesse contexto que embasa o cenário para os significados tradicionais dos contos de fadas.

Segundo Narvaz (2005, p. 30, grifo da autora),

o patriarcado não designa o poder do pai, mas dos homens, ou do masculino enquanto categoria social (Goldner, 1985, 1988; Saffioti, 2001). O **patriarcado** é um modo universal ou, ao menos, predominante (Narvaz e Nardi, no prelo), geográfico e histórico, de relacionamentos, nos quais a política sexual implica o fato de que os homens estabelecem as regras de poder e de controle social (Goldner, 1988; Jones, 1994; Lerner, 1999; Millet, 1970; Pateman, 1993; Urry, 1994). O patriarcado é uma forma de organização social na qual as relações são regidas por dois princípios básicos: 1) as mulheres estão hierarquicamente subordinadas aos homens; e, 2) os jovens estão hierarquicamente subordinados aos homens mais velhos (Millet, 1970).

²⁶ No original: “The queen was matron of honor. Snow Night never forgot her stepmother’s wise forethought, which had saved her life. Both royal couples, elder and younger, lived happily ever after” (WALKER, 1996, p. 25).

²⁷ No original: “As for Lord Hunter, his reason quite gone, he lived confined for the rest of his life as the dwarves’ prisoner. In later years he sometimes passed the weary hours by writing stories. It is said that he wrote an entirely different version of the story you have just heard” (WALKER, 1996, p. 25).

Assim, o patriarcado é um sistema social organizado em torno da autoridade masculina sobre as mulheres, as crianças e os bens, dependente da subordinação e da opressão feminina. Evidenciam-se no patriarcado as relações de gênero desiguais, na qual há uma opressão masculina e uma subserviência das mulheres.

Kuykendal & Sturm (2007) traçam algumas características do que vem a ser esse discurso patriarcal e sua relação com os contos de fadas. Primeiramente, os autores consideram que os contos de fadas, atualmente, são a primeira exposição das crianças à literatura, mais específica e frequentemente um conto de fadas derivado daqueles clássicos de Perrault e dos Grimm.

De acordo com Kuykendal & Sturm (2007), os contos de fadas representam as normas culturais relativas aos processos de socialização da criança, de forma que esta desenvolva seu gênero identitário e seu comportamento. Contudo, tais livros estereotipam este gênero, uma vez que sua representação prima pelos padrões de dominância masculina e subserviência feminina.

De maneira simples e objetiva, esse cânone europeu tradicional dos contos de fadas reflete e reproduz os valores de uma sociedade patriarcal, que aborda as mulheres através de características como passividade, fraqueza, submissão, dependência e autossacrifício, enquanto os homens são poderosos, ativos e dominantes. Tais categorias sociais são extremamente rígidas, de modo que encontram dificuldade em serem subvertidas, uma vez que a mulher se encontra subordinada aos pensamentos masculinos.

Segundo Martins (2005, p. 17),

a investigação do universo dos contos de fadas tradicionais tem evidenciado que, nessas histórias, a passividade e o mutismo aparecem muito frequentemente ligados à imagem das mulheres. Ruth B. Bottigheimer desenvolve um estudo minucioso sobre os contos dos irmãos Grimm, no qual demonstra a diferença de tratamento dispensado às personagens masculinas e femininas. A autora chama nossa atenção, por exemplo, para o fato de que o silêncio é praticamente restrito ao universo feminino (1987, p.74). Nas diversas transformações que a história [de Cinderela] sofreu, Bottigheimer constata a remoção do discurso direto da fala das mulheres e sua transferência às figuras masculinas, o que revela claramente “uma visão distorcida dos sexos e de seu uso da fala” (1987, p. 69-70). Esse dado é de extrema relevância, especialmente se concordarmos com Bottigheimer em que o discurso pode ser visto como uma forma de dominação, em que o uso da fala é um indicador de valores sociais e da distribuição do poder dentro da sociedade.

São construídos, nos contos de fadas, padrões de comportamento relacionados ao gênero sexual, que ditam como homens e mulheres devem agir dentro da sociedade, enquadrando-os em uma relação binária e pré-concebendo o que se espera de cada um.

Linda Nicholson (2000), em seu artigo “Interpretando o gênero”, considera “gênero” como referente à personalidade e ao comportamento, portanto socialmente construído, em oposição a “sexo”, visto o último estar relacionado à biologia. Considera ainda que o “gênero” tem sido cada vez mais usado como referência a qualquer construção social que tenha a ver com a distinção masculino/feminino, incluindo as construções que separam corpos ‘femininos’ de corpos ‘masculinos’” (NICHOLSON, 2000, p. 9).

Ao contrapor, na tentativa de definição, os termos “gênero” e “sexo”, Nicholson (2000) revela uma visão bastante recorrente do senso comum dividida entre os indivíduos de nossa sociedade. Na oposição do que vem a ser masculino e do que vem a ser feminino, voltamos à biologia e à constituição dos corpos, em evidência o do homem e o da mulher. Contudo, tal abordagem não consegue identificar o gênero em sua completude, se é que tal totalidade pode ser conseguida.

Buscando uma definição mais específica, encontramos que “gênero é a organização social da diferença sexual. [...] Gênero é o conhecimento que estabelece significados para diferenças corporais” (SCOTT, 1988, p. 2, apud NICHOLSON, 2000, p. 10).

Como afirmado anteriormente e rerepresentado neste fragmento, gênero é comumente relacionado a aspectos sociais, além, é claro, dos sexuais e dos corporais. É a partir do nosso conhecimento acerca das funções corporais que estabelecemos distinções sexuais intrinsecamente relacionadas às nossas construções discursivas no contexto social.

De acordo com Nicholson (2000, p. 15), “todas as sociedades possuem alguma forma de distinção masculino/feminino” e há “a possibilidade de que todas as sociedades de alguma forma relacionem essa distinção com o corpo”.

Essa distinção, considerando a metafísica materialista, na qual aspectos físicos e materiais do corpo determinavam a natureza do “eu” do corpo, o que contribuiu para o pensamento do humano como “coisificação”, “transformou o sentido das características físicas, que de sinal ou marca da distinção masculino/feminino passaram a ser sua causa, aquilo que lhe dá origem” (NICHOLSON, 2000, p. 18).

As diferenças em relação ao corpo feminino e ao corpo masculino, segundo Thomas Laqueur (apud NICHOLSON, 2000), passaram por momentos nos quais se enfatizava a inferioridade do corpo feminino em relação ao masculino (noção “unissexuada” do corpo), bem como por momentos cuja ênfase era na diferença, atestando-se um vazio para a forma feminina (noção “bissexuada”).

A segunda noção contribuía para uma visão de gênero cada vez mais binária e extremamente relacionada ao corpo. Por conseguinte, “para além da tendência a ver as diferenças físicas que separam mulheres de homens em termos cada vez mais binários, aparecia também a nova tendência a ver tais diferenças físicas como causa da própria distinção masculino/feminino” (NICHOLSON, 2000, p. 20). É nesse contexto que surge a ideia de “identidade sexual”, na qual o masculino e o feminino são dependentes da diferenciação corporal do indivíduo.

Ademais, na tentativa de rever essa “identidade sexual”, outras considerações foram formuladas e Nicholson (2000) cita a de Karl Marx, no século XIX. Tal consideração atesta para a importância que a sociedade possui na construção e constituição do caráter humano. A autora rotula essa ideia de “fundacionalismo biológico”, no qual há espaço para um “determinismo biológico estrito” e um “construcionismo social total” (2000, p. 23). Esse construcionismo social diz respeito à atuação social na construção do caráter humano do indivíduo.

Apesar de apresentar as diferentes visões e interpretações de gênero, caráter humano e identidade sexual, construídas ao longo dos anos, em determinado tempo e espaço, Nicholson (2000, p. 30) afirma que “diferenças sutis na forma como o próprio corpo é pensado podem ter algumas implicações fundamentais para o sentido do que é ser homem ou mulher e representar, conseqüentemente, diferenças importantes no grau e no modo como o sexismo opera”.

Ao terminar esse artigo dizendo que “talvez seja hora de assumirmos explicitamente que nossas propostas sobre as ‘mulheres’ não são baseadas numa realidade dada qualquer, mas que elas surgem de nossos lugares na história e na cultura”, Nicholson (2000, p. 38) enfatiza uma proposta afirmada ao longo do artigo e que gostaríamos de evidenciar neste momento.

É preciso considerar que quem fala, fala a partir de algum lugar, e esse contexto deve ser levado em conta tanto quando se escreve, quanto quando se lê. Sobre isso, a autora sugere “a substituição de propostas sobre mulheres como tais [...] por propostas sobre mulheres em contextos específicos” (NICHOLSON, 2000, p. 34).

Nesse sentido, a narrativa analisada até então traz à tona o processo revisionista, de forma a enfatizar que o sujeito que narra, o momento em que se encontra e os motivos de seu dizer são fundamentais para se entender o que Nicholson (2000) aponta sobre propostas sobre mulheres *versus* propostas acerca de mulheres que se encontram em um contexto específico –

antes contexto patriarcal de submissão e subserviência, agora contexto de revisão sob olhares de questionamento, transgressão e reconstrução.

Enfatizando ainda a figura feminina, a proposta de revisão de Walker (1996) traz para a cena uma nova perspectiva quanto à união e ao agenciamento feminino para as personagens de Snow Night e da Rainha. Para compreendermos essa nova relação feminina, retornemos o olhar com Warner (1999) e Waelti-Walters (1982) para os papéis femininos nos contos de fadas e sobre como mães ausentes e madrastas perversas são construídas.

“What happened to the mother
who looked at the snow? I don’t say
(you don’t know this grammar yet)
how mothers and stepmothers change,

looking, and being looked at.
It takes a long time...
Sinister twinkling animals,
Hollywood ikons, modern Greek style:

a basket of images, poison at work
in the woodland no Cretan child
ever sees. Closer to home
I’ve seen a loved girl turn feral.

These pages lurk in the mind,
speak of your sister,
her mother, and me. Perhaps,
already, of you.”²⁸
(PADEL apud WARNER, 1999, p. 233)

É a partir desse poema de Ruth Padel que Warner (1999) inicia o capítulo intitulado “Mães ausentes: Cinderela”, da obra *Da fera à loira: sobre contos de fadas e seus narradores*. O poema trata da mudança que ocorre, considerando a figura feminina, no posicionamento de mãe e de madrasta. É ponderado que essa mudança acontece naturalmente, até mesmo na observação de uma criança, antes amada, agora feroz – além de ser um significado cristalizado que se encontra perpetuado na mente e nas relações sociais dos contextos de contos de fadas.

Warner (1999) afirma que logo no início das narrativas clássicas a mãe boa é retirada de cena, devido à morte, a qual geralmente acontecia nos partos das crianças. As histórias nas quais as mães conseguem, de algum modo, ainda que sobrenatural, retornar à vida não

²⁸ O que aconteceu à mãe/ que olhava para a neve? Não digo/ (você ainda não sabe essa gramática)/ como mães e madrastas mudam, // olhando e sendo olhadas./ Levam muito tempo.../ Animais sinistros e cintilantes, /Ícones hollywoodianos, estilo grego moderno:// uma cesta de imagens, veneno em ação/ no bosque que nenhuma criança cretense/ jamais vê. Mais perto de casa/ Vi uma menina amada tornar-se feroz.// Essas páginas escondem-se na mente, / falam de sua irmã,/ de sua mãe e de mim. Talvez/ já, de você. (Tradução de Thelma Médici Nóbrega, 1999)

ganharam tanta visibilidade quanto aquelas em que a mãe é substituída por uma madrasta, como ocorre no objeto de análise dessa pesquisa – “Branca de Neve”. Assim, “em todo o mundo, histórias centradas numa heroína, uma jovem que sofre uma longa provação antes de sua redenção e triunfo, frequentemente escalam mulheres como as agentes do seu sofrimento” (WARNER, 1999, p. 234).

Nesse sentido, consideramos a figura feminina nos papéis daquela que sofre, daquela que provoca o sentimento e daquela que narra – por exemplo, a suposição, por Charles Perrault, de uma Mamãe Gansa enquanto narradora das histórias.

Num nível mais profundo, atribuir a mulheres testemunhos sobre erros e enganos femininos aumenta o valor desses testemunhos: pode ser previsível que os homens achem as mulheres frívolas, vorazes, egoístas, cruéis e libidinosas, mas se as mulheres dizem tais coisas sobre elas mesmas, então não restam dúvidas. O que algumas mulheres dizem contra outras pode ser proveitosamente voltado contra todas elas (WARNER, 1999, p. 242).

A partir do momento em que os autores deixam de considerar sua voz direta na narrativa e colocam a voz de uma mulher, como é o caso da Mamãe Gansa, confiabilidade e autenticidade são atestadas ao conto. No entanto, Warner (1999) questiona o propósito dessas supostas narradoras de darem continuidade à difamação do próprio gênero feminino através de papéis cruéis e desprovidos de atuação maternal, enquanto proteção e abrigo de um mundo marcadamente masculino. Lembramos que, nesse caso, a criação dessas narradoras provém de um olhar masculino que deseja manter um discurso de interesse patriarcal. Portanto, quanto mais separadas as mulheres se encontram, mais fácil a manutenção da ideologia masculina.

Considerando “Branca de Neve” de autoria dos irmãos Grimm, observamos a ausência maternal logo no início do conto:

O desaparecimento das mães originais nesses contos é uma reação à brutalidade do material: em seu idealismo romântico, os Grimm literalmente não toleravam que uma presença materna fosse equívoca ou perigosa, e preferiram bani-la completamente. Para eles, a mãe má precisava desaparecer para que o ideal sobrevivesse e permitisse que a Mãe florescesse como símbolo do eterno feminino, a terra natal, e a família em si como o mais elevado desiderato social. (WARNER, 1999, 244)

No desaparecimento da mãe má, evidenciavam-se estereótipos da mãe boa que era substituída pela madrasta perversa. Esses estereótipos em relação às figuras femininas nos contos de fadas e, em especial, às mães e às madrastas desconsideram, em sua abordagem, a

História, a qual revela evidências importantes e específicas da sociedade em que o conto surgiu. Considerando as condições específicas da sociedade, Warner (1999, 245-6) afirma que

A mãe ausente pode ser lida literalmente como sendo exatamente isso: um traço da família anterior à nossa era moderna, quando a morte no parto era a causa mais comum de mortalidade feminina e os órfãos sobreviventes acabavam sendo criados pela sucessora da mãe. [...] Quando a segunda esposa chegava a casa, frequentemente envolvia-se, ela e seus filhos, numa competição – muitas vezes devido à escassez de recursos – com a prole remanescente do casamento anterior, que bem pode ter parecido ameaçar o lugar de seus próprios filhos no coração do pai.

Partindo de um lugar de mãe boa para seus filhos e tendo que se tornar, ao mesmo tempo, madrasta, a perversidade acomete essa personagem feminina, uma vez que sua relação com os filhos remanescentes do casamento anterior do marido revela “diferentes tipos de sistema de parentesco e de ambiente familiar, resultantes da patrilinearidade, das obrigações dotais, da exogamia feminina, da poligamia” (WARNER, 1999, p. 246). Considerando a segurança que os maridos podiam proporcionar naquele tipo específico de sociedade, qualquer instância que pudesse ameaçar tal segurança necessitava ser combatida – no caso, as madrastas veem as filhas remanescentes como suas rivais e, assim, lutas são travadas.

Nesse sentido, avaliamos que nos contos de fadas tradicionais há uma dificuldade extrema de se observar figuras femininas se aliando dentro dos arranjos matrimoniais vigentes, uma vez que o contexto social não favorecia essas uniões.

Warner (1999, p. 270, grifo nosso) postula que o

[...] nosso entendimento da vilã corriqueira, a madrasta perversa, foi perigosamente atenuado e até mesmo distorcido. Nas histórias, ela pode até mesmo não ser uma madrasta, e o mal que causa não é intrínseco à sua natureza, ou à relação maternal severa, ou a sua posição particular na família. **Não pode e não deve ser estendido a todas as mulheres, pois brota da insegurança de seus interesses em um contexto social e legal que pode ser transformado e corrigido.**

A partir dessa citação e da parte destacada, em especial, consideramos que o conto de fadas apresentado por Walker – “Snow Night” – revela-se uma exceção no que diz respeito à ação da figura feminina da madrasta, uma vez que esta se alia à enteada, Snow Night, a fim de se protegerem do discurso marcadamente masculino e das manifestações físicas de agressividade desse discurso por parte de Lord Hunter. A Rainha entende que a única maneira de minar o discurso do caçador é protegendo a enteada e se unindo a ela.

Ainda em relação à enteada, Waelti-Walters (1982, p. 1, tradução nossa) aponta que “ninguém em seu juízo perfeito possivelmente poderia querer ser uma princesa de contos de

fadas. Afinal, o que elas fazem a não ser fingir de mortas ao cruzar o caminho de algum jovem que tem sido levado a acreditar que ele governa o mundo?”²⁹.

A autora aborda a característica da personagem da princesa nos contos de fadas enquanto heroína privada de afeição, estímulo, atividades prazerosas, instrução e companhias. A princesa é a personagem prisioneira de uma mulher mais velha e de homens de todas as idades – característica da supremacia da ideologia dominante.

Waelti-Walters (1982) afirma que a leitura de contos de fadas é uma forma de manter a misoginia. Considerando o retrato de patriarcado abordado por essas histórias, as mulheres são mantidas afastadas de posições de poder e desprovidas de um senso de identidade e de autoestima, sendo forçadas a aceitar os valores a elas impostos enquanto um objeto de troca comercial (WAEELTI-WALTERS, 1982).

Nos contos de fadas tradicionais, os filhos só possuem direito ao reino após trazerem para casa a noiva correta. Quanto às filhas, em muitas histórias o rei as entrega em casamento para o herói (BETTELHEIM, s.d., p. 129, 130 apud WAEELTI-WALTERS, 1982, p. 2-3).

De acordo com a autora,

“Snow White” é um comercial aberto para o casamento, carregando em si a mensagem de que tudo o que importa em uma mulher é a sua aparência. É preferível que, em todos os outros aspectos, ela esteja morta. O príncipe escolhe a menina no caixão - uma imagem em uma moldura - e é só por acaso que a maçã é sacudida para fora de sua garganta. Morte e casamento andam de mãos dadas (WAEELTI-WALTERS, 1982, p. 3, tradução nossa)³⁰.

Desde crianças, as garotas são submetidas a certos padrões. Devem ser bonitas, bem vestidas, silenciosas e bem comportadas, de forma que a demanda social enraíza comportamentos esquizofrênicos, como a mutilação, por exemplo (WAEELTI-WALTERS, 1982).

Ademais, em relação às figuras femininas como um todo, observa-se que estas são divididas. Existe a figura da mãe, a modelo que inspira; existe a figura da madrasta, que luta contra a enteada; e há a figura da enteada/princesa por si só. Enquanto personagens femininas separadas, a identidade feminina não cria significados consistentes e, assim, as mulheres são ensinadas a serem vítimas passivas (WAEELTI-WALTERS, 1982).

²⁹ No original: “Nobody in her right mind could possibly want to be a fairy tale princess. After all, what do they do except play dead across the path of some young man who has been led to believe that he rules the world?” (WAEELTI-WALTERS, 1982, p.1)

³⁰ No original: “Snow Night” is an overt commercial for marriage, carrying within it the message that all that matters in a woman is her appearance. It is preferable that in all other aspects she be dead. The prince chooses the girl in the coffin -- a picture in a frame -- and it is only by accident that the apple is jolted out of her throat. Death and marriage go hand in hand. (WAEELTI-WALTERS, 1982, p. 3).

Contos de fadas como “Branca de Neve” “não ajudam garotas a alcançar autonomia da mesma forma que ajudam os garotos. Pelo contrário, eles colocam as garotas para trás” (Waelti-Walters, 1982, p. 7, tradução nossa)³¹. No entanto, quando há rejeição do papel dado através da consciência do sujeito, a personagem feminina é considerada histérica ou má. Então, para ser aceita, a mulher precisa ser boa, bonita e sofredora, porque o sofrimento é o que a impulsionará na esperança de um dia o príncipe aparecer e se casar com ela – sob forma de aceitação da prática de dominação masculina.

“E essa é a posição da mulher na sociedade. Os homens estabeleceram a linguagem; as mulheres se encontram capazes de se enxergarem apenas em termos daquilo que os homens as fazem significar”, afirma Waelti-Walters (1982, p. 79, tradução nossa)³², no capítulo intitulado “On witches: power, sexuality and language”. Assim, as relações de poder entre gêneros são evidenciadas, uma vez que histórias como os contos de fadas atestam que os homens ditam o poder que à mulher pode ser dado.

A bruxa é perigosa, ela tem a vontade e o poder de mudar seu entorno e todos os que se encontram dentro de seu reino. Ela, portanto, deve ser temida, porque ela é experiente [...]. Qualquer mulher que fala, que tem controle sobre sua situação e sobre as vidas de seus filhos, que faz escolhas e as carrega com autoridade, que reconhece e cumpre seu próprio desejo, é quase certo de ser considerada inconveniente pelos homens ao seu redor, e corre um grande risco de ser rotulada excêntrica ou louca por eles, que tentam diminuir sua esfera de influência, minar sua força e confiança e evitar que seu discurso seja ouvido (Waelti-Walters, 1982, p. 81, tradução nossa)³³.

Sendo uma mulher de poder e de palavra, a bruxa precisa ter seu discurso ofuscado, pois representa uma ameaça à dominação masculina, visto estar consciente do que quer e estar apta a conseguir qualquer coisa. Por toda essa representatividade, as bruxas são banidas dos finais dos contos de fadas tradicionais, porque são modelos inaceitáveis na sociedade patriarcal. Assim, evidencia-se o comportamento da princesa, em rejeição à forma de mulher independente da bruxa.

Warner (1999, p. 271) ainda confirma o caráter verídico das tensões e rivalidades femininas:

³¹ No original: “[...] do not help little girls to achieve autonomy in the way they help boys. On the contrary they hold girls back” (Waelti-Walters, 1982, p. 7)

³² No original: “And that is the position of women in society. Men have set up language; women find themselves able to see themselves only in terms of what men have made then mean” (Waelti-Walters, 1981, p. 79).

³³ No original: “The witch is dangerous; she has the will and the power to change her surroundings and all who find themselves within her realm. She is, therefore, to be feared because she is knowledgeable [...]. Any woman, then, who speaks out, who thus has control over her situation and over her children's lives, who makes choices and carries them out with authority, who recognises and fulfills her own desire, is almost certain to be found inconvenient by the men around her, and runs a great risk of being labelled eccentric or mad by them, as they attempt to diminish her sphere of influence, undermine her strength and confidence and prevent her speech from being heard” (Waelti-Walters, 1981, p. 81).

As experiências que essas histórias [os contos de fadas] relatam minuciosamente são experiências femininas recortadas e vividas, não invenções fantásticas vindas das profundezas da psique; estão enraizadas na história social, legal e econômica do casamento e da família, e possuem toda a atualidade nua do real e o poder que a vida real tem de corroer a psique e nela gravar seu desenho.

Nesse sentido, as experiências relatadas pelos contos de fadas frente às figuras femininas e, principalmente, às relações de união estabelecidas entre elas, características de um contexto histórico-social particular, remetem-nos à necessidade de reavaliar tais narrativas, a fim de que o desenho gravado na memória em relação à figura feminina seja questionado e reconsiderado, dentro de um processo de “re-visão” (RICH, 1985). É o que Walker faz nessa releitura que revê e propõe novas relações para as personagens femininas, não mais na rivalidade, mas na complementaridade.

Considerando o diálogo sugestivo que Lord Hunter tem com a Rainha – no qual revela o conhecimento de uma “velha história” sobre o ódio entre madrastas e enteadas – bem como a rejeição e humilhação que ele sofre ao oferecer seu amor à Snow Night, retomamos o último parágrafo do conto, em que são questionados a atribuição e o reconhecimento das histórias de contos de fadas à autoria masculina.

A conclusão a que o narrador do conto revisionista chega coloca em evidência o quão verdadeiros podem ser considerados os significados contidos nos contos de fadas tradicionais, principalmente a respeito das figuras femininas, bem como a afirmação de diferentes versões de uma mesma história. Isso pode ser observado na colocação de que Lord Hunter escrevia histórias e que, dentre estas, haveria uma versão de “Snow Night” – o que corresponde à “Branca de Neve” – totalmente diferente da história apresentada na presente narrativa de caráter revisionista e feminista.

3.2 Era outra vez: “The Snow Child”, de Angela Carter

O título “The Snow Child” sugere, em uma primeira instância, algo puro e belo, afinal, em tradução literal, temos “a criança de neve”. No entanto, quebrando essa expectativa, Angela Carter constrói uma história com outras características, considerando um cenário gótico e passagens mórbidas no relacionamento entre os personagens. Essa dose de horror adicionado pouco lembra as versões higienizadas de Perrault, irmãos Grimm, Andersen e Disney, mas não nos esqueçamos que os contos de fadas são histórias de horror.

Outra percepção inicial poderia sugerir que esse conto pouco segue, estruturalmente, o enredo mais famoso e conhecido de “Branca de Neve”, podendo até ser questionável até que

ponto o texto de Carter pode ser considerado releitura do conto tradicional. Todavia, questões como o desejo por uma filha, a neve e as cores branco, vermelho e preto asseguram a retomada, pelo leitor, da história clássica.

Nesse sentido, Carter possibilita nessa nova história – talvez a mais curta de toda a coletânea *The Bloody Chamber and other stories* (1979) – outras experiências e outras perspectivas críticas para a velha tradição.

A releitura de Carter tem início com o estabelecimento do cenário de inverno, caracterizado como invencível e imaculado, em um tempo presente. O conhecido “era uma vez” é deixado de fora da narrativa, o que subverte o gênero desde o início. Instala-se, assim, um ambiente de pureza, prestes a ser quebrado.

São apresentados o Conde e a Condessa, que montam, respectivamente, um cavalo cinza e um preto. A apresentação dos dois personagens é perspicaz: “O Conde e sua esposa” (CARTER, 1979, p. 91)³⁴, o que revela a importância social do homem, sendo apresentado primeiro e pelo título aristocrático, enquanto a mulher é caracterizada com o pronome possessivo – apenas um objeto de posse. Ela apenas tem significado em relação a ele. A personagem feminina veste uma reluzente pele preta de raposa e botas altas, pretas e brilhantes, com salto escarlate e esporas – mas nada é afirmado sobre a vestimenta do Conde. Ela não passa, de início, de uma simples descrição física a ser apreciada.

A partir dessa primeira impressão que a autora nos apresenta, podemos observar que, assim como a tradição, o conto retoma posições da aristocracia, o que determina, em tempo, um período provável para o acontecimento da história, devido ao desenvolvimento dos sistemas sociais.

Considerando essa posição de nobreza, as vestes da Condessa preconizam um ar de astúcia, com a pele de raposa, e violência, com o salto e as esporas. Segundo o dicionário de símbolos, a cor preta se associa ao aspecto frio e negativo. Encontra-se em oposição ao branco neutro – que, por sua vez, é caracterizado pelo cenário de inverno e neve, no conto (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009). Além disso, é importante lembrar que o adjetivo para a garota é neve. Com isso, é possível depreender que a Condessa estará em oposição à garota nessa releitura.

Outra simbologia das cores pode ser observada no cavalo montado pelo Conde: cinza. Ainda de acordo com o dicionário, “o casamento do preto e do branco é uma hierogamia; engendra o cinza intermediário, que, na esfera cromática, é o valor do centro, isto é, do

³⁴ No original: “The Count and his wife” (CARTER, 1979, p. 91).

homem” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 740). Observa-se, então, que o personagem do Conde (homem) será o centro e aquele que faz a ligação entre o preto (Condessa) e entre o branco (garota).

O cenário continua sendo descrito e mostra que a neve caía onde esta já havia se assentado. Além de uma simples sensação física, o cenário de inverno nos prepara para uma história fria. Quando a neve cessa, o mundo inteiro estava branco, segundo Carter (1979).

Revela-se, após o estabelecimento do cenário e a ênfase na neve caindo, o desejo do Conde em ter uma menina branca como a neve. Nas narrativas tradicionais, é comum a mulher desejar a criança, fruto de um instinto maternal. Ao subverter essa situação, colocando o Conde como aquele que deseja uma criança, é questionável se essa idealização é paternal ou sexual. Além disso, pode-se considerar o controle que o discurso masculino determina sobre a identidade feminina. Ao avistar sangue na neve, ele a deseja vermelha como o sangue, e vendo um corvo, deseja-a preta como o pássaro.

Uma concepção moderna e localizada – Europa – do corvo diz respeito ao seu aspecto negativo, sendo uma figura de mau agouro. Já o sangue é representativo enquanto veículo da vida (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009). A neve, apesar de não contar com entrada no dicionário, em nossa leitura pode representar a consistência por tempo determinado. Representada pela cor branca, é possível depreender que a pureza será momentânea para essa personagem idealizada pelo Conde.

Ao terminar a descrição, a garota surgiu nua aos olhos do Conde. A nudez, representando vulnerabilidade e inocência, também aponta para o erotismo e se contrapõe ao excesso de descrição das vestimentas da mulher. Relembrando-nos destas, é importante considerar que as cores que fazem parte da idealização do Conde estão presentes na Condessa, com exceção do branco. Denota-se, então, uma falta de pureza à esposa?

Observando a garota, é despertado um sentimento de ódio na Condessa:

Assim que ele terminou sua descrição, lá estava ela, ao lado da estrada, pele branca, boca vermelha, cabelo preto e completamente nua; ela era a criança de seu desejo e a Condessa a odiou. O Conde levantou-a e a sentou na frente dele na sela, mas a Condessa tinha apenas um pensamento: como devo livrar-me dela? (CARTER, 1979, p. 91-2)³⁵.

³⁵ No original: As soon as he completed her description, there she stood, beside the road, white skin, red mouth, black hair and stark naked; she was the child of his desire and the Countess hated her. The Count lifted her up and sat her in front of him on his saddle but the Countess had only one thought: how shall I be rid of her? (CARTER, 1979, p. 91-2)

O tema do ciúme que circunscreve a narrativa tradicional é retomado por Carter e por meio dele serão exploradas questões de desejo e poder masculinos. A Condessa tenta se livrar da garota, assim como a madrasta no conto tradicional, em três momentos, dando ordens para que a menina obedeça. No entanto, o Conde controla a garota. As tentativas se caracterizam como um jogo erótico e sensual, como um *strip tease*, e também como um jogo de xadrez, em que cada ação é rebatida, visando um maior poder.

Na primeira tentativa, a Condessa deixa a luva cair na neve, para que a menina a pegue, mas o Conde promete comprar luvas novas. As peles de raposa saem da Condessa e vão para a garota. Essa é a punição mágica sofrida pela Condessa em cada uma das tentativas – suas vestes de pele de raposa saem inexplicavelmente do seu corpo e vão para o corpo da garota. Estaria sendo substituída?

Segundo o dicionário de símbolos, a luva é um emblema de nobreza e, em muitos casos, tirar a luva diante de uma pessoa pode significar o reconhecimento de superioridade e de desarmamento diante do outro. O gesto de lançar a luva significa um sinal de desafio, aceito quando esta é apanhada (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009). No entanto, como observado, o Conde não permite que a menina apanhe a luva e aceite o desafio da Condessa.

Já a raposa possui uma força ambivalente da contradição humana, pois pode ser independente, ativa, inventiva, audaciosa, inquieta e astuciosa, mas também destruidora e medrosa. É o duplo da consciência humana (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009), o que revela a complexidade por trás da personalidade da Condessa.

Na segunda tentativa, a Condessa joga o seu broche de diamantes através do gelo de um lago congelado, obrigando a garota a pegá-lo de volta. O diamante é um símbolo da maturidade. Sua dureza e seu poder de corte caracterizam a inalterabilidade e a invencibilidade. Mas o Conde a questiona perguntando se a garota seria um peixe para nadar em um clima tão frio. As botas saem da Condessa e vão para a garota.

Completamente nua, chegam perto de um arbusto de rosas floridas. A Condessa ordena à garota: “- Pegue-me uma” (CARTER, 1979, p. 92)³⁶. E o Conde não nega. A garota pega a rosa, espeta o dedo no espinho, sangra, grita e cai.

Consoante Chevalier e Gheerbrant (2009), a flor é o símbolo do princípio passivo e identifica-se ao simbolismo da infância e ao estado edênico. Faz alusão ao nascimento e ao clico vital, representando a brevidade da juventude e sua beleza fugaz.

³⁶ No original: “Pick me one” (CARTER, 1979, p. 92).

A maçã envenenada na história tradicional, utilizada pela madrasta na terceira tentativa, é substituída pelo espinho da rosa, cuja morte muito se assemelha à história de Bela Adormecida, que espeta o seu dedo na roca de fiar e cai em um sono profundo.

Assim como a morte, o sono é a ausência de consciência. Aproveitando-se disso, o Conde, chorando, estupra o corpo da garota morta, enquanto a Condessa o assiste. Uma vez concluído o ato, a criança de neve perde a sua atração para ele e a sua pureza é destruída junto com a sua virgindade. O horror se faz presente na associação de tantas características: incesto, pedofilia e necrofilia. E a figura feminina passiva encontra-se vitimada.

Por mais mórbida que essa cena possa parecer, a versão de “Bela Adormecida”, por Giambattista Basile, relata um caso parecido. No conto italiano, um rei, que já é casado, se apaixona por uma princesa que havia caído em um sono profundo e a estupra enquanto ela dorme. A princesa só acorda nove meses depois, desperta por um de seus filhos gêmeos, e se casa com o Rei que a havia estuprado.

Diferente da princesa de Basile, a garota de neve de Carter começa a derreter e retorna aos elementos a partir dos quais fora idealizada pelo Conde: a pena de um corvo e uma mancha de sangue, como o traço de uma raposa; além da rosa colhida por ela. O traço da raposa nos remete às vestimentas da Condessa. Seria a morte fruto da permissão do Conde para a colheita da rosa e/ou da ação da Condessa, que veste, literalmente, peles de raposa? As roupas que vestiram a menina logo voltam para a Condessa que, com sua longa mão, acaricia suas peles.

Interessa-nos observar que os restos deixados pela garota ficam pela neve, assim como estavam sobre esta os elementos que serviram como idealização ao Conde. Numa tentativa cíclica, este, tomando a flor em suas mãos, oferece-a à Condessa. Mas ao tocá-la, ela a deixa cair, dizendo: “- Ela morde!” (CARTER, 1979, p. 92)³⁷. Teria a Condessa já sofrido a mordida da rosa ou apenas consciência do que poderia acontecer?

Como sugerido anteriormente, a história pouco tem de puro e belo como o título pode aludir, trazendo em seu enredo elementos de morbidez e sexualidade. Apesar disso, o título ecoa “Branca de Neve”, o famoso conto tradicional da cultura europeia, bem como a repetição no desejo do Conde nos remete à velha narrativa. Ao idealizar uma filha e a descrever a partir das cores branca, preta e vermelha, é evocada a fantasmagoria do conto clássico, o qual faz parte do imaginário coletivo.

³⁷ No original: “ ‘It bites!’” (CARTER, 1979, p. 92).

Além disso, os títulos de Conde e Condessa, trazidos ainda no primeiro parágrafo do curto conto, remetem-nos ao passado e representam a cultura patriarcal dominante por séculos.

É nesse cenário frio e do passado que surge uma menina imaculada e pura que ainda não é uma mulher, em sua formação completa, mas desperta desejos no Conde, sendo fruto de sua idealização. Além desses atributos, ela é praticamente um brinquedo nas mãos da nobreza. A cada ordem da Condessa, uma contraposição é apresentada pelo Conde – e em momento algum essa menina tem vez ou voz. Ela não possui poder de escolha e apenas recebe as ordens, de forma submissa.

Antes do aparecimento da garota no conto, a narrativa se pauta na caracterização do cenário invernal e na descrição da Condessa – nobre, elegante e astuta. Após a idealização, o Conde apenas tem olhos para a garota – ela era a criança de seu desejo. A partir desse momento, a Condessa passa a odiar a garota, pensando meios de se livrar dela.

Com isso, é observado que as duas personagens femininas não podem existir juntas e uma precisa morrer para que a outra possa sobreviver. Mas por que elas não podem viver juntas? O que inviabiliza, em suas significâncias, que um elo seja formado? A morte da garota de neve pode significar a morte das representações masculinas impostas às figuras femininas.

O conto pode ser visto a partir da perspectiva da própria construção cultural entre homens e mulheres. Observa-se nessa construção a necessidade de alienação das mulheres como forma de estas participarem na manutenção do sistema misógino que enaltece uma sociedade marcadamente masculina. É questionado, dessa forma, o modo como as mulheres vêm sendo tratadas desde a cultura patriarcal; a submissão imposta que trabalha sob um interesse de manutenção da cultura; e a necessidade de ruptura desse padrão da mulher subjugada e renegada à servidão através do agenciamento feminino pelo poder da voz e da escolha.

A menina do conto, como já apontado, não tem voz, não age e não fala por conta própria, representando, assim, um tipo social que não possui participação nas decisões. Ela se deixa dominar e, como consequência, morre. É desejada pelo Conde, mas odiada pela Condessa por tudo aquilo que ela significa.

A menina idealizada é uma fantasia e simboliza uma criação cultural, afinal, ao término do conto, ela volta aos elementos a partir dos quais fora imaginada. Em um cenário patriarcal – no qual títulos de nobreza eram comuns – a idealização de uma figura feminina

submissa, passiva e subserviente representava a manutenção das relações de dominação entre homens e mulheres.

A garota representa o elo mais fraco nessa relação de interesse e manipulação. Ela é a personagem dominada e a Condessa é a personagem que não se deixa dominar. Disso decorre a impossibilidade de que as duas coexistam, pois a essência de uma é a negação da outra.

A morte da garota de neve e o seu derretimento, voltando aos elementos que a fizeram ser idealizada, comprovam que dar sentido à sua existência não pode depender do patriarcado e nem depender deste a determinação de quando vive e quando morre. Assim como o inverno é o cenário que ilustra a narrativa, ele também aponta para ciclos que possuem um fim.

Nessa releitura não há uma visão romântica de herói idealizado que resgata a heroína da tirania da madrasta para com ela se casar e viver feliz para sempre. Ao contrário disso, o tirano é o Conde que estupra a garota sob o olhar de sua esposa, havendo uma inversão dos papéis. Antes racional, o homem é tomado pelo emocional, consumando o ato de forma animalésca, enquanto a mulher o espera de maneira racional. Após o ato, a menina derrete, e a observância da Condessa no alto de seu cavalo se caracteriza, também, como manipuladora.

Portanto, existe um abismo entre a tradição e a contemporaneidade: Branca de Neve é resgatada e enaltecida; enquanto a garota de neve desaparece, vítima de um impulso brutal e grotesco masculino.

Após o desaparecimento, o Conde oferece a rosa à Condessa – a mesma que havia matado a garota. A negação da flor é a negação, também, da manipulação do homem em relação à condição humana da mulher submissa. Ao rejeitar a rosa, a Condessa reverte o papel de passividade, sujeição e dominação e, desse modo, enaltece-se a liberdade feminina travestida de resistência e determinação.

A palavra final é da Condessa e é subversiva. A recusa à rosa é a recusa feminina de se submeter aos ditames do patriarcado. A Condessa, heroína do conto contemporâneo, tem voz e usa o poder da palavra para se salvar da passividade. Deixar a rosa cair aponta para um novo tipo de relacionamento, não mais pautado pela opressão, mas pela igualdade em termos de gênero.

A visão romântica e o cunho moralizante da narrativa tradicional são solapados nessa releitura e as ideias de masculino e feminino são questionadas. No conto tradicional, a madrasta morre. No conto de Carter, a menina de neve morre. A salvação, portanto, não está no príncipe encantado ou no casamento (“e viveram felizes para sempre...”), mas na subversão dos valores presentes na sociedade patriarcal.

3.3 Questionando, subvertendo e/ou reconstruindo: até que ponto?

Os dois contos analisados trazem em questão uma releitura de um conto de fadas tradicional. No entanto, o alcance de revisionismo contemporâneo conseguido por cada narrativa é distinto.

Walker reescreve o tradicional conto de fadas de “Branca de Neve”, questionando, transgredindo e subvertendo ordens como a rivalidade entre personagens femininas, a submissão e a subserviência das mulheres diante do discurso masculino e os significados advindos da institucionalização dos contos de fadas.

A figura da madrasta, a quem antes era atribuído um caráter maligno, é subvertida, unindo as personagens femininas e não valorizando o tipo de mulher passiva e submissa, de forma que o poder masculino é minado nessa releitura (PASSOS, 1996).

O silenciamento a respeito do caráter da madrasta evidencia a competição de poder entre as figuras masculinas e femininas, pois, ao apresentar uma madrasta fora dos estereótipos tradicionalmente conhecidos e mais próxima de sua enteada, deslocam-se sentidos antes centralizados pelo poder do discurso masculino. Esses sentidos dizem respeito à competição feminina decorrente da subsistência em uma sociedade patriarcal.

Outro sentido revisto por essa nova narrativa, carregada de novos olhares críticos, faz referência ao desejo de ascensão social – o que é característico, na tradição, das pobres figuras femininas diante da riqueza evidente da posição masculina. No entanto, as posições se encontram invertidas, uma vez que Lord Hunter, o mestre de caça do pai de Snow Night, deseja melhorar sua posição social e financeira e o casamento com a garota, a qual pertencia à realeza, lhe proporcionaria realizar tal desejo.

Essa inversão carnavalesca coloca em relativização os papéis sociais desempenhados pelas figuras masculinas e femininas nos contos de fadas. Temos a liberação, ainda que provisória, da verdade dominante e do regime vigente (BAKHTIN, 1987) em relação ao poder financeiro e às posições sociais. Inverter posicionamentos que se encontravam cristalizados no imaginário é uma subversão que propõe alternativas para o mundo dos contos de fadas. No que diz respeito à ascensão financeira e de *status*, as posições mudam de forma que a narrativa se liberta, ainda que temporariamente, da verdade dominante – relações hierárquicas em que mulheres estão sempre em condição inferior em relação aos homens.

Para conseguir seus objetivos, Lord Hunter tenta conquistá-la e está sempre declarando seu amor. No entanto, há alguns confrontos entre eles, o que tradicionalmente não

ocorria, pois as figuras femininas se submetiam à fala e às ações masculinas. Quando Snow Night o caracteriza como um homem velho, remete-nos aos retratos de patriarcado, em que jovens mulheres eram obrigadas a se casar com homens mais velhos, geralmente escolhidos por seu pai, de forma submissa e subserviente. A garota quebra com essa expectativa tradicional, evidenciando sua repulsa pela ideologia que este representa.

Observamos nesse momento que, novamente, a carnavalização se faz presente, ainda que decorrente das posições sociais já invertidas, caracterizando um momento de agenciamento feminino advindo da possibilidade de rejeição de uma proposta de casamento que perpetuaria significados cristalizados dos contos de fadas tradicionais.

Ainda quanto ao episódio que envolve Lord Hunter, evidenciamos que alguns sentimentos como humilhação e rejeição, que antes se remetiam às mulheres, são atribuídos a um homem frente ao agenciamento e às escolhas femininas.

Em função da exclamação de não estar pronta para se casar e de não desejar esse tipo de casamento com alguém como ele, há uma tentativa de estupro que não se concretiza, pois Snow Night consegue se livrar do agressor. Ela não espera por uma salvação exterior ou divina e uma luta física é travada.

Essa luta representa uma tentativa de superioridade masculina de tornar a mulher submissa aos desejos dos homens. Quando o discurso de Lord Hunter não convence a garota, é imposta a ela uma força física que a desfavorece, tornando-se, portanto, um artefato masculino.

Ademais, Lord Hunter, a figura masculina e patriarcal, tenta induzir o afrontamento entre madrasta e enteada no que diz respeito à beleza feminina e à possível rivalidade entre mulheres decorrente desse atributo, o que era enfatizado pelo espelho mágico na tradição. Conforme afirmado, muitos estudos revelam que o espelho é um reflexo do discurso patriarcal, portanto possui uma característica de revelar uma ideia sobre beleza e despertar o ciúme da madrasta em relação à garota.

No conto revisionista de Walker, o espelho pouca participação tem. Mas a sua função tradicional é transmitida ao caçador e ele reproduz o papel na tentativa de confrontar as figuras femininas. Muitas perguntas que induzem ao ciúme e ao ódio entre mulheres são apresentadas, mas rebatidas pela imagem centrada de uma madrasta consciente de sua maturidade.

Ao retomar “velhas histórias da tradição”, Lord Hunter se depara com uma afirmação que desestabiliza muitos significados dos contos de fadas tradicionais: “Isso deve ser uma das tradições ridículas sobre mulheres inventadas pelos homens” (WALKER, 1996, p. 23)³⁸.

Com essa afirmação, os significados cristalizados, principalmente em relação à oposição feminina que não cria união, são destronados e as verdades, outrora naturais, universais e desistoricizadas, são questionadas e colocam em evidência uma visão masculina de idealização dos contos de fadas que compromete os personagens e as possibilidades de enredo, que foram silenciados por um discurso opressor e unilateral ao longo do tempo.

Ao ignorar a afirmação da Rainha-madrasta e apontar para uma “velha história”, compreendemos como esse discurso ocorre na anulação da fala dela pelo pensamento de Lord Hunter, cujo olhar fica vidrado e a ideia de vingança contra Snow Night o acomete.

A alusão à história conhecida através das gerações, a qual evidencia a luta e o distanciamento entre as mulheres, decorrentes da competição de beleza, demonstra que o momento para essa releitura é outro. Apesar de ainda estarem inseridas em um contexto aristocrático, as personagens femininas se unem contra a submissão e a subserviência aos homens.

O distanciamento entre as figuras femininas que antes era evidente e fazia com que sua força, enquanto unidade, fosse enfraquecida, agora é substituído pela união que não permite o afrontamento. Afinal, a madrasta salva Snow Night do perigo da vingança de Lord Hunter, comandando os anões, mostrando-se perspicaz, e deixando perceptível sua capacidade de agenciamento, ao dar ordens do que deveria ser realizado para salvar a vida da garota.

Os papéis femininos, antes antagônicos, passam por uma revisão e nessa releitura eles se complementam e possibilitam que outros significados para as personagens femininas sejam criados. Com a união feminina, há a possibilidade de que o discurso masculino de vingança e hostilidade representado por Lord Hunter seja minado.

Nos contos de Walker e de Carter, a “mulher-monstro”, representada pela Rainha-madrasta e pela Condessa, são fundamentais enquanto agentes que possibilitam tanto a união entre as personagens femininas e a consequente subversão do discurso de Lord Hunter, quanto a quebra do discurso e das construções sociais de gênero em Carter.

Pensando, então, a questão de gênero e suas implicações, consideremos, no contexto de nossa construção textual, as distinções entre a narração feita por um homem e por uma mulher. Como evidenciado por Warner (1999), observamos que em uma mesma história a

³⁸ No original: “That must be one of the ridiculous traditions about women invented by men” (WALKER, 1996, p. 23).

ênfase dada à narrativa era diferente quando contada por um homem e quando contada por uma mulher, ambos de um mesmo país, ainda que seus papéis sociais se diferissem.

Nesse sentido, o processo revisionista está engendrado nessa concepção de gênero, isto é, podem existir diferenças entre narradores e narradoras, quando consideradas as releituras de contos de fadas clássicos, uma vez que seus objetivos na revisão podem produzir rompimento, transgressão e/ou subversão, considerando a posição, enquanto sujeito, de onde se fala e porque fala.

Na história de Walker, podemos observar a narração de cunho feminista em contraposição às narrativas citadas ou construídas por Lord Hunter. Enquanto suas histórias evidenciam características da sociedade e do discurso patriarcal, a narrativa construída como um todo traz à tona o processo revisionista, de forma a enfatizar que o sujeito que narra, o momento em que se encontra e os motivos de seu dizer são fundamentais para se entender o que Nicholson (2000) aponta sobre propostas sobre mulheres *versus* propostas acerca de mulheres que se encontram em um contexto específico – antes contexto patriarcal de submissão e opressão, agora contexto de questionamento, transgressão e reconstrução.

Ainda em relação ao final da história de Walker e à afirmação de que Lord Hunter teria escrito uma versão completamente diferente do que foi lido, algumas questões são possibilitadas. Relembrando o diálogo que ele teve com a Rainha-madrasta, observamos que a história a que ele se remonta é a de Walt Disney, o que pode ser comprovado na passagem que ele ressalta sobre a madrasta enviar um caçador para trazer o coração de Branca de Neve. Afinal, na versão dos irmãos Grimm, o caçador é encarregado de trazer pulmões e fígado.

Considerando que a versão de Disney, como já apontado, data de 1937, portanto, mais próxima de nós do que a versão dos irmãos Grimm, é interessante apontar que Lord Hunter está além de Disney. Devido ao seu conhecimento da versão americana, podemos depreender o seu caráter contemporâneo.

Quando Walker (1996), ao final de “Snow Night”, propõe a Lord Hunter um desfecho como escritor de versões de contos de fadas e considerando a sua contemporaneidade, avaliamos que mesmo com uma proposta de revisão feminista, histórias que perpetuam significados cristalizados pela tradição ainda são recorrentes em nossos tempos.

Na releitura de Walker, podemos considerar que há momentos que apresentam revisionismo questionador e há momentos de revisionismo transgressor/subversivo. O primeiro pode ser observado na dúvida que se instaura em relação aos significados que a institucionalização dos contos de fadas trouxe, a partir do reconhecimento da atribuição das

narrativas escritas por homens ou pelas mulheres. Além disso, por ter lembrado uma velha história da tradição durante seu diálogo com a madrasta e a possibilidade de ele próprio, Lord Hunter, escrever contos de fadas sob outras perspectivas, constatamos, ainda, a pluralidade de versões de uma mesma história. Questiona-se, também, a atitude da empregada, acostumada à repressão do discurso patriarcal, através da diferenciação apresentada entre suas ações e as ações de mulheres como Snow Night e sua madrasta – representativas do agenciamento feminino.

Já o revisionismo transgressor/subversivo pode ser constatado no distanciamento da madrasta no que se refere à afirmação de Lord Hunter de que as mulheres sempre se odeiam, de acordo com “velhas” histórias. A madrasta tem conhecimento dessa afirmação; no entanto, abandona-a, construindo uma nova relação possível com sua enteada, na tentativa de constituir uma união feminina de força – fato que promove o distanciamento da história preestabelecida pelos contos de fadas clássicos.

Na revisão de Walker, destacamos dois elementos ao longo da narrativa. Um deles diz respeito à revisão dos estereótipos de papéis consagrados pelos contos de fadas, no caso as “dicotomias rígidas do tipo vilã(o) e heroína(herói); vítima e opressor(a) e os modelos tradicionais de feminilidade e masculinidade” (MARTINS, 2005, p. 220). Consideramos que, em relação a essa dicotomia, há a representatividade de “uma nova geração de mulheres que não aceitam passivamente os antigos moldes, estando abertas e prontas para reescrevê-los a seu modo” (MARTINS, 2005, p. 220).

No entanto, apesar das inúmeras situações que questionam e subvertem os significados cristalizados pelos contos de fadas tradicionais, outro aspecto recorrente nessa releitura refere-se ao determinismo narrativo dos contos de fadas. Nessa nova leitura apresentada por Walker, avaliamos que há um determinismo narrativo no que diz respeito ao “final feliz” atribuído à personagem Snow Night. O que caracteriza esse encerramento narrativo como feliz é o fato de um príncipe chegar ao encontro dela.

Há a espera de um príncipe, por parte de Snow Night, que lhe agrade e que se case com ela. Apesar de haver rejeição a um tipo – o de Lord Hunter – podemos ler essa situação considerando tanto que a personagem feminina ainda espera por uma figura masculina que lhe retirará de sua situação – não mais referente à inferioridade social ou financeira, mas referente ao afrontamento representativo de um homem mais velho no seu desejo de se casar com uma jovem princesa – quanto que existe um humor fino e uma ironia nessa chegada do Príncipe Encantado.

Essa segunda perspectiva condiz com o caráter revisionista e feminista que Walker pontua na Introdução de *Feminist Fairy Tales* (1996). Na narrativa, é dito que o “Príncipe Encantado chegou no horário e provou ser encantador” (WALKER, 1996, p. 25)³⁹. O humor está justamente nessa determinação do tempo correto conseguido por ele. Por que não poderia ter chegado antes ou depois? Ele precisaria encerrar essa releitura dos contos de fadas surgindo ao final da narrativa e dar complementaridade ao “final feliz” que caracteriza muitas das narrativas clássicas da tradição.

Nessa revisão, em especial, as mulheres que transgridem e subvertem as normas advindas do discurso patriarcal são criativas e ousadas aos olhos do leitor e os gestos que não respeitam as fronteiras de gênero são bem vistos, porém – há de se destacar – selecionados.

Já o conto de Carter traz uma nova perspectiva significativa e, também, acerca da estrutura narrativa. Por essa última, o conto já se caracteriza como subversivo, afinal rompe com estruturas literárias do gênero conto de fadas preestabelecidas e seguidas, por exemplo, por Walker, ainda que em caráter irônico.

Essa estrutura recorrente foi objeto de estudo de Wladimir Propp (1984) que pesquisou sobre o conto maravilhoso. Ele apresenta uma análise estrutural a respeito das grandezas constantes e das grandezas variáveis, e constata que a mudança dos nomes dos personagens ocorre, mas suas ações e funções são recorrentes, atestando-se assim uma uniformidade ao gênero. A partir dessa recorrência de ações e funções, é possível estudar de maneira estrutural a construção e a organização dos contos de fadas tradicionais.

O folclorista e estruturalista russo usa da abordagem formalista para analisar o conto maravilhoso, propondo funções dos personagens e esfera de ação em que atuam. De acordo com Propp (1984, p. 31-60), as funções dos personagens compreendem:

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

³⁹ No original: “[...] Prince Charming arrived on Schedule, and he proved to be charming indeed” (WALKER, 1996, p. 25).

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

Além dessas funções, Propp (1984, p. 77) também denomina as “esferas de ação”, a saber:

1. Do antagonista (ou malfeitor), que compreenderia o dano, o combate e as outras formas de luta contra o herói e a perseguição.
2. Do doador (ou provedor), que compreende a preparação da transmissão do objeto mágico e o fornecimento do objeto mágico ao herói.
3. Do auxiliar, que compreende: o deslocamento do herói no espaço, a reparação do dano ou da carência, o salvamento durante a perseguição, a resolução das tarefas difíceis, a transfiguração do herói.
4. A esfera de ação da princesa (personagem procurado) e seu pai, que compreende: a proposição de tarefas difíceis, a imposição de um estigma, o desmascaramento, o reconhecimento, o castigo do segundo malfeitor e o casamento.
5. Do mandante, que compreende: o ensino do herói.
6. Do herói, que compreende: a partida para realizar a procura, a reação perante as exigências do doador, o casamento.
7. Do Falso Herói, que compreende a partida para realizar a procura, a reação perante as exigências do doador, as pretensões enganosas.

A estrutura criada por Propp (1984) prevê funções e esferas de ação possíveis de ocorrência dentro dos contos de fadas. Nem todos os contos maravilhosos apresentarão todas as funções propostas, mas a sequência será sempre a mesma.

Tal estudo possibilita que exista um determinismo nos contos de fadas tradicionais, de forma que esperamos determinados personagens e determinadas ações preestabelecidas pela unidade do gênero literário em questão.

No entanto, como apontado no primeiro capítulo, uma das estratégias revisionistas do processo de revisionismo é a “deslegitimação da história conhecida”, que possibilitará uma quebra nessa expectativa de funções e ações dos personagens, conforme apontado por Propp (1984).

Propõe-se com essa estratégia do processo revisionista que críticas em relação à história tradicional sejam realizadas. A negação de partes da narrativa clássica e a libertação das amarras discursivas que subjazem às estruturas tradicionais pressupõem uma ruptura tanto ideológica quanto sequencial, de modo que as mudanças estruturais deslegitimem o determinismo constatado por Propp (1984).

Afinal, heróis, antagonistas e vítimas, para indicarmos apenas alguns, mudam se comparadas as histórias tradicionais e as releituras contemporâneas. Tais mudanças são possibilitadas pela nova sequência estrutural que os escritores contemporâneos trazem para suas narrativas.

Segundo Sylvestre (2008), as considerações de Propp são relevantes às releituras contemporâneas que se apropriam de contos da tradição, pois a partir delas podemos verificar as mudanças estruturais ocorridas pela ação do revisionismo sob novas perspectivas.

“The Snow Child” não tem início com o famoso deslocamento tempo-espacial do “era uma vez”. Essa recusa possibilita pensar que se trata de uma nova narrativa não só em seus significados, mas em relação à própria estrutura que marca o gênero dos contos de fadas. Não há “era uma vez” e nem “viveram felizes para sempre”.

Apesar de uma estrutura linear, os elementos grotescos que aparecem no enredo dessa releitura de Carter causam estranhamento – muito embora o maravilhoso seja a aceitação do fantástico sem questionamento. O enredo tradicional não é seguido, mas o conto presente no imaginário coletivo é evocado.

Outra subversão visível é o desejo e a idealização de uma criança por parte de uma figura masculina – o Conde, e não mais feminina – o que daria prosseguimento ao ciclo vicioso de narrativas em que a mãe dá à luz a filha, morre e a protagonista será a mãe da próxima garota que vier à luz (WAELTI-WALTERS, 1982).

Algo que permanece, mas que ainda assim é considerado transgressor, é o ódio entre as figuras femininas e a vitória da Condessa (madrasta), e não da garota (Branca de Neve). Geralmente, os contos de fadas abordam uma jovem que sofre uma longa provação antes de sua redenção e triunfo (WARNER, 1999). No entanto, a releitura de Carter aponta para a

vitória da personagem antes não considerada: a Condessa, que aqui lemos como a madrasta na tradição.

É recorrente nos contos de fadas tradicionais o temperamento perverso da madrasta, que cria situações para sobrecarregar a enteada de serviços pesados, humilhantes, afastando-a da sua real condição de princesa. Em outras situações, cria estratégias para abandonar ou aniquilar a enteada. Nessa relação entre as duas personagens femininas, a madrasta é desenhada como determinada, chegando a ser insistente, não desistindo até que seu intento seja realizado.

Nessa releitura, há um jogo de forças estabelecido que possui o intermédio do Conde, que controla até que ponto a garota de neve pode sofrer provações advindas de outra personagem feminina. Porém, isso não é suficiente para evitar a morte da garota, ao espetar o dedo no espinho de uma rosa e o triunfo da Condessa, no alto de seu cavalo. Discursos são colocamos em contraposição: determinação e agenciamento *versus* submissão e passividade.

A morte da garota de neve representa não a destruição da mulher, mas das representações masculinas. Essa personagem feminina não é frágil por ser mulher, mas porque se enquadra na ideia masculina de perfeição feminina que é impossível de ser mantida. Assim, tornar-se um reflexo da idealização é sentença de morte para a heroína.

Contos de fadas, como “Branca de Neve”, constroem significados de alcance de autonomia que atendem mais aos garotos do que às garotas (WAELTI-WALTERS, 1982). Quando elas instigam algum tipo de autonomia por meio da consciência do sujeito, são tidas como histéricas ou más. Não é o que podemos observar na narrativa de Carter.

A vitória da Condessa, ao conseguir destruir a idealização feminina do Conde e a evidenciar suas escolhas frente a ele, é característica da subversão alcançada por Carter. A recusa à rosa é uma recusa discursiva, no sentido de afronta a uma figura masculina outrora dominante.

A ruptura de significados cristalizados pelas narrativas tradicionais, a partir dessas novas leituras e novas interpretações possibilitadas pelo processo revisionista, permite que não só escritores, mas principalmente leitores reconheçam as visões cristalizadas ao longo da tradição dos contos de fadas, percebendo na prática o conceito de revisão de Rich (1985), o qual consiste em rever o que já foi apresentado ou escrito, de forma que o olhar lançado ocupe outros posicionamentos – principalmente aqueles que permitem o questionamento, a transgressão e, até mesmo, a subversão.

Desse modo, Walker e Carter releem Branca de Neve sob perspectivas distintas. O que evidenciamos, enquanto estudo que analisa o revisionismo contemporâneo a fim de apresentar novas roupagens para as personagens femininas, é que questionamento e subversão podem ser encontrados nas releituras e novos significados são trazidos para as narrativas. Esses significados não pretendem excluir o que foi construído pela tradição; novos olhares não representam aniquilamento das velhas tradições, mas a abertura para novas possibilidades.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

“We need to know the writing of the past, and know it differently than we have ever known it, not to pass on a tradition but to break its hold over us” (RICH, 1985, p. 19).

O processo revisionista na contemporaneidade revela-se enquanto manifestação que questiona e subverte significados cristalizados dentro do discurso da narrativa tradicional. A reescrita que considera outras vozes e novos olhares demonstra que a história pode e deve mudar, ressignificando noções outrora dadas como naturais e universais, como os comportamentos de gênero e a construção cultural do masculino e do feminino.

Em um primeiro momento, essas novas narrativas podem desestabilizar leitores mais convencionais, acostumados a conceber o mundo a partir daquilo que podemos chamar de “ordem natural”. É pertinente que esses leitores tenham suas noções desestabilizadas e observem que contos de fadas não são simples narrativas contadas para as crianças na hora de dormir. O processo intertextual preencherá essa função de desestabilizar o mundo enquanto verdade absoluta, e o pós-modernismo dialoga com isso, na legitimação de outras vozes ou grupos marginalizados pelo sistema dominante.

Com a intertextualidade, dialogam metaficção e paródia, enquanto estratégias revisionistas que desnaturalizam efeitos tidos como naturais e universais. É de interesse do processo revisionista observar não só o conteúdo dessas novas histórias, mas a maneira como são narradas.

Além disso, com a carnavalização de Bakhtin, é possível perceber a subversão revisionista da ordem tradicional dos contos de fadas, criando novas opções para as personagens, sob novos pontos de vistas, mesmo que no espaço e no tempo da narrativa em questão.

Os significados por trás dos contos de fadas, como abordado ao longo dessa dissertação, revelam que existem muito mais questões dentro e fora do “era uma vez” e do “viveram felizes para sempre”. No entanto, seria incoerente afirmar que todos os contos de fadas tradicionais trazem caracterizações negativas em relação à figura feminina, o que explica a nossa escolha por uma história que acreditamos – e as versões de Carter e Walker estão ao nosso favor – precisar de uma releitura com olhos novos e outras direções críticas.

Apesar de a investigação ter ocorrido com apenas um conto de fadas – “Branca de Neve” – e uma seleção de reescritas por escritoras que assumem um cunho feminista, no

sentido de possibilitar que as personagens femininas possam ter outros desfechos, procuramos defender a importância do questionamento e da subversão de valores e a inscrição de novos significados às velhas narrativas.

É perceptível o trabalho de revisão dos contos tradicionais quando nos deparamos, na contemporaneidade, com a quantidade de versões escritas e filmadas que retomam a tradição e devolvem ao leitor e ao espectador uma nova narrativa para aquelas histórias tão bem conhecidas, desestabilizando-os quando estes esperam a perpetuação das histórias tradicionais. Isso demonstra que o gênero literário dos contos de fadas permanece vivo e causa fascínio tanto no universo infantil, quanto no mundo adulto.

“Snow Night” e “The Snow Child” são apenas duas reescritas dentre inúmeras versões que temos para a história da personagem Branca de Neve e, apesar de serem consideradas revisões feministas, suas abordagens se diferem, bem como seus alcances revisionistas, consoante os níveis ficcionais de Martins (2005).

Como sugere o título da dissertação, são novas histórias sobre a velha tradição, isto é, reescritas que entram no texto antigo com um olhar crítico, possibilitando novos capítulos para a história de nosso imaginário coletivo. As revisões de “Branca de Neve” construídas por Carter e Walker advertem para outras possibilidades de interpretar o mundo e de posicionamento feminino, criando ficções que podem ajudar a oferecer opções para o leitor continuar ou não a perpetuar os significados tradicionais da história.

O objetivo dessa pesquisa foi o de avaliar o modo e a extensão da ruptura/subversão dos significados cristalizados pela narrativa tradicional de “Branca de Neve” nas versões das escritoras selecionadas.

Conforme já identificados, os níveis compreendem o questionamento de aspectos ou significados da narrativa; as intervenções que subvertem leituras e interpretações tradicionais e significados cristalizados; e a contraposição de propostas alternativas às narrativas tradicionais.

Chegamos à conclusão de que, apesar de serem releituras de uma mesma história, os níveis de revisionismo ficcional são distintos, envolvendo o questionador e o subversivo/transgressor.

A quebra do determinismo narrativo, relacionado tanto à forma e à estrutura quanto aos significados cristalizados, é observada de maneira significativa em partes das releituras, o que possibilita uma aproximação e um reconhecimento do texto da tradição, bem como um distanciamento desejável pela repetição com diferença.

Walker e Carter trazem uma revisão do papel das personagens femininas: elas podem se opor, mas a sobrevivência da Condessa implica em uma reviravolta fundamental para o discurso; ou elas podem se unir e juntas se livrar da figura ameaçadora do caçador.

No entanto, Walker traz para sua narrativa os mesmos personagens tradicionais – a garota, a Rainha/madrasta, o caçador, os anões e o príncipe – enquanto Carter evidencia o Conde, a Condessa e uma garota de neve. Após a resolução sobre a ameaça do caçador e a ajuda dos anões, a narrativa de Walker se aproxima ainda mais de um conto tradicional, pois o príncipe entra em cena, eles se encantam um com o outro, noivam e logo se casam, como era esperado por *Snow Night*. Pouco é revisto ou ressignificado nessas ações; já Carter evidencia a problemática da idealização de uma criança pela perspectiva masculina, não havendo príncipes, nem casamento. Walker, em sua estrutura, repete o começo e o final clássicos: “era uma vez” e “viveram felizes para sempre”; Carter traz inicialmente palavras soltas e significativas para o desenrolar da narrativa e um final inconclusivo: “inverno – invencível e puro” e “ela morde [referindo-se à flor]”.

A aproximação do conto tradicional ao final da narrativa de Walker, que poderia atestar para um determinismo narrativo nessa releitura, trazendo partes que reafirmam valores ou significados, ao ser lida como ironia ou humor, cria uma visão aguçada daquilo que os contos de fadas tradicionais apontam como final feliz: a vinda de uma figura masculina encantadora que retira a personagem feminina do perigo iminente, por meio de um casamento que pressupõe felicidade eterna.

Afinal, não havia mais motivo para salvação da figura feminina, uma vez que *Snow Night* e a madrasta, unidas, conseguiram se livrar da ameaça que Lord Hunter oferecia com seu discurso marcadamente masculino, opressor e dominante.

Assim como o revisionismo contemporâneo nos contos de fadas não se fecha em um texto hermenêutico, nossa contribuição com essa dissertação é no sentido de ampliar a possibilidade de análise crítica em relação à questão revisionista. É importante lembrar que as narrativas não são caracterizadas em sua totalidade a partir de um ou outro nível de revisionismo ficcional; mas são assim classificadas suas partes, passagens e significados.

Considerando que os contos de fadas permanecem vivos no universo contemporâneo, muitas vezes a partir de versões de Perrault, dos irmãos Grimm e de Disney e das criações de Andersen, os contos revisionistas são alternativas que propõem novas possibilidades para discursos e ideologias cristalizados.

A presente pesquisa assumiu o compromisso de observar o que muda para as personagens femininas quando escritoras como Carter e Walker se dispõem a reler tais histórias e apresentar novas versões. O grande destaque se faz para as personagens de “mulheres-monstro”, como a Rainha-madrasta em “Snow Night” e a Condessa em “The Snow Child”.

Se não fosse pelo agenciamento dessas duas personagens e se dependêssemos apenas das garotas, provavelmente não teríamos revisões ou releituras que fossem tão significativas; afinal, é possível que a garota de neve perpetuaria a condição feminina de submissão e Snow Night seria vencida pela força de Lord Hunter e submetida ao discurso por ele defendido e proferido.

Por meio da Rainha-madrasta e da Condessa, temos mais do que um “final feliz” que, por si só, não acalenta ou conforta. Por meio delas, temos a desestabilização de discursos e o destronamento de significados outrora não questionados. Elas são agentes que, com o poder da palavra, determinam suas escolhas e possibilitam que esses contos sejam considerados parte do revisionismo contemporâneo.

Ter conhecimento da escrita de versões como as de Charles Perrault, Jacob e Wilhelm Grimm, Hans Christian Andersen e Walt Disney possibilita-nos apreender o passado, a tradição e as visões de mundo características de determinados tempos. Contos de fadas contemporâneos de caráter revisionista vão além disso, mostrando que o conhecimento precisa ocorrer de diferentes maneiras, para que possamos quebrar o jugo da tradição sobre nós.

REFERÊNCIAS

ATWOOD, Margaret. There was once. In: **Good Bones**. Toronto: Coach House, 1992.

BACCHILEGA, Cristina. **Postmodern fairy tales: gender and narrative strategies**. Philadelphia: University of Pennsylvania, 1997.

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense, 1981.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. São Paulo: HUCITEC; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1987.

BAKHTIN, Mikhail. **Toward a Philosophy of the Act**. Austin: University of Texas Press, 1993.

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e estética: a teoria do romance**. 3. ed. Tradução de A.F. Bernardine et al. São Paulo: Hucitec, 1998.

BARROS, Diana Luz Pessoa. Dialogismo, polifonia e enunciação. In: BARROS, Diana Luz Pessoa. e FIORIN, José Luiz (orgs.). **Dialogismo, polifonia e intertextualidade**. São Paulo: EDUSP, 1994. p. 1-10.

BARTHES, Roland. **Mitologias**. 4. ed. São Paulo, Difel, 1980.

BETTELHEIM, Bruno. **A psicanálise dos contos de fadas**. São Paulo: Paz e Terra, 1980.

CALLARI, Alexandre. **Branca de neve: os contos clássicos**. São Paulo: Évora, 2012.

CANTON, Katia. **E o Príncipe Dançou: o Conto de Fadas, da Tradição Oral à Dança Contemporânea**. São Paulo: Editora Ática, 1994.

CARTER, Angela. The Snow Child. In: **The Bloody Chamber and Other Stories**. London: Penguin, 1979. p. 91-92.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos:** Mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. 15. ed., Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

COELHO, Nelly Novaes. **Literatura Infantil:** Teoria - Análise - Didática. São Paulo: Moderna, 2000.

DARNTON, R. **O grande massacre de gatos.** 2.ed. Tradução de Sonia Coutinho. Rio de Janeiro: Graal, 1986.

DUPLESSIS, Rachel Blau. **Writing beyond the ending:** narrative strategies of 20th-century women writers. Bloomington: Indiana University Press, 1985.

ECO, Humberto. **Seis passeios pelos bosques da ficção.** 8. reimpr. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

ELIOT, Thomas Stearns. Tradição e talento individual. In: _____. **Ensaaios.** Trad. Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989. p. 37-48.

GENETTE, Gerard. **Palimpsestes** – La literatura en segundo grado. Tradução de Célia Fernandez Prieto. Espanha: Taurus, 1989.

GILBERT, Sandra M.; GUBAR, Susan. **The Madwoman in the Attic:** the woman writer and the nineteenth-century literary imagination. New Haven: Yale University Press, 1979.

GREENE, Gayle. **Changing the story:** feminist fiction and the tradition. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1991.

HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade.** 4. ed. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2000.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da paródia:** ensinamentos das formas de arte do século XX. Trad. de Tereza Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1985.

HUTCHEON, Linda. **The politics of postmodernism.** London: Routledge, 1989.

HUTCHEON, L. **Poética do pós-modernismo:** história, teoria, ficção. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

JENNY, Laurent. A estratégia da forma. Intertextualidades. **Poétique**, n° 27- Revue de Théorie et d'Analyse littéraires. Paris: Editions du Seuil. Coimbra: Livraria Almedina, 1979.

KRISTEVA, Julia. **Introdução à semanálise**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2005.

KUYKENDAL, Leslee Farish; STURM, Brian W. We said feminist fairy tales, not fractured fairy tales! The Construction of the Feminist Fairy Tale: Female Agency over Role Reversal. In: **Children and Libraries**. Winter, 2007. Disponível em <http://www.csun.edu/~bashforth/305_PDF/305_FinalProj/305FP_Gender/WeSaidFemiistNoFracturedFairyTales_Winter07.pdf> Acesso em: 29 de janeiro de 2011.

MARTINS, Maria Cristina. "**E foram(?) felizes para sempre...**" : (Sub)Versões do feminino em Margaret Atwood, A. S. Byatt e Angela Carter. 2005. 295 f. Tese (Doutorado em Letras: Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2005.

MENDES, Mariza B. T. **Em busca dos contos perdidos**: O significado das funções femininas nos contos de Perrault. São Paulo: Unesp, 2000.

MICHELLI, Regina. "Contos fantásticos e maravilhosos". J. N. Gregorin Filho, org. **Literatura Infantil em gêneros**. São Paulo: Editora Mundo Mirim, 2012. 26-56

NARVAZ, Martha Giudice. **Submissão e resistência**: explodindo o discurso patriarcal da dominação feminina. Dissertação de Mestrado em Psicologia. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2005.

NICHOLSON, Linda. Interpretando o gênero. In: **Revista Estudos Feministas**, v. 8, n. 2, p. 9-41, 2000.

OLMI, Alba. **Renovando a tradição pelos caminhos da intertextualidade**. 2º Colóquio Leitura e Cognição. Universidade de Santa Cruz do Sul – UNISC, 2005. Disponível em: <http://unisc.br/portal/images/stories/mestrado/letras/coloquios/ii/renovando_tradicao.pdf> Acesso em: 25 de maio de 2015.

PASSOS, Joana Filipa da Silva de Melo Vilela. **Angela Carter e a Reescrita de mitos e contos de fadas**. Dissertação de Mestrado em Língua e Literatura Inglesa. Braga: Universidade do Minho, 1996.

PAULINO, Graça; WALTY, Ivete; CURY, Maria Zilda. **Intertextualidades**: teoria e prática. São Paulo: Formato, 1997.

PIGLIA, Ricardo. Memoria y tradición. In: CONGRESSO INTERNACIONAL ABRALIC, 2, 1990, Belo Horizonte, **Anais...** Belo Horizonte: EdUFMG, v.1, 1990. p. 60-66.

PIGLIA, Ricardo. **Una propuesta para el próximo milenio**, Cuadernos LIRICO [En línea], 9 | 2013, Puesto en línea el 01 septiembre 2013. Disponível em: <<http://lirico.revues.org/1101#text>>. Acesso em: 10 de março de 2015.

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

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

RICH, Adrienne. When We Dead Awaken: Writing as Re-vision. In: GILBERT, Sandra M.; GUBAR, Susan (Ed). **The Norton Anthology of Literature by Women**: The Tradition in English. New York: W.W. Norton, 1985.

ROUANET, P. S. **As razões do iluminismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

SAMOYAULT, Tiphaine. **A intertextualidade**. Tradução: Sandra Nitrini. São Paulo: Aderaldo e& Rothschild, 2008. 160p.

SOUZA, Eneida Maria de. Os bastidores do texto. In: PAULINO, Graça; WALTY, Ivete; CURY, Maria Zilda. **Intertextualidades**: teoria e prática. São Paulo: Formato, 2005.

SYLVESTRE, Fernanda Aquino. **Originalidade e transformação: a mágica da criação na metaficção de Robert Coover**. 2003. 184 f. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária) – Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras. 2005.

SYLVESTRE, Fernanda Aquino. **Mitos bíblicos e contos de fadas revisitados na metaficção de Robert Coover**. 2008. 205f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras, Campus de Araraquara. 2008.

SYLVESTRE, Fernanda Aquino. Revisitando as heranças narrativas: uma leitura de “O flautista de Hamerlin” e de “The return of the dark children”. In: **Terra Roxa e outras terras**

– Revista de Estudos Literários. Volume 26 (dez. 2013). Disponível em: <http://www.uel.br/pos/letras/terraroja/g_pdf/vol26/TR26i.pdf>. Acesso em: 25 de maio de 2015.

TATAR, M. **Contos de fadas**. Tradução de Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1992.

WAELTI-WALTERS, Jennifer. On Princesses: Fairy Tales, Sex Roles and Loss of Self. In: **Fairy Tales and the Female Imagination**. Montreal: Eden Press, 1982.

WAELTI-WALTERS, Jennifer. On Witches: Power, Sexuality and Language. In: **Fairy Tales and the Female Imagination**. Montreal: Eden Press, 1982.

WALKER, Barbara G. Snow Night. In: **Feminist fairy tales**. New York: Harper Collins, 1996. p. 19-25.

WARNER, Marina. **Da Fera à Loira**: sobre contos de fadas e seus narradores. Tradução de Thelma Médici Nóbrega. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

ZINANI, C. J. A. Crítica feminista: uma contribuição para a história da literatura. In: IX Seminário Internacional de História da Literatura, 2012, Porto Alegre. Anais [recurso eletrônico] /9. **Seminário Internacional de História da Literatura**. Porto Alegre: Edipucrs, 2011. p. 407-415. Disponível em: <<http://ebooks.pucrs.br/edipucrs/Ebooks/Web/978-85-397-0198-8/Trabalhos/18.pdf>> Acesso em: 27 de nov. de 2015.

ZIPES, Jack (Ed). **Don't bet on the prince**: contemporary feminist fairy tales in North America and England. New York: Methuen, 1986.

ZIPES, Jack. **Fairy tale as myth/ myth as fairy tale**. Lexington: University Press of Kentucky, 1994.

ZIPES, Jack. **When Dreams Came True**: Classical Fairy Tales and Their Tradition. New York: Routledge, 1999.

ANEXO

SNOW NIGHT – Barbara G. Walker

Tradução: Livia Maria de Oliveira

Era uma vez uma linda princesa com a pele Branca como a neve e cabelos Pretos como a noite, então ela era chamada de Snow Night. Sua mãe morreu quando ela era um bebê e seu pai se casou novamente. A madrasta de Snow Night era uma feiticeira notável, além de ser famosa por sua beleza, de um tipo mais maduro do que a da jovem princesa.

Todos na corte assistiam com interesse Snow Night crescer para se transformar em uma jovem mulher encantadora. Particularmente interessado estava o mestre de caça de seu pai, chamado Lord Hunter. Ele esperava melhorar a sua posição se casando com uma princesa real. Além disso, achou Snow Night extremamente desejável. Portanto, ele fez todos os esforços para conquistá-la. Enviou-lhe as melhores flores arrancadas dos jardins reais e poemas muito ruins extraídos de sua própria mente. Ele a submeteu a longos monólogos sobre seu sucesso na caça. Ajoelhava-se a ela em cada procissão e tentava preencher o cartão de dança de Snow Night com o seu próprio nome em cada grande baile.

Snow Night, no entanto, fazia de tudo para evitá-lo. Embora ele fosse arrogante e acreditasse ser um cavalheiro muito galante, ela achava suas atenções indesejáveis. Seu toque a fazia estremecer. Lord Hunter era pesado, grosseiro, e tinha cabelos oleosos. Sua respiração cheirava mal, suas unhas eram sujas, e seu discurso não era refinado. Snow Night o achava repulsivo. “Se meu pai tentar me fazer casar com um hediondo sapo velho como Hunter”, ela confessa à sua ama: “Eu vou fugir”.

Lord Hunter também tentou se fazer agradável à madrasta da garota, esperando tornar-se seu confidente. A rainha o chamava de seu caçador e o tolerava com boa vontade. Ela se divertia com sua bajulação constante e se distraía com sua fofoca. Em pouco tempo, ele chegou a pensar em si mesmo como um amigo íntimo da rainha, sem saber que ela tinha uma visão bastante diferente sobre a questão.

Um dia Lord Hunter encontrou Snow Night sozinha em uma parte remota dos jardins do castelo, e aproveitou o momento. Ele tirou o chapéu, inclinou-se e se ajoelhou a seus pés (atirando-se pesadamente), segurando um botão de rosa de haste longa como uma oferenda.

“Bela princesa”, disse ele, a mão no coração, “permita-me expressar o que eu tenho desejo de lhe dizer há um longo tempo. Você é a única mulher que eu vou amar. Você é a minha amada, a senhora do meu coração. Diga que você vai me deixar lhe cortejar, e talvez em um dia feliz me casar com você”.

“Casar!”, gritou Snow Night, horrorizada. “Eu não estou pronta para casar. Mas quando eu estiver, eu certamente me casarei com um belo príncipe, e não com um caçador feio e velho. Lord Hunter, você se presume muito acima de sua condição”.

Surpreendido por sua vez, com a veemência de sua rejeição, Hunter pegou a saia de Snow Night com uma mão e prendeu seus pulsos com a outra. “Você não deve falar assim comigo”, exclamou. “Eu sou um nobre. Princesa ou não, você é apenas uma jovem com pouco conhecimento do mundo. Talvez você deva aprender uma lição hoje”.

Irritada e assustada com sua ousadia, ela lutou para libertar-se. “Como você ousa pôr as mãos em mim?” Ela exigiu. “Vamos logo!” Quando ele não o fez, ela livrou umas das mãos e arranhou seu rosto, arrancando sangue.

Diante disso, Lord Hunter esqueceu-se completamente de si mesmo. Ele a atirou ao chão e agarrou as roupas dela, com uma vaga ideia de estuprá-la sob submissão. Snow Night

gritou e se debateu em pânico, golpeando-o com os punhos, e, finalmente, chutando-o na virilha. Com ele enrolado e ofegante, ela ficou em pé e cuspiu nele.

“Nunca, nunca chegue perto de mim outra vez, ouviu, monstro repelente?”, Ela gritou. “Eu odeio e desprezo você, e eu sempre o farei”. Ela fugiu, deixando Lord Hunter sentindo que suas ambições - e outras coisas - estavam completamente arruinadas.

Agora o desejo de Hunter pela princesa foi substituído por hostilidade. Ele queria vê-la ferida, ou até mesmo morta, em recompensa por sua humilhação. Ele se amouou, meditou e aguardou a sua chance.

Uma noite, ele encontrou a rainha sozinha em sua ante-sala, consultando seu espelho mágico, que sempre dizia a verdade. Ele sentou-se calmamente, enquanto ela fazia várias perguntas ao espelho. Então, quando ela ia se afastando, ele disse: “Eu me pergunto se Vossa Majestade alguma vez já perguntou para o espelho quem é a mais bela dama na terra?”

A rainha sorriu. “Eu sei a resposta que daria, caçador. Snow Night é a mais bela”.

“Isso não lhe irrita?”

“Não, por que deveria?”

“Certamente a grande beleza da Vossa Majestade tem sido sempre a mais bela na terra. Isso não faria da princesa uma usurpadora e uma desconhecida?”

A rainha riu. “Todos nós passamos por nossos ciclos, caçador. O sábio espera isso. A vida mais jovem toma o lugar da mais velha; é o caminho da natureza. Toda mãe de crianças o sente em seus ossos. Desafiar a natureza é tolice”.

“Mas as madrastas não odeiam sempre suas enteadas?”

“Isso deve ser uma das tradições ridículas sobre mulheres inventadas pelos homens. Uma madrasta tem todos os motivos para se dar bem com sua enteada. Por que causar conflitos desnecessários? De qualquer modo, tenho muito afeto por Snow Night. Ela é uma

pequena coisa de bom coração, se bem que um pouco lenta na sua inteligência. Por que eu iria ser tão tola a ponto de maltratá-la?”

“Vossa Majestade não iria assumir tal coisa pessoalmente, é claro”, disse Hunter, sua obsessão ensurdecendo-o a todas as palavras dela, as quais ele ainda acreditava que fossem dissimuladas. “De acordo com uma velha história, a madrasta real envia outro para agir por ela, como, por exemplo, seu fiel caçador. Ele é o único acusado de matar a enteada e trazer de volta o seu coração em um caixão enfeitado de joias”.

A rainha dirigiu-lhe um olhar astuto. “Você realmente está louco,” ela sussurrou. “Caçador, esta é uma ideia extremamente desagradável. Coloque-a fora de sua cabeça imediatamente”. Mas ela viu, a partir do olhar dele ligeiramente vidrado, que a ideia já o havia dominado. Com um calafrio repentino, ela percebeu que Snow Night estava em perigo mortal.

Naquela noite a rainha foi ao seu quarto da torre e criou um feitiço para chamar um corvo inteligente para sua janela. Quando o pássaro apareceu, ela o purificou com fumaça de ervas e disse, “Voe para a terra dos anões e diga à rainha que eu preciso de sete de seus súditos, os mais instruídos em técnicas de ocultação”. O corvo voou.

Três dias depois, a rainha colocou uma peruca branca, um longo nariz postiço, uma capa preta e um chapéu preto de bruxa de abas largas. Assim disfarçada, acompanhada apenas de sua ama pessoal, ela foi até a pousada da aldeia para se reunir com sete pequenos homens da terra dos anões.

Eles se sentaram em uma mesa de madeira áspera bebendo garrações de cerveja. A rainha produziu um saco de couro das dobras de seu manto e colocou-o diante do líder, que o abriu e derramou dele um punhado de brilhantes pedras cortadas: safiras, rubis, esmeraldas e diamantes. Os olhos dos anões brilharam como as pedras preciosas, as quais os anões amam

acima de qualquer coisa. “Magnífico”, disse o líder. “Por causa disso, vamos fazer qualquer coisa que você pedir, até mesmo nos matarmos”.

“Eu quero que vocês observem o mestre de caça do rei, cuja fotografia eu lhes mostro aqui”, disse a rainha. “Quero que vocês também vigiem a princesa Snow Night, sem se deixarem ser vistos. Aqui está a fotografia dela. Se ela deixar o castelo, sigam-na. Se o Mestre de Caça se aproximar dela de tal forma a lhe fazer mal, vocês deverão capturá-lo e amarrá-lo, levando-o à terra dos anões, mantendo-o prisioneiro para sempre. Sua rainha, que me deve um favor ou dois, se encarregará disso”.

“Nós vamos obedecê-la em tudo”, prometeu o líder dos anões.

A rainha se levantou e apertou sua mão. “Então estamos de acordo”, disse ela. “A partir deste momento, não deixe ninguém do castelo vê-los em lugar algum”. Ela deixou a pousada e retornou pela escuridão da noite para seus aposentos.

Menos de uma semana depois, todos os cortesãos, exceto Lord Hunter, estavam alegres com a notícia de que um príncipe bem jovem chamado Encantado estava a caminho de um país vizinho para conquistar Snow Night em pessoa. O mestre de caça do rei se recolheu, evitando suas atividades habituais e seus amigos, os quais perceberam que ele estava perdendo peso, raramente falava, e nunca mais sorria.

Lord Hunter estava obcecado pelo demônio da vingança, que a sua natureza violenta poderia expressar apenas em termos violentos. Ele nunca mais falou com Snow Night, mas a observava sempre, a ponto de se esconder em um armário perto de seus aposentos por muitas horas durante a noite.

No dia anterior ao previsto para a chegada do Príncipe Encantado, Snow Night levou seu cachorrinho e sua ama para fora, com uma cesta de piquenique, para um almoço na mata. Lord Hunter aproveitou a oportunidade para segui-las. Tão logo eles se estabeleceram em uma clareira agradável, ele saltou dos arbustos, agarrou a princesa, e amarrou-a como uma

galinha, ignorando seus gritos e lutas. Seu cachorrinho latiu e avançou nele, recebendo um pontapé brutal que o enviou voando contra uma árvore. Sua ama estava petrificada de terror, até que Lord Hunter lhe ordenou para não protestar e deitar-se com o rosto para o chão.

“Não!” Gritou Snow Night. “Não pare! Corra de volta para o castelo e diga-lhes! Corra, sua tola!”

Mas a empregada estava há muito acostumada a hábitos de passividade e obediência. Seus joelhos fraquejaram. Ela se ajoelhou irremediavelmente, e Lord Hunter a amarrou também.

Então ele voltou sua atenção para a princesa que se contorcia. Tirou a longa faca de caça e avançou sobre ela com sua loucura brilhando em seus olhos. Percebendo que estava à mercê de um assassino, ela se deu por perdida.

De repente, os sete pequenos homens surgiram de todas as direções ao redor da clareira, desarmaram Lord Hunter, e jogaram-no ao chão. Seis deles estavam assentados sobre ele, enquanto o sétimo desamarrou a princesa e sua empregada. Eles utilizaram as mesmas cordas para prender Lord Hunter ainda mais fortemente do que uma galinha amarrada.

O anão chefe então tirou o seu chapéu e curvou-se diante de Snow Night. “Este homem nunca vai incomodar Sua Alteza de novo”, disse ele. “Temos ordens para retornar com ele para a terra dos anões, onde ele ficará preso pelo resto de sua vida”.

Ignorando os gritos de protestos de Hunter, Snow Night disse, “Excelente. Como posso recompensá-los por salvarem a minha vida?”

“Nós já fomos pagos, Sua Alteza”, disse o anão (uma vez que os anões são um povo honesto), “por sua senhora mãe, a rainha. Com sua permissão, iremos agora”.

Seis anões levantaram o corpo bem amarrado de Lord Hunter sobre os seus ombros (uma vez que anões são um povo forte) e marcharam seguindo seu líder, cantando vigorosamente para abafar os grunhidos e as maldições do caçador. Assim que seus ruídos

desapareceram na distância, Snow Night e sua empregada recolheram seus utensílios de piquenique espalhados. Snow Night cuidadosamente carregou para casa o seu cãozinho, cujas costelas haviam sido quebradas, colocando-o na cama em seu quarto, onde ele pudesse descansar até que estivesse curado.

No dia seguinte, o Príncipe Encantado chegou no horário, e ele provou ser realmente encantador. Ele e Snow Night ficaram encantados um com o outro. Eles logo ficaram noivos e dentro de um ano se casaram em uma cerimônia magnífica. A rainha foi dama de honra. Snow Night nunca esqueceu a sábia previsão da madrasta, que tinha salvado sua vida. Ambos os casais reais, mais velhos e mais jovens, viveram felizes para sempre.

Quanto a Lord Hunter, sua razão tendo ido embora, viveu confinado para o resto de sua vida como prisioneiro dos anões. Nos anos posteriores, ele às vezes passava as cansadas horas escrevendo histórias. É dito que ele escreveu uma versão totalmente diferente da história que você acabou de ouvir.