

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA**  
**INSTITUTO DE LETRAS E LINGUÍSTICA**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LITERÁRIOS**  
**CURSO DE DOUTORADO**

**LÍVIA MARIA DE OLIVEIRA**

**NEGOCIANDO A NARRATIVA DA MADRASTA:**  
**novas perspectivas para a vilã dos contos de fadas**

**UBERLÂNDIA**  
**2021**

LÍVIA MARIA DE OLIVEIRA

**NEGOCIANDO A NARRATIVA DA MADRASTA:**  
novas perspectivas para a vilã dos contos de fadas

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Literários (PPLET), do Instituto de Letras e Linguística da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito para obtenção do título de Doutora em Estudos Literários.

Área de concentração: Estudos Literários

Linha de pesquisa: Literatura, Memória e Identidades

Orientadora: Profa. Dra. Fernanda Aquino Sylvestre

UBERLÂNDIA

2021

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

---

O48n Oliveira, Lívia Maria de, 1990-  
2021 Negociando a narrativa da madrasta [recurso eletrônico] : novas perspectivas para a vilã dos contos de fadas / Lívia Maria de Oliveira. - 2021.

Orientadora: Fernanda Aquino Sylvestre.  
Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Uberlândia, Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários.

Modo de acesso: Internet.

Disponível em: <http://doi.org/10.14393/ufu.te.2021.5511>

Inclui bibliografia.

Inclui ilustrações.

1. Literatura. I. Sylvestre, Fernanda Aquino, 1973-, (Orient.). II. Universidade Federal de Uberlândia. Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários. III. Título.

---

CDU:82

Gloria Aparecida - CRB-6/2047  
Bibliotecária



## UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários  
Av. João Naves de Ávila, nº 2121, Bloco 1G, Sala 250 - Bairro Santa Mônica, Uberlândia-MG, CEP 38400-902  
Telefone: (34) 3239-4487/4539 - [www.pgletras.ileel.ufu.br](http://www.pgletras.ileel.ufu.br) - [secpplet@ileel.ufu.br](mailto:secpplet@ileel.ufu.br)



### ATA DE DEFESA - PÓS-GRADUAÇÃO

Programa de Pós-Graduação em:	Estudos Literários			
Defesa de:	Doutorado em Estudos Literários			
Data:	26 de maio de 2021	Hora de início:	14:00	Hora de encerramento:
Matrícula do Discente:	11713TLT007			
Nome do Discente:	Lívia Maria de Oliveira			
Título do Trabalho:	Negociando a narrativa da madrasta: novas perspectivas para a vilã dos contos de fadas			
Área de concentração:	Estudos Literários			
Linha de pesquisa:	Linha 1 - Literatura, Memória e Identidades			
Projeto de Pesquisa de vinculação:	Relações entre história e ficção na literatura contemporânea: identidade, cultura e formas literárias.			

Reuniu-se por videoconferência, a Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-graduação em Estudos Literários, composta pelos Professores Doutores: Fernanda Aquino Sylvestre da Universidade Federal de Uberlândia-UFU, Orientadora da candidata (Presidente); Karin Volobuef da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho / Unesp-Araraquara; Josilene Pinheiro-Mariz da Universidade Federal de Campina Grande / UFCG; Cynthia Beatrice Costa da Universidade Federal de Uberlândia / UFU; Kênia Maria de Almeida Pereira da Universidade Federal de Uberlândia / UFU e, como suplentes, Cláudia Fernanda de Campos Mauro da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho / Unesp-Araraquara e Carla Fernandes Cipreste da Universidade Federal de Uberlândia/UFU.

Iniciando os trabalhos o(a) presidente da mesa, Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Fernanda Aquino Sylvestre, apresentou a Comissão Examinadora e a candidata, agradeceu a presença do público, e concedeu à Discente a palavra para a exposição do seu trabalho. A duração da apresentação da Discente e o tempo de arguição e resposta foram conforme as normas do Programa.

A seguir o senhor(a) presidente concedeu a palavra, pela ordem sucessivamente, aos(as) examinadores(as), que passaram a arguir o(a) candidato(a). Ultimada a arguição, que se desenvolveu dentro dos termos regimentais, a Banca, em sessão secreta, atribuiu o resultado final, considerando o(a) candidato(a):

Aprovado(a).

Esta defesa faz parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Doutor em Estudos Literários.

O competente diploma será expedido após cumprimento dos demais requisitos, conforme as normas do Programa, a legislação pertinente e a regulamentação interna da UFU.

Nada mais havendo a tratar foram encerrados os trabalhos. Foi lavrada a presente ata que após lida e achada conforme foi assinada pela Banca Examinadora.

---



Documento assinado eletronicamente por **Josilene Pinheiro Mariz, Usuário Externo**, em 26/05/2021, às 17:18, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).

---



Documento assinado eletronicamente por **Fernanda Aquino Sylvestre, Professor(a) do Magistério Superior**, em 26/05/2021, às 17:18, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).

---



Documento assinado eletronicamente por **Karin Volobuef, Usuário Externo**, em 26/05/2021, às 17:18, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).

---



Documento assinado eletronicamente por **Kenia Maria de Almeida Pereira, Professor(a) do Magistério Superior**, em 26/05/2021, às 17:18, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).

---



Documento assinado eletronicamente por **Cynthia Beatrice Costa, Professor(a) do Magistério Superior**, em 26/05/2021, às 19:38, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).

---



Documento assinado eletronicamente por **Lívia Maria de Oliveira, Usuário Externo**, em 30/05/2021, às 08:54, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).

---



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site [https://www.sei.ufu.br/sei/controlador\\_externo.php?acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=0](https://www.sei.ufu.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **2797218** e o código CRC **01AC810C**.

---

## **AGRADECIMENTOS**

A escrita de uma tese de doutorado é um ato solitário. Ao longo desse caminho, contei com a colaboração de algumas pessoas, às quais dedico minhas palavras de agradecimento:

Aos meus familiares, por terem sido os primeiros incentivadores em minha vida.

À professora Doutora Fernanda Aquino Sylvestre, não somente por ter aceitado me orientar nesse percurso acadêmico, mas pelas contribuições e palavras de incentivo.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, pela minha formação.

A todos que, de uma forma ou de outra, me encorajaram a seguir e contribuíram para a realização deste trabalho.

“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).

## RESUMO

Os contos de fadas se configuram como construções mágicas do mundo que permeiam os séculos. Na contemporaneidade, há um movimento intertextual de releitura dessas narrativas maravilhosas que retoma o passado sob o conceito de “re-visão”, proposto por Adrienne Rich (1985), apostando na necessidade de desconstruir, reorganizar e transformar os contos de fadas, tendo por base a tradição. Nesse sentido, o revisionismo contemporâneo, dialogando com a pós-modernidade, lança luz para perspectivas que estão fora do sistema homogeneizante, demonstrando que essas histórias não precisam ser como sempre foram e seus significados não necessitam ser únicos, imutáveis ou cristalizados. Como metáforas de uma época, por muito tempo, os contos de fadas estabeleceram os lugares para as personagens femininas. Com a institucionalização dos contos de fadas enquanto gênero literário, a madrasta passa a ocupar o polo feminino negativo, sendo o contraponto que valida o ideal materno de bondade e lutando, dentro de um novo casamento, contra a enteada. Madrasta e enteada são caracterizadas como personagens que constroem uma relação de poder, sendo influências mútuas para o desenrolar da narrativa. Mas por que a madrasta é vilipendiada e cabe a ela, na tradição, apenas o papel de antagonista? Esse questionamento inicial nos levou ao desenvolvimento dessa tese, que tenta negociar a narrativa da madrasta, a partir de releituras do tradicional conto de Branca de Neve. Refletindo a necessidade contemporânea de trazer explicações em relação ao passado da madrasta a fim de justificar sua vilania, analisamos “The Snow Child”, de Angela Carter, “Snow Night”, de Barbara G. Walker, “The dead Queen”, de Robert Coover, *Garotas de Neve e Vidro*, de Melissa Bashardoust, *A Mais Bela de Todas - A História da Rainha Má*, de Serena Valentino; e o seriado ficcional *Once upon a time*, de Adam Horowitz e Edward Kitsis. Por meio dessas narrativas, defendemos a hipótese de que a busca da origem do mal da madrasta é uma ficção que não empobrece o enigma, que nasce e se consolida no fato de nunca dizer tudo, e elaboramos o conceito de “memória-origem”, associando-o à transformação da personagem madrasta de vilã para uma anti-heroína pós-moderna.

**PALAVRAS-CHAVE:** Contos de fadas. Revisionismo contemporâneo. Madrasta. Branca de Neve. Vilania. Origem do mal.

## ABSTRACT

Fairy tales are configured as magical constructions of the world that permeate the centuries. In contemporary times, there is an intertextual movement to re-read these narratives that retakes the past under the concept of “re-vision”, proposed by Adrienne Rich (1985), betting on the need to deconstruct, reorganize and transform fairy tales, based on tradition. In this sense, contemporary revisionism, dialoguing with postmodernity, sheds light on perspectives that are outside the homogenizing system, demonstrating that these stories do not need to be as they always were and their meanings do not need to be unique, immutable or crystallized. As metaphors of an era, for a long time, these narratives established places for female characters. With the institutionalization of fairy tales as a literary genre, the stepmother started to occupy the negative feminine pole, being the counterpoint that validates the maternal ideal of kindness and fighting, within a new marriage, against her stepdaughter. Stepmother and stepdaughter are characters that build a relationship of power, being mutual influences for the development of the narrative. But why is the stepmother vilified and why does she have only the antagonist role in tradition? These initial questions led us to the development of this thesis, which tries to negotiate the narrative of the stepmother, based on reinterpretations of the traditional tale of Snow White. Reflecting the contemporary need to bring explanations about the stepmother's past in order to justify her villainy, we analyzed “The Snow Child”, by Angela Carter, “Snow Night”, by Barbara G. Walker, “The dead Queen”, by Robert Coover, *Girls made of Snow and Glass*, by Melissa Bashardoust, *Fairest of All: A Tale of the Wicked Queen*, by Serena Valentino; and *Once upon a time*, by Adam Horowitz and Edward Kitsis. Through these narratives, we defend the hypothesis that the search for the origin of the stepmother's evil is a fiction that does not impoverish the enigma, that is born and is consolidated in the fact of never saying everything, and we elaborated the concept of “origin-memory”, associating it with the transformation of the villainous stepmother into a postmodern anti-heroine.

**KEYWORDS:** Fairy tales. Contemporary revisionism. Stepmother. Snow White. Villainy. Origin of evil.

## RESÚMEN

Los cuentos de hadas se configuran como construcciones mágicas del mundo que permean los siglos. En la contemporaneidad, hay un movimiento intertextual de relectura de esas narrativas maravillosas que retoman el pasado bajo el concepto de “re-visión”, propuesto por Adrienne Rich (1985), apostando en la necesidad de desconstrucción, reorganización y transformación de los cuentos de hadas, teniendo por base la tradición. Así, el revisionismo contemporáneo, dialogando con la posmodernidad, alumbra las perspectivas que están fuera del sistema homogeneizante, demostrando que esas historias no necesitan ser como siempre fueron y sus significados no necesitan ser únicos, inmutables o cristalizados. Como metáforas de una época, por mucho tiempo, los cuentos de hadas establecieron lugares para los personajes femeninos. Con la institucionalización de los cuentos de hadas como género literario, la madrastra pasa a ocupar el polo femenino negativo, siendo el contrapunto que valida el ideal materno de bondad y luchando, dentro de un nuevo matrimonio, contra la hijastra. Madrastra e hijastra son caracterizadas como personajes que construyen una relación de poder, siendo influencias mutuas para el desarrollo de la narrativa ¿Pero, por qué la madrastra es vilipendiada y cabe a ella, en la tradición, solamente el puesto de antagonista? Ese cuestionamiento inicial nos llevado al desarrollo de esa tesis, la cual intenta negociar la narrativa de la madrastra a partir de relecturas del tradicional cuento de Blancanieves y los siete enanitos. Reflexionando la necesidad contemporánea de traer explicaciones en relación al pasado de la madrastra, con la finalidad de justificar su villanía, analizamos “The Snow Child”, de Angela Carter, “Snow Night”, de Barbara G. Walker, “The dead Queen”, de Robert Coover, *Garotas de Neve e Vidro*, de Melissa Bashardoust, *A Mais Bela de Todas - A História da Rainha Má*, de Serena Valentino; y el seriado ficcional *Once upon a time*, de Adam Horowitz y Edward Kitsis. Por medio de esas narrativas, defendimos la hipótesis de que la búsqueda del origen del mal de la madrastra es una ficción que no empobrece el enigma, lo cual nace y se consolida en el hecho nunca decir todo, y elaboramos el concepto de “memoria-origen”, lo asociando a la trasformación del personaje madrastra de villana para una anti heroína posmoderna.

**PALABRAS-LLAVE:** Cuentos de hadas. Revisionismo contemporáneo. Madrastra. Blancanieves. Villanía. Origen del mal.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Imagen 1	Temporada 1, Episódio 1: A Rainha Má adentra a cerimônia de casamento de Branca de Neve e o Príncipe Encantado em sua primeira aparição.....	176
Imagen 2	Temporada 1, Episódio 1: Momento em que a Rainha Má lança a maldição.....	177
Imagen 3	Temporada 1, Episódio 1: Henry e sua mãe biológica, Emma Swan, adentram a cidade de Storybrooke.....	177
Imagen 4	Temporada 1, Episódio 1: Emma Swan acompanha Henry de volta à casa da prefeita, Regina Mills.....	178
Imagen 5	Temporada 2, Episódio 16: Todos se curvam na apresentação de Regina ao reino.....	180
Imagen 6	Temporada 1, Episódio 18: Regina, junto ao seu pai e a sua mãe.....	181
Imagen 7	Temporada 1, Episódio 18: Regina corre em socorro à Branca de Neve.....	181
Imagen 8	Temporada 1 Episódio 18: Regina tenta acalmar Branca de Neve.....	182
Imagen 9	Temporada 1, Episódio 18: Sequência de cena em que Regina beija Daniel, é surpreendida por Branca de Neve e pede segredo.....	183
Imagen 10	Temporada 1, Episódio 18: Branca de Neve revela o segredo de Regina à Cora.....	184
Imagen 11	Temporada 1, Episódio 18: Regina descobre que Branca de Neve revelou seu segredo.....	186
Imagen 12	Temporada 2, Episódio 5: Regina arranca o coração de outra aluna de Rumpelstiltskin.....	189
Imagen 13	Temporada 1, Episódio 11: Regina assiste ao Rei dizer que Branca de Neve é tão bela quanto a falecida mãe.....	189
Imagen 14	Temporada 1, Episódio 11: Regina se vê refletida no espelho dado pelo Gênio.....	190
Imagen 15	Temporada 1, Episódio 11: Regina afirma que o Gênio ficará com ela para sempre.....	190
Imagen 16	Temporada 1, Episódio 7: A Rainha conforta Branca de Neve.....	191

Imagen 17	Temporada 1, Episódio 7: A Rainha se dirige para o cofre dos corações acreditando carregar o coração de Branca de Neve.....	192
Imagen 18	Temporada 1, Episódio 7: A Rainha segura o coração do caçador.....	192
Imagen 19	Temporada 2, Episódio 20: “- A Rainha está morta. Vida longa à Rainha Má” – diz Regina, em frente ao espelho.....	195
Imagen 20	Temporada 2, Episódio 10: Regina se arrepende de não ter matado Branca de Neve.....	197
Imagen 21	Temporada 1, Episódio 18: Caracterização de Regina jovem.....	199
Imagen 22	Temporada 2, Episódio 6: Primeira aparição como Rainha Má.....	201
Imagen 23	Temporada 2, Episódio 17: Primeira aparição como prefeita de Storybrooke.....	201
Imagen 24	Temporada 7, Episódio 22: Regina regenerada se torna “a boa Rainha”.....	207

## SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	10
2	O REVISIONISMO DOS CONTOS DE FADAS.....	14
2.1	Pós-modernidade e estratégias revisionistas.....	15
2.2	Breve trajetória histórica dos contos de fadas.....	35
3	ESPELHO, ESPELHO MEU: REFLEXOS E ROTEIROS DO FEMININO, MODOS DE SE TORNAR MULHER.....	58
3.1	A perspectiva feminina e o patriarcado: da subordinação à oposição.....	60
3.2	A mulher nos mitos e nos contos de fadas.....	83
4	NEGOCIANDO A NARRATIVA DA MADRASTA: A PERSPECTIVA DA VILÃ.....	103
4.1	A madrasta pelo viés da tradição.....	104
4.2	A madrasta nas releituras contemporâneas.....	117
4.2.1	A Condessa de “The Snow Child”.....	117
4.2.2	A rainha de “Snow Night”.....	122
4.2.3	A velha Rainha de “The dead Queen”.....	129
4.2.4	A madrasta de <i>Garotas de Neve e Vidro</i> .....	134
4.2.5	A Rainha Má de <i>A mais bela de todas: A história da Rainha Má</i> .....	157
4.2.6	Regina Mills, de <i>Once upon a time</i> .....	174
5	(DES)CONSTRUÇÕES: A IDEIA DE ORIGEM É UMA FICCÃO.....	208
6	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	231
	REFERÊNCIAS.....	235

## 1 INTRODUÇÃO

Em um mundo inundado por imagens midiáticas, revisitamos as palavras, os sentidos, a memória, a herança e a tradição. Nessa perspectiva, os contos de fadas são fragmentados, repetidos, desconstruídos e virados do avesso. As heranças recebidas pelo modernismo possibilitam uma obra contemporânea desconstruída de uma leitura única e linear. Somos próprios de um tempo que reivindica mais que um final fixo e feliz. Esse processo literário é nomeado como revisionismo contemporâneo. O conto de fadas revisitado objetiva alterar a visão tradicional que os leitores possuem acerca das narrativas clássicas cujos significados se tornaram cristalizados. Paradoxalmente, o propósito é criar algo novo, com valores transformados, mantendo vivas as narrativas dos contos tradicionais.

Contudo, a revisão dos contos de fadas não pode ser considerada uma estratégia exclusiva da contemporaneidade. Os contos de fadas são narrativas que passam por um trabalho de revisão constante, podendo ser lidos como metáforas de uma época, pois revelam modos de vida e visões de mundo em tempos e espaços determinados. A trajetória histórica dessas narrativas enquanto gênero literário revela um processo de apropriação dialética. Na tradição oral, o narrador era conhecido e as histórias expressavam experiências e crenças comuns. Com a invenção da impressão e a institucionalização do gênero literário, os contos orais foram apropriados por classes sociais diferentes e sua produção e recepção, transformadas.

Há uma incerteza quanto à origem dos contos, sendo impossível apontar com exatidão como e onde um conto se originou. Contemporaneamente, o que consideramos contos de fadas é um tipo de narrativa advinda da tradição popular. O termo “conto de fadas” foi usado pela primeira vez por Madame D’Aulnoy, em 1697: *conte de fées*, caracterizando-se como a primeira autora a publicar as narrativas produzidas nos salões das preciosas. O conto popular precisou se encaixar nos salões e nas cortes aristocratas e burguesas para se estabelecer como gênero. No começo do século XIX, quando os irmãos Grimm adentram esse cenário, os contos de fadas literários já estavam institucionalizados, assumindo diversos posicionamentos ideológicos e estéticos.

Apropriação, conforme afirma Jack Zipes (1994), não ocorre sem violência. A violação das histórias trabalhou em prol do estabelecimento da burguesia, de modo a controlar o desejo e a imaginação dentro de uma ordem simbólica da cultura ocidental. De um ambiente coletivo e oral, o conto passou a ser lido no ambiente privado. Como poucas pessoas na época podiam ler, o conto de fadas se tornou elitista e individualista. Antes de se adequar às crianças, era lido pelos adultos e sua origem nas classes baixas foi, por muito tempo, considerada vulgar. Desse

modo, a análise dos contos de fadas demonstra que eles refletem aspectos culturais da época em que foram escritos, sendo marcados por papéis estereotipados.

Os contos de fadas podem ser estudados por um imenso arranjo de possibilidades. A principal abordagem que ilumina esse estudo diz respeito à relatividade histórica do significado, ou seja, as versões refletem os contextos culturais, históricos e ideológicos de produção, demonstrando a remodelação dos significados, os quais podem ser diversos se as histórias forem analisadas e interpretadas a partir da perspectiva de outros personagens. Embora a personagem de Branca de Neve monopolize nossa atenção, Warner (1999) enfatiza que os contos de fadas não são narrados na primeira pessoa da protagonista. A partir dessa constatação, é importante considerar que muitas interpretações geralmente abordam as histórias do ponto de vista da protagonista – é o que acontece com Branca de Neve, órfã de mãe e atormentada pela madrasta, a personagem substituta e vilipendiada.

Considerado um estudo de continuação, essa tese surgiu da conclusão do Mestrado, cuja análise se pautou nos níveis de subversão alcançados pelas personagens protagonistas da princesa nas releituras de Angela Carter, “The Snow Child” (1979) e de Barbara G. Walker, “Snow Night” (1996). Ao final da pesquisa, ficou latente a interpretação de que não haveria subversão tão significativa em ambas as releituras se não fosse pela figura da madrasta – personagem tradicionalmente relegada à vilania intrínseca.

A figura da madrasta má tem ganhado cada vez mais notoriedade como uma dentre tantas personagens vilãs. Os irmãos Grimm selecionaram a madrasta como uma antagonista apropriada. Uma análise da primeira para a segunda edição de Branca de Neve, por exemplo, demonstra que a madrasta nem sempre foi a vilã da narrativa, de modo que a escolha por atribuir a vilania a essa personagem é consciente. O motivo é que ainda permanece nebuloso.

Especula-se, com Bruno Bettelheim (2002), que a madrasta malvada preserva a imagem da boa mãe, a fim de que a criança possa expressar sua raiva em relação a uma figura materna sem sentir culpa. Considerando a perspectiva de unidade familiar, essa teoria justifica a vilania da madrasta, afinal ela é alguém de fora, estando à margem.

Todavia, também há o motivo do reflexo histórico social do período, com alta taxa de mortalidade nos partos e a falta de higiene sanitária. Além disso, uma vez que os homens mais velhos se casavam novamente, após a morte da esposa, com mulheres bem mais jovens, reduzia-se a diferença de idade entre a madrasta e a enteada, abrindo-se a possibilidade de ciúmes e competição entre as mulheres, dentro de um mundo marcadamente masculino.

Madrasta e enteada tecem uma relação de poder. Elas são influências mútuas para o desenrolar da narrativa. Não se pode negar que a madrasta está vinculada à ação e, sem ela, não

há desenvolvimento ou progresso narrativo. O enredo de Branca de Neve somente se desenvolve devido ao agenciamento da figura à margem, de fora. Além disso, a protagonista apenas consegue se livrar da madrasta, na narrativa tradicional, quando o príncipe entra em cena.

A vilania é uma forma de comunicação no mundo contemporâneo. Embora os contos tenham passado por anos de revisão, adaptação e apropriação, a figura feminina da vilã permanece. Por que nos contos de fadas tradicionais o mal é muitas vezes representado por uma figura feminina? Por que a madrasta é na maior parte da narrativa descrita como má? Existem forças externas à narrativa que validam essa caracterização negativa do poder feminino? Essas são algumas questões que movem a construção desse estudo.

É importante considerar que a mãe destrutiva é um desafio para a família patriarcal, por isso a madrasta vem substituí-la. A madrasta, por tanto tempo estimada como representante de um mal inato, necessita ser considerada uma vítima da situação e da sociedade em que se encontra, a fim de que sua narrativa ganhe novas perspectivas. É preciso ler os contos tradicionais a partir do ponto de vista de outrem, com o intuito de lançar nova luz sobre o material.

Seguindo esse propósito, o *corpus* dessa pesquisa contempla obras que retomam a narrativa de Branca de Neve, trazendo novos enredos e novas perspectivas para a figura da madrasta, a saber: “The Snow Child”, de Angela Carter (1979), “Snow Night”, de Barbara G. Walker (1996), “The dead Queen”, de Robert Coover (2005), *Garotas de neve e vidro*, de Melissa Bashardoust (2018), *A mais bela de todas – A história da Rainha Má*, de Serena Valentino (2016) e o seriado ficcional *Once upon a time* (2011-2018). Dentro dessa seleção, enfatizamos as justificativas construídas para a sua maldade, em retomada do passado da personagem, determinando os motivos de sua transformação. A partir dessa concepção, defendemos a hipótese de que a busca da origem do mal da madrasta é uma ficção que não empobrece o enigma, que nasce e se consolida no fato de nunca dizer tudo. Traçamos, com isso, o conceito de memória-origem e o associamos com a transformação da personagem madrasta de vilã para uma anti-heroína pós-moderna.

Em nosso trabalho tentamos fazer o que as releituras contemporâneas estão realizando com a história da madrasta: retomada do seu passado. Voltamos aos mitos de origem e à história para observar a construção do que é se tornar mulher ao longo do tempo; voltamos ao passado dos contos de fadas para delinear uma trajetória histórica, evidenciando os possíveis lugares das mulheres enquanto escritoras, narradoras e personagens. A partir disso, problematizamos: Por que as mulheres nos contos de fadas são facilmente vilanificadas? Por que se especula o

quão difícil é para a enteada aceitar uma madrasta e tão pouco é afirmado sobre o quão problemático é para a madrasta adentrar um cenário familiar completamente novo?

Considerando esses questionamentos, a tese se estrutura em quatro capítulos de discussão, a saber: “O revisionismo dos contos de fadas”, o qual contempla a pós-modernidade e a trajetória histórica dos contos de fadas, assim como o conceito de “re-visão” e as estratégias revisionistas.

No capítulo “Espelho, espelho meu: reflexos e roteiros do feminino, modos de se tornar mulher”, destacamos tanto a perspectiva feminina e sua relação com o patriarcado, quanto a representação da mulher nos mitos e nos contos de fadas tradicionais, considerando seus arquétipos e estereótipos.

O capítulo “Negociando a narrativa da madrasta: a perspectiva da vilã” retoma a construção da madrasta pelo viés da tradição, comparando-a com as releituras contemporâneas selecionadas para esse estudo. Destaca-se o diálogo com os trabalhos abordados nos dois capítulos anteriores.

No capítulo “(Des)construções: a ideia de origem é uma ficção”, discutimos a vilania da madrasta, considerando valores morais e éticos e suas transformações de acordo com o tempo e a sociedade. Propomo-nos a pensar o motivo de retomarmos, na contemporaneidade, a narrativa de uma personagem à margem e se nas releituras analisadas a madrasta ainda poderia ser considerada vilã, uma vez que suas características se modificam.

## 2 O REVISIONISMO DOS CONTOS DE FADAS

“À medida que as antigas histórias se espalharam, ultrapassando fronteiras sociais, e ao longo dos séculos, desenvolveram um enorme poder de resistência. Mudaram sem perder seu sabor. Mesmo depois de absorvidas pelas principais correntes da cultura moderna, são testemunhas de uma antiga visão de mundo” (DARNTON, 1986, p. 93).

“The telling of a tale links you with everyone who has told it before. There are no new tales, only new tellers, telling in their own way, and if you listen closely you can hear the voice of everyone who ever told the tale” (BROOKE, 1993, s. p.).

Muitos são os questionamentos que direcionam a escrita desse capítulo: o que são os contos de fadas? A quem essas histórias eram e são destinadas? Por que e por quem eram narradas? Por que os seus significados se tornaram cristalizados?

Para auxiliar a discussão dos contos de fadas, consideremos simbolicamente elementos que nos remontam ao tempo e ao espaço: o calendário e o mapa. Marina Warner (2014) propõe que imaginemos a trajetória histórica dessas narrativas como se voltássemos no tempo por meio do calendário e visualizássemos dezenas de contadores narrando os contos populares, marcados pela oralidade, para um público diverso que desejava superar suas adversidades cotidianas ainda que de forma simbólica. Tempos depois, os contos populares foram compilados, interpretados e modificados, cumprindo propósitos diferentes conforme encontravam espaço para florescer.

A apropriação das narrativas enquanto gênero literário nos permite observar, em um grande mapa, proeminentes marcadores: Charles Perrault, com *Histoires et contes du temps passé* (*Tales of Olden Times*, 1697) e os irmãos Grimm, com *Kinder- und Hausmärchen* (*Children's and Household Tales*, 1812-1857). Lugares como a Itália, com Giambattista Basile, e a Dinamarca, com Hans Christian Andersen, também serão lembrados.

Tornando-se um material cultural da tradição ocidental, os contos de fadas são revisitados por diversos escritores contemporâneos, na pós-modernidade, principalmente por meio da intertextualidade. Esses novos estilos, conteúdos e estruturas que compõem os textos revisitados se tornam um argumento favorável no combate à suposição de que essas narrativas permaneceram estáveis e imutáveis ao longo do tempo.

Além de um material literário, os contos de fadas e suas releituras se configuram como um estudo interdisciplinar ou multidisciplinar: partindo da literatura, podemos percorrer caminhos psicológicos, psicanalíticos, sociológicos, filosóficos, históricos. Isso demonstra que

o campo dos contos de fadas é farto e as perspectivas de análise mudam, conforme o jogo de luzes e sombras lançado pelo leitor ou pesquisador, considerando os contextos social, cultural e ideológico contemporâneo.

Os subcapítulos que se seguem partem da discussão acerca da pós-modernidade como porta de entrada para a abordagem do revisionismo contemporâneo dos contos de fadas. A partir da noção de intertextualidade e das estratégias revisionistas, considerando a necessidade de integrar o passado para poder questioná-lo e subvertê-lo, apresentaremos uma breve trajetória história dos contos, argumentando em prol da importância de analisarmos essas narrativas como documentos históricos, portanto, construções culturais.

## 2.1 Pós-modernidade e estratégias revisionistas

Uma das estratégias narrativas da pós-modernidade é o revisionismo contemporâneo. Cristina Bacchilega (1997) afirma que a revisão das narrativas tidas como clássicas se pauta em vieses psicológicos, sociais e históricos e pode ser chamada de conto de fadas pós-moderno. Configura-se, assim, uma relação próxima entre pós-modernidade e processo revisionista, os quais serão abordados nesse capítulo.

Pós-modernidade é um termo cujos sentidos se multiplicam, de modo a aludir a um período histórico específico. Seu estilo de pensamento questiona paradigmas fundadores de verdade, noções de razão, identidade e objetividade, estruturas únicas e grandes narrativas. Definir o pós-moderno é tarefa difícil, pois ele engloba o presente e seus sentidos são plurais tanto para as formas quanto para os conteúdos.

Considera-se que o termo pós-moderno e sua ideia nasceram não no centro cultural da época, mas na periferia do mundo hispânico, sendo descrito como um “refluxo conservador dentro do próprio modernismo” (ANDERSON, 1999, p. 10), numa tentativa de emancipação. Alguns anos depois, o termo surgiu no mundo anglo-saxão, com Arnold Toynbee, em *Study of History*, de 1934. A história do Ocidente tentava se moldar a partir das perspectivas contraditórias entre duas barreiras que se rompiam: a do industrialismo e a do nacionalismo. O conflito entre essas perspectivas gerou a Grande Guerra. Em sua obra, Toynbee propõe que a civilização ocidental passou por um momento de crescimento, maturidade e decadência, cujo declínio se comprova pelas duas guerras mundiais e a iminência de uma guerra fria.

No final dos anos 50, o termo pós-moderno reapareceu com os críticos americanos, a fim de classificar uma ficção que não se enquadrava mais no conceito modernista, uma vez que

se cruzavam classes e se misturavam gêneros. Nesse meio tempo, a Europa estava devastada pelas guerras e os Estados Unidos avançavam enquanto potência mundial. Apesar do primado desenfreado da tecnologia – com a Primeira Revolução Industrial, houve diversas contribuições, como a invenção das máquinas e instalação das fábricas; com a Segunda Revolução Industrial, o telégrafo e o rádio foram descobertos; e com a Terceira Revolução Industrial, caracteriza-se a era da tecnologia – a hegemonia de uma única potência caminhava para uma possível guerra fria, bipolarizando o mundo.

O emblema de pós-modernidade foi utilizado primeiramente na obra de Jean-François Lyotard – *A condição pós-moderna*, cuja abordagem se refere à situação em que se encontrava a cultura, considerando as transformações sofridas pela ciência, literatura e artes no final do século XIX. Lyotard (2009) aponta para a incredulidade da condição pós-moderna quanto às grandes narrativas que se pretendem atemporais e universalizantes. Essa visão se concretiza devido à relação entre a pós-modernidade e a sociedade pós-industrial, cuja característica se pauta na multiplicidade linguística e comunicativa e contrapõe-se com grandes narrativas que justificavam a modernidade, como a Revolução Francesa e o idealismo alemão.

Contrário à ideia de Lyotard está Jürgen Habermas. Em “Modernidade versus pós-modernidade” (1983), o autor defende que a modernidade é um projeto inacabado, por isso se coloca contrário à pós-modernidade, enfatizando que crer em utopias e em ideologias ainda é possível.

Enquanto o modernismo privilegia uma alta cultura e a arte voltada para a minoria, o pós-modernismo trata de uma arte para todos, globalizada. No modernismo, era necessário romper com a tradição, utilizando-se, por exemplo, a paródia. No pós-modernismo não há ruptura, mas continuidade, de modo que o passado é resgatado, a fim de se realizar uma crítica, de problematizá-lo e preencher suas lacunas.

O modernismo foi um movimento planejado, primeiro na Europa e depois em países como o Brasil, que organizou a Semana de Arte Moderna, mostrando as vanguardas que questionavam os padrões de arte clássica. A arte modernista buscava a originalidade, sendo única e elitista, e era sustentada por três pilares, a saber: crítica social à tradição e à cultura de massa; transgressão formal, comportamental e social; e negação do passado, das fórmulas feitas.

Já o pós-modernismo incorpora a arte para todos, rejeitando a verdade única e o autoritarismo, pois tais características impossibilitam a reflexão crítica. David Harvey (2001) enfatiza que a fragmentação, a indeterminação e a desconfiança dos discursos universais modernistas são marcas do pós-modernismo. Além disso, esse movimento, segundo o autor,

nasce como aceitação do efêmero, do caótico, do pluralismo, enquanto múltiplas formas de alteridade.

Celebrar a imaginação no pós-modernismo significava juntar alta cultura e cultura de massa. Essa ideia é completamente negada por Frederic Jameson, para quem pós-modernidade se trata de um capitalismo tardio. Segundo Jameson (1987), essa concepção histórica de pós-modernidade enquanto capitalismo tardio se vincula a uma sociedade de consumo, de mídia, de informação, de modernização, considerando um modo de pensar nosso tempo presente na história. Para ele, é a transformação do capitalismo que possibilita o surgimento de outra dinâmica social: a pós-modernidade.

Assim, a produção estética passa por um processo ininterrupto, com o intuito de alimentar um mercado em expansão, o que requer a criação de mercadorias cada vez mais inovadoras, de modo a seduzir as pessoas para o consumo. Isso implica em uma perda tanto da noção de tempo, pois o homem parece perder a perspectiva de passado e de futuro, vivendo em um eterno presente; quanto da noção de espaço, pois não significou mudança equivalente no sujeito. O surgimento do hiperespaço nasceu da impossibilidade do sujeito de se localizar e se organizar no lugar que o circunda.

Enquanto no modernismo o sujeito é centrado no eu, constituindo uma identidade única que gera uma visão singular do mundo, no capitalismo tardio não há sujeito burguês e o descentramento possibilita um homem cada vez mais fluido, pois não há um estilo ou um modo único de se expressar. Tais características corroboram para o surgimento de sujeitos e obras fragmentadas. Em *A identidade cultural na pós-modernidade*, Stuart Hall (2006) apresenta três concepções de identidade do sujeito ao longo do tempo e seu processo de fragmentação.

O sujeito unificado da modernidade encontra sua velha identidade abalada e em declínio. A ancoragem sólida vem dando lugar ao deslocamento das estruturas, fazendo surgir novas identidades e fragmentando o sujeito moderno. Constitui-se assim a crise da identidade, como a denomina Hall (2006).

A condição de “pós” tenta relativizar uma concepção de identidade fixa, como queria o sujeito do Iluminismo. Nessa perspectiva, o sujeito dotado de razão e consciência se encontra centrado e unificado pelo núcleo interior autônomo e autossuficiente que se caracteriza como sua identidade.

Já o sujeito sociológico se forma na relação com o outro, que media valores, sentidos e símbolos; isto é, existe um diálogo entre a identidade do sujeito e os mundos culturais da sociedade, numa relação de internalização de significados que ele atribui como parte de si.

Nesse sentido, está costurado à estrutura, formando sua identidade. Essa estabilidade, por sua vez, é colocada no centro do argumento ao se constituir o sujeito pós-moderno.

Nessa outra perspectiva, os mundos culturais estão entrando em colapso e propagando mudanças que refletem em uma nova identidade, que deixa de ser fixa e passa a ser móvel, definida historicamente e fragmentada. Diferentes identidades são assumidas em momentos diversos e para coexistirem passam a construir um jogo de deslocamentos temporários, não havendo espaço para que sejam unificadas e coerentes. Hall (2006) aponta que isso é uma fantasia: “Se sentimos que temos uma identidade unificada desde o nascimento até a morte é apenas porque construímos uma cômoda estória sobre nós mesmos ou uma confortadora ‘narrativa do eu’” (HALL, 2006, p. 13). Hall (2006) também nos faz refletir sobre as identidades nacionais na perspectiva da globalização, enfatizando o local e o global, num processo de novas identificações para as duas instâncias.

Não havendo mais novos estilos e mundos nessa perspectiva do deslocamento e da fragmentação, recorre-se à intertextualidade. A impossibilidade de focalizar o presente implica na retomada e releitura dos clássicos. No entanto, esse retorno ao passado é sempre uma reelaboração crítica, nunca uma nostalgia sentimental. Assim, há mais continuidade do que diferença entre o modernismo e o pós-modernismo (HARVEY, 2001).

Linda Hutcheon (1991, p. 19) destaca o caráter contraditório do pós-modernismo “que usa e abusa, instala e depois subverte, os próprios conceitos que desafia”, afinal a cultura pós-moderna questiona a partir de dentro. Uma vez que alguns discursos da modernidade perderam a autolegitimação na pós-modernidade, o acesso ao passado é condicionado pela textualidade, pelas convenções do discurso. Nós temos acesso à linguagem, mas não à verdade propriamente dita.

Em um mundo sem referentes sólidos, a retomada da história pelo escritor pós-moderno ocorre como problematização dos paradoxos de seu tempo. A história não é vista mais como uma verdade absoluta, mas resgatada, repensada e reelaborada de maneira parcial, relativizando realidade e ficção no que Hutcheon (1991) denomina “metaficação historiográfica”. Ainda que exista uma tentativa de real, o que se alcança são parcelas da verdade, pois não conseguimos abranger o todo.

Dentro dos próprios sistemas e pressupostos, o escritor pós-moderno contesta e desafia forças totalizantes, a fim de afirmar a diferença, que é múltipla e provisória. A esse respeito, Roland Barthes (2001) considera o que é imutável e universal dentro da cultura, propondo a necessidade de que haja um processo de questionamento e desmistificação, no intuito de se alcançar a mudança.

A mudança é feita a partir do questionamento dos limites, ou seja, caracteriza-se como uma deslegitimização do que outrora era sistematizado e uniformizado. O indagar das fronteiras possui relação com a paródia, considerada uma “forma pós-moderna perfeita, pois, paradoxalmente, incorpora e desafia aquilo a que parodia” (HUTCHEON, 1991, p. 28).

Além da paródia, Daniela Carpi (2016) ainda elenca a bricolagem, a ironia e o jogo de palavras como características da escrita pós-moderna, que rejeita a distinção entre alta cultura e cultura popular, bem como se distancia da perspectiva de um narrador em terceira pessoa que expressa um ponto de vista fixo, com moral clara. A pós-modernidade enfatiza a autorreflexividade e a autoconsciência, de modo que todo elemento chama a atenção como algo construído. Assim, a fragmentação, a descontinuidade e a ambiguidade, por exemplo, são vistas como positivas para compreender a desestruturação, a descentralização e a desumanização do sujeito.

Uma das metodologias da pós-modernidade é a desconstrução, a qual enfatiza a desmistificação do texto, expondo suas hierarquias e questões internas. Considerando os elementos textuais marginais, a desconstrução trabalha em prol de promover visibilidade ao que estava repreendido. O texto, na abordagem da releitura, é redefinido e os polos opostos são invertidos. Isso não significa dizer que as incongruências estarão resolvidas, mas essa metodologia expõe as hierarquias, a fim de filtrar as informações que ali estão contidas (CARPI, 2016).

Somos, assim, convidados a olhar a partir de uma nova perspectiva: a do marginal. O “ex-cêntrico” (HUTCHEON, 1991) faz referência ao descentralizado, ou seja, ao que está fora do centro, dando lugar às diferenças – sejam elas de classe, raça, gênero, orientação sexual ou etnia. No entanto, isso não quer dizer que novos centros sejam construídos. O pós-modernismo é categórico no pensamento de que não se deve transformar o marginal em um novo centro, pois as verdades e as certezas são posicionais, dependem da condição do sujeito que enuncia, do local e do momento em que algo é proferido. Enfatizar as margens possibilita a quebra da ideia de que o centro está vinculado ao eterno e ao universal.

É fundamental, portanto, adentrar o passado, retomá-lo, com o objetivo de definir as condições pelas quais as suas “verdades” foram criadas, demonstrando que não são naturais ou universais, por meio da exposição dos mecanismos que constroem tal noção. Trata-se, pois, de um retorno problematizado. O passado é incorporado e modificado, possibilitando novos e diferentes sentidos. O texto, outrora fechado, possibilita um jogo intertextual e a descentralização depende do centro. A partir disso, chama-se a atenção para aquilo que está

sendo contestado, caracterizando-o como provisório. Afinal, retomar e modificar esse passado, muito mais do que esquecê-lo, nos libertará de seu jugo.

A própria palavra pós-modernidade, em nossa concepção, possui um hífen que se caracteriza paradoxalmente como uma ponte que liga o momento presente ao passado, o global ao local, o centro à margem, num movimento de continuidade, mas ao mesmo tempo é uma articulação descontínua pela presença deste item gramatical entre o prefixo e o substantivo. A linearidade é fragmentada pela presença simultânea de passado e presente (CARPI, 2016).

O texto pós-moderno se insere no passado com o objetivo de subvertê-lo, invertê-lo. Essa afirmação dialoga com o revisionismo dos contos de fadas, que retoma os contos de fadas tradicionais à luz do presente, criando novos direcionamentos críticos. Esse diálogo é marcado pelo questionamento e pela subversão de doutrinas hegemônicas.

Os contos de fadas contemporâneos são adaptações de narrativas seculares e, como parte da perspectiva da pós-modernidade, tendem a desnaturalizar características ou entidades tidas como naturais, num movimento de demonstrar que são culturais, uma vez que são construídas pelos sujeitos. Essas narrativas são documentos históricos consagrados e formados a partir da cultura e do desenvolvimento de cada época.

A abertura dos contos de fadas permite inúmeras maneiras de leituras, de acordo com o interesse de quem está interpretando, bem como o contexto histórico em que essa interpretação ocorre. A paródia dessas narrativas consagradas, trazendo um novo ponto de vista para a tradição, possibilita que o leitor renove o seu interesse nas histórias seculares (CARPI, 2016).

O processo revisionista intenciona abordar o outro lado da história, ou os outros lados, pois não se pretende criar novas verdades absolutas ou novos centros. A fim de neutralizar o poder dos contos de fadas tradicionais, é necessário minar os significados cristalizados pelas ideologias subjacentes às narrativas, primeiro com o ato da revisão e depois reescrevendo as histórias, possibilitando transformações sociais.

Nesse estudo, o termo revisão será considerado enquanto textos que foram reavaliados, caracterizando uma repetição com diferença (HUTCHEON, 1991). Adrienne Rich (1985) determina a importância de conhecermos essas escritas do passado de um modo diferente, com o objetivo de quebrar o controle de uma tradição sobre nós. Nesse sentido, Carpi (2016) levanta um questionamento acerca desse jugo que o conto de fadas tradicional possui: se os contos podem ser usados como manipulação moral e cultural, a reversão dessa perspectiva traria libertação dessas atitudes?

Criar algo novo é o propósito do revisionismo contemporâneo. Propõe-se enquanto quebra de ideias padronizadas e reforçadas pela tradição, por meio de uma recriação que

incorpora a crítica e o pensamento criativo do escritor, transformando valores. O ato de desconstruir, transformar e reorganizar a narrativa pode liberar o leitor de uma resposta habitual e esperada às narrativas. Recontar um conto de fadas é tomar o que é familiar e adaptá-lo, tendo em vista perspectivas diversas. Nessa percepção, essas histórias maravilhosas permanecem ao longo do tempo.

Sobre o ato de contar histórias que permeia a popularidade dos contos de fadas, Walter Benjamin (1987) enfatiza que o verdadeiro contador de histórias se encontra e sempre estará na figura do narrador. No entanto, as rápidas mudanças na vida moderna, bem como a multiplicidade e a fragmentação da experiência no século XX inviabilizam a arte de narrar. Nesse sentido, Benjamin (1987) propõe um fim para essa arte, uma vez que cada vez menos pessoas possuem essa habilidade. Em sua perspectiva, existe uma conexão entre a comunidade de ouvintes e a tradição oral dos contos de fadas, de modo que estamos nos desintegrando e não temos sabedoria em comum, pois elas não são mais transmitidas.

Os contos de fadas continuam a ser narrados ao longo do tempo não por serem narrativas fáceis de serem contadas, mas por promoverem prazer e fascinação diante de maneiras particulares de se olhar o mundo e a existência humana. Além de serem considerados objetos de arte, podem ser analisados sob outros olhares, observando-se os reflexos sociais, os acontecimentos intrapsicológicos, os pensamentos conservadores ou revolucionários, o papel da narrativa na sociedade, os contextos econômicos, culturais e históricos (LÜTHI, 1987).

De acordo com Kay F. Stone (2008), o estudo dos contos de fadas modernos nasceu nos anos de 1970, não somente como um impulso a escapar dos conflitos mundanos, mas principalmente pelo reconhecimento do importante papel que essas narrativas desempenhavam em um cenário de conflito cultural e debates de valores sociais, revelando representações de mundo a partir de uma visão masculina. Os contos literários proveem para as massas estereótipos femininos e masculinos ideais a serem aspirados. As heroínas e as vilãs dessas narrativas têm estado no centro de discussão de diversos acadêmicos, seja pela perspectiva de que são personagens complexas ou pelo fato de ainda possuírem um efeito no processo de socialização, representando passividade e crueldade, respectivamente.

Recordando o caráter universal e atemporal dessas narrativas, isto é, o congelamento e a cristalização de seus significados sócio-históricos de modo a perder as implicações contextuais, é importante considerar o revisionismo contemporâneo. Esse processo se constrói na necessidade de demonstrar que a mitificação pela qual os contos de fadas passaram, ao longo da institucionalização enquanto gênero literário, oculta ideologias, tornando as narrativas vazias de aspectos morais, sociais e culturais.

Tentando se contrapor a essa neutralidade, o processo revisionista dos contos de fadas enfatiza que tais narrativas possuem histórias e valores, considerados artefatos culturais. A fim de libertar os contos dessa perspectiva cristalizada e mitificada, é preciso encarar a historicidade dos contos, observando o caráter autoral dessas narrativas. A partir disso, é possível visualizar os sistemas de valores e as estruturas sociais contidas na sociedade que serviram como berço a essas histórias. Pode-se dizer então que os contos de fadas são uma herança cultural marcada ideologicamente.

Harries (2001) problematiza que se continuarmos lendo apenas uma lista restrita de contos de fadas, limitada por assunto ou formato, perderemos exemplos interessantes e desafiadores do gênero literário; se pensarmos que todos os contos de fadas precisam ser contados por um narrador em terceira pessoa, ou seja, invisível, não seremos capazes de ouvir outras “vozes” em muitos contos; se acreditarmos que alguns contos são mais autênticos que outros, cairemos facilmente em armadilhas narrativas.

É necessário olhar para as histórias, antigas e novas, e observar como elas têm sido criadas, modificadas e desafiadas, pois os contos de fadas literários possuem variações e isso tem ocorrido por pelo menos três séculos. Vanessa Joosen (2011) chama a atenção para os termos que refletem a reescrita, como reconto, reversão, revisão, paródia, transformação, antuento de fadas, conto de fadas pós-moderno ou reciclado ou fraturado. Para Tatar (2013), os contos de fadas reinventados – fraturados, adaptados, variados ou reescritos – podem nos levar à uma noção complicada de história “original” que só existe em nossa imaginação. Logo, a versão canônica nada mais é do que uma ficção que sustenta a fé que temos nos arquétipos.

Os críticos do revisionismo contemporâneo trabalham no sentido de desvendar a história e os significados que os contos de fadas carregam, confrontando séculos de cânone literário e demonstrando que os autores de releituras usam os contos de fadas de forma subversiva, (re)construindo narrativas dentro de uma tradição histórica, de modo que os contos sejam uma abertura para o nosso interior; nunca respostas finais, mas apenas reflexões (BERNHEIMER, 2002).

Nesse estudo, o conceito de revisão será considerado como “re-visão”, conforme cunhado por Adrienne Rich (1985), em seu ensaio “When we dead awaken: writing as revision”. Escolher uma peça de Ibsen, *When we dead awaken*, como parte do título de seu ensaio é significativo para introduzir o tema sobre o despertar coletivo da consciência para questões que afetam a vida das mulheres.

A escrita de Rich evoca uma preocupação com o despertar da consciência feminina frente a opressão masculina. Considera seu pai o seu primeiro leitor, mas reconhece que durante

muito tempo esteve sob influência patriarcal. Posteriormente, envolvida com a vida familiar, começou a desenvolver um sentimento de raiva, fazendo com que retornasse à escrita. Escreveu poemas, prosas e críticas que transitam nas temáticas do feminino.

Para a autora, “re-visão” é “o ato de olhar para trás, de ver com novos olhos, de entrar em um texto antigo a partir de uma nova direção crítica” (RICH, 1985, p. 18<sup>1</sup>). Caracteriza-se como um ato de sobrevivência, pois o autoconhecimento possibilita compreender as suposições às quais estamos inseridos e é uma luta contra a destruição da identidade.

As revisões de cunho feminista são rejeições perversas de problemas muitas vezes negligenciados, como a questão da voz e sua ausência; a mulher como objeto de troca nas mãos masculinas; os papéis de gênero e as expectativas sociais em decorrência destes; a educação feminina; o casamento como única salvação da mulher; dentre outras desigualdades. Esse novo olhar para o texto antigo tem como impulso revelar como vivemos, como fomos levados a nos imaginar e como a linguagem nos constitui, aprisiona e liberta. O ato de “re-ver” objetiva compreender os efeitos sufocantes que a cultura patriarcal exerce sobre as mulheres e sua identidade.

Maria Cristina Martins (2015) determina que o termo “re-visão” traz uma nova leitura dos textos consagrados, promovendo alterações, a partir da repetição de uma história original de uma outra maneira, repensando, reconsiderando e reavaliando a narrativa tradicional. Além disso, percebe que “re-visão” é praticamente um *slogan* no que se refere à escrita feminista contemporânea, considerado um método de partilha pelas mulheres; afinal, os contos de fadas tradicionais são testemunhos contra elas.

Considerando que a escrita feminista contemporânea opera na premissa de que as escritoras alteram e desafiam padrões estabelecidos por homens, torna-se importante a revisão ou reversão de assuntos e ideologias que compõem a tradição. Em uma tentativa de mudar os paradigmas culturais e sociais, contos de fadas são reescritos considerando a criação de heroínas ativas que combatam o impacto negativo que a passividade trouxe ao estereótipo feminino. Revisar ou revisituar o cânone com um olhar crítico faz parte da escrita feminista. Ao desafiar a tradição, evidencia-se a escrita que a incorpora, consolidando um diálogo com a tradição herdada, aberta ou secretamente.

Zipes (1994) aborda uma diferença fundamental na questão da revisão na contemporaneidade: as duplicatas e as revisões. As duplicatas repetem as estruturas e as normas da tradição e as revisões tendem a uma reestruturação. Essa reestruturação se refere ao

---

<sup>1</sup> 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).

descontentamento com o discurso dominante dos contos de fadas tradicionais e seus valores sociais e modelos institucionais para papéis de gênero.

O caráter sexista e misógino dos contos de fadas aborda papéis femininos ideais de passividade, abnegação, obediência e sacrifício. Tais narrativas, em contrapartida, preparam os homens para serem competitivos, autoritários, racionais. O discurso masculino é tido como natural e os contos de fadas tradicionais trabalham na função de manter os mecanismos sociais a partir dos quais foram criados. Andrea Dworkin (1974) afirma que nós não formamos o mundo antigo, mas fomos formados por ele, desempenhando os papéis que fomos ensinados. Assim, os contos de fadas manipulam nossa noção de poder, condição social e papéis sexuais. São narrativas que permanecem porque reforçam uma hegemonia masculina no processo de civilização.

Madonna Kolbenschlag (1991), a esse respeito, enfatiza que os contos de fadas recapitulam uma visão que fundamenta a determinação dos papéis sexuais, justamente por incorporarem elementos do feminino arquetípico. A partir disso, os contos revisitados reorganizam as relações entre os personagens e revertem os enredos, com o intuito de provocar no leitor uma reavaliação acerca das visões conservadoras de gênero e poder. Essas revisões emanam de um impulso de mudança dentro das sociedades, e o poder, seja social, seja discursivo, é apresentado não para ganhar vantagem, mas resolver contradições.

Nas últimas décadas, inúmeras e crescentes são as narrativas que tornam a olhar para o conto tradicional em prol de uma “re-visão” (MARTINS, 2015). É como se os contos de fadas tivessem um “botão” de atualização embutido, nos convidando a adaptá-los para novos cenários (TATAR, 2013). A esse respeito, Zipes (1986) determina que continuamos voltando aos contos de fadas tradicionais e reformulando seus conceitos cristalizados, de modo a indicar o poder dessas narrativas no processo de socialização e educação das crianças.

Os autores de releituras de contos de fadas desafiam visões convencionais de gênero, socialização, papéis sexuais, a fim de delinear novos horizontes para os leitores. Mostrando insatisfação com o discurso dominante, esse “tornar a ver” a tradição possibilita uma perspectiva diferente, dando voz aos personagens esquecidos e silenciados. A atenção é voltada para a ilusão criada pelos contos de fadas estruturados na premissa da submissão feminina.

As experiências femininas de vitimização e de raiva são construções sociais reais e devem ser exploradas pela escrita literária, pois revelam discursos dominantes e modelos de comportamento sexista, demonstrando haver padrões de valores e expectativas de papéis e relacionamentos. Além dessas experiências, as personagens femininas são polarizadas, de modo que reverter esses papéis faz parte do trabalho de reescrita, tornando-se uma técnica que

transforma princesas passivas em heroínas questionadoras ou iluminando os motivos ou as justificativas que englobam as ações da madrasta (HARRIES, 2001). Não existe uma pretensão de reformular a tradição, mas mostrar que ela pode influenciar a maneira de encarar o mundo, uma vez que se torna parte da cultura hereditária e é um instrumento de socialização, principalmente infantil.

Considerando essa necessidade de examinar cuidadosamente os contos de fadas, entende-se que as releituras provocarão alterações e expandirão a visão construída pela e na tradição. No entanto, é preciso questionar: será que essas releituras realmente conseguem atingir o público? Até que ponto elas se tornam preferências tendo em vista as narrativas tradicionais? Além disso, quem tem acesso a esses contos de fadas pós-modernos? Isso acende a discussão acerca da autoria, pois os contos de fadas revisitados são autorais enquanto a tradição trabalha com uma visão arquetípica.

“Desde a sua institucionalização no século XVII, o conto de fadas manteve o seu caráter de narrativa prototípica na civilização ocidental. Embora suas estruturas permaneçam, os valores subjacentes [...] têm sido constantemente remodelados” (CANTON, 1994, p. 31). Isso enfatiza que o contexto da experiência pessoal de cada escritor politiza sua leitura do conto de fadas de uma maneira única.

A forma como o autor se vincula à sua obra é uma questão antiga. Os contos autorais refletem o presente do autor que trabalha dentro de discussões que o rodeiam. Considerando o pensamento dialógico de Bakhtin, a atividade estética se vincula à produção de conhecimento no mundo de valores culturais – e não imanentes – do homem. A consciência autoral é ideológica, uma vez que reflete os valores sociais em evidência no presente, reconhecendo que essa visão de mundo não é única. Além disso, a consciência criadora do autor administra as vozes da polifonia e sua escolha da palavra é intencional, expressando sua posição discursiva e demonstrando consciência histórica de suas escolhas.

Bacchilega (1997) distingue os contos de fadas revisitados dos contos tradicionais porque o primeiro se recusa a obedecer à autoridade do segundo, apropriando-se dessas narrativas. Angela Carter (1983) descreve seu trabalho como “colocar vinho novo em odres velhos” – claramente uma revisão do provérbio bíblico. O desenvolvimento da escrita e da leitura depende de novas leituras de textos antigos. Colocar vinho novo em odres velhos pode ser interpretado como um processo de rompimento, explosão, pois o vinho, durante a fermentação, modela o odre, que perde sua capacidade de elasticidade.

O pós-modernismo atua como uma ferramenta discursiva de desconstrução em relação ao desempenho e estabilidade do gênero literário. A disseminação do conto de fadas pós-

moderno por meio de múltiplas versões é definitivamente poderosa. Sua característica de oposição torna o processo revisionista um anticonto (BACCHILEGA, 1997).

Revisar narrativas estabelecidas se tornou cada vez mais popular, por meio da utilização de métodos alinhados ao pós-moderno, adicionando novos conteúdos e características aos “velhos” paradigmas e desviando-os das expectativas cristalizadas. Martins (2015) afirma que no cenário contemporâneo diversas perspectivas são apresentadas em uma proliferação de narrativas revisitadas, pois cada história nos conduz a outra, por meio de questionamentos, transgressões e subversões. Como diria Warner (1999, p. 24), “os finais felizes dos contos de fadas são apenas o começo da história maior”.

A produção de contranarrativas “desobedientes”, embora fazendo referência aos textos originais, derruba suas suposições básicas por meio, principalmente, da intertextualidade. O revisionismo contemporâneo se utiliza de estratégias como tradução, adaptação parafrástica e paródia, manipulando as convenções literárias. No estudo das releituras, não se deve desconsiderar o texto-fonte, ou seja, o cânone literário, pois é preciso estabelecer um diálogo ao longo do processo de desconstrução e/ou reconstrução da tradição.

O conceito de “mirada estrábica”, de Ricardo Piglia (1990), é importante para ilustrar essa relação, visto que, vindo de um mesmo lugar, um olhar se volta para a tradição e outro, para a contemporaneidade. A partir disso, cada nova obra de arte modifica a tradição, a qual é reconstruída por cada artista e sua escrita, alterando o passado e se deixando determinar por ele (ELIOT, 1989). O ato criador é um cruzamento de textos e a palavra é coletiva e anônima, o que reforça o caráter polifônico e intertextual da linguagem e da memória cultural (PIGLIA, 1990).

Devido ao fato de a cultura ser um processo intertextual, as produções humanas se constroem em constante diálogo. Disso decorre a importância de se considerar o conceito de intertextualidade dentro do processo revisionista contemporâneo dos contos de fadas.

O termo “intertextualidade” foi utilizado pela primeira vez por Julia Kristeva em 1966, no texto “A palavra, o diálogo, o romance”. Em 1967, em “O texto fechado”, Kristeva precisou a definição. A palavra foi crivada a partir de análise e difusão das teorias do dialogismo de Bakhtin, no intuito de evidenciar que o discurso literário é absorção e diálogo com um *corpus* anterior. A visão que Kristeva traz para a intertextualidade está relacionada à constituição do texto que emerge de contribuições anteriores.

Tiphaine Samoyault (2008) reconhece que a intertextualidade é uma noção necessária para a literatura. Para a autora, a intertextualidade não seria apenas um resgate de textos, mas é

uma escritura que se movimenta entre o antigo e o novo. A palavra literária reflete um cruzamento de textos, dialogando em níveis horizontal e vertical.

Mikhail Bakhtin não emprega o termo intertextualidade, mas dialogismo é a nomenclatura dada à interdiscursividade – relação dialógica entre enunciador. A experiência com o dado puro não ocorre, visto que acessamos a realidade sempre por meio da linguagem (BAKHTIN, 1993). O enunciador tem a ilusão de que seu discurso é próprio, esquecendo-se de que está envolto de vozes e discursos. Ao enunciar sobre determinado objeto, o indivíduo se depara com discursos já construídos e pode assumir o isolamento das ideias ou cruzamento, aproximação (BAKHTIN, 1998). “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). Em Bakhtin, existe uma importância de se reconhecer a voz do outro no texto e isso ocorre por meio da polifonia e do dialogismo.

A imagem de um mosaico ou de um caleidoscópio representa para Kristeva a relação que os textos estabelecem entre si, pois os discursos se cruzam, embracam, transformam. “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” (KRISTEVA, 2005, p. 68).

Para Gerard Genette (1989), a intertextualidade pode ser lida como a presença de um texto em outro, ou seja, uma “co-presença”, que engloba a citação, o plágio e a alusão. Essa presença, segundo Laurent Jenny (1979), produz um “efeito de eco”. Genette (1989) define outros quatro tipos de relações transtextuais, para além da intertextualidade: paratextualidade – relação menos explícita entre texto e paratexto; metatextualidade – comentário crítico que une dois textos; hipertextualidade – relação entre um hipertexto (aquele que deriva de outro anterior) e um hipotexto; e arquitemptualidade – relação do texto com o estatuto a que pertence.

A prática intertextual permite à literatura remeter a si mesma, num processo que determina a relação entre textos. Assim, “[...] a palavra (o texto) é um cruzamento de palavras (de textos) onde se lê, pelo menos, uma outra palavra (texto)” (KRISTEVA, 2005, p. 68). Por meio da intertextualidade, a literatura se caracteriza como paradoxal, pois é autônoma, em relação ao mundo, mas constantemente invoca sua relação com este: uma literatura que se lê e lê o mundo (SAMOYAULT, 2008).

De acordo com Jenny (1979), a intertextualidade é uma condição da obra literária de se relacionar com os modelos arquetípicos, considerando as perspectivas “de realização, de transformação, ou de transgressão” (JENNY, 1979, p. 5). Desse modo, as obras literárias precisam ser encaradas com um olhar crítico, afinal não são simples memórias.

A intertextualidade não pode ser vista como uma mera soma de influências, pois se trata de um “trabalho de transformação e assimilação de vários textos, operado por um texto centralizador, que detém o comando do sentido” (JENNY, 1979, p. 14). A retomada textual dentro do processo não ocorre apenas de maneira saudosista, ou uma lembrança, mas por meio da subversão. A presença de um texto em outro pode provocar uma transgressão, remodelando ideias e ideologias, desintegrando narrativa e discurso.

O trabalho intertextual possibilita a criação de novas narrativas por meio do aproveitamento de histórias. É preciso escrever o novo e renovar o já dito (JENNY, 1979), num processo de reelaboração constante. “O texto joga com a tradição, com a biblioteca, mas em vários níveis, implícitos e explícitos” (SAMOYAUT, 2008, p. 45).

O recurso intertextual implica em reconhecer que algo já foi dito e refletir os efeitos dessa retomada. O aproveitamento discursivo ocorre por meio de um trabalho declarado pelos autores da contemporaneidade, dentro da perspectiva do revisionismo. Uma vez que a tradição é retomada, relativizada, negada e subvertida pelo processo revisionista, é papel do leitor manejá-la essa relação intertextual, interpretando as relações estabelecidas pela palavra literária. Joosen (2011) afirma que o leitor é responsável pelas conexões entre releitura e texto-fonte, realizando as possíveis interpretações que podem não ter sido notadas de antemão e construindo uma nova perspectiva para a narrativa tão conhecida.

Existe uma concepção moderna do objeto artístico que necessita da participação do público para construir e elaborar seu entendimento do texto (CHALHUB, 2002). Para Hutcheon (1991), a intertextualidade substituiu a relação entre autor e texto pela relação entre leitor e elemento textual. O leitor precisa ter a competência de decifrar os múltiplos textos e estar sensível à repetição literária, afinal, os modos de leitura precisam acompanhar os modos de escrita (JENNY, 1979).

As narrativas que se refletem em novas histórias, no processo intertextual, se desenvolvem a partir de um novo contexto, transformando e transgredindo, no revisionismo contemporâneo, as marcações ideológicas, provocando reflexões no âmbito literário.

É preciso sair do centro e fazer as margens emergirem. Piglia, ao retomar Ítalo Calvino e as *Seis propostas para o próximo milênio*, supõe que a sexta proposta – que não foi apresentada devido à morte de Calvino – seja justamente o deslize, a mudança de lugar. Considerando o lugar de onde fala, Buenos Aires – periferia das tradições centrais, Piglia (2013) reflete sobre os limites da literatura, observando que esta é sempre o lugar onde alguém vem dizer. Nesse sentido, sua proposta é sair do centro e pensar a margem e o outro; sua proposta é sobre deslocamento e distância.

Ao estabelecer relações de reconhecimento e deslocamento/distanciamento entre textos e discursos, a intertextualidade é fundamental para o processo revisionista contemporâneo. A retomada da tradição sob um olhar crítico possibilita aos autores a devolução de muitas narrativas aos leitores sob forma de releitura.

Tornando-se cada vez mais popular, a revisão das narrativas se utiliza de métodos que se alinham ao pós-modernismo. Tais métodos têm como objetivo inverter nossa visão das narrativas, desafiando e subvertendo a nossa compreensão habitual dos contos de fadas. A releitura, em oposição à narrativa tradicional, retoma aspectos desse gênero literário, a fim de reimaginá-los, invertê-los, desconstruí-los, propondo alternativas interpretativas.

Além de compreender o conceito de intertextualidade, é preciso verificar o modo como essa relação ocorre dentro do revisionismo dos contos de fadas. Um dos instrumentos que o pós-modernismo oferece para questionar e desestabilizar os discursos dominantes é a paródia.

A paródia é um fenômeno presente na tradição artística que ocorre sempre com um tom de criticidade, repetindo com diferença, invertendo e revisando a relação entre tradição e contemporaneidade. De acordo com Hutcheon (1991, p. 165), “a paródia não é a destruição do passado; na verdade, parodiar é sacralizar o passado e questioná-lo ao mesmo tempo. E, mais uma vez, esse é o paradoxo pós-moderno”. Isso significa dizer que a reprise paródica não é ahistórica ou desistoricizante, pois a obra de arte a que está vinculada não é retirada do contexto histórico.

Esse instrumento literário promove a abertura do texto, aceitando que existem influências anteriores e exteriores. Além disso, se apropria do texto antigo, de modo a trazer mudanças significativas, reformulando-o: “O pós-modernismo indica sua dependência com seu uso do cânone, mas revela sua rebeldia com seu irônico **abuso** desse mesmo cânone” (HUTCHEON, 1991, p. 170, grifos da autora).

Genette (1989) descreve a paródia como uma citação que se desvia de seu sentido, de seu contexto ou de sua dignidade. Enquanto uma subversão, a paródia insere aquilo que ataca, sendo uma descontinuidade dentro da continuidade, de modo a permitir reavaliar o passado. A paródia “incorpora e desafia aquilo a que parodia” (HUTCHEON, 1991, p. 28), constituindo-se como um espaço de diálogo entre o passado e o presente. Esse instrumento pós-moderno prevê a diferença dentro da própria semelhança.

Seu sentido paradoxal está na duplicidade ao ser continuidade, mas também mudança; autoridade, e ainda transgressão. A paródia não apenas recupera o passado, mas questiona a escrita desse passado, pautando-se na localização desses discursos dentro da história. Ainda, pode atuar de forma irônica por abrigar aquilo que contesta.

Samoyault (2008) destaca o caráter transformador da paródia: “transforma uma obra precedente, seja para caricaturá-la, seja para reutilizá-la, transpondo-a. Mas qualquer que seja a transformação ou a deformação, ela exibe sempre um laço direto com a literatura existente” (SAMOYAULT, 2008, p. 53). Assim, observa-se a existência de um vínculo entre tradição e contemporaneidade: “a visada da paródia é então lúdica e subversiva (desviar o hipertexto para zombar dele) ou ainda admirativa; o exercício repousa sempre, de fato, sobre textos canonizados” (SAMOYAULT, 2008, p. 54).

A reprise paródica que prevê um ato duplo de instalar e ironizar abre um precedente para que as personagens e as narrativas consagradas pela tradição dentro da perspectiva dos contos de fadas sejam evocadas e dessacralizadas. Nesse sentido, a “paródia parece oferecer, em relação ao presente e ao passado, uma perspectiva que permite ao artista falar **para** um discurso a partir de **dentro** desse discurso, mas sem ser totalmente recuperado por ele” (HUTCHEON, 1991, p. 58, grifos da autora). Tal possibilidade promove a inscrição de novos e múltiplos significados e leituras. “Por esse motivo, a paródia parece ter se tornado a categoria daquilo que chamei de ‘ex-cêntrico’, daqueles que são marginalizados por uma ideologia dominante (HUTCHEON, 1991, p. 58).

Outro papel da paródia é desnaturalizar como a história vem sendo abordada e quais são as políticas de representação criadas com o passar do tempo. Com isso, a noção de original como raro, único e valioso é questionada e proporciona-se ao espectador uma possibilidade de reavaliar formas e conteúdos estéticos. Essa reavaliação é possível porque os artistas organizam e apresentam o passado de novas maneiras, por meio da subversão. O passado é reativado de forma contextualizada quando as convenções estéticas que regem o modelo são problematizadas.

O interesse contemporâneo pela paródia é motivado pelo contexto de interrogações da pós-modernidade, num processo de autorreflexividade. É por meio do paralelismo entre passado e presente, tradição e contemporaneidade que a diferença característica da paródia se efetiva. De modo algum se apresenta como uma imitação nostálgica, sendo fundamentalmente uma reconfiguração de modelos, de convenções estéticas e da tradição, promovendo a alteração de sentidos e significados cristalizados.

Além da paródia, outro instrumento intertextual diz respeito à metaficação feminista, proposto por Gayle Greene (1991). Essa estratégia revisionista é uma forma da ficção feminista, vinculada à liberação dos problemas da forma narrativa, considerando a transformação no contexto pós-moderno. A metaficação, de acordo com a autora, é a ficção que inclui dentro de si comentários sobre as próprias convenções literárias, no intuito de modificar a tradição

cultural e literária herdada. É considerada uma ferramenta poderosa de crítica feminista, pois chama a atenção tanto para as estruturas da narrativa, quanto para a convencionalidade dos códigos que governam o comportamento humano, objetivando revelar como esses códigos foram construídos e como eles podem ser mudados.

A metaficação feminista leva em consideração a tradição – lida como cânone literário – ao construir narrativas contrárias a ela, mas dentro dela, num movimento de restrição e possibilidade. A proposta de Greene (1991) está vinculada às formas e estruturas para outros finais, desviando da trama convencional e examinando a ficção autoconsciente das mulheres escritoras. Num movimento contrário à crítica que procura manter e perpetuar o cânone, a metaficação feminista propõe a revisão dos textos canônicos e a renomeação do mundo.

É importante salientar, conforme Mark Currie (1995), que a metaficação é um discurso de fronteira, como uma escrita que se coloca entre a ficção e a crítica. Trata-se de uma consciência da artificialidade da construção ficcional, em uma relação entre linguagem e mundo, demonstrando que os significados são construídos, e não essências da representação. A metaficação assimila as perspectivas da crítica no processo ficcional.

Ainda acerca do termo metaficação, Patricia Waugh (1984) aponta que faz referência à escrita fictícia que, de maneira consciente e sistemática, chama a atenção para seu *status* de artefato, proporcionando questões sobre a relação entre ficção e realidade. Esses escritos não somente fornecem uma crítica de seus próprios métodos de construção, mas examinam as estruturas fundamentais da narrativa e exploram a possível ficcionalidade do mundo fora do texto ficcional literário.

As narrativas que se utilizam dessa estratégia de revisão tendem a incorporar dimensões de autorreflexividade e incerteza formal. A metaficação exibe o processo de construção da história por meio da própria prática da escrita, questionando e problematizando suas convenções particulares, estruturas, regras e códigos (WAUGH, 1984).

Dentro do revisionismo contemporâneo dos contos de fadas, esse recurso literário evidencia a ficcionalidade dos argumentos sexistas voltados às personagens femininas, de modo que a própria narrativa questiona e problematiza a prática textual, iluminando as ideologias que subjazem a tradição (MARTINS, 2015). Além disso, por meio da metaficação, o texto revisionista não pretende ser um discurso totalizador, mas traz possibilidades para as figuras femininas, dando voz à sua experiência e redefinindo as premissas de representação.

Somam-se à paródia e à metaficação feminista duas outras estratégias revisionistas: o deslocamento narrativo e a deslegitimização da história conhecida. Tais recursos foram delimitados por Rachel DuPlessis, em *Writing Beyond the Ending* (1985).

DuPlessis (1985) empreende uma interpretação crítica sobre as mulheres escritoras do século XX, avaliando suas tentativas de deslegitimar as convenções culturais estabelecidas por um sistema de gênero e seus valores. Considerando a crença de que qualquer ficção expressa ideologia, é importante o questionamento da estrutura tradicional das formas narrativas como um meio de invalidar suposições subjacentes sobre instituições culturais e de gênero.

Além disso, a reformulação dos clássicos da tradição reposiciona as representações que se tornaram cristalizadas. Assim, esse estudo de DuPlessis analisa releituras de histórias míticas por autoras contemporâneas, pois o mito, assim como o conto de fadas, trata de uma narrativa histórica que se tornou natural e universal.

O deslocamento narrativo se configura como a primeira estratégia revisionista da autora. Esse recurso aborda a mudança do ponto de vista em relação à narrativa tradicional, ou seja, desloca-se o foco narrativo, possibilitando a reinterpretação das narrativas. Essa tática revisionista determina que a escolha do narrador altera suposições e sentidos da história. Trata-se de uma identificação com o outro, uma vez que há mudança de perspectiva narrativa. As reivindicações das partes menosprezadas e marginalizadas da sociedade são investigadas (DUPLESSIS, 1985).

Ao mudar o ponto de vista da narrativa, é possível dar voz a quem antes não possuía. No caso dos contos de fadas, é dada às personagens femininas a possibilidade de narrarem suas próprias histórias, trazendo novos olhares para a narrativa a ser construída.

A outra estratégia revisionista de DuPlessis é a deslegitimação da história conhecida, a qual é construída a partir de críticas realizadas à história tradicional, na negação de algumas partes da narrativa e na libertação das amarras ideológicas. Nesse sentido, rompe-se com a moral, a política e a narrativa convencionais (DUPLESSIS, 1985).

O deslocamento narrativo consiste em quebrar a sentença, porque oferece a possibilidade de fala. A deslegitimação da história conhecida é a quebra da sequência, de forma a realinhar a narrativa. Quebrar a sentença não é apenas uma rejeição da estrutura gramatical, mas também do ritmo, fluxo e expressão da estrutura dominante – no caso dos contos de fadas, a masculina. A ruptura da tradição é feita por meio da linguagem. Quebrar a sequência diz respeito à ruptura da ordem da narrativa esperada e conhecida.

Dentro da perspectiva das estratégias de revisão, é necessário considerar o que Martins (2015) elenca como níveis de revisionismo ficcional. Segundo o conceito de “re-visão” de Rich, Martins analisa releituras de Margaret Atwood, Antonia Susan Byatt e Angela Carter, observando que as autoras revisam os mitos culturais de feminilidade e masculinidade em graus

distintos, pois cada uma focaliza de modo mais incisivo um determinado aspecto dos contos de fadas ao longo de sua reescrita.

A partir disso, Martins elenca três níveis de revisionismo ficcional: revisionismo questionador, revisionismo transgressor/subversivo e revisionismo reconstrutivo. A pesquisadora entende por nível de revisão “o alcance subversivo e transgressor de cada releitura, ou seja, até que ponto os textos resultantes subvertem ou transgridem as histórias originais” (MARTINS, 2015, p. 266).

O revisionismo questionador diz respeito às narrativas que questionam ou desestabilizam significados da tradição, sem subverter tão radicalmente, de modo a nos levar a confrontar a forma convencional como enxergamos a história. No revisionismo transgressor/subversivo, há questionamento e subversão frontal de leituras, interpretações e significados cristalizados. O revisionismo reconstrutivo questiona, subverte e contrapõe propostas alternativas à tradição.

O conceito de carnavalização, de Bakhtin, dialoga com o nível transgressor/subversivo, principalmente nas obras *Problemas da poética de Dostoiévski* (1981) e *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais* (1987), de acordo com Martins (2015). A pesquisadora encontra pontos de contato entre a prática revisionista contemporânea e as práticas sociais do carnaval enquanto forma festiva popular, na qual um mundo paralelo é construído, de maneira subversiva, liberando as verdades que regem o sistema vigente.

Bakhtin (1987) desenvolveu uma teoria a respeito da cultura cômica popular na Idade Média e no Renascimento, pautando-se da análise de *Gargantua e Pantagruel*, de Rabelais, cuja obra zombava da religião oficial, bem como do clero, apresentando erotismo e menosprezo à aristocracia e catalisando a cultura relegada à margem.

A palavra poética, realizada à margem da cultura oficial, é plurivalente e plurideterminada (KRISTEVA, 2005), de modo que o discurso carnavalesco se insere nessa abordagem, quebrando com as leis e contestando a sociedade e a política da época. Assim, criam-se “ao lado do mundo oficial, um segundo mundo e uma segunda vida das pessoas” (BAKHTIN, 1987, p. 5).

Considerando as várias formas de festividade carnavalesca, o carnaval propriamente dito não é um fenômeno literário. É uma celebração de caráter ritualístico, podendo variar conforme as épocas e os povos. Houve, então, uma transposição do carnaval para a linguagem literária, a partir da criação de formas concreto-sensoriais simbólicas, levando ao que se denomina carnavalização da literatura (BAKHTIN, 1981).

No carnaval, não há divisão entre atores e espectadores, pois todos são participantes ativos da ação, que é vivida enquanto as novas leis vigorarem. “É uma vida desviada da sua ordem habitual, em certo sentido uma ‘vida às avessas’, um ‘mundo invertido’ (*‘monde à l’envers’*)” (BAKHTIN, 1981, p. 125).

A vida comum, determinada a partir de suas leis e proibições, é revogada durante a ação carnavalesca. Nesse sentido, os participantes são liberados para entrar em contato em praça pública, promovendo novas organizações das massas, anteriormente impossibilitados pelas posições hierárquicas adotadas. Com isso, “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.” (BAKHTIN, 1981, p. 126), legitimando uma inversão intencionada ao suspender valores, normas e tabus. A eliminação das distâncias e o rompimento das barreiras hierárquicas possibilitam um novo modo de relação da vida extracarnavalesca, no qual o comportamento, o gesto e a palavra do homem são reorganizados.

Coroação e destronamento são duas ações características do carnaval, enfatizando o caráter de transformação, afinal “o carnaval é a festa do tempo que tudo destrói e tudo renova” (BAKHTIN, 1981, p. 127). Essas duas ações revelam a relatividade da ordem e das posições sociais. Os símbolos carnavalescos incorporam a perspectiva da negação e o triunfo do carnaval está no processo da mudança, o qual reflete renovações.

As imagens carnavalescas são ambivalentes, de contrastes ou semelhanças, bem como o riso carnavalesco. Ridiculariza-se para poder renovar. No riso, tenta-se mudar a ordem mundial, resolvendo o que era considerado inacessível no mundo sério. Está vinculado a ele a natureza carnavalesca da paródia: “O parodiar é a criação do duplo destronante, do mesmo ‘mundo às avessas’” (BAKHTIN, 1981, p. 130).

Essas estratégias revisionistas destacadas nesse subcapítulo estão alinhadas com o pós-modernismo e demonstram a necessidade de se considerar o texto-fonte. É importante ponderar que por texto-fonte compreendemos a narrativa que se tornou canônica devido à sua repetição ao longo do tempo. Retomando Rich (1985), lançaremos um olhar para trás, para o passado, apresentando uma breve trajetória histórica dos contos de fadas, a fim de estabelecer um diálogo intertextual com as revisões contemporâneas que compõem nosso *corpus* de estudo. Também objetivamos compreender como esses contos de fadas tradicionais se consagraram ao longo dos séculos, enfatizando a ideia de que a apropriação literária se caracteriza como um processo de anulação de muitas vozes e tantas versões.

## 2.2 Breve trajetória histórica dos contos de fadas

É perceptível que os contos de fadas enquanto práticas de escrita ganharam visibilidade quando comparados às versões orais. O que se considera contos de fadas são múltiplas versões escritas por pessoas letradas que, por vezes, registravam as histórias dos povos com menos estudo. Revisitar os cânones desse gênero literário tem sido o propósito do revisionismo. Prima-se pelo diálogo com a tradição que as releituras possuem como herança, afinal “os livros falam sempre de outros livros e toda história conta uma história já contada” (ECO, 1985, p. 20).

Essas narrativas revigoram e alimentam populações desde tempos imemoriais (WARNER, 1999) e nos abrem os olhos para uma perspectiva mágica do mundo. Seu enredo se volta para um mundo deslocado do nosso em tempo – mítico e arcaico – e espaço: “era uma vez” e “em um certo reino” são sentenças iniciais comuns desses contos. Ana Lúcia Merege (2010) considera que antes do surgimento da escrita, existia a memorização como forma de registro e a oralidade era o modo de transmissão. Jameson (1992) compara os contos de fadas às narrativas pré-individualistas, enquanto função suprema da mente humana. Além disso, oferecem aos ouvintes e aos leitores uma representação humana que transcende a história individual, por meio do que Max Lüthi (1987) nomeia como repetição, abordando experiências comuns, esperanças e medos que se elevam às nações ou classes sociais (HARRIES, 2001).

Enquanto forma literária, o fenômeno dos contos de fadas é relativamente recente. Formas literárias recebem nesse estudo a compreensão de versões escritas de narrativas folclóricas que se derivam da oralidade. Assim, a tradição oral é marcada pelo folclore e pelo saber popular e os primeiros narradores eram camponeses, agricultores e fandeiras. Embora o narrador possa ser de ambos os性os, há uma tradição milenar que vincula sua imagem à avó narradora, à “Mamãe Gansa” – guardiãs da memória familiar e tribal (MEREGE, 2010).

Ao longo dos séculos, essas narrativas passaram por processos de adaptação das versões orais para as versões literárias, principalmente na França do século XVII à segunda metade do XVIII, sendo reavaliadas e reescritas, considerando propósitos diversos, seja ideologicamente, seja nos contextos sócio-históricos e culturais. Nesse sentido, ousamos dizer que o processo revisionista, enquanto retomada de histórias anteriores e reelaboração de seu conteúdo, não é exclusividade da contemporaneidade e da pós-modernidade. O que defendemos é uma revisão contemporânea sem pretensão de novas verdades absolutas, na tentativa de apresentar diversas possibilidades de construção de personagem e enredo para os significados cristalizados pela tradição – que se caracterizam como atemporais, universais e neutros.

O conhecimento em relação à sociedade e à história na ação de desvendar os contos de fadas é bastante significativo para criar outros finais como: ““Vejam, era assim antes, mas pode ser que as coisas mudem – e devem mudar”” (WARNER, 1999, p. 19). No entanto, traçar um panorama histórico dos contos de fadas pode parecer pretensioso, pois, como afirma Warner (1999), a transmissão das narrativas é comparada a um sítio arqueológico saqueado por ladrões, cuja desordem é evidente. Apesar disso, a autora observa que os contos surgem em diversos lugares com características diversas; assim, é “essencial examinar o contexto em que eram contados, quem os contava, para quem eram contados e por que motivo” (WARNER, 1999, p. 14).

Ao considerar que os sistemas e os comportamentos mudam ao longo do tempo, é importante observar que existe um caráter de instrução dos contos de fadas que reflete nas práticas discursivas cultural e socialmente. Assim, tais narrativas se caracterizam como “um documento da história humana” (CANTON, 1994, p. 107), que revelam as tradições e transformações culturais. “Longe de expressarem as imutáveis operações do ser interno do homem, sugerem que as próprias mentalidades mudaram” (DARNTON, 1986, p. 26).

A esse respeito, Canton (1994) afirma que as modificações foram diferentes para Charles Perrault e os irmãos Grimm. O francês escreveu de acordo com os códigos da corte de Luís XIV, enquanto os alemães trouxeram para as narrativas novos valores da burguesia da Alemanha. Uma vez tendo incorporado valores sócio-históricos, é questionável como os contos de fadas enquanto versão literária se tornaram atemporais e universais, em um movimento de mitificação dos aspectos culturais e ideológicos. Isso contribui para que as narrativas sejam apresentadas como anônimas e neutras. Todavia, como dito anteriormente, os contos de fadas são documentos históricos e possuem autores e/ou compiladores que escreveram e adaptaram as histórias de acordo com determinados valores. Disso decorre a necessidade contemporânea de (re)interpretação dos contos, considerando os cenários contextuais e sócio-históricos.

Os contos de fadas encontraram um ambiente mais propício na França. No entanto, é preciso levar em consideração o contexto italiano e os contos publicados por Giovan Francesco Straparola (*Le piacevoli notti – The Pleasant Nights*) para um público de homens e mulheres entre os anos de 1550 e 1553. Os contos de fadas literários apareceram primeiramente na Itália do século XVI, ainda que os contos orais estivessem em circulação, sendo lembrados e contados pelos membros da sociedade. Com Straparola, veio um grupo de aristocratas exilados que contavam histórias entre si durante esse tempo, as quais incluíam anedotas eróticas, fábulas e contos de fadas.

O trabalho de Straparola foi republicado muitas vezes na Itália, devido ao sucesso, e também traduzido para o francês, alemão e inglês no século XIX, ainda que tenha sido menos popular que Bocaccio. Devido a Bocaccio não ter incluído contos de fadas em suas coleções, Straparola pode ser considerado o primeiro escritor na Europa a publicar contos de fadas para um público escolarizado.

Nancy L. Canepa (1997) aponta que a obra póstuma *The Pentameron – Lo cunto de li cunti*, de Giambattista Basile, de 1634-1636, contendo quarenta e nove contos de fadas e uma história moldura no dialeto de Nápoles, pode ter sofrido influência de Straparola. A região de Nápoles era considerada um dos laboratórios barrocos mais importantes da época. As narrativas de Basile continham anedotas, folclore e eventos que celebravam mudanças, devendo ser lidos ou recitados como parte da conversa da elite nos dias de Basile. O uso que Basile fazia do conto de fadas não apenas empolgava o leitor com as brincadeiras, mas o envolvia em uma série de preocupações sociais e literárias relacionadas à cultura em que foi produzido. Segundo Zipes (2019), embora os contos de Straparola e Basile respeitem elementos voltados à moral e à didática, pouca referência faz à doutrina cristã, pois suas narrativas eram imprevisíveis, eróticas, cruéis, irreverentes e obscenas e os finais, trágicos e hilários.

Em decorrência do desenvolvimento do comércio italiano, bem como do crescimento das atividades literárias e culturais da corte ao longo dos séculos XV e XVI, a Itália é considerada o primeiro país no qual o conto de fadas literário floresceu. Além das atividades culturais, havia influência estrangeira nas narrativas e a tradição oral nativa era bastante forte.

Apesar desse cenário, como os escritores da Itália não procuraram criar um novo modo de escrever os contos de fadas e não houve uma rede social em que tais narrativas pudessem ser instituídas, o gênero literário não se firmou no contexto italiano. Porém, é inegável a ligação existente entre Basile e os escritores franceses, pois o italiano não foi somente um ponto de referência, mas há similaridades em relação à situação sociopolítica em que acontecia a escrita dos contos de fadas. A região de Nápoles, que era comandada pela Espanha, passava por um período de refeudalização e exploração, o qual gerou resistência. Nesse cenário, a produção de Basile, enquanto literatura de dramas sociais polêmicos, estava destinada a estar fora dos limites literários impostos pelas instituições, considerada excêntrica aos olhos da produção intelectual (ZIPES, 1999).

Além do contexto italiano, é preciso lembrar que os contos também foram cultivados na Inglaterra, cuja obra significativa é *The Canterbury Tales*, de Chaucer. Todavia, o florescimento do gênero literário dos contos de fadas foi contido devido à hostilidade puritana inglesa.

A partir do exposto, é possível afirmar que a França deu à luz o conto de fadas literário. Lá o ambiente era mais propício para a ascensão e propagação literária do gênero, pois era o país mais poderoso da Europa e a língua francesa era muito cultivada e usada em diversas cortes pelo continente. É importante considerar ainda a evolução da impressão que favorecia a literatura e a grande inovação cultural francesa (ZIPES, 1999).

O desenvolvimento da civilização acompanha a narrativa de histórias. Como afirmado por Darnton (1986, p. 26), “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’”. Assim, as narrativas se transformam e adquirem novos significados em contextos de produção, recepção e circulação diversos.

O conto popular se configura como a origem do conto de fadas. Trata-se de um conto oral, repleto de simbologias, criado na interação entre narradores e ouvintes. Pouco se sabe com exatidão sobre esses contos populares, pois falta documentação, mas fazem parte de uma tradição oral das classes inferiores, as quais projetavam nas histórias seus desejos de melhorarem as condições de vida; portanto, a realidade dos camponeses precisava ser simbolicamente transformada (CANTON, 1994). Além disso, os camponeses franceses retratavam um mundo brutal e não falavam sobre temas tabus, como estupro, sodomia, incesto e canibalismo, por meio de simbologia.

Para entender esse mundo dos contadores de história dos Tempos Modernos, a antropologia relaciona a arte de narrar e o contexto em que ocorre esse ato, pois isso revelaria visões de mundo particulares. A reconstituição da maneira como os camponeses viam o mundo é limitada e carrega consigo um alto nível de generalização sobre as experiências comuns e a vida cotidiana (DARNTON, 1986).

Na tradição camponesa, à noite, eram realizadas reuniões junto à lareira. Enquanto as mulheres costuravam e os homens consertavam as ferramentas, as histórias voltadas para a cultura popular eram tecidas pelos contadores. Produzir e escutar narrativas envolve “as pausas dramáticas, as miradas maliciosas, o uso dos gestos para criar cenas [...] e o emprego de sons para pontuar as ações” (DARNTON, 1986, p. 32-33). Muitas dessas características presenciais se perdem na versão escrita dos contos.

O contexto dos camponeses franceses revelava muito de suas particularidades e experiências. O cenário era marcado por guerra, epidemia e fome. A escassez construía uma perspectiva de pobreza e as pessoas eram forçadas a sobreviver. A extrema carência levava à migração ou ao abandono de crianças, as quais não se viravam contra pais ou madrastas, pois compreendiam as situações que os levavam a agir de tal forma (ZIPES, 2002).

Os camponeses faziam parte de um sistema senhorial, no qual a terra não era suficiente para alcançarem a independência econômica e o excedente era recolhido. Viviam um ciclo de rotação de colheitas. O trabalho, interminável, ocorria da infância até a morte. Além disso, a população era subnutrida e controlada por crises demográficas. Sobreviver nesse cenário significava ser pobre a indigente, e viver era uma luta diária por toda a França.

Os casamentos terminavam com a morte e era mais comum o homem viúvo se casar novamente. Com isso, as madrastas proliferavam e se tornavam figuras importantes e comuns na sociedade das aldeias, não sendo condenadas pelo narrador ou pelas crianças. As relações entre os filhos do marido e da nova esposa eram provavelmente difíceis, principalmente porque eram mais pessoas para dividir a terra entre os herdeiros e para serem alimentadas, de modo que o empobrecimento era maior conforme a população aumentava.

Para as mulheres, o casamento ocorria por volta dos vinte e cinco e vinte e sete anos e tinham de cinco a seis filhos, dentre os quais dois ou três sobreviventes, não havendo nenhum controle de natalidade. Por vezes, os bebês eram sufocados durante o sono, pois era comum toda a família dormir junta para se manter aquecida (DARNTON, 1986).

A subnutrição, o abandono pelos pais, a procura e o desejo por comida, a extravagância de se imaginar um banquete de carnes e o comer até a exaustão eram temas corriqueiros da narrativa camponesa. Além disso, o cenário alternava entre a casa, a aldeia e a estrada aberta. É no caminho das estradas que os filhos partem em busca de fortuna, principalmente quando não há comida, terra ou trabalho, enfrentando perigos como bandidos e lobos.

Os narradores camponeses possuem um estilo cultural próprio que:

Transmite uma visão particular do mundo – um senso de que a vida é dura, de que é melhor não se ter nenhuma ilusão sobre o despreendimento dos demais seres humanos, que a clareza das idéias [sic]<sup>2</sup> e o raciocínio rápido são necessários para proteger o pouco que se pode extrair do ambiente em torno, e que a retidão moral não vai levar a pessoa a parte alguma (DARNTON, 1986, p. 88-89).

Além disso, os narradores camponeses revelam uma maneira comum de elaborar a experiência sem pretensão moral. “[Eles] mostram como é feito o mundo e como se pode enfrentá-lo” (DARNTON, 1986, p. 92). Os contos se caracterizavam como atos simbólicos, nos quais aspirações eram anunciadas e projetadas. A magia servia como ruptura de um mundo feudal cruel – de inanição infantil, estupro, punição corporal e exploração, representando de forma consciente ou não os desejos das classes mais baixas (ZIPES, 1988).

---

<sup>2</sup> Com o compromisso de manter a exatidão do conteúdo transscrito, ao longo da tese não foram corrigidas as ocorrências das grafias, em citações diretas, referentes a antes da validação do acordo ortográfico.

Caracteriza-se um tempo em que as narrativas eram vistas como parte da comunidade e contadas por um narrador que externalizava as frustrações de seu povo e incorporava à história suas necessidades e seus desejos. As bruxas, por exemplo, podem ser analisadas como representações do sistema feudal ou da brutalidade da aristocracia. Sua morte pode simbolizar o ódio que a população sentia pelos opressores. Os contos populares serviam para unir as pessoas, criando uma ponte entre suas experiências e utopias. Além disso, a participação do público era ativa, questionando, sugerindo mudanças e transmitindo as narrativas entre si (ZIPES, 2002).

Os contos populares orais possuíam um papel importante na socialização e aculturação dos ouvintes. Essas narrativas serviam para estabilizar, conservar e desafiar as crenças e valores comuns do grupo. A ideologia que veiculavam dependia exclusivamente da posição que o narrador assumia e como ele construía o enredo e as mudanças de acordo com as experiências vividas (ZIPES, 2019).

A estrutura básica de muitos contos populares orais está relacionada à sua condição social. Considerando a classe baixa agrária, os personagens, como reflexo dessa condição, não tinham muita oportunidade de resistir à exploração, em oposição aos senhores. Desse modo, a ficção se caracterizava como um lugar utópico, no qual se podia imaginar uma vida melhor (ZIPES, 2002).

Enquanto a oralidade retratava a classe camponesa oprimida, o início dos contos de fadas enquanto forma literária se apropria do conto popular de diversas maneiras, por exemplo “como um gênero aristocrático especialmente valioso para a educação das crianças [...] e, analogamente, como um monumento do folclore alemão” (CANTON, 1994, p. 31), respectivamente na França com Charles Perrault, no século XVII, e na Alemanha dos irmãos Grimm, no século XIX. A experiência popular foi não somente reinterpretada em uma nova perspectiva, mas os conteúdos foram abordados a partir de uma nova ideologia.

Não apenas como um elemento instrumental e pedagógico, o primeiro estágio dos contos de fadas enquanto gênero literário – considerado por Zipes (2019) como “textualização” – envolve uma apropriação de classe e até de gênero pela aristocracia e pela burguesia, com a declinação do feudalismo. O termo conto de fadas – fazendo alusão ao gênero literário – possui cunhagem aristocrática e burguesa, indicando uma nova abordagem da literatura, a qual se apropria de elementos do conto popular. Tal termo foi cunhado em 1697, por Marie-Catherine Le Jumel de Barnevile, conhecida como baronesa d’Aulnoy, que nunca escreveu uma palavra sobre o motivo de usar essa expressão (ZIPES, 2002). As vozes dos narradores foram submersas

e as histórias foram escritas de acordo com as fantasias masculinas, apesar de as mulheres serem as principais responsáveis pela contação.

Conforme delineia Darnton (1986), Perrault, cortesão e arquiteto da cultura política cultural, provavelmente pouco interesse teria por contos populares de camponeses e sua cultura antiga. No entanto, compilou as histórias da tradição oral, adaptando-as para um público sofisticado. Ele pode ser considerado a ponte entre a cultura popular e a cultura de elite da França. Enquanto as reuniões em volta da lareira propiciavam a perpetuação de uma tradição, criadas e amas de leite embalavam e cuidavam da nobre infância francesa, contando as histórias da carochinha, de antigamente.

Acerca da distinção entre conto popular e conto de fadas literário, o primeiro era criado por pessoas comuns, de modo a compensar a vida de pobreza que lhes era característica e adaptado por escritores da aristocracia e burguesia; o segundo trata-se de uma adaptação que enfatiza uma ideologia das classes superiores, destinando-se a esses e a quem tinha acesso à leitura.

Desde o final na Idade Média até o Renascimento, os contos eram transmitidos por meio da oralidade. Eram considerados parte da tradição popular e associados às crenças pagãs. Os membros letRADOS das classes altas apenas tinham conhecimento dessas narrativas por meio das enfermeiras, dos servos, dos camponeses. A passagem da oralidade para os salões franceses foi gradual.

De acordo com Mariza B. T. Mendes (2000), a ascensão dos contos de fada enquanto gênero literário está relacionada aos salões das preciosas, formados por mulheres aristocráticas altamente educadas na década de 1630, em Paris. A cidade francesa possuía bastante importância, devido às instituições sociais, culturais, acadêmicas, além de ser a mais populosa da Europa da época. Os salões são responsáveis pelo prestígio social que os contos de origem popular atingiram.

Eram espaços formados em luxuosas residências de nobres e burgueses para que essas mulheres se autoafirmassem parte da sociedade intelectual, desenvolvendo pensamentos, falas e escritas peculiares e independentes durante as recepções sociais. Na metade do século XVII, elas se desafiavam com o propósito de criar narrativas mais convincentes, como uma competição literária, cujos estilos, formas e conteúdos eram pré-definidos. Com isso, as preciosas melhoraram a qualidade de suas escritas e definiram os padrões para a formação dos contos de fadas literários. Sua atividade literária ficou conhecida como “preciosismo” e “Mme de Rambouillet, Mme d’Aulnoy, Mlle de Scudéry, Mlle de Montpensier, Mlle Lhéritier (sobrinha de Perrault) eram algumas das ‘preciosas’” (MENDES, 2000, p. 52).

Apesar de todo empenho feminino na escrita e reescrita dos contos, as mulheres ficaram restritas aos salões, não chegando a outros locais onde se desenvolviam as atividades literárias, como é o caso da academia. Uma vez que os colégios e as universidades eram locais proibidos para o público feminino, a educação da mulher ocorria em ambiente doméstico.

Por volta de 1690, homens e mulheres começaram a escrever seus contos para publicação, alcançando extraordinária eflorescência. Tais contadores de histórias consultavam empregados não-escolarizados, a fim de compor os contos de fadas e os muitos volumes de coletâneas. Os contos eram polidos de forma literária, de modo que os frequentadores dos salões das preciosas adicionassem estilo literário e elaboração narrativa, reorganizando as histórias orais que eram transmitidas de pessoa a pessoa por séculos, conforme afirma Ruth B. Bottigheimer (2009).

O mais conhecido e representativo do gênero literário foi Charles Perrault, cuja obra mais significativa, *Histoires ou contes du temps passé*, foi publicada completa em 1697 e dedicada à sobrinha de Luís XIV, Elisabeth Charlotte D'Orléans. Além disso, a obra *Contes de Ma Mère l'Oye* (Mamãe Gansa) traz como narradora essa personagem típica da tradição popular oral.

Perrault nasceu em uma família burguesa distinta e seu pai era advogado e membro do parlamento. Começou os estudos na escola, mas os completou de forma autodidata, seguindo o caminho paternal da advocacia. Contudo, desistiu da profissão para ser secretário de seu irmão Pierre, sendo, tempos depois, promovido a secretário do controlador geral das finanças, Colbert. Seu interesse pendia também para o mundo literário, sendo indicado como membro da Academia Francesa, o que influenciou sua entrada no mundo da aristocracia.

Ele se casou com Marie Guichon, em 1672, e teve três filhos. Após a morte da esposa, Perrault, aos 65 anos de idade, passou a se dedicar à educação dos filhos, Charles-Samuel, Charles e Pierre. Quando o controlador geral das finanças faleceu, Perrault perdeu o cargo e passou a receber uma pensão do governo.

Frequentemente comparecia ao salão de sua sobrinha, Mlle L'Héritier, bem como de outras preciosas. Devido à sátira que o crítico literário da época Nicolas Boileau fazia contra a escrita das mulheres, Perrault escreveu três contos e um poema em defesa delas.

A escrita de Perrault ocorreu em uma França governada pelo influente Luís XIV, que representava liderança política e valorizava a cultura. Era considerado um paradigma a ser seguido no mundo ocidental, gerando valores que outras nações europeias copiavam, pois desejavam o *status de civilité*.

Os contos de fadas tiveram um poder expressivo no reinado de Luís XIV por volta da década de 1690, com o apogeu da predominância cultural da França na Europa. Canton (1994, p. 36) afirma que “Luís XIV não dormia sem que seu criado lhe contasse histórias”. Além disso, Perrault foi aceito na aristocracia devido à sua formação intelectual e seus valores serem similares aos do reinado de Luís XIV.

Com as muitas publicações de Perrault e outros autores da época, como é o caso de Mlle L'Héritier, Mlle Catherine Bernard, Mme Catherine D'Aulnoy e Mmle Charlotte-Rose Caumont de La Force, a alta sociedade da França foi abraçada com os contos de fadas, principalmente nos salões literários, como já apontado. Mendes (2000) destaca ser provável que Perrault tenha despertado nesses espaços a ideia de publicar coletâneas de contos e as narrativas eram dedicadas, em sua maioria, às damas da corte, de modo que “foram as ‘preciosas’ as responsáveis pela publicação dos *Contos da Mamãe Gansa* entre os clássicos da Academia Francesa” (MENDES, 2000, p. 53). As fontes desses autores estavam nos contos populares de magia, narrados pelos camponeses e transmitidos pelas amas, governantas e servas. Também houve adaptação das tradições literárias italiana e oriental.

Para a construção do comportamento do homem civilizado ocidental, os contos de fadas desempenham papel importante. Essas maneiras sociais idealizadas por Luís XIV se sobreponham às maneiras feudais, consideradas bárbaras e selvagens. Os grupos burgueses conservadores avaliavam os contos populares como amoraís, visto que não abordavam virtudes como ordem, disciplina, modéstia, entre outros (ZIPES, 2002).

Nessa época, os papéis de homens e mulheres foram delimitados e alguns comportamentos sexuais retirados de enredo:

Os homens começaram a ser vistos como racionais e ativos, enquanto as mulheres eram encaradas como emotivas e passivas. Numa sociedade patriarcal governada por um regime absolutista cristão, as mulheres eram vistas até como potencialmente subversivas e algumas chegaram a ser consideradas bruxas. Assim, práticas como a de beber sangue e sacrifícios de corpos, que faziam parte de experiências ritualísticas documentadas em contos populares orais, foram banidas e consideradas grotescas e escandalosas na tradição literária européia [sic]. As referências性uais foram descartadas ou suavizadas (CANTON, 1994, p. 38).

Além dessas modificações, houve uma preocupação com as crianças das classes superiores, principalmente, a partir do século XVII. Assim, os contos começaram a ser modelados conforme comportamentos desejosos, preparando-as para o futuro e mantendo a sociedade civilizada.

Perrault possui um papel fundamental adaptando os contos para as crianças – apesar de sua intenção não ser escrever somente para esse público-alvo (MEREGE, 2010). As narrativas eram transformadas em lições de civilidade, disseminando noções que serviam para regular o comportamento infantil, homogeneizando os valores da infância francesa. Uma síntese era apresentada ao final: a moral da história, que revelava valores e ideais da França do século XVII, sendo apresentada pela Mamãe Gansa, figura responsável por orientar jovens e crianças.

Por muito tempo e ainda hoje, contos de fadas são vistos sob uma dimensão utilitária e pedagógica. Por séculos, a partir do momento em que foram considerados histórias infantis, educadores, críticos literários e psicólogos trazem questionamentos sobre as crianças serem expostas à crueldade, à violência e à superstição dessas narrativas.

Zipes (1982) reflete sobre a necessidade de uma história social adequada dos contos de fadas para crianças, questionando se elas de fato precisam dessas narrativas. Afinal, foram os adultos que criaram, cultivaram, necessitaram e continuaram precisando dos contos de fadas. Perpassando a oralidade dos contos, Zipes (1982) chega à Itália e à França do século XV ao século XVII, no processo de tornar as narrativas um produto da burguesia, enfatizando que somente nesse tempo, quando a infância era considerada uma esfera da existência, o conto de fadas literário foi instituído para as crianças como um modo cultural de discurso para transmitir virtudes, ideias e etiqueta cristãs.

Houve um tempo em que não havia lugar para a infância no mundo, mais precisamente até por volta do século XII, conforme determina Philippe Ariès (1978). A infância era vista como um momento de transição, portanto desconsiderada e logo ultrapassada, como uma lembrança perdida. Regina Zilberman (1985) enfatiza a mudança no conceito de infância e como o olhar e o cuidado para esse sujeito mudaram ao longo do tempo. Essa faixa etária não era separada e percebida de um modo diferente, compartilhando os mesmos eventos que os adultos, sem haver laços especiais.

A partir do reconhecimento e valorização da infância – que, segundo Ariès (1978), é fruto da invenção da modernidade, em decorrência de um processo histórico – houve também uma necessidade de controle do desenvolvimento intelectual da criança, tendo a literatura e a escola como agentes dessa função (ZILBERMAN, 1985).

Madame Leprince de Beaumont escrevia contos na época para crianças, de modo que as narrativas contivessem moral de comportamentos esperados para garotos e garotas de famílias da alta classe. Em 1743, ela publicou *Magasin des Enfants*, uma coletânea que continha uma versão de “A bela e a fera” (ZIPES, 1988). Beaumont foi capaz de cristalizar formas literárias e ideias sociais que são aceitas como normas nos contos de fadas para crianças até a

atualidade. Seus contos prescrevem obediência, autossacrifício, bondade e beleza como virtudes, propagando modos de pensar convencionalizados e institucionalizados (ZIPES, 1982).

Se a cultura for pensada como hábitos controlados por instituições e se considerarmos que o discurso literário também convencionaliza padrões de modos sociais aceitáveis, pode-se compreender o porquê de o trabalho de Madame Leprince de Beaumont, bem como Perrault, na França do século XVII marcarem o início de uma história social do conto literário infantil. Assim, o conto de fadas se institucionalizou como um modo de escrita convencional e aceitável para as crianças.

De acordo com Zipes (1982), algumas características dessas narrativas são importantes, como: os adultos desenvolveram os contos a fim de consagrarem maneiras e valores para as crianças; essas histórias eram apropriações aristocráticas e burguesas dos contos orais, modificadas de acordo com as necessidades cristãs da classe média; de início os contos eram destinados a grupos de crianças da elite.

Mendes (2000) enfatiza o caráter ideológico dos contos de Perrault, determinados por conceitos pedagógicos e religiosos da época. O tom moralizador composto por valores cristãos em prol de uma literatura pedagógica – o que Mendes (2000) chama de “moral ingênua” – dialoga com os propósitos educacionais (CADEMARTORI, 1987) e da formação de uma sociedade cuja base se pauta na *civilité*, com ideologia burguesa e aristocrática.

A princípio, a exposição das crianças aos contos de fadas nem sempre foi aceita. Na Inglaterra, na América do Norte e na maior parte da Europa Central, havia uma rejeição dos contos para as crianças da alta sociedade, pois eram consideradas narrativas frívolas, devido aos seus elementos “maravilhosos”, ideias pagãs, mágica, fantasia e superstição. Com os ideais iluministas se expandindo, bem como o avanço científico, a sociedade culta repudiou as narrativas que retratassem o “fantástico”, considerando-as inúteis no processo de racionalização burguês. A persistência e a popularidade dos contos sugeriam que havia um forte poder imaginativo (ZIPES, 2002; MEREGE, 2010). Os grupos burgueses conservadores e dominantes consideravam que as histórias eram amorais. Acreditava-se que tais narrativas propiciavam às crianças “ideias malucas”, uma vez que sugeriam a rebelião contra o autoritarismo e as regras familiares patriarcais (ZIPES, 1988, 2002).

Nesse sentido, houve a necessidade de apropriação das histórias, com o objetivo de modificá-las, conforme os anseios cristãos, racionais e absolutistas. Aos poucos, os contos foram reescritos, com finais moralizantes ou servindo a uma função cultural compensatória. Os contos de fadas aprovados eram didáticos, moralistas e sexistas. Deveriam instruir, e não incitar autonomia. A indústria da cultura instrumentalizava os produtos da fantasia. Os contos

simbolizavam um escape aos efeitos da socialização e do trabalho, com suas leis e normas (ZIPES, 2002).

Outro centro de atenção eram as mulheres. A civilidade feminina determinava como ideal a mulher ser passiva, bela, dócil e controlada. Aprender a ser subordinada aos homens era fundamental, pois eles sabiam o que era bom para elas, dentro de um contexto social em que eram obrigadas a se casar com homens burgueses ou aristocráticos mais velhos. Desse modo, são retratados como heróis, um reflexo da alta burguesia.

Os contos de fadas franceses floresceram pela Europa e pela América a partir do século XIX. Na Alemanha, os contos foram compilados pelos irmãos Grimm, Jacob e Wilhelm. A família, cujo pai Philipp Wilhelm Grimm era advogado e a mãe Dorothea era dona de casa, morou na vila de Hanau e depois em Steinau. Ao todo eram seis irmãos sobreviventes de nove partos. Em decorrência da excelente posição do pai como juiz distrital, moravam em uma casa grande e confortável, com empregados. Os irmãos receberam educação clássica e rigoroso treinamento religioso. Jacob e Wilhelm eram inseparáveis e muito estudiosos. Enquanto Jacob era mais introvertido, Wilhelm era extrovertido. Com a morte paterna, a família teve que se mudar e ficar sem empregados. Mãe e filhos ficaram dependentes da ajuda de outras pessoas, como a irmã de Dorothea.

Os estudos continuaram na *University of Marburg*, onde entraram em contato com a literatura e o folclore alemães antigos. Entre 1806 e 1810, começaram a coletar contos populares e materiais relacionados ao folclore. Os irmãos foram requisitados por Clemens Brentano para ajudar na coleta de contos para uma publicação futura. Entre os anos de 1809 e 1813, publicaram resultados das pesquisas sobre a antiga literatura alemã.

Depois de um período de serviço diplomático, Jacob voltou para Kassel e junto de Wilhelm trabalharam como bibliotecários, dando continuidade à escrita. Tempos depois, Wilhelm se casou com Dortchen Wild, que forneceu muitas narrativas para os irmãos.

Em 1829, eles perderam o emprego e foram para Göttingen, onde trabalharam como professores e bibliotecários, assim como continuaram escrevendo e publicando. Porém, a estadia durou apenas até King Ernst August II suceder o trono e declarar que todos os civis deveriam servir a ele. Os irmãos Grimm retornaram para Kassel e nesse período escreveram *German Dictionary*. Em seguida, foram convidados a ministrar aulas na *University of Berlin*. Depois de aposentados de seus cargos de professorado, dedicaram-se à continuação da escrita do dicionário, mas somente completaram a letra F. O trabalho dos irmãos possui contribuições para áreas como folclore, história, etnologia, religião, lexicografia, jurisprudência e crítica literária. Wilhelm morreu em 1859 e Jacob, em 1863.

A formação pessoal moldou a obra dos irmãos. Sua história pode ser considerada “um conto de fadas, visto que os irmãos lutaram durante toda a vida em prol da sobrevivência deles próprios, de sua família e de seu país, transformando condições adversas em grandes realizações” (CANTON, 1994, p. 54).

É preciso considerar, de acordo com Zipes (1986), que os irmãos se tornaram coletores de histórias pelo destino com Clemens Brentano, visto que o objetivo principal era descobrir sobre a etimologia e a linguística das leis e costumes que uniam os alemães. O primeiro método de coleta dos contos era convidar os contadores de histórias para a casa dos irmãos Grimm, os quais, em sua maioria, eram jovens mulheres educadas da classe média ou da aristocracia. Conforme a narração acontecia ou logo depois dela, Jacob e Wilhelm tomavam nota das histórias. Outros modos de compilação dos contos foram tanto por meio da visita a outros estados da Alemanha, como diretamente de livros, adaptando-os conforme seus interesses. Dentro das coleções dos irmãos, podem ser encontradas fábulas, lendas, anedotas, piadas e histórias religiosas.

De acordo com Merege (2010, p. 32-33), “pode-se concluir que, embora os Irmãos Grimm tenham ouvido histórias de mulheres que viviam na segunda metade do século XVIII, o modo de vida refletido nessas narrativas pertencia a épocas anteriores”, ou seja, os contos eram narrados seguindo a tradição oral e o imaginário popular da Idade Média.

Uma vez que Brentano não publicou a coleção feita pelos irmãos, eles mesmos o fizeram, transformando os contos e criando outros. A revisão possibilitou a publicação de edições que traziam refinamento à narrativa, conforme as crianças se tornaram o público-alvo.

Com a publicação entre 1812 e 1815 da coletânea *Kinder-und Hausmärchen*, cuja tradução seria “Contos maravilhosos para as crianças e para o lar”, a aliança entre o conto maravilhoso e a literatura infantil foi revista. A infância e o lar burguês – enquanto domesticação da potência narrativa – se tornam características dos contos de fadas do gênero maravilhoso.

Com os irmãos Grimm, a maioria dos contos para as crianças era sentimental, moralista, realista, didática, no intuito de demonstrar e enfatizar determinadas maneiras, por meio de mensagens tradicionais cristãs. Nesse contexto do século XIX, a literatura fantástica não era vista mais como uma ameaça para destruir ou tornar perversa a mente infantil e o conto de fadas passou a ser visto como significativo no processo de socialização.

As narrativas se tornaram pedagógicas a partir do final do século XIX, quando foram introduzidas no currículo escolar. Tornando-se um elemento básico da educação, “Cinderela”, “Chapeuzinho Vermelho”, “Bela Adormecida”, entre outros, se estabeleceram como cânones

de contos de fadas clássicos para crianças. Alguns trabalhos teóricos de cunho psicanalítico alertavam para a idade correta de introdução aos contos de fadas e a necessidade de eliminar violência e crueldade. Nesse sentido, o trabalho de Bruno Bettelheim (2002) explora aspectos simbólicos dos contos de fadas considerados benéficos para o público infantil.

A versão manuscrita para o conto “Branca de Neve” que embasa esse estudo relata sobre o despertar da princesa, a qual conta que sua mãe a abandonou na floresta. Os anões tiveram pena e a convenceram a ficar e cozinar para eles, enquanto ela tivesse cuidado com a rainha e não deixasse ninguém entrar na casa. A versão de 1812 também aborda o despertar de Branca de Neve após o feitiço materno, tendo a figura do caçador como aquele que havia sido contratado para matá-la, por intermédio de sua mãe. Os anões, com pena dela, a deixaram ficar, porém ela tinha que cuidar da casa, limpar, cozinar, costurar, arrumar as camas, lavar, tricotar. Eles a alertam sobre a rainha e ordenam não deixar ninguém entrar na casa (ZIPES, 1986).

A diferença na lista de tarefas a serem realizadas por Branca de Neve enfatiza o modelo específico desejado para as mulheres, considerando um discurso marcadamente patriarcal. Determina também onde essa protagonista deveria ficar: o ambiente doméstico.

As personagens femininas de Grimm são moldadas por características como paciência, zelo, obediência, reforçando princípios cristãos de hegemonia masculina. Os personagens masculinos são diretos, independentes e racionais. Personagens masculinos e femininos buscam pelo sucesso, pela sobrevivência e pela autopreservação. A principal tarefa é evadir-se para um novo lar em grande parte dos contos de fadas dos Grimm.

Segundo Maria Tatar (2010), ao longo do tempo, os contos dos irmãos Grimm foram sendo introduzidos ao currículo escolar. No começo do século XX, a obra foi considerada o segundo *best-seller* na Alemanha, perdendo apenas para a Bíblia. Orgulho nacional e ambição acadêmica inspiraram os irmãos na criação das antologias, vistas como resultado da herança cultural alemã. Ao longo dos anos, eles adaptaram passagens e histórias, conforme ouviam outras versões da narrativa, fazendo mudanças estilísticas e tornando os contos propícios ao gosto de crianças e pais. Os irmãos puderam observar que existia um mercado cujo público-alvo era infantil.

Com os irmãos Grimm, houve uma nova forma de olhar para o gênero literário dos contos de fadas, não mais com desprezo, ainda que o maravilhoso tenha ficado circunscrito a uma faixa etária específica e limitada. O conto maravilhoso se voltou para a literatura infantil, pois a infância passou a ser compreendida como estágio de pureza, tendo seu conceito solidificado nos séculos XVIII e XIX.

A versão que passou a ser reeditada entre 1825 e 1858 – *Pequena edição* – continha valores ligados à Igreja protestante, bem como noções de sexo e de gênero. Como um todo, a obra dos irmãos Grimm foi além do desejo de se tornar um paradigma da cultura alemã, pois se tornou mitificada em uma poderosa convenção cultural do Ocidente.

Os objetivos dos irmãos se voltavam para o resgate da tradição oral alemã e a adequação da escrita para as crianças. Havia uma necessidade de revitalizar a literatura de proveniência mítica, pois ela testemunha uma marca própria, um espírito nacional. Ao contrário do refinamento do conto francês, o conto alemão pela visão dos Grimm ansiava por ser puro e genuíno, privilegiando o espírito do povo germânico, moldado por valores socioculturais da Alemanha do século XIX. Havia uma necessidade de legitimar a cultura alemã, depois de séculos de pobreza cultural (CANTON, 1994). Assim, o projeto de uma cultura alemã genuína era uma resposta às imposições nacionalistas, quando os estados alemães ficaram sob o domínio de Napoleão, no século XIX.

As várias edições dos Grimm moldam um estilo próprio alemão, marcado por versos curtos repetidos à exaustão, que criam um estilo simétrico. No conto estudado em questão, “Branca de Neve”, a rainha questiona várias vezes o espelho: “Espelho, espelho meu, existe no mundo alguém mais bela do que eu?”. Outra característica diz respeito à punição para o mal, mantida nas versões. Esse estilo simétrico, repetitivo e punitivo tornou-se um modelo clássico cultural da civilização ocidental.

Perrault e os irmãos Grimm moldaram os contos de acordo com os valores ideológicos que defendiam em seus contextos de produção. Ao direcionarmos nosso olhar a partir da perspectiva de Perrault, podemos observar um fenômeno da oralidade à impressão dos contos de fadas, de um local para outro. Os lugares ocupados por produtores e consumidores alcançam uma reviravolta significativa. Com a história editorial dos contos de fadas, as narrativas foram associadas primeiramente às classes alfabetizadas e, posteriormente, à população menos letrada. Após esse sucesso, os contos começaram a ser publicados para jovens leitores. Assim, observa-se que o povo sem letramento que dominava a narrativa oral e a transmitia por gerações passou a ser os destinatários e/ou consumidores das histórias publicadas pelos alfabetizados.

As publicações dos irmãos Grimm também serviam a propósitos diversos. Diferentes edições serviam para leitores da classe média e alta, bem como alguns contos foram selecionados e introduzidos nas escolas primárias da Alemanha. Além disso, Bottigheimer (2009) problematiza que Jacob e Wilhelm supuseram que o conhecimento de uma única pessoa de um conto representava um conhecimento compartilhado desse conto por toda a população da qual essa pessoa veio. Os irmãos estavam convencidos de que as histórias que ouviam eram

resultado de uma cadeia secular de transmissão oral ininterrupta do passado antigo. Portanto, eles nunca pensaram em perguntar aos informantes sobre onde – em geral ou em particular – haviam aprendido as histórias que ali estavam sendo repassadas.

Os italianos não criaram um novo modo de escrever os contos de fadas, de maneira consciente, considerando a instituição da narrativa. Na França, contudo, como a situação era diferente, os contos puderam ser instituídos e o gênero literário se firmou. Assim, a partir dessa trajetória histórica, a disseminação internacional de contos de fadas pode ser explicada em uma história de criação predominantemente italiana, edição francesa e reedição alemã que ocorreu em um contexto de mecanismos comerciais nas redes de distribuição de livros (BOTTIGHEIMER, 2009).

Essa apropriação da tradição oral e a institucionalização dos contos de fadas enquanto gênero literário – e o posterior sucesso publicitário e cinematográfico – contribuíram para a mitificação dessas narrativas. O conto de fadas mitificado esconde as motivações de sua criação, pois se torna desistoricizado e neutralizado ideologicamente (CANTON, 1994).

Outro nome significativo para a consolidação dos contos de fadas literários enquanto cânone infantil é Hans Christian Andersen, durante os anos de 1835 a 1875. Suas narrativas são dominadas pela noção de ética protestante e ideais existencialistas. O dinamarquês aparece em um momento no qual a fantasia era reconhecida como significativa para as necessidades utilitárias burguesas.

Andersen foi filho de um sapateiro e uma lavadeira, vindo de uma família humilde, de modo que sua condição de proletário o envergonhava. Uma vez tendo conseguido se tornar um escritor de sucesso, raramente era possível vê-lo com pessoas da classe baixa. No entanto, não se considerava parte de nenhum grupo, sendo o “de fora”. Acreditava que a divina providência era responsável pelo fato de algumas pessoas se sobressaírem em suas qualidades e serem capazes de governar. Sua complexidade está no fato de ter sido um homem que não gostava de ser dominado, mas amava a classe dominante (ZIPES, 1986).

Em 1819, quando se mudou para Copenhagen, foi endereçado a colégios de elite para desenvolver fala, comportamento e decoro apropriados, recebendo educação clássica e formal. O século XIX, marcado pelo interesse na biologia, define o contexto da época que revelava uma burguesia em ascensão, a qual explicava a desigualdade social com qualidades inatas. O apoio que Andersen recebeu de Jonas Collin foi fundamental para sua formação enquanto escritor, apesar de o padrão estabelecido pela família por vezes fazê-lo se sentir inseguro.

O discurso do dominado aparece com frequência nos mais de 150 contos escritos por Andersen (MEREGE, 2010). O narrador parece estar sempre procurando por aprovação de uma

força maior. O protagonista consegue ascensão a partir de condições de servidão. Para alcançar a salvação, o personagem precisa estar de acordo com os ideais da ética protestante e da providência divina.

Andersen reivindicava a autoria dos contos, ao contrário de Perrault e os irmãos Grimm. Esse processo faz parte da institucionalização dos contos de fadas enquanto gênero literário. Bottigheimer (2009) se refere a essa coleta e posterior escrita dos contos como um ato de apropriação. O conto de fadas literário passou a ser compreendido como uma reformulação da oralidade. A crença na tentativa de preservação da oralidade é questionável se considerarmos os cinquenta anos de edição dos irmãos Grimm, por exemplo.

Os contos populares, da antiga tradição oral, também se diferenciam do nome dado à produção literária: contos de fadas. No entanto, a presença de fadas nessas narrativas é restrita. Warner (1999) considera que a definição dos contos de fadas vem da metamorfose. Na possibilidade de que tudo pode acontecer, o universo maravilhoso dos contos de fadas é organizado: “[...] todos os prodígios que criam a atmosfera do conto de fadas desestruturaram o mundo apreensível, de modo a abrir espaços para alternativas oníricas” (WARNER, 1999, p. 18).

Tais narrativas proporcionam uma possibilidade de mudança, partindo de uma dimensão maravilhosa. Tzvetan Todorov (1992) aponta para a relação entre o gênero maravilho e os contos de fadas, determinando que os contos de fadas são uma variedade do gênero maravilhoso, cujos acontecimentos sobrenaturais não provocam surpresa: “uma das variedades do maravilhoso, do qual se distingue por uma certa escritura e não pelo estatuto do sobrenatural” (TODOROV, 1992, p. 60). Não se causa estranheza durante a leitura observar que a princesa dormiu por cem anos, o lobo é detentor da fala e as fadas possuem o dom da magia.

Mas afinal o que são exatamente os contos de fadas? Responder a essa questão é uma tarefa difícil, pois cada comunidade, como observado, desenvolveu vários modos de contar a história, de forma que as narrativas estão conectadas aos costumes, às leis e às crenças. Para tentar responder a essa questão, o estudo do estruturalista russo Vladimir Propp, *Morfologia do conto maravilhoso* (2001), pode ser de grande valia.

Para se referir aos contos de fadas, Propp utilizava o termo “contos maravilhosos”. Suas teorias se pautam na comparação dos enredos dos contos, isto é, em sua morfologia, observando as partes que constituem a narrativa e as relações estabelecidas por elas. Isso parece contraditório se considerarmos que a maioria dos eventos dos contos de fadas parece ter o efeito de que tudo está predestinado a acontecer, como se tudo estivesse interconectado em uma rede maior (LÜTHI, 1987).

Segundo Propp (2001), a análise estrutural dos contos maravilhosos revela grandezas constantes e grandezas variáveis:

O que muda são os nomes (e, com eles, os atributos) dos personagens; o que não muda são suas ações, ou **funções**. Daí a conclusão de que o conto maravilhoso atribui freqüentemente [sic] ações iguais a personagens diferentes. Isto nos permite estudar os contos **a partir das funções dos personagens** (PROPP, 2001, p. 16, grifos do autor).

A partir do estudo das funções dos personagens, é possível observar que as ações são recorrentes e existe um número limitado às funções. “**Por função, comprehende-se o procedimento de um personagem, definido do ponto de vista de sua importância para o desenrolar da ação**” (PROPP, 2001, p. 17, grifos do autor). Além disso, existe uma sequência adotada, a qual funciona em prol da coerência da construção do enredo.

Acerca da morfologia do conto maravilhoso, embora nem todos os enredos apresentem todas as funções, elas sempre se apresentam seguindo uma ordem. A partir da situação inicial, Propp (2001, p. 29-36) define as seguintes funções:

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);
8. 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-no embora ou deixam-no ir (mediação) momento de conexão;
10. O herói-buscador aceita ou decide reagir (início da reação);
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 sofre 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).

Considerando a versão cristalizada dos irmãos Grimm acerca da narrativa de Branca de Neve, podemos elencar algumas funções de Propp (2001). O conto tem início com a descrição da heroína passiva e a ausência materna, devido à morte, introduzindo-se o princípio da problemática. É essa ausência que tornará Branca de Neve a futura vítima no desenrolar da história, pois possibilita a aparição de uma madrasta, cruel, invejosa e vaidosa. A nova rainha se sente ameaçada pela beleza que desponta na enteada. Ela tenta obter informação a respeito da situação com o espelho, ao questionar quem era a mais bela do reino. Contenta-se em saber de sua beleza superior, até o dia em que o espelho reconhece Branca de Neve. A madrasta tenta lograr sua enteada e o caçador é convidado a se livrar da garota. Uma interdição ocorre, caracterizando um acontecimento favorável à vítima, quando o caçador é incapaz de matá-la.

O dano à vítima é causado quando Branca de Neve se encontra sozinha e perdida na floresta, fruto do prejuízo causado pelas ordens da madrasta. Assim, a heroína passiva deixa a casa e encontra nos anões novos cúmplices para suas angústias. O malfeitor, isto é, a madrasta reaparece no caminho da heroína, ao descobrir que Branca de Neve estava viva e morando na casa dos anões – informação adquirida por nova interpelação ao espelho.

Segue o combate entre a rainha, não reconhecida a princípio, e a princesa, que se deixa enganar. A enteada se torna cúmplice dos planos de sua malfeitora, ainda que os anões a

alertassem sobre o perigo. A impostora é descoberta e vencida e os danos são reparados pela aparição do príncipe. Para o desenrolar narrativo, o inimigo é castigado, dançando com sapatos de ferro em brasa até a morte, enquanto Branca de Neve e o príncipe se casam e sobem ao trono.

Algumas funções, de acordo com Propp (2001), se agrupam segundo esferas de ação determinadas:

1. Do antagonista (ou malfeitor), que comprehenderia o dano, o combate e as outras formas de luta contra o herói e a perseguição.
2. Do doador (ou provedor), que comprehende a preparação da transmissão do objeto mágico e o fornecimento do objeto mágico ao herói.
3. Do auxiliar, que comprehende: 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 comprehende: 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 comprehende: o ensino do herói.
6. Do herói, que comprehende: a partida para realizar a procura, a reação perante as exigências do doador, o casamento.
7. Do Falso Herói, que comprehende a partida para realizar a procura, a reação perante as exigências do doador, as pretensões enganosas.

Assim, são sete os personagens básicos do conto maravilhoso na proposta de Propp, que tinha como propósito determinar os elementos que sempre se repetiam nas histórias. Nesse estudo, interessa-nos a esfera de ação da antagonista de Branca de Neve, a fim de compreender o dano causado, bem como as circunstâncias de combate, luta e perseguição contra a enteada, considerando uma perspectiva contemporânea e pós-moderna de rever as causas de sua vilania.

Além disso, cinco pontos jamais variam: a aspiração ou desígnio; a viagem; o desafio ou obstáculo; o mediador; e a conquista do objetivo. Sua teoria possibilita relacionar as narrativas às práticas dos povos primitivos em sociedade, além de tornar previsível os enredos dos contos de fadas. Apesar de sua importância nos estudos dos contos de fadas, é preciso considerar que Propp realizou sua pesquisa a partir da análise de 100 narrativas; por isso sua abordagem estrutural precisa ser considerada com precaução, devido às inúmeras variações em temas e enredos.

Para Zipes (2019), se existe uma constante na estrutura e no tema dos contos maravilhosos que foi incorporada pelo conto de fadas literário, trata-se da transformação. A esperança pela mudança é o que engloba tudo e todos, principalmente no que diz respeito ao sistema de crenças institucionalizado.

O trabalho do historiador e do antropólogo é o de situar o conto de fadas aos contextos históricos, sociais e culturais, pois os contos devem ser considerados produtos de uma cultura, refletindo usos, costumes e mentalidades. Disso decorre a dificuldade em sua definição, afinal, deve-se levar em consideração sua criação, sua transmissão e caracterização (MEREGE, 2010).

A trajetória dos contos de fadas demonstra que essas narrativas possuem uma história, não sendo atemporais ou mitificadas. Harries (2001) defende que muito mais que uma história de transmissão oral, os contos de fadas simbolizam uma história da impressão, por serem escritos e reescritos em diversas publicações. Representam imitações daquilo que foi considerado tradição e autenticidade dentro das práticas de escrita da época. O que nós conhecemos por conto de fadas são trabalhos de escritores letrados, na imitação do que era considerada uma história contada pelos não-letrados. Nós lemos, relemos e escrevemos sobre os contos de fadas de Perrault e dos irmãos Grimm porque são as narrativas que estão disponíveis para nós (HARRIES, 2001).

Enquanto trabalhos artísticos, cujas culturas e contextos sócio-históricos são particulares, necessitam ser observados como adaptações que trazem reinterpretações às narrativas orais, de modo a deslocar os significados. Muito mais que relíquias da tradição, são histórias visitadas, revisitadas e reelaboradas de acordo com uma sociedade localizada e datada. Assim como Perrault se insere em um contexto barroco da corte de Luís XIV, os irmãos Grimm construíram narrativas voltadas para o protestantismo burguês.

Na releitura da trajetória histórica dos contos de fadas, outro aspecto deve ainda chamar a atenção: as narrativas que caíram em esquecimento. Nomes como Perrault, irmãos Grimm e Andersen são reconhecidos imediatamente. Contudo, as mulheres escritoras da França nos anos de 1690 também construíram uma longa tradição dos contos escritos, mas sua contribuição foi negligenciada, enfatizando-se como se tornaram vítimas de uma concepção unilateral e estreita da trajetória histórica dos contos de fadas (HARRIES, 2001).

Como visto ao longo desse subcapítulo, os contos de fadas se originaram de histórias populares anônimas recontadas por séculos, tornando-se, ao longo do tempo, histórias autorais, de acordo com um modelo social, discursivo, ideológico aceito, cujos aspectos psicológicos se voltam para símbolos e arquétipos da memória coletiva. Nesse sentido, o processo de

revisionismo dos contos de fadas não deve ser tratado como algo recente, pois desde Perrault os contos são revistos para atender ideais específicos de publicação, recepção e circulação.

A partir de toda a discussão, esse capítulo pretendeu refletir a experiência de fronteira que a releitura dos contos de fadas possui na contemporaneidade ao criar algo novo. Considerando que essas narrativas fazem parte de um processo histórico de civilização, a trajetória histórica nos permite observar que, muito mais que cronológica, a ligação parodística intertextual é de ruptura. O texto pós-moderno traz reflexões acerca do sujeito, das personagens e das motivações. O ato de escrever ou reescrever contos de fadas está vinculado à ação de questionamento ideológico, político e social. Portanto, os contos de fadas são narrativas históricas internalizadas com grande poder discursivo, em um processo de negação de seu caráter atemporal e universal.

No revisionismo contemporâneo, a intertextualidade, a partir da retomada comparativa do texto-fonte, é um processo fundamental para a renovação da tradição. A desconstrução do conto de fadas pela revisão problematiza a existência de distorções ideológicas. Como parte da literatura pós-moderna, a reescrita é uma experiência de fronteira, a qual transpassa os limites, a fim de criar algo novo.

A revisão e a subversão contemporâneas se caracterizam como um processo não somente de desconstrução, mas também de reconstrução dessas narrativas tidas como tradicionais. Os escritores contemporâneos enraízam suas narrativas no passado, renovando-as por dentro, ancorados em um contexto específico. As recontagens dos contos ajudam a popularizar as narrativas, ampliando cada vez mais o público leitor.

As estratégias revisionistas, como a paródia, a metaficação, o deslocamento narrativo, a deslegitimação da história conhecida e os níveis de revisionismo ficcional que englobam a carnavalização da literatura, possibilitam transformações que minam discursos hegemônicos. Partindo de um viés pós-moderno, não há uma negação ou desejo de inviabilizar o passado, mas de questioná-lo, uma vez que as versões tradicionais continuam coexistindo com as releituras. Trata-se, pois, de uma adaptação das narrativas de acordo com o contexto ao qual estão inseridas. Considerando tais estratégias, o revisionismo chama a atenção do leitor para as lacunas da história dos contos de fadas.

O revisionismo contemporâneo dos contos de fadas é fundamental para a retomada do passado a partir de perspectivas críticas, caracterizando-se assim como um movimento da pós-modernidade que relê as narrativas únicas, engessadas e cristalizadas, com o intuito de libertá-las de suas amarras ideológicas e discursivas, demonstrando a pluralidade de possibilidades tanto para o enredo, quanto para os personagens e suas interpretações.

Por meio da intertextualidade, escritores como Carter, Walker, Coover, Bashardoust e Valentino e diretores como Adam Horowitz e Edward Kitsis demonstram que existe uma necessidade vigente de se voltar o olhar para a tradição a partir de perspectivas que permitam questionar e quebrar os significados cristalizados dessas narrativas, ao mostrar que são produções históricas e sociais determinadas por certas convenções. O objetivo é desconstruir e transformar a tradição, a fim de libertar o leitor de uma resposta esperada e habitual. Se os contos de fadas refletem, durante séculos, a realidade dos autores que escrevem e reescrevem tais narrativas, talvez nos seja permitido imaginar que essas releituras possam um dia refletir uma nova realidade.

### **3 ESPELHO, ESPELHO MEU: REFLEXOS E ROTEIROS DO FEMININO, MODOS DE SE TORNAR MULHER**

“A carga de uma lenda que há três mil e quinhentos anos ensina as mulheres de onde elas vêm e do que são feitas não pode ser descartada facilmente em duas décadas” (WOLF, 1992, p. 123).

“Bom, os outros só falam do quanto eu me **pareço** com ela [a mãe], mas meu pai... Eu acho que quer que eu **seja** como ela de todas as maneiras.” (BASHARDOUST, 2018, p. 13, grifos da autora).

“Ninguém nasce mulher: torna-se mulher. Nenhum destino biológico, psíquico, econômico define a forma que a fêmea humana assume no seio da sociedade; é o conjunto da civilização que elabora esse produto intermediário entre o macho e o castrado, que qualificam de feminino. Somente a mediação de outrem pode constituir um indivíduo como um **Outro**” (BEAUVOIR, 2009, s. p., grifo da autora).

Revelamos culturalmente o valor que atribuímos aos sujeitos de nossa sociedade. Os povos de diversas culturas mantêm e transmitem papéis performáticos, direitos que possuem na relação com o outro sujeito e valores que atribuem às atividades desenvolvidas. Essas três noções juntas revelam da partilha social e cultural em relação aos modelos comportamentais considerados “normais” ou “apropriados”, de acordo com Nancy Bonvillain (2007).

A liberdade das mulheres foi e continua sendo pauta urgente de mudança em nosso mundo. Por muito tempo – e em algumas culturas isso ainda acontece – as mulheres foram julgadas e oprimidas, mantidas em ambiente doméstico, observadas pela janela, enquanto idealizavam crianças “brancas como a neve, vermelhas como o sangue e negras como ébano”, as quais, anos mais tarde, seriam expostas em seu caixão de vidro e tornadas objeto de desejo.

Por meio de uma outra perspectiva, as crianças do sexo feminino eram idealizadas e educadas para serem reflexos dos comportamentos de gênero – combinando com seu sexo: “Bom, os outros só falam do quanto eu me **pareço** com ela [a mãe], mas meu pai... Eu acho que quer que eu **seja** como ela de todas as maneiras. Ele espera que eu seja doce e gentil e... **delicada**” (BASHARDOUST, 2018, p. 13, grifos da autora).

Outra consideração precisa ainda ser ressaltada a esse sujeito quando se encontra fora de casa, na floresta, sendo queimado nas fogueiras da Inquisição não apenas nos episódios históricos da narrativa humana, mas também em contos de fadas como o de Branca de Neve, no qual para a madrasta, convidada para o casamento da enteada, são oferecidos sapatos em brasas e seu destino se assemelha às hereges.

Ao longo do tempo, as representações simbólicas das mulheres vêm trazendo diferentes reflexos nos espelhos da história, da literatura e dos contos de fadas tradicionais. Sem pretensão de se configurar uma linha do tempo dos acontecimentos referentes à mulher, essa pesquisa traz luz a essas representações, pensando as mudanças e as transformações, bem como a perpetuação de significados cristalizados, que foram impostas ao sexo feminino.

Não se pretende, também, fazer uma “re-visão” (RICH, 1985) do contexto passado sob o pretexto de avaliar a mente e a sociedade com olhos de julgamento. Compreende-se que seja importante estudar as formas de vida e de organização social dos antepassados, como e por qual motivo se estruturaram de determinado modo, evidenciando quais foram os princípios norteadores que serviram a tal configuração social e cultural. Partimos do pressuposto de que “nada [é] mais prejudicial para a investigação histórica do que projectar [sic] no passado mais recuado estruturas mentais ou sociais da época em que se vive”, conforme determina Françoise D’Eaubonne (1977, p. 29).

A perspectiva que se segue nesse capítulo considera que somos frutos das construções sociais e culturais às quais fomos submetidos ao longo da vida durante o processo de socialização. Se nos constituímos a partir de construções, podemos argumentar que nada nos é dado *a priori* como pronto e acabado, de modo que aquilo que é visto como natural não passa de significados cristalizados por meio da repetição.

Continuamos narrando contos de fadas às crianças no cotidiano. Essa prática recorrente e que sobrevive na contemporaneidade datando de séculos atrás parece inofensiva quando não se considera que tais narrativas sejam manifestações culturais. Ler no conto de Branca de Neve, por exemplo, que a mãe biológica morre no parto e dá lugar a uma madrasta que nutre ódio e inveja por uma protagonista devido à beleza da qual se vê usurpada de si poderia parecer apenas uma história, se não fosse a presença de outras madrastas, em outros contos de fadas, desejando se vingar de outras enteadas e tendo um final considerado – no molde dessas histórias – infeliz.

A leitura de contos de fadas permite a aprendizagem de padrões de comportamento social e sistemas de valores desejados. Para garotas e mulheres, existem limitações impostas pelo sexo, as quais formam conceitos sexuais, psicológicos, sociais e morais. Marcia K. Lieberman (1986) questiona o que de fato é uma herança natural e o que é fruto do processo de aculturação. De acordo com Zipes (1986), uma das funções da crítica feminista dos contos de fadas clássicos é descobrir como e por que ocorrem certas mudanças ao longo dos séculos, a fim de que as mulheres possam compreender e alterar na contemporaneidade os arranjos sociopolíticos.

A partir dessas considerações, esse capítulo abordará uma reflexão acerca da construção histórico-social do patriarcado, determinando a submissão feminina, bem como a revolução sexual por meio dos movimentos de liberação feminina, enfatizando a necessidade de conhecer e reconhecer a história das mulheres. Em seguida, consideraremos a posição da mulher em alguns mitos e nos contos de fadas, sob o viés da narradora, da escritora e da personagem.

### **3.1 A perspectiva feminina e o patriarcado: da subordinação à oposição**

É preciso rejeitar a ideia de que o mundo tenha sido sempre patriarcal. No entanto, o pensamento patriarcal e as suas normas estão profundamente arraigados em nossa sociedade, tanto no cenário cultural, quanto mental, que é tomado, por vezes, como natural e imutável.

Para Gerda Lerner (1986), o patriarcado é uma criação histórica, cujas normas e valores são expressos pela família e se pautam na questão do gênero, ou seja, nas funções e nas condutas apropriadas a cada sexo. Uma de suas táticas é a divisão dos que a ele se opõem, a fim de dominação e legitimidade. Os conceitos patriarcais de que o masculino é a norma e poder e o feminino é o desvio e inferior estão na construção mental da sociedade ocidental, de modo que permanecem amplamente invisíveis (LERNER, 1993).

A partir desses conceitos, pode-se concluir que a mulher é construída a partir da alteridade e o seu outro comparativo é sempre o homem. Segundo Simone de Beauvoir (2009), sua relação é de dependência e de submissão, enquanto a supremacia do homem é tida como um direito no decorrer da história da humanidade.

Rosalind Miles (1988) considera que a perspectiva feminina se perde na visão da história que se concentra apenas no masculino, o qual valida universalmente as ações históricas, esquecendo-se de que sua visão é parcial. O lugar do homem e a sua contribuição nas comunidades passadas não são questionados; contudo, a vida e a participação das mulheres se tornaram invisíveis (BONVILLAIN, 2007). Nesse sentido, indagamos, assim como Beauvoir (2009) já o fizera outrora: o que é ser mulher? De onde vem a submissão?

A divisão do trabalho é recorrente em nossa história e houve um tempo em que a mulher não era tão subordinada ao homem, como se tornou na cultura patriarcal. Nas sociedades primitivas, as mulheres dispunham de uma igualdade maior do que nas culturas desenvolvidas. Tal reconhecimento nos faz questionar o motivo de elas terem se tornado submissas aos homens sendo consideradas inferiores: por que se deixaram ser controladas por meio de força física e violência mental?

Lerner (1986) avalia que por muito tempo as bases que respondiam a essas questões foram assumidas como indiscutíveis e imutáveis. Com o comportamento androcêntrico, termo intimamente ligado ao patriarcado, cuja tendência é colocar o masculino como único paradigma limitador de representação coletiva, assume-se a existência da dominação masculina como algo dado. Apesar de tal tendência, é preciso considerar que não há um acontecimento ou evento histórico que marque o início da inferioridade da mulher (BEAUVOIR, 2009).

É um erro comum considerar que o matriarcado seria a descrição de mulheres vivendo livres da autoridade masculina. Não há evidências antropológicas, etnológicas ou históricas de sociedade matriarcal (LERNER, 1986). Andrea Campos (2003) equivocadamente relaciona matriarcado à era quando os homens desconheciam sua participação na procriação.

Segundo Marilyn French (2002), nenhuma sociedade tem sido matriarcal, no sentido de haver uma estrutura sociopolítica, o poder ser todo feminino e as mulheres usarem a força contra os homens. O patriarcado, com sua base social e psicológica, estava relacionado à ascensão do arquétipo masculino sobre o feminino, abrindo caminho para a propriedade privada (CAMPOS, 2003).

Contudo, as sociedades já foram matrilineares, ou seja, um sistema cujo parentesco era baseado pela linha materna: as crianças eram descendentes da mãe, não do pai, e a família era centrada na figura materna. Renne Gerlich (2018) afirma que as sociedades matrilineares eram abundantes e observa que parece haver um padrão de transição dessa cultura para o patriarcado com a agricultura, a formação de cidades e a propriedade privada. Além disso, o militarismo – no sentido dos grandes impérios – e a colonização também fazem parte do desenvolvimento e avanço patriarcal.

Como propõe Bonvillain (2007), é importante reconhecer que as formas culturais são construídas em condições específicas, de modo a sofrerem modificações quando essas condições não mais prevalecem. Examinar as culturas das sociedades dependentes inteiramente da natureza, buscando seus alimentos na forma de coleta e caça, possibilita compreender quais dinâmicas de gênero eram estabelecidas na perspectiva grupal da época, de modo a problematizar a noção de supremacia masculina.

Alguns argumentos tradicionalistas para a subserviência feminina se pautam nas perspectivas religiosa e biológica. Em termos religiosos, as mulheres eram consideradas subordinadas porque Deus as havia criado dessa forma. Uma vez estabelecida a assimetria sexual, as tarefas e os papéis sociais de homens e mulheres poderiam ser determinados, enfatizando que eles eram fisicamente mais fortes, rápidos e agressivos. A divisão sexual do trabalho baseada na diferença biológica parecia funcional e justa. Além disso, a reprodução e a

maternidade eram consideradas como objetivo feminino de vida (LERNER, 1986). Beauvoir (2009) rechaça o ponto de vista biológico que explica a dominação masculina, argumentando que o material genético de homens e mulheres trabalha em complementaridade e interdependência.

Muito se fala sobre a inferioridade biológica “natural” das mulheres, mas antes da produção doméstica de plantas e animais, havia um sistema de coleta e caça que provinha a base econômica da nômade existência humana, caracterizando o período Paleolítico. Adrienne Zihlman e Nancy Tanner (2009) apostam na ideia de que a coleta de alimentos vegetais pelas mulheres surgiu antes da caça pelos homens e detinha de uma porcentagem maior na alimentação humana nas sociedades pré-agrícolas – podendo chegar a aproximadamente 80% e 20%, respectivamente (BONVILLAIN, 2007; ZERZAN, 2008), – trazendo interpretações para a organização social e padrões familiares. As mulheres não dependiam dos homens caçadores para se alimentar (MILES, 1988). Os recursos materiais para a subsistência eram igualmente disponibilizados aos homens e às mulheres, possibilitando a autonomia feminina. Por possuírem uma alta participação na alimentação da sociedade, elas determinavam quando e onde acampar.

De acordo com Miles (1988), as mulheres dessas sociedades desempenhavam diversas atividades além da coleta de alimentos: cuidavam das crianças, trabalhavam com couro e cerâmica, confeccionavam vestuário e recipientes a partir da pele dos animais, cozinhavam, teciam cestas, faziam ornamentos a partir de dentes ou ossos, construíam abrigos permanentes ou temporários, elaboravam ferramentas não apenas para a agricultura e tinham conhecimentos de plantas e ervas de cunho medicinal.

As mulheres, ainda, colaboravam numa porcentagem maior do que os homens para a subsistência da comunidade, pois a coleta levava menos tempo do que a caça de animais. A caça era vista como uma atividade de valor social, visto que o alimento adquirido podia ser dividido por todo o campo em que o grupo se alocava.

Em relação ao matrimônio, as mulheres se casavam entre doze e dezesseis anos, enquanto os homens se casavam entre dezoito e vinte e cinco. Os pais do casal geralmente arranjavam o casamento e essa idade superior masculina ocorria porque um dos critérios para a escolha era o homem ser um bom caçador – e essa experiência demandava anos de prática. Com o casamento, a jovem permanecia próxima à sua família, pelo menos no princípio de sua relação matrimonial, de modo que esse costume era positivo para a mulher afirmar seus direitos e estabelecer sua autonomia (BONVILLAIN, 2007).

O trabalho das mulheres realizado na sociedade de coleta e caça promoveu ímpetos para experimentos com tecnologia, pois se utilizavam de ferramentas, como ossos, pedras e pedaços de madeira, a fim de auxiliar no processo de coleta de alimento. Outra invenção das mulheres dessa época são os sacos de ganchos, que serviam para carregar o alimento encontrado e coletado dos campos para onde os grupos estavam estabelecidos. Além disso, devemos a elas sermos em maior parte destros. Uma possível explicação teórica está no fato de as mulheres carregarem os bebês do lado esquerdo do corpo, confortando-os com a batida do coração, enquanto o braço direito estava livre para agir (MILES, 1988).

Nas sociedades matrilocais, homens e mulheres eram livres para se mover e se relacionar e os homens não comandavam ou exploravam o trabalho feminino. A caçada de grandes animais era uma atividade que envolvia todo o grupo, pois individualmente os homens perseguiam os de pequeno porte (MILES, 1988; BONVILLAIN, 2007). Assim, as tarefas performadas por ambos os sexos eram indispensáveis para a sobrevivência grupal. Homens e mulheres se complementavam, pois embora os papéis desempenhados fossem diferentes, eram considerados igualmente importantes (LERNER, 1986).

A necessidade de proteção feminina era um reflexo da dependência que a mulher representava para a sobrevivência alimentar grupal e a continuidade da comunidade com a reprodução (BONVILLAIN, 2007). As mulheres tinham alto *status*, porque geravam crianças, alimentavam a comunidade e detinham de direitos sobre a terra. Assim, a posse da terra se caracterizava como uma herança feminina (FRENCH, 2002). Nessas sociedades, o homem tinha acesso às propriedades por meio do relacionamento com as mulheres, as quais herdavam esse direito (GERLICH, 2018).

A mulher era considerada um *status* sagrado. Em muitas civilizações, as figuras das deusas compunham a Grande Mãe, sendo um elemento essencial para a vida humana. Nesse contexto, as mulheres eram consideradas mágicas e especiais. Algumas pesquisas apontam que a mulher se tornou tão importante nessa época devido à sua menstruação ligada às fases da lua, o mistério dessa liberação de sangue e a sua relação com a natureza, tanto na coleta quanto na produção de alimentos. Além disso, como o processo de reprodução era ainda desconhecido, porque o tempo entre a relação sexual e o nascimento era extenso, acreditava-se que apenas as mulheres tinham parte nessa atividade. Elas eram vistas, portanto, como seres divinos (MILES, 1988; CAMPOS, 2003).

A respeito da decorrência desse cenário para a desvalorização universal da mulher, pode-se considerar a divisão da existência social com base no gênero. Joan Wallach Scott (1995) enfatiza que, em um caráter recente, gênero era usado como sinônimo de mulheres

quando o assunto era a história delas. A autora ainda pontua que as teorias do patriarcado que enfatizam a diferença física do corpo podem trazer uma ahistoricidade para a questão do gênero.

Zerzan (2008) defende que gênero é uma categorização cultural baseada na divisão sexual do trabalho, de modo que legitima e valida a desigualdade e a dominação. A divisão do trabalho baseada no gênero é uma resposta à restrição de movimento pelo qual passava a mulher durante seu período reprodutivo. A gravidez e o cuidado com o recém-nascido, por exemplo, limitavam a habilidade de viajar com o grupo.

Bonvillain (2007), por sua vez, considera que os papéis e as interrelações dos povos se diferenciam devido às categorias construídas cultural e socialmente. A criação de padrões de gênero se encontra nessa perspectiva e sua construção está baseada na diferenciação sexual entre homens e mulheres, mas não deveria ser predeterminada por essas diferenças. Para Lerner (1986), gênero é uma construção cultural do comportamento definido como apropriado aos sexos em uma determinada sociedade em um certo tempo.

O conceito de gênero é pensado, comumente, a partir de uma estrutura binária. Sexo-gênero se refere ao sistema institucionalizado que aloca privilégios às pessoas de acordo com os papéis culturalmente definidos (LERNER, 1986). O feminismo encontra problemas quando o termo mulheres é lido como identidade comum, afinal o gênero se constitui de maneiras diferentes em diversos contextos da história, bem como possui relação com questões de raça, classe, etnia, sexo e região. Portanto, o termo é formado dentro de interseções políticas, econômicas e culturais, ou seja, não é estático, mas performativo (BUTLER, 2010).

Judith Butler (2010) enfatiza a distinção entre sexo e gênero. Enquanto o primeiro se volta para a questão biológica, o segundo é construído socialmente, não sendo fixo ou fruto de relação causal. Portanto, se gênero é uma construção social, não deveria estar vinculado a um sexo ou a outro. Não deveria, pois, existir continuidade na relação de corpo sexuado e gênero construído por meio da cultura. A suposição de um sistema binário leva ao pensamento que o gênero “homens” está para corpo masculino e gênero “mulheres”, para corpo feminino.

O gênero se caracteriza por meio dos significados que um corpo sexuado assume culturalmente. Por isso, a relação expressa precisa ser encarada como descontínua. A estrutura binária do sexo ganha uma estabilidade quando é colocada em um domínio pré-discursivo. Assim, liberar ou fixar sexo e gênero é função discursiva, pois o seu significado é assumido sempre em relação de oposição a outro significado. A dificuldade se encontra quando a associação gênero e sexo se torna natural e raramente questionada, de modo que algumas configurações culturais se consolidam como hegemônicas. Disso decorre a necessidade de encarar o “tornar-se mulher” como um processo em constante construção (BUTLER, 2010).

A construção ideológica de gênero reflete, legitima e reforça as relações sociais. A transmissão dessa construção ao longo das gerações produz uma internalização dos modelos e ações apropriados. Os valores culturais e sociais moldam o comportamento humano por meio da ideologia, a qual se caracteriza como uma maneira de organizar os pensamentos do mundo. A ideologia pode nos fazer ver, mas também nos cegar para nossas próprias experiências, realidades e corpos.

Nas sociedades em que há desigualdade de gênero, a dominação masculina está enraizada nas estruturas sociais, políticas, econômicas e ideológicas, determinando controle sobre as mulheres e desvalorizando e/ou anulando as atividades femininas. Nessas sociedades, as próprias mulheres aprendem a se desvalorizar, consciente e inconscientemente, na tentativa de se encaixar nesse constructo ideológico de poder do homem, diferentemente das sociedades que se movimentavam à procura de alimento. Uma vez que todos os indivíduos eram considerados importantes contribuintes para a subsistência, não havendo hierarquia ou liderança, o princípio de igualdade era mais propício (BONVILLAIN, 2007).

A mulher antes era ligada à fertilidade na terra e à fecundidade em seu corpo e nesse panorama, das antigas culturas femininas, passamos ao patriarcado pastoril e, depois, agrícola com a participação e o domínio masculinos, demarcando o período Neolítico. A época magdaleniana que se refere às grandes caçadas servirá como norteador para o patriarcado, pois nesse período as mulheres foram fixadas em tarefas mais sedentárias. Em seguida, o domínio do solo com a agricultura é significativo, bem como a descoberta dos metais. Antes de um patriarcado efetivo, marcado pela descoberta da contribuição do homem no processo de paternidade, havia o semipatriarcado, em cuja perspectiva a mulher ainda era considerada um agente incontestável na perpetuação da vida, ainda que a agricultura houvesse sido tomada pelos homens na substituição da enxada feminina pela charrua masculina. O semipatriarcado é um contrato que divide a administração do solo da agricultura entre os homens e as mulheres (D'EAUBONNE, 1977).

Nos grupos de caçadores-coletores, a partilha tanto de alimentos, quanto das tarefas era algo comum. As mulheres colhiam plantas selvagens e frutos, mas também caçavam pequenos animais; enquanto os homens caçavam e viajavam, mas também participavam do forrageamento. Quando as funções passaram a ser específicas, as relações se tornaram inigualáveis e o poder passou a ser diferenciado. Com a agricultura, a transição de coletores para produtores de alimento trouxe mudanças significativas às sociedades.

Os arqueólogos propõem várias explicações para a origem da agricultura, como a capacidade de fertilização das regiões sendo ultrapassada pelo aumento da população ou o

acúmulo de excedentes de alimentos nas sociedades de coleta e caça levando a um *status social* e ao início do cultivo próprio. Apesar das especulações, é impossível dizer como esses povos começaram a desenvolver técnicas para o controle do cultivo de alimentos. Contudo, há um forte indício acerca da participação feminina nesse processo, pois elas eram as responsáveis pela coleta de alimentos da comunidade. Elas devem ter observado as condições do solo, da água e do sol, bem como notado que as sementes, quando depositadas na terra, geravam novas plantas de tempos em tempos. É importante considerar que as inovações são humanas e não dos homens ou das mulheres, principalmente devido ao estilo cooperativo de vida (BONVILLAIN, 2007).

Técnicas de agricultura foram desenvolvidas primeiramente na região sudoeste da Ásia. Visto que o clima era seco, os grupos se concentravam perto de rios, onde o plantio podia ser realizado. Ao longo do tempo, os povos começaram a controlar as reservas de alimentos, pois observavam seus padrões de crescimento, possibilitando-os plantar. Como o plantio demandava tempo, as comunidades se estabeleceram nas regiões, tornando-se sedentárias. Como alguns grupos ainda continuavam a se mover pelas terras, os aprendizados e as técnicas agrícolas se espalharam para outras regiões (BONVILLAIN, 2007).

A produção do próprio alimento possibilitou segurança para o crescimento populacional. As mulheres observaram que podiam alimentar suas crianças com os cereais. Diminuindo a amamentação, os níveis de fertilidade aumentaram. Com o crescimento populacional, foi necessário aprimorar a produção de alimento. Além disso, o estabelecimento em uma região possibilitou o acúmulo de materiais e o desenvolvimento da cerâmica que, por sua vez, está vinculado ao ato de cozinhar e aprimorar a dieta nutricional dos povos desnutridos pela produção limitada de alimentos (BONVILLAIN, 2007).

Horticultura é o cultivo da terra com ferramentas manuais desenvolvidas e dominadas pelas mulheres; agricultura é o cultivo da terra com máquinas desenvolvidas pelos homens (FRENCH, 2002; BONVILLAIN, 2007). Na horticultura, a mulher é a representação do campo passivo, apenas fértil se lavrado, enquanto o homem na agricultura, com o poder de sua falocentricidade recém-descoberta, era arado e semente. A passagem do poder feminino para o masculino é abordada nas mitologias, como a do povo celta e a dos gregos (MILES, 1988).

Um ciclo cultural a partir do domínio da terra tem início com simples utensílios, revelando um novo modo de alimentação e sobrevivência devido à mulher, que germina e multiplica as plantas, mostrando poder sobre elas. O patriarcado como hoje o conhecemos, que D'Eaubonne (1977) chama de “o dos tempos modernos”, se funda na sucessão da agricultura feminina à masculina e no processo de fecundação, principalmente no papel desempenhado

pelo pai. A agricultura de charrua – um tipo de arado – coloca um fim na participação feminina, marcando o poder masculino, que tem sua culminância na idade dos metais.

A partir da descoberta do papel paterno no processo de fecundação, a mulher – outrora detentora do princípio da vida – passa a um estado de degradação, sendo o terreno que recebe e alimenta a semente masculina. O papel do homem no processo de procriação só foi reconhecido pela ciência oficial no século XX. O lugar da mulher na sociedade também é bastante questionado pelas religiões e pelos sistemas de moral.

Considerando-se um grande semeador, o homem inicia um problema demográfico, o qual leva ao combate entre as comunidades pela posse de terra. Na etapa agrária, D'Eaubonne (1977) enfatiza noções como apropriação exclusiva, competição e exploração evolutiva, as quais triunfam na idade dos metais – uma técnica pesada que rebaixa a mulher a um papel inerte.

De um inconsciente integrador e gerador da vida, somos transferidos para um inconsciente separatista e competitivo (CAMPOS, 2003). O controle sobre os recursos produzidos e distribuídos determina autonomia e *status* individual. Nas sociedades mais igualitárias, homens e mulheres produzem, controlam e distribuem as riquezas, bem como detêm de suas propriedades. Nas sociedades dominadas pelos homens, existe o controle monopolizado (BONVILLAIN, 2007).

A mulher agricultora é marcada pela domesticação, pelo trabalho árduo, por mais filhos e menor expectativa de vida quando comparada ao homem. Confinada, torna-se passiva e espera pela fertilização para se realizar enquanto ser humano. A autonomia feminina e a equidade entre os indivíduos foram substituídas pelo controle masculino (ZERZAN, 2008).

Ainda que existissem algumas tribos, como as africanas, nas quais houvesse resistência feminina no jogo de dominação e subordinação, demonstrando que não existe naturalidade feminina na submissão, a força brutal dos homens logo foi interpretada pelas leis da sociedade. Em Roma, nas famílias patriarcais, os homens detinham poder sobre a vida de todos os membros; na Grécia, as mulheres eram proibidas de sair à noite, em um processo de domesticação e confinamento; no Egito antigo, eram consideradas propriedade e parte legal dos pais e maridos (MILES, 1988).

Na passagem para o patriarcado, as mulheres perderam o *status* social – no sentido de independência, os direitos das crianças e da terra. A destruição do matricentro foi a primeira guerra masculina contra as mulheres. A base do patriarcado é a dominação. De acordo com Campos (2003), a mulher passa a ser considerada um ser sem vontades, sem desejos, sem

arbítrio. Assim, o feminino se encontra à margem de existir sem poder ser, devido à subordinação imposta pelo opressor ou pelo seu imaginário que legitima o poder do algoz.

Para haver a posse das crianças, os homens precisavam garantir que eram os verdadeiros pais, isto é, precisavam guardar e se apropriar dos corpos femininos (FRENCH, 2002), criando-se, assim, uma ideologia de controle das mulheres. Além disso, porque as tribos se organizavam cada vez mais em povoados, as sociedades precisavam de sistemas e administrações mais estruturadas e o excedente se tornou propriedade (MILES, 1988).

Uma vez que as mulheres são retiradas de seus grupos, tendo terras e trabalho negados, suas obrigações passam a ser com a família. Ainda desconhecendo por completo o processo de formação do feto no corpo feminino, os homens foram responsáveis por um grande infanticídio com os primeiros filhos – prática recorrente nos grupos patriarcas, afinal, não havia certeza sobre a paternidade, sendo uma necessidade garantir que o primogênito da mulher fosse realmente do homem. A fim de manter as mulheres sob esse novo regime, os homens começaram a estabelecer regras, de modo que elas foram julgadas como as primeiras criminosas. O adultério e o aborto também foram considerados crimes e as crianças cujos pais eram desconhecidos se tornaram ilegítimas (FRENCH, 2002). Segundo Michelle Perrot (2007), o adultério feminino é levado a tribunais, enquanto o adultério masculino somente é condenado se praticado no domicílio conjugal.

A supremacia masculina, apresentada como algo sagrado e resultado da inspiração divina transmitida entre os homens, podia ser encontrada no judaísmo, confucionismo, budismo, cristianismo e islamismo, tendo como requisito a inferioridade feminina. A organização religiosa foi uma das grandes derrotas históricas para as mulheres, pois os homens se tornaram mediadores entre Deus e os seres humanos, por meio do desenvolvimento do pensamento abstrato. Às mulheres foi negada a capacidade de interpretar e alterar os sistemas de crenças religiosas. Outras derrotas podem ser elencadas, como o casamento forçado, as noivas crianças, o comércio de noivas, o controle e a mutilação genital feminina (MILES, 1988).

Naturalizar o patriarcado e considerar que as mulheres se dedicavam a atividades menores, gerando a opressão – o que também pode ser lido como a opressão gerando atividades menores – esbarra em um argumento da Pré-História. Nesse período, tanto as ossadas, como os desenhos nas paredes das cavernas não diferenciavam os sexos. A ausência das mulheres na caça, ainda que não total, pode ser lida como uma defesa da etapa final da gravidez e do parto, pois ocorria em períodos determinados. Tempos depois, em algumas aldeias em que o

nomadismo deu lugar ao sedentarismo, é possível observar o culto à Deusa-Mãe, simbolizado por estatuetas, principalmente, demonstrando a fecundidade feminina (D'EAUBONNE, 1977).

D'Eaubonne (1977) ainda considera que a condição feminina organizada pelo patriarcado está atrelada à herança. O homem detém da propriedade privada e a mulher é parte dos bens (BEAUVOIR, 2009), sendo julgada por um padrão moral e legal diferente dos homens (GERLICH, 2018).

A partir do momento que o homem descobre sua participação no processo reprodutivo, o que se torna importante é a preciosa “semente” masculina que cresce no corpo feminino fungível. Assim, as crianças nasciam para os homens, das mulheres, ou seja, elas davam à luz as crianças deles. Sendo a participação feminina na reprodução vista apenas como um invólucro que carrega e germina a semente masculina, passa-se a valorizar a relação do homem com os filhos, pois a genética garantia a exclusividade dela para ele.

Com o patriarcado, a mulher, antes cumpridora da função de ligar terra e divindade, passa a ser o receptáculo da semente do homem, o qual se torna o ser procriador e cria a sua pequena comunidade. Com isso, esse sistema se caracteriza como um regime que se baseia na célula familiar, tratando-se de uma segregação sexual em prol do homem.

Na história da cultura, “o Feminino conserva, o Masculino aumenta” (D'EAUBONNE, 1977, p. 210). A era patriarcal é marcada pelo dogma cristão: crescei e multiplicai-vos. Segundo Campos (2003), tal assertiva não faz alusão à fidelidade, mas o mandamento “não cobiçai a mulher do próximo” garante, além da fidelidade feminina, o direito de propriedade do marido sobre a mulher.

Na humanidade, ironicamente, a superioridade é característica daquele que mata e a subordinação é atestada àquela que dá à vida. A manutenção da vida tornou-se um projeto e uma atividade para o homem, bem como a escravização da natureza e da mulher (BEAUVOIR, 2009).

Sobre o modo como o patriarcado se impôs, tem-se início com a modificação de como a unidade familiar é observada. Os casamentos passam a ser exclusivos e existe a posse sexual do homem em relação à mulher, sem reciprocidade, existindo acordos pré-nupciais de castidade. A sexualidade feminina se tornou uma mercadoria para a criação da civilização ocidental. O desenvolvimento da agricultura impulsionou a troca de mulheres entre os grupos, de modo que elas se tornaram as primeiras escravas sexuais, devido à sua capacidade reprodutiva. Para elas, a História consistiu em uma luta pela emancipação e pela liberação (LERNER, 1986).

A família patriarcal tem como base a dependência econômica da mulher e dos filhos. O sistema legal anterior à revolução sexual determina que a mulher perde todos os seus direitos ao se casar, tornando-se um objeto por toda a vida, enquanto o marido era visto como seu tutor legal. É nesse sentido que Kate Millett (1970) compara o casamento ao feudalismo, enfatizando que a questão da paternidade também é fundamental nesse regime patriarcal.

A satisfação em dominar as mulheres estava incompleta e os homens em um novo projeto ambicioso construíram uma estrutura maior: o Estado, uma propriedade organizada por um governo em particular, a fim de dominar outros homens. O Estado é um território com fronteiras, sendo construído para incorporar, manter e passar o poder entre os homens e seus descendentes, cujo grupo de pessoas é unido por parentesco, religião e/ou língua. Segundo Bonvillain (2007), a desigualdade de gênero tende a ser maior nessas sociedades, pois a economia e a estratificação social e política promovem a inclusão e a exclusão.

O primeiro papel social da mulher foi ser trocada em transações matrimoniais, seja do pai para o marido, seja entre grupos. Outro papel de gênero era prestar serviço sexual e reprodutivo a homens da elite; se não o fizesse, podia ser substituída. Nesse sentido, a exploração sexual controlada pelos homens é a exploração sexual de classe das mulheres. A formação de classes (homens e mulheres) estava baseada na relação com os meios de produção (LERNER, 1986).

A ascensão feminina ocorria por meio dos pais e dos maridos. Elas eram consideradas respeitáveis quando vinculadas a um homem dominante. O controle da conduta sexual tem sido uma medida de controle social em qualquer sociedade estatal. No patriarcado oriental havia a poligamia e as mulheres se mantinham em haréns. O patriarcado da antiguidade clássica e sua evolução europeia era marcado pela monogamia e exclusão da participação feminina na produção social. Para manter o casamento monogâmico, surge a prostituição – outra forma de condenar as mulheres à margem da sociedade (BEAUVIOR, 2009).

Esse cenário se relaciona à propriedade privada defendida por Friedrich Engels (1984) como a origem da derrota do sexo feminino. Do ponto de vista do materialismo histórico, Beauvoir (2009) analisa a relação de poder do homem a partir da propriedade privada, dominando outros homens e mulheres, por meio de situações que os forcem a agir conforme o desejo masculino.

Essa percepção estatal é importante, pois deu origem a dois instrumentos patriarcais: a guerra e a religião. Ainda que existisse uma religiosidade voltada para o princípio feminino, muitos mitos, de acordo com French (2002), descreviam um deus masculino em constante luta

para destronar a deusa feminina. Essa visão deu origem às religiões por todo o mundo, dominada por uma autoridade patriarcal.

No Gênesis, o primeiro livro do cristianismo sobre o mito da criação, cuja narrativa hebraica remonta à região mesopotâmica, a mulher nasce do corpo do homem. De acordo com Zerzan (2008), o desfecho trágico no Éden é uma representação do fim da vida coletora-caçadora e o início da produção agrícola e do trabalho árduo e sua divisão entre os sexos. Com isso, a culpa de seu próprio destino infeliz recai sobre Eva.

Com o cristianismo, a degradação da condição feminina ocorreu nas instâncias jurídicas, sociais e culturais. Nessa última perspectiva, de mulher divina se tornou figura perigosa e repugnante, sendo vendida, alugada, comprada, repudiada e inferior:

Eis como hoje são tratadas as que, em tantas sociedades da antiguidade, mesmo no início do patriarcado e até nas civilizações esclavagistas, gozaram de tantos direitos e liberdade como os homens do seu nível quando eram cidadãs, e que, se se recuar ainda mais, dirigiram o desenvolvimento do mundo na época da agricultura e da cerâmica, nesta terra coberta de altares da Grande Deusa (D'EAUBONNE, 1977, p. 230).

A perspectiva divina e valorizada das mulheres é tomada por uma reviravolta com o regime patriarcal. A redução da posição da mulher pode ser encontrada na mitologia e na religião (ZERZAN, 2008). O cristianismo, por meio de suas normas, tem papel importante na legitimação da identificação da condição feminina com as bruxas. No fogo inquisitorial da Igreja Católica, milhares de mulheres foram condenadas a arder.

Além disso, acerca do medo inexplicável que a sociedade tinha da mulher, Miles (1988) considera que a caça às bruxas foi uma arma política de vingança do patriarcado contra as mulheres, como forma de reafirmar o valor e o governo masculinos. Personificada sob o viés da bruxa, a mulher pagou um alto preço pelo ódio masculino e persecutório com a explosão da caça às bruxas, os processos de Inquisição e as condenações à fogueira. Roberto Sicuteri (1987) chama esses episódios históricos de “carnificina física e psíquica”. Para Perrot (2007), as feiticeiras são os “bodes expiatórios” da modernidade, acusadas de ofender a razão e a medicina, possuir sexualidade subversiva e ter contato com o diabo; por isso precisavam ser destruídas e queimadas.

A História é construída e escrita como se as posições normativas de dominante e dominado fossem o produto de um consenso social, não revelando o conflito existente. “E se o patriarcado, sempre inseguro, vigia com tanta inquietação a sua vitória, é sem dúvida porque a luta – por tanto tempo oculta ou decididamente negada – foi rude e longa” (D'EAUBONNE, 1977, p. 67). O homem pode ser considerado vencedor pelo patriarcado, mas não se pode apagar

o feitio feminino ao longo do tempo, quando consideradas as organizações do amazonato, com sua tradição internacional de mulheres fortes, poderosas e perigosas. O assunto é paradoxalmente tão antigo e atual quanto à relação conflituosa entre os sexos.

Por muito tempo, houve uma estrutura praticamente indivisível que regia a vida feminina: o marido, a casa e a família. As novas fontes de energia desenvolvidas na Grã-Bretanha no século XVIII – ferro, carvão e vapor – revolucionaram a tecnologia da fabricação. Com a revolução burguesa, as mulheres chegaram à vida pública por meio do mercado de trabalho. Contudo, sua mão de obra era desvalorizada (BEAUVOIR, 2009).

Nessa economia industrial, a mulher foi explorada em ocupações menores e tinha o duplo ônus com o trabalho na fábrica e em casa, sendo a única responsável, ainda, pela educação e cuidado dos filhos. O trabalho nas fábricas se revelava um tormento físico e psicológico, com jornadas que variavam entre quinze e dezenove horas, sem descanso e sem possibilidade de variar a função laboral. A revolução do século XVIII trouxe resultados adversos para a vida da mulher, provando ser uma revolução para alguns e não para todos (MILES, 1988).

Além do trabalho nas fábricas, é preciso colocar em evidência a relação da mulher com a capacidade para o trabalho durante a Segunda Guerra Mundial. Nesse período histórico, elas foram chamadas para ocupar os postos de trabalhos masculinos, devido à ausência deles. Depois dos anos de guerra, os discursos de fragilidade feminina são retomados (BEAUVOIR, 2009). No cenário europeu, em especial na França, Perrot (2007) destaca a Revolução Francesa, que concede direitos civis às mulheres, mas não políticos. Com as guerras mundiais, as mulheres se imiscuem em lugares e tarefas consideradas masculinas. Segue-se uma crise de identidade sexual, com homens perturbados e mulheres conquistadoras. É então que os regimes totalitários do fascismo e do nazismo tentam recolocar as coisas e os sexos em seus devidos lugares, revelando sua preferência pelo sistema do patriarcado.

D'eaubonne (1977) problematiza que sem os valores ideológicos de apropriação, expansionismo e competitividade, não haveria violência e opressão exercidas sobre aqueles considerados inferiores, como as mulheres. É preciso considerar, também, que existe um efeito cumulativo fruto da negação do direito da mulher de aprender, estudar, compartilhar conhecimentos e até pensar (MILES, 1988). Tendo em vista que o poder foi corrompido, não se trata de apoderar-se dele para reorganizar o mundo, mas de destruir sua noção, a fim de que as mulheres se assumam como parte da universalidade que é a raça humana.

Nesse sentido, a revolução sexual propõe revisões, por meio de suas fases, ao período histórico dominado pelo patriarcado. Para Millett (1970), o princípio da revolução sexual é acabar com a instituição patriarcal, a supremacia do masculino e a tradição atribuída a homens

e mulheres, afinal o mundo nem sempre pertenceu a eles. O segundo sexo nem sempre foi submisso ao primeiro. Em muitos eventos históricos, a mulher afirmou sua preponderância e autonomia, enfatizando sua liberdade.

Segundo Pierre Bourdieu (2012), a dominação masculina está relacionada à natureza biológica e à construção social que foi naturalizada. A ordem social, ao dialogar com o corpo físico e biológico, determina os lugares possíveis ao feminino. Tradicional e biologicamente, o termo “fêmea” é pejorativo, revela a ausência do órgão reprodutor masculino e impõe a noção de sexo frágil.

Além disso, é com base na oposição entre masculino e feminino que todas as práticas do mundo são classificadas. A humanidade sendo masculina, pois desde o Gênesis a mulher é formada como o Outro, o homem cria uma definição para ela a partir dele e na relação com ele (BEAUVOIR, 2009). A mulher busca pela perfeição e aprovação masculina porque o Gênesis declarou que os homens são perfeitos, enquanto a mulher tem seu início marcado pela imperfeição, o que determina o complexo de inferioridade. Para Naomi Wolf (1992, p. 123), “a carga de uma lenda que há três mil e quinhentos anos ensina as mulheres de onde elas vêm e do que são feitas não pode ser descartada facilmente em duas décadas”.

John Stuart Mill (2006) determina que a noção de subordinação legal de um sexo a outro se caracteriza como um obstáculo ao desenvolvimento humano, apostando em um princípio de igualdade, no qual não haveria privilégio nem inferioridade. Enfatiza que a submissão feminina não foi fruto de uma escolha dentre diversas possibilidades de organização social, mas surgiu porque os homens deram esse valor às mulheres, bem como estas eram inferiores em força muscular. É nesse sentido que as leis e os sistemas sociais se organizam tendo por base o que a sociedade oferece.

De Aristóteles a Freud, o sexo feminino é relacionado a carência, fraqueza, defeito, incompletude, mal-acabado, ou seja, a mulher é inferiorizada devido à sua genitália. Millett (1970) destaca a posição contrarrevolucionária do pensamento conservador freudiano ao ratificar a separação das funções entre homens e mulheres, ressaltar as diferenças de temperamento e determinar a tão conhecida “inveja do pênis”, isto é, a castração ou mutilação feminina. A opressão nesse pensamento está submetida à inevitável lei biológica. Descartando a via social, a teoria freudiana desconsidera que a mulher nasce em uma sociedade dominada pelos homens. A causa eminentemente social e cultural da supremacia feminina é ofuscada na concepção freudiana. Segunda a autora, as mulheres tomaram “consciência da supremacia masculina muito antes de terem visto o pênis do irmão” (MILLETT, 1970, p. 188), de modo

que a biologia não basta para responder por que a mulher é o Outro, pois não é o corpo feminino que a define (BEAUVIOR, 2009).

Analizando a contribuição da psicanálise para o estudo da mulher, Beauvoir (2009) considera que não há uma inveja do órgão sexual masculino, mas do constructo social e dos privilégios daquele que o possui. Psicologicamente, existe uma dependência emocional e sentimental da mulher. A libido feminina está em segundo plano, revelando um complexo de castração.

O quadro do sistema patriarcal, considerando a perspectiva freudiana, por meio de sua socialização incita que as mulheres sejam passivas, sofredoras e objetos sexuais, uma vez que sua fisiologia é deformada e castrada. Atribuir à mulher a função da maternidade como a única possível é restringi-la a uma existência puramente biológica. Nessa concepção, a função sexual da mulher é fixa e a cultura se torna um destino. A ideologia masculina cumpre com seu papel de controlar suas vítimas, determinando-as desde o nascimento ao pertencimento ou ao não-pertencimento ao grupo dominante.

Por muito tempo, as desigualdades foram vistas como naturais. A lei baseada na força era tida como o mais adequado exercício de autoridade. A sujeição das mulheres aos homens era vista como natural; o contrário, antinatural. Em um senso comum, pode-se dizer que as mulheres aceitam essa subordinação de modo voluntário. Mas isso é errôneo, pois o registro de protestos por parte delas é constante, como é o caso da reivindicação pelo direito ao voto e à educação formal.

Em relação à posição inferior das mulheres, os homens desejam não apenas sua obediência, mas uma ligação voluntária. As mulheres são educadas desde a mais tenra idade para serem submissas e sujeitas ao controle de outros, pois está na sua natureza e no seu dever enquanto mulher. No entanto, Mill (2006) considera que o costume, ainda que universal, não deveria colocá-la em nível inferior ao homem e que a marcha histórica do progresso humano é incompatível com essa perspectiva de submissão.

A dominação masculina prescreve que as mulheres sejam seres maléficos, tendo sua identidade marcada pela negatividade e proibições. Ela é um objeto simbólico, percebida pelo olhar masculino, que a coloca em estado de insegurança, sendo levada a tratar a si própria como objeto estético. As mulheres têm necessidade do olhar do outro para se constituir e suas características devem construí-las sorridentes, simpáticas, submissas (BOURDIEU, 2012).

O sistema patriarcal só funcionou e funciona graças à cooperação das mulheres, quando a submissão é interpretada como proteção e o trabalho remunerado, como manutenção. As

mulheres têm participado e cooperado por tanto tempo de sua própria subordinação porque foram moldadas psicologicamente para acreditarem em sua inferioridade (LERNER, 1986).

Bourdieu (2012) aponta como fatores de mudança da dominação masculina o trabalho crítico do movimento feminista, o acesso à instrução e à educação – o que interfere diretamente na representação das mulheres no âmbito profissional –, a independência econômica e a transformação das estruturas familiares.

Andrea Dworkin (1974) destaca a necessidade de encerrar a dominância masculina – um sistema cujo poder opera dentro e sobre as mulheres. Até os estudos femininas, de acordo com a autora, as mulheres não tinham a visão de si mesmas como sujeito oprimido. As mulheres são oprimidas independente de raça ou classe; não possuem ou controlam territórios; moram, dormem e dão à luz os filhos de seus opressores. Há falta de dignidade e respeito próprio – características exclusivas masculinas.

É preciso enfatizar que os privilégios de classe e de raça servem para minar a capacidade das mulheres de se sentirem parte de um coletivo coerente. Além disso, a conexão tão próxima à família e a doutrinação doméstica impossibilitaram, por vezes, a solidariedade e a aproximação feminina (LERNER, 1986).

Para French (2002), feminismo é a crença de que as mulheres são seres com direitos humanos básicos, como ir e vir, respirar e se alimentar, ter controle sobre o seu próprio corpo e sobre sua sexualidade. Uma vez que as mulheres se viram como sujeitos ativos que entendiam o significado de opressão, houve o surgimento de uma consciência política feminina. Por meio da violação dos papéis de gênero feminino, conseguiram mudar leis e convenções.

O termo “feminismo” apareceu primeiramente na França nos anos de 1880, na Grã-Bretanha, nos anos de 1890, e nos Estados Unidos nos anos de 1910. A palavra “feminismo” diz respeito a tantas conotações que pode parecer não ter um significado preciso. De acordo com Neeru Tandon (2008), é preciso ponderar que o movimento é mais do que trazer benefícios a determinado grupo social, mas jogar luz a uma determinada injustiça que necessita ser eliminada. Em termos gerais, esse estudo considera tal expressão como a consciência da identidade das mulheres e o interesse pelos problemas femininos.

Sally Roesch Wagner (2001) considera que uma possível inspiração para o movimento de direitos das mulheres nos Estados Unidos nasceu no antigo território dos Haudenosaunees ou iroqueses em 1848. Antes da colonização, esses povos viviam da caça e da horticultura. As mulheres escolhiam os chefes do grupo e nada era feito sem o consentimento delas.

A autora ainda destaca três líderes do movimento que tinham uma conexão pessoal com os povos nativos da região: Elizabeth Cady Stanton, Matilda Joslyn Gage e Lucrecia Mott.

Stanton e Mott organizaram a Convenção de Seneca Falls e Gage se juntou ao movimento em 1852. Gage escrevia sobre os Haudenosaunes, principalmente sobre a posição da mulher nessas sociedades consideradas matrilineares, as quais se organizavam para manter o equilíbrio de igualdade entre homens e mulheres.

Wagner (2001) apresenta um comparativo entre as sociedades e culturas dos nativos dos Estados Unidos e dos euroamericanos (colonização). No aspecto social, na sociedade dos nativos, as crianças eram membros do clã da mãe, não havia uma cultura de violência contra a mulher, as vestes possibilitavam independência e liberdade de movimentos e as responsabilidades femininas tinham base espiritual. Para a sociedade euroamericana, as crianças eram propriedades dos pais, os maridos tinham direitos legal e religioso sobre as mulheres, as vestes restringiam os movimentos e a subordinação feminina tinha uma explicação religiosa.

No aspecto econômico, na sociedade dos nativos, o trabalho era grupal e direcionado por elas, as mulheres eram responsáveis pelo cultivo e pelo lar e controlavam a propriedade. Para a sociedade euroamericana, o trabalho era feito de forma isolada e sob a autoridade do marido, as mulheres eram responsáveis pelo lar e subordinadas a eles, além de não possuírem direitos sobre a propriedade, o corpo ou os filhos (WAGNER, 2001).

No aspecto espiritual, na sociedade dos nativos, a mulher estava relacionada à terra, servindo como intermédio para os homens. Para a sociedade euroamericana, a mulher não é vista como divindade e não possui ligação com a terra; além disso, não pode se pronunciar nas igrejas e deve permanecer subordinada. Por fim, no aspecto político, na sociedade dos nativos, elas escolhem o líder e as decisões são consensuais. Na sociedade euroamericana, o voto feminino é ilegal e os homens decidem as regras (WAGNER, 2001).

A história do feminismo é a história do movimento feminista que surgiu no século XIX, acontecendo em três ondas, cada uma lidando com diferentes aspectos da questão feminina. A primeira onda lidou, principalmente, com a questão do direito ao voto; a segunda onda, com a desigualdade das leis, bem como desigualdades não-oficiais; e a terceira onda surgiu como uma necessidade de correção das falhas da segunda fase (TANDON, 2008).

O movimento feminista teve início com a organização pelo voto feminino, afinal, como afirma Perrot (2007), a política é um campo proibido quando as mulheres ousam agir como os homens. A primeira fase da revolução ou o feminismo de primeira onda, como assim também é reconhecido – ocorrido no período do século XIX e início do século XX – tinha como objetivo desafiar a estrutura do patriarcado, abrindo caminho para possíveis transformações.

A Convenção de Seneca Falls ocorrida em 1848 foi a primeira reunião dos direitos das mulheres, com o intuito de discutir suas condições e seus direitos sociais, civis e religiosos. Nessa convenção foi apresentada e assinada a Declaração de Direitos e Sentimentos, cuja principal autora foi Elizabeth Cady Stanton.

Desde os anos de 1800, as mulheres lutavam para conseguir o direito ao voto. Entre 1878, quando a alteração foi levada ao Congresso americano, e 1920, quando foi ratificada, houve tentativas de aprovação de atos de sufrágio em cada estado do país. Somente em quatro de junho de 1919, na 19<sup>a</sup> Emenda da Constituição dos Estados Unidos da América, houve a garantia do sufrágio universal, ratificado no ano seguinte. Barbara Ryan (1992) nos lembra que o movimento antissufragista argumentava sobre a subordinação feminina sob os interesses familiares. As mulheres oposicionistas viam o voto como um *status* de independência que elas não desejavam. A oposição temia que a autonomia feminina liberaria os homens de se casarem e manterem suas esposas.

Millett (1970) aposta que o sistema patriarcal está muito mais na consciência do homem, como um hábito e tipo de vida. A primeira fase conseguiu a longo prazo modificações significativas aos direitos cívicos e legislativos, ao direito de voto, à educação e ao trabalho, estabelecendo uma conexão com o movimento de abolição da escravidão, o qual possibilitou que as mulheres se identificassem e aprendessem habilidades políticas. De acordo com Ryan (1992), a primeira onda do movimento das mulheres foi um tempo para se criar uma ideia, ganhar atenção para ela e espalhá-la.

No entanto, ganhar o direito ao voto não significava ascensão ao poder político e por isso as mulheres precisavam elevar seus *status*. A vitória do direito ao voto fez com que a questão que servia para unificar o movimento se perdesse. Houve uma separação em dois pontos de vistas: igualdade e proteção das mulheres.

A segunda onda do movimento feminista tem início na década de 1960 nos Estados Unidos, espalhando-se pelo mundo ocidental até a década de 1980. Os debates desse momento abordam questões de sexualidade, família, trabalho, reprodução. A violência contra a mulher no ambiente doméstico também era pauta de discussão. Foi nessa década que a pílula anticoncepcional foi aprovada e disponibilizada, transformando as vidas das mulheres que não teriam suas carreiras cessadas devido a uma gravidez inesperada.

O feminismo de terceira onda se inicia na década de 1990 até o tempo presente, respondendo aos fracassos da segunda fase e percebendo a pluralidade do quesito mulher enquanto identidade: cores, etnias, nacionalidades, religiões e origens culturais.

Apesar de considerar a visível luta feminina pelo mundo, French (2002) direciona nossa atenção para a percepção de que esse progresso social e mental não alcançou todas as áreas geográficas e todas as classes sociais. As mulheres educadas no nível de conhecimento conseguiram vencer inúmeras batalhas em termos de direitos humanos, embora ainda existam mulheres que sofram opressão masculina.

A educação dada a elas podia respeitar dois contrapontos: torná-las melhores mães e esposas; ou libertá-las da condição de subordinada, afinal a educação possui em si a semente da subversão. Para Mill (2006), as diferenças entre homens e mulheres são sempre políticas, de modo que a mulher é um produto do sistema que a oprime e a educação é usada para perpetuar esse condicionamento. Além disso, rejeita a educação que destina a mulher à submissão e à dependência e condena o lar a uma escravidão doméstica, o que a desliga do âmbito jurídico e econômico.

De acordo com Perrot (2007), o conhecimento é contrário à feminilidade – desde Eva, que só queria saber. Quando finalmente liberada, a educação feminina deveria servir para formar as mulheres nos papéis de dona de casa, esposa e mãe. A escolarização feminina no primário ocorreu a partir dos anos de 1880; no secundário, por volta de 1900. As jovens começaram a ingressar na universidade no período entre as duas guerras mundiais e de forma mais enfática a partir da década de 1950.

Depois da educação veio a organização política. Nos Estados Unidos, a luta contra a escravatura deu forma à emancipação feminina. O direito ao voto era o ponto crucial da primeira fase da revolução, sendo sua negação o símbolo mais visível da subordinação. Outra reivindicação do movimento das mulheres diz respeito ao emprego. As mulheres sempre trabalharam; às vezes até mais que os homens e com salários inferiores.

Quanto às fases do feminismo, Kolbenschlag (1991) destaca que a primeira aborda a percepção da opressão interna com o patriarcado e da opressão externa por meio das instituições que delimitam a vida das mulheres. Lutava-se por igualdade e autonomia social. A segunda fase se caracteriza pelo resgate da experiência feminina autêntica. Já a terceira fase está além das barreiras raciais, étnicas, de classe e culturais.

A luta pela emancipação precisa partir das mulheres, não porque querem ser como os homens – como a perspectiva masculina o faz acreditar – mas devido ao fato de a luta ser pela liberdade de simplesmente ser uma mulher. Elas falaram, elevaram a voz pela educação, pela reforma da lei, por empregos, pelos direitos civis e direito ao voto (MILES, 1988).

Após a vitória do direito ao voto, outra luta se fez necessária: emancipação física da mulher. Miles (1988) propõe o seguinte questionamento: qual utilidade teria um ensino superior

para uma mãe solteira de quatorze anos? O controle do próprio corpo se tornou então uma luta política. Mecanismos de controle de natalidade, como é o caso dos contraceptivos, poderiam dar a chance de escolha às mulheres, tornando-as indivíduos autônomos com identidades sociais outras fora do círculo da atividade sexual e do processo reprodutivo.

Segundo Perrot (2007), o corpo tem história, seja física, estética, política, ideal e material. A taxa de mortalidade das mulheres era superior à dos homens tanto na Idade Média, quanto na Idade Moderna, principalmente devido à maternidade. A tuberculose foi uma grave doença que atingiu as mulheres subnutridas crônicas do século XIX. Com o desenvolvimento da ciência médica e um melhor regime alimentar, a longevidade feminina se caracteriza como um fenômeno recente.

No período pós-guerra, Beauvoir (2009) se posicionou contra a imagem da mulher dentro de casa e em relação ao homem, escrevendo *O segundo sexo*, cujo título implica na inferioridade implícita das mulheres. Publicado pela primeira vez em 1949, essa obra da filósofa, existencialista e feminista francesa é relevante para a luta das mulheres principalmente a partir da segunda onda, por investigar as definições de feminilidade utilizadas para subjugá-las. Uma vez que a humanidade define a mulher a partir de sua construção em relação ao homem e não por si mesma, fica fácil entender porque “um homem não teria a ideia de escrever um livro sobre a situação singular que ocupam os machos na humanidade” (BEAUVOR, 2009, p. 17).

De acordo com Karen E. Rowe (1986), os movimentos políticos feministas possibilitaram a liberação feminina dos papéis tradicionais; todavia, uma outra perspectiva é ainda mais complicada: a liberação da psique feminina baseada na cultura patriarcal. A esse respeito, Betty Friedan (1971) chama a atenção para a mística feminina, ou seja, aquilo que a mulher faz a partir do que o mundo faz dela. Ao viver em um mundo que não as valoriza, as mulheres aprenderam a duvidar de suas experiências (LERNER, 1986). Nesse cenário, contestar a soberania masculina é difícil, pois o homem é o Um, essencial, e a mulher é o Outro, ou seja, o inessencial (BEAUVOR, 2009).

Friedan (1971) apresenta a perspectiva da mulher americana do final da década de 1950 que regressa ao lar, mesmo após o movimento de libertação das mulheres ter aberto as portas da domesticação feminina. Segundo ela, quando se atinge um desenvolvimento pleno, as portas da sociedade do consumo instalada se abrem, escondendo um interesse econômico da indústria e criando o que Miles (1988) apontou como o mito da dona de casa feliz.

Friedan (1971) questiona se definir a maternidade como uma forma de vida total à mulher não seria negar a ela o resto do mundo e o futuro. Além desse questionamento, outro é

colocado, considerando a anterior luta feminista pela igualdade de direitos: por que a mulher voltou ao lar? Para muitas mulheres, o feminismo havia acabado após a conquista do voto. “A mística feminina permite e até incentiva na mulher a ignorância da questão de sua identidade” (FRIEDAN, 1971, p. 64). De modo geral, a nossa cultura não permite ou incentiva que a mulher cresça e alcance plenitude enquanto ser humano.

Quando as mulheres cultas começaram a correr para o lar, na perspectiva freudiana “biologia sexual tudo determina, anatomia é destino” (FRIEDAN, 1971, p. 121), a única resposta cabível era que a educação, a liberdade e os direitos são noviços à vida feminina. Por ter o seu lugar estabelecido pelo homem, a mulher estava condenada a ser o Outro e a não escolher o seu próprio destino (BEAUVOIR, 2009).

As ciências do comportamento humano, como a psicologia, a antropologia e a sociologia, que poderiam servir como bases libertadoras do cerceamento feminino, acabaram aprisionando cada vez mais as mulheres, as quais foram se adaptando a um estado inferior às suas capacidades, trocando sua individualidade pela segurança do lar e sendo proibidas de usar suas potencialidades. Desse modo, a função doméstica é caracterizada pelo vazio e pela negação do mundo exterior.

Para Renato Nogueira (2017), a dicotomia entre homem e mulher é marcada pela simetria com hierarquia. O feminino é o oposto complementar e inferior do masculino. Nesse ponto de vista, a mulher só é “dona de casa”, porque ao homem cabe ser o “chefe de família” e o problema está quando essas categorias são tomadas como caráter fixo. É como se não houvesse outros caminhos a serem percorridos, apenas os previamente estipulados.

Friedan (1971) destaca a relação entre comércio e mulher. A aquisição de objetos era uma clara manobra de controle das mulheres, num falso “senso de identidade, objetivos, criatividade, auto-realização [sic] e até satisfação sexual” (FRIEDAN, 1971, p. 182). Os temores femininos são canalizados para a compra de produtos, tornando-nos uma cultura que sacrifica as mulheres à mística feminina.

Na perspectiva da mística feminina, a fraqueza, a dependência passiva e a imaturidade são facilmente confundidas com feminilidade. As mulheres não são impelidas a crescer e a desenvolver personalidade quando se dedicam totalmente ao lar e não criam interesses autônomos. A condição doméstica cria uma sensação de vazio que impede a conservação do senso de identidade feminino. Sem um objetivo que as faça se projetarem no futuro, perdem o senso de quem são.

O conjunto da civilização construiu a mulher como um produto a ser adquirido, de modo que elas não nascem mulheres, mas se tornam mulheres, pois são moldadas a partir da

perspectiva masculina em prol da perpetuação de seu domínio em diversas instâncias da sociedade. Segundo Beauvoir (2009), a transcendência está ligada à liberdade. Em um cenário em que as mulheres estão fadadas à alienação, afirmar a transcendência se torna uma característica masculina.

O agir e o manifestar da mulher é coagido. O patriarcado definiu lugares duais aos homens e às mulheres. Ele é ensinado a dominar a natureza, lutar, empreender, ousar, inventar, desdenhar a dor. Ela aprende a ser um objeto a ser admirado, de forma a renunciar sua autonomia. Durante a infância, elas são ensinadas a serem meninas e são abandonadas nas mãos de mulheres que não conseguem transmitir outros valores a não ser aqueles destinados a ter, afinal a criança do sexo feminino é vista como extensão. Ao longo da vida, as mulheres são formadas por múltiplos processos de aprendizagem. Uma vez que o destino feminino vai sendo ensinado, sua existência é privada de futuro (BEAUVOIR, 2009).

As melhorias relativas no *status* feminino estão relacionadas ao maior poder econômico e à possibilidade de estudo e abstração do pensamento. De acordo com Beauvoir (2009), a situação da mulher foi se modificando a partir do século XV, principalmente nas classes privilegiadas, devido à preocupação com a educação.

Ao longo de muito tempo, a ignorância de sua própria história garantiu a subordinação feminina. Considerando que os homens fizeram toda a história das mulheres (BEAUVOIR, 2009), a falta de uma tradição que afirmasse a independência e a autonomia feminina atrasou o desenvolvimento de uma consciência coletiva. Pelo conhecimento limitado delas, praticamente não existia grupo de mulheres que vivesse sem a proteção masculina (LERNER, 1986).

De acordo com Perrot (2007), a história das mulheres é um fenômeno recente, de aproximadamente trinta anos. Essa história parte do corpo da mulher e seus papéis desempenhados na vida privada até chegar ao espaço público. Por muito tempo, as mulheres ficaram confinadas no silêncio, como se estivessem fora do acontecimento histórico. No entanto, existem discursos em abundância sobre o que elas são ou o que deveriam fazer, na maioria das vezes por meio dos dizeres e do imaginário dos homens.

A hegemonia masculina era fortalecida pelo monopólio das definições e pela privação da educação das mulheres. Eles se apropriaram dos principais símbolos do poder feminino: a Deusa-Mãe e as deusas da fertilidade. A teologia foi elaborada sob a metáfora do poder de procriação masculino e a existência feminina era restrita e dependente sexualmente. As metáforas de gênero estabelecem que o homem é a norma e a mulher é o desvio. Ao tomar a terminologia “homem” como sinônimo de ser humano, eles determinaram a metade como o todo (LERNER, 1986).

A dificuldade feminina em formar unidade questionada por Beauvoir pode ser explicada pela falta de passado, de história, de consciência de si. A história dá sentido à vida humana, de modo a conectar cada existência com a imortalidade. É por meio da história que os seres humanos definem seu potencial e exploram seus limites e sua ausência pode ser lida como a falta de alternativas futuras (LERNER, 1986).

Contudo, a respeito dessa falta de história e passado, é importante retomar a perspectiva norte-americana, cujo movimento dos direitos das mulheres nasceu no território Haudenosaunee em 1848. Wagner (2001) acredita na influência das sociedades nativas, pois certamente essas mulheres revolucionárias, que não tinham o direito à fala na política, na economia, na religião ou na vida social, não teriam recebido suas visões a partir do nada. Como poderiam ser capazes de imaginar, de onde viviam, um mundo em que as instituições repressoras fossem destruídas, a não ser a partir de um exemplo?

Miles (1988) considera que ao longo dos milênios da civilização, as mulheres foram classificadas como inferiores pela natureza, biologia, religião, fisiologia. As reivindicações do feminino dizem respeito ao direito do saber enquanto educação e instrução, pois gera emancipação, promoção, trabalho, criação e prazer; ao direito ao trabalho e ao salário; aos direitos civis, políticos e do corpo. Em muitas partes do mundo, as opressões foram vencidas, possibilitando questionar e minar o *status* de “natural” que o padrão masculino impõe ao feminino.

Apesar das conquistas, o mito da queda feminina está engendrado na psicologia humana. A luta de classe entre homens e mulheres é uma luta pelo controle dos sistemas simbólicos e a desvantagem da educação impossibilita a criação de um pensamento abstrato. Elas aprenderam a duvidar de suas experiências, pois o mundo masculino não as valoriza (LERNER, 1986).

A versão masculina da história legitimou o conceito de verdade universal, mostrando as mulheres à margem e vítimas do processo histórico. “A representação do mundo, como o próprio mundo, é operação dos homens; eles o descrevem do ponto de vista que lhes é peculiar e que confundem com a verdade absoluta” (BEAUVIOR, 2009, p. 161). Homens e mulheres ingressaram no processo histórico em ocasiões diferentes. A entrada do homem na História ocorreu no terceiro milênio a. C. e a entrada das mulheres se deu no século XIX. Toda a História para as mulheres era Pré-História (LERNER, 1986).

As opressões caem lentamente, mas afirmar isso não é uma forma de menosprezo pela luta feminista. O movimento das mulheres é fundamental para a inserção feminina na cena pública, um agente decisivo de igualdade, liberdade e democracia. Por isso, é preciso insistir na luta pela emancipação feminina por todo o mundo, com a ciência de que mudar o mundo leva

mais tempo, afinal as sociedades trazem em suas estruturas a posição do homem acima da mulher. Em diversos locais, os homens ainda se colocam como mediadores da mulher e o poder, da mulher e a liberdade. As reformas legais não mudarão a raiz do patriarcado. No entanto, compreender que esse sistema é histórico é o primeiro passo para uma revolução cultural que traga melhorias às condições das mulheres. Se é possível mostrar que ele teve um começo, é igualmente possível considerar uma desconstrução para a subordinação feminina.

### **3.2 A mulher nos mitos e nos contos de fadas**

Kolbenschlag (1991) aponta para a ilusão de liberdade que as mudanças conquistadas pelo movimento das mulheres determinam para o exterior, enquanto o interior feminino está inconcluso. A mulher outrora associada a deusas e detentoras do poder da criação tem sua imagem distorcida, o que pode ser observado na literatura. As histórias mitológicas são respostas ao meio ambiente, afinal, como apresentado anteriormente, houve a época do cultivo, da agricultura, da caça de grandes animais e isso foi transposto literariamente. Não vivemos mais no mundo dos caçadores, mas devemos a eles a estrutura de nossas mentes (CAMPBELL, 1990).

De acordo com Joseph Campbell (1990), os artistas são as únicas pessoas que podem manter e transformar a tradição viva, pois sua função é a mitologização do ambiente e do mundo. Os rituais praticados nas tribos primitivas deram origem aos mitos e “nessas comunidades, onde surgiram as primeiras ideias sobre o ‘poder divino’, a divindade era feminina” (MENDES, 2000, p. 23). Com o passar do tempo, a deusa-mãe foi perdendo poder, sendo substituída pelo deus-pai. Em algumas mitologias, as mulheres representam a queda e as narrativas refletem a subjugação feminina.

Para Mircea Eliade (1972), o mito narra uma história sagrada, que se relaciona a eventos dos tempos remotos, revelando como uma realidade se tornou parte da existência. As narrativas mitológicas possibilitam aos seres humanos codificar e ordenar suas vidas, a fim de vivenciar uma experiência religiosa. Trazer os deuses do passado para o contemporâneo é uma forma de sermos transportados e conectados aos tempos sagrados.

Os mitos despertam para uma consciência mais profunda do ato de viver e nos guiam pelas dificuldades e traumas do nascimento até a morte. São histórias da busca feita através dos tempos acerca do significado e do sentido da vida, no intuito de compreender o mistério que

ronda nossa existência. Essas narrativas são como metáforas que se referem ao transcendental (CAMPBELL, 1990).

O tema básico de toda mitologia, afirma Campbell (1990), está na possibilidade de um plano de existência por trás do plano visível, ou seja, os mitos são poderosos guias para a vida espiritual. A era mitológica teve início com os rituais de morte e de enterro, pois estes harmonizavam a mente ao corpo, considerando a forma como a natureza ordena a vida.

O mito é uma manifestação em imagens simbólicas e metafóricas das nossas energias internas. “Mitos e sonhos vêm do mesmo lugar. Vêm de tomadas de consciência de uma espécie tal que precisam encontrar expressão numa forma simbólica” (CAMPBELL, 1990, p. 46) e, a partir disso, as imagens construídas são transmitidas de geração em geração. Raphael Patai (1972) considera que o mito já fazia parte da vida no período Paleolítico como um conjunto de conhecimentos que o indivíduo deveria possuir para sobreviver. O mito era preservado e passado entre as gerações. Ainda possuímos relação com as primeiras histórias e quem as contava, bem como fazemos rituais para representar o que acreditamos existir no outro mundo, a partir de questionamentos sobre a vida e a morte (CAMPBELL, 1990).

Mendes (2000) considera que as histórias que hoje conhecemos como contos de fadas possuem origem na tradição mitológica. Propp (1984) relaciona os contos populares aos ritos de iniciação, determinando que muitos contos encontram suas bases nos ritos praticados pelas comunidades primitivas, tanto no que diz respeito à iniciação sexual, quanto às representações da vida após a morte. Para Eliade (1972), o mito precede os contos populares e os contos de fadas, pois apesar de o conto apropriar-se de certos cenários e certas razões, ele continua trazendo, de forma camouflada, noções míticas, como batalhas com monstros, obstáculos aparentemente intransponíveis, tarefas impossíveis de serem realizadas. O conto popular nada mais é do que o resultado da profanação do mito, que se tornou artístico (PROPP, 1984).

Além disso, os mesmos arquétipos, seja como personagem, seja como situações, aparecem nos mitos e nos contos. Eliade (1972) ainda se aventura em dizer que o conto repete o enredo iniciatório exemplar ao nível do imaginário. Marie-Louise Von Franz (1990) acredita que os grandes mitos decaíram, dependendo da sociedade ou da civilização, e que os temas básicos que os embasavam tenham sobrevivido nos contos de fadas. O que não se sabe é se esses ritos pertencem a uma determinada cultura ou se fazem parte do nosso imaginário, como um comportamento arquetípico da psique.

Nos contos, subsistem apenas as estruturas de um comportamento exemplar. Eliade (1972) considera aceitável o conceito junguiano do arquétipo como estrutura do inconsciente coletivo, mas pondera que o conto não é uma criação imediata e espontânea do inconsciente,

por se caracterizar como uma forma literária. O conto, apesar de se concluir com um final feliz, trata da iniciação ou da passagem da ignorância ou imaturidade para a fase adulta.

Os mitos e os contos populares, segundo Zipes (1994), possuem uma conexão com a tradição oral e retornamos a eles por respostas porque governam nossas vidas. O mito nos oferece modelos de vida, os quais se adequam às possibilidades da nossa época que mudou e continua a mudar de forma rápida, necessitando de novas adequações (CAMPBELL, 1990). Para Patai (1972), os mitos atuam sobre o presente, de modo que novos mitos criam padrões e novos padrões criam novos mitos.

Mitos e contos de fadas são aparatos históricos e culturais, com um grande poder ideológico. De algum modo se tornaram canônicos, uma vez que nos referimos a eles como mitos clássicos ou contos de fadas clássicos, carregando o peso da eternidade, já que parecem estar conosco por séculos a fio.

O conto de fadas é mito porque passa por um processo de mitificação. Isso não se aplica aos contos inovadores e revisionistas, pois estes não são desistoricizados ou despolitzados. As narrativas clássicas são facilmente lembradas porque se tornaram naturais e familiares em nosso mundo ocidental, tornando-nos parte de uma comunidade universal, a qual compartilha valores, normas, comportamentos, sonhos e desejos (ZIPES, 1994).

Para Barthes (2001), mito é uma representação coletiva determinada socialmente e depois invertida de modo a não aparecer ser um artefato cultural. O mito é um discurso manipulado e, uma vez que é congelado, assume tom generalizado. Assim, sua intenção é cristalizada, purificada, eternizada, tornando natural o que é social, cultural, ideológico e histórico. É um produto da divisão de classes e as consequências morais, culturais e estéticas são apresentadas como naturais. Warner (1999) concorda com Barthes na afirmação de que o segredo do mito está em apresentar as coisas como são e sempre devem ser, considerando um conceito de imutabilidade.

O conto de fadas clássico que se tornou mitificado se trata de uma herança cultural roubada e congelada. O que pertenceu às sociedades arcaicas, às comunidades e tribos pagãs foi passado por gerações até chegar a um *script* patriarcal e cristão – sem nos esquecermos do processo de revisão, reordenação e refinamento que motivou essa prática. As ferramentas da sociedade moderna industrial, ou seja, a impressão, o rádio, a câmera, o filme, fazem parte desse processo de apropriação dos contos de cunho oral para a institucionalização dos contos de fadas literários (ZIPES, 1994).

Considerando que o homem da sociedade moderna continua se beneficiando da iniciação imaginária do conto que repete o enredo iniciatório exemplar, Eliade (1972) questiona

se o conto não seria um duplo do mito. A esse respeito, Zipes (1994) considera que o conto de fadas enquanto literatura estabeleceu parâmetros para moral, valores, gêneros e poder no processo de civilização e propõe que esses parâmetros se tornaram padrões somente subvertidos pelo processo de duplicação e revisão.

Tanto a leitura de duplo de Eliade quanto a de duplicação de Zipes apontam para a questão do original. Conforme Zipes (1994), a duplicação é uma representação que atesta para o fato de haver um original. Copiar um conto de fadas, por exemplo, é duplicar sua mensagem e reproduzir os padrões estabelecidos, de modo que um mundo conservador social e tradicionalmente é confirmado.

As revisões dos contos de fadas são diferentes. O propósito é criar algo novo, com valores transformados. O revisionismo é um caso de intenção autoral e somente é considerado revisão se um autor reconta uma história específica. A narrativa revisitada objetiva alterar a visão tradicional dos leitores e sua premissa é considerar que algo está “errado” com o original. Assim, duplicar é manter e revisitar é transformar (ZIPES, 1994). Tal assertiva nos faz refletir: afinal, estamos copiando as mensagens da antiga mitologia que forma nossas mentes ou estamos apresentando caminhos para a subversão dos modelos femininos abordados pelos mitos, adequando-os às possibilidades da nossa época, que mudam e continuam a mudar ao longo do tempo e do lugar?

Na tentativa de responder a esse questionamento, retomemos personagens célebres, como Lilith, Eva, Pandora, Psiquê e Sherazade, a fim de criarmos um mosaico dos mitos e arquétipos femininos mais conhecidos e suas implicações. *A priori*, a ideia de que a mulher faz parte de uma segunda categoria é sustentada por muitos mitos, os quais são uma explicação da realidade que gira em torno de uma narrativa que tenta encontrar sentido para a existência humana dentro de uma cultura (NOGUERA, 2017).

As narrativas sobre os mitos femininos revelam a construção do lugar social da mulher e das suas relações amorosas. Representantes da cultura judaico-cristã, Lilith e Eva são criadas para a submissão, reprodução e obediência. Para as lendas hebraicas, Lilith é considerada a primeira mulher de Adão e sua trajetória está ligada intimamente ao destino da humanidade. De acordo com Martha Robles (2006), trata-se da mais antiga concepção feminina, criada do pó e insuflada com o sopro divino.

Contudo, Lilith não segue o modelo de mulher adequada para manter a estrutura patriarcal e é colocada no lugar do esquecimento (NOGUERA, 2017). Não concorda com a submissão feminina, sendo transgressora, ativa, intelectual, guerreira e insubmissa. Lilith representa a mulher que foi substituída por Eva, inferior e submissa, que renuncia o erotismo

em troca de segurança conjugal. É nesse sentido que sua mão “é percebida nas brigas matrimoniais, nos desejos insatisfeitos, na separação dos casais, na emancipação frustrada e nos castigos que recaem sobre as mulheres que desafiam as normas sociais” (ROBLES, 2006, p. 38). Para Sicuteri (1987), Lilith pode ser encontrada na tradição da fábula e do conto popular, na dicotomia entre bem e mal e na exclusão das madrastas.

Segundo Noguera (2017), existe um material anônimo, escrito durante a Idade Média, chamado Alfabeto de Bem Sirá, do século VII, que faz menção à Lilith sendo criada a partir do barro, junto a Adão, e resistindo ao domínio dele. Sem dúvida, essa recusa à submissão é um obstáculo às religiões patriarcais, como é o caso do judaísmo e do cristianismo.

Valéria Fabrizi Pires (2008) enfatiza a reivindicação de igualdade por parte de Lilith, visto que ela e Adão haviam sido criados diretamente da terra, ou seja, do mesmo pó. Com isso, em muitos lugares, séculos atrás, ficou conhecida como demônio, vampira, bruxa assassina de crianças. Ela é a amante esquecida, que procura destruir o filho e a outra esposa de Adão.

A figura de Lilith está presente em diversas mitologias, como a sumeriana, babilônica, hebraica e árabe, por exemplo, cujas culturas se utilizavam desse mito para separar a origem do homem e da mulher, pois havia uma ordem que não deveria ser transgredida. Contudo, a cultura e a religião tradicional e patriarcal rejeitam tal narrativa, associando-a à humilhação, raiva, vingança, por meio da sedução e do assassinato. Lilith é o aspecto sombrio do feminino e, por ser renegada pelos valores patriarcais, é considerada bruxa sedutora ou mãe devoradora. Assim, o feminino se torna vinculado ao demoníaco (PIRES, 2008).

O desaparecimento de Lilith do Gênesis é histórico e político, afirma Noguera (2017). Ao longo do tempo, as traduções dos textos religiosos foram apagando o seu nome. Sua única menção que ainda restava na Bíblia foi apagada durante o Concílio de Trento, na metade do século XVI. Sicuteri (1987) deduz que a lenda tenha sido perdida ou removida quando transposta da versão jeovística para a sacerdotal e, em seguida, sofreu modificação da Igreja. Uma das razões para esse apagamento pode ser a ameaça que Lilith representava para o postulado do patriarcado. Para o texto bíblico, a natureza da mulher é a manipulação e sua dissimulação é algo desprezível, precisando ser penalizada.

Enquanto representações de mitos de origem, Lilith se difere de Eva. A última, responsável pelo pecado original, comeu do fruto proibido da árvore da sabedoria e convenceu Adão a comer também, levando a humanidade a “uma condição caracterizada pela dor, pelo trabalho e pela morte” (ROBLES, 2006, p. 40). Nesse mito, a mulher só justifica a sua existência devido à necessidade de Adão. Sua identidade e sua vida estão ligadas a ele (LE GOFF, 2008).

Eva é adotada como essência feminina, evitando um sentimento de igualdade e autonomia. Por ter sido criada a partir da costela de Adão, pertence a uma segunda classe dos seres humanos. Adão é, pois, ascendente sobre ela. Lilith é o símbolo da rebeldia diante das ordens divinas. Entretanto, Eva também desobedeceu a ordem divina, inaugurando o conhecimento e iniciando a desordem. Tal cena no jardim do Éden dialoga com Pandora, que abre a caixa e libera os males que recaem sobre a humanidade (NOGUERA, 2017).

Eva é a parte de um todo e, até hoje, é interpretada como prova de fraqueza, devendo ser submissa. O castigo da humanidade é referente à sua desobediência e um sistema moral foi elaborado a partir do poder dessa narrativa entre os homens. Eva é o modelo ideal de mulher, estabelecendo um padrão de conduta feminina, enquanto Lilith é a natureza instintiva, que não possui controle. Não questionando as palavras divinas, essa oposição entre as figuras femininas, e até mesmo entre homens e mulheres, é dada como natural e normal. Espera-se que a mulher se identifique com a representação de Eva: fiel, obediente, passiva, submissa, subserviente, sentindo-se realizada no casamento, na maternidade e na vida doméstica (PIRES, 2008).

A partir da desobediência do fruto proibido, todos são penalizados e uma dessas penalidades diz respeito à mulher e à serpente serem inimigas. De acordo com Campbell (1990), a serpente é o símbolo da vida, que descarta o passado e continua a viver: submissão *versus* transgressão. Tornam-se inerentes à mulher cristã a fragilidade, a ingenuidade e o sofrimento. Cria-se um estereótipo feminino de culpa, de propensão a ser enganada pelo diabo, de pactos demoníacos, extremamente enfatizados durante a Inquisição.

A mulher, no texto bíblico, é a autora protagonista do pecado e o homem só é cúmplice porque foi seduzido por ela. A pena feminina a ser sofrida é a submissão. Uma outra opção para o feminino é viver isolado e ser recusado pelos homens, como o foi Lilith (NOGUERA, 2017). Pensando os termos fraternidade e sororidade, Noguera (2017) retorna ao latim, em que *frater* significa irmão e *soror*, irmã. Sororidade trata-se da cooperação entre as mulheres, tão evitada pelos textos da Bíblia. As mulheres, por meio dos mitos, aprendem a competir entre si, o que favorece a supremacia masculina. É a partir dessa consideração que o autor propõe o seguinte questionamento: e se Eva tivesse resgatado Lilith?

Sobre os mistérios que rondam a origem humana, o mito de Pandora, assim como o de Lilith e Eva, traz a mulher relacionada a alguma tragédia. Pandora é considerada pela mitologia grega como a primeira mulher cuja maldade se encontra em forma de beleza. Ela é dada como castigo a homens que quebraram determinado protocolo. É camouflada com beleza e inocência, as quais escondiam seu lado mal, e trabalha a fim de cumprir o castigo de Zeus. O ponto de

partida do mito de Pandora é a vingança de Zeus, que foi enganado por Prometeu, ao construir uma criatura com o dom de vários deuses.

Os mitos reforçam a assimetria entre homens e mulheres. Os mitos de Pandora e Eva possuem em comum a criação de um corpo feminino. Segundo Andréia Cristina Lopes Frazão da Silva e Marta Mega de Andrade (2009), enquanto o corpo de Eva é criado, o de Pandora é tomado como um presente aos homens para ser visto e admirado, embora sua conduta ao longo da narrativa seja qualificada como dissimulada.

Na narrativa de Eva, existe uma relação de hierarquia, posto que Adão vem primeiro e é responsável por nomear os animais da terra. Assim, ele tem o poder da linguagem. Além disso, a procriação é uma ordem divina. Após Eva comer do fruto proibido, Deus se dirige primeiro a Adão, que joga a culpa sobre Eva. A hierarquia passa a ocorrer pela noção de dominação do homem sobre a mulher, afinal a desobediência feminina levou-os à queda.

É preciso considerar que os mitos de Adão e Eva, na cultura judaico-cristã, e Prometeu e Pandora, no mundo clássico, não são iguais, pois fazem parte de sistemas culturais distintos. Contudo, apresentam semelhanças por abordarem a temática da criação, do lugar da humanidade no mundo e da relação entre homens e mulheres. A mulher é suprimida pelo silêncio por imposição, dado que sua fala tende a ser enganadora, e por falta de cultura.

A sociedade grega passou por transformações e se distanciou do mundo ilustrado por Ulisses, no qual homens e mulheres não passavam de joguetes dos caprichos dos deuses. A beleza das mulheres passa a ser vista como um poder dado pelos deuses e elas são consideradas representações do mal disfarçadas de bem.

Para Noguera (2017), os mitos gregos apresentam interpretações para o amor, retratando a obsessão feminina pela beleza e a criminalização social para as mulheres autônomas e independentes. O mito da beleza, retratado por Medusa, por exemplo, aborda temas como a aparência feminina e o ciúme destrutivo. A beleza é algo a ser perseguido, porque é o que garante às mulheres serem desejadas. A ausência desse atributo as coloca na posição de monstros rejeitados, que morrem socialmente. Já o ciúme causa a rivalidade entre as mulheres, uma ausência de sororidade (NOGUERA, 2017), o que dialoga com o conto de Branca de Neve e a rivalidade entre madrasta e enteada, fruto da perseguição da primeira pela beleza, que lhe garante sua função social.

No mito grego de Pandora, o que fica evidente em relação à figura feminina é a curiosidade como característica que pode levar à perdição. Abrir a caixa é uma revelação da ambiguidade feminina: apesar dos males, havia esperança. No entanto, essa metáfora também evidencia que a mulher é a origem de todos os tormentos do homem e da humanidade. A história

de Pandora entra para o círculo daquelas narrativas cuja existência traz uma naturalidade do gênero e das relações de poder. Noguera (2017) nos convida a ler a história de Pandora de forma revisitada:

Em tempos remotos, apenas os homens viviam no mundo; nenhuma mulher habitava na Terra. Os homens viviam sem conhecer a velhice, o sofrimento, tampouco o cansaço. A morte chegava a galope, suave e aparentada do sono. A hora da morte era sossegada e não se conhecia o medo.

Certa vez, Prometeu (cujo nome significa “previdente”, isto é, “quem pensa antecipadamente”) roubou o fogo. O ato de Prometeu tinha o objetivo de presentear os homens para que também eles pudessem usufruir desse bem, na defesa contra feras, no cozinhar dos alimentos, no aquecer-se em noites frias.

Zeus, o rei dos deuses do Olimpo, não podia deixar a audácia de Prometeu sem a devida punição. Como o castigo devia ser terrível, Zeus recorreu a Atena, a deusa da sabedoria, e Hefesto, o deus ferreiro, para a criação da primeira mulher: Pandora, a dona de “todos os dons”. Cada uma das divindades dotou-a com um de seus atributos: Afrodite, por exemplo, deu-lhe beleza e o poder da sedução; Atena a fez astuta, inteligente e hábil em trabalhos femininos. Vários atributos foram dados pelas outras divindades. Por fim, Hermes lhe deu a capacidade de mentir e de enganar os outros. Zeus ofereceu Pandora a Epitemeu, irmão de Prometeu. Epitemeu significa “quem pensa depois”, isto é, “imprevidente”. E, de fato, sem pensar duas vezes, contrariou um conselho do irmão. Prometeu tinha lhe dito que nunca aceitasse nenhum presente vindo de Zeus, mas Epitemeu se deixou seduzir pela bela Pandora e se casou com ela. Pandora trazia consigo um presente dado por Zeus: uma jarra (a caixa de Pandora), bem lacrada. A primeira mulher tinha a ordem expressa de que estava proibida de abrir a “caixa”, mas, tomada de curiosidade, um dia decidiu levantar a tampa, um bocado somente. Ela queria ver o que lá se escondia. De imediato, escaparam todos os males que até então os homens desconheciam: doença, guerra, velhice, mentira, roubo, ódio, ciúme, inveja, maldade, orgulho.

O espanto diante de figuras tão horrendas quase a paralisou, mas ela, em um lampejo de reação, colocou a tampa novamente sobre a caixa. Todos os males haviam invadido o mundo para castigar os homens. No fundo da jarra, restara apenas uma pequena e tímida coisa, que ocupava muito pouco espaço: a esperança.

A jarra é o coração humano. Em vez de punirmos Pandora, devemos agradecer-lhe porque os males estão fora de nós. Mas a esperança permanece conosco. E devemos isso a uma mulher... (NOGUERA, 2017, s. p.)

A grande mudança na forma de interpretar o mito revisitado por Noguera é o princípio da sororidade. A reviravolta está na interpretação do simbolismo da jarra representando o coração do ser humano e a ação de Pandora, ao liberar os males e deixar a esperança, traz uma nova percepção para a mulher. Ela não é mais a responsável pela tragédia humana, mas passa a ser observada como a salvadora e a quem estamos em dívida.

Já o mito de Eros e Psiquê traz uma nova situação para a mulher. Ela é bela e ingênua e essa última característica a coloca em situações complicadas, violando regras impostas pelas divindades. Esses erros a conduzem ao desespero e à solidão. Tendo Eros, representante do amor, ido embora, os dias de Psiquê se tornam amargos. A ausência do amor é, portanto, um fardo difícil de conviver. Além disso, pode-se notar que Psiquê somente pode se tornar imortal após os processos de purificação e de provações impostos.

A narrativa de Psiquê também fala sobre o princípio feminino. De início, ela é apenas um objeto de contemplação, pois era extremamente bela. Além disso, o mito traz a saída da ignorância para o desenvolvimento do saber, tal qual o fruto da árvore do conhecimento representava com Eva. O fato de não poder ver Eros, assim que se casaram, bem como não ter tido a chance de escolher seu parceiro, é uma prova de amor, advinda da confiança que deveria sentir. Outras figuras femininas, as irmãs, são responsáveis em incutir – devido à inveja e na pretensão de posse do que era de Psiquê – a dúvida que abala suas convicções e a torna curiosa para saber a identidade do marido. Ao transgredir as leis impostas por Eros, seu castigo é ficar sozinha.

Ela passa por provas elaboradas por uma figura feminina mais velha, Afrodite, a fim de conquistar o amor de Eros de volta, ou seja, indicação de sua felicidade e ascensão, pois se transformaria em deusa. Essas provas também demonstram o descontentamento de Afrodite em relação à beleza de Psiquê, quase se mostrando como uma usurpadora. Afrodite representa a regressão da Mãe Terrível, assemelhando-se à madrasta e à bruxa dos contos de fadas (NEUMANN, 1993).

Erick Neumann (1993) considera o conflito entre Psiquê e Afrodite o tema central do mito. Afrodite vê a beleza de Psiquê como uma afronta, afinal além de bela, possui o viço da mocidade. Dessa forma, a vaidade de Afrodite é ferida e ela pretende se vingar, iniciando o que poderia ser considerado uma competição.

A comparação desse mito com os contos de fadas é realizada por Neumann (1993), que enfatiza a modificação do ritual das núpcias de morte para a consumação do casamento. Assim como em Cinderela, a entrada de irmãs invejosas acontece no mito de Psiquê e elas a convencem a quebrar a proibição do marido. Devido aos seus casamentos e por terem sido “dadas” aos seus companheiros, as irmãs não possuem uma relação amigável com os homens. A avaliação negativa que fazem do desconhecido marido de Psiquê revela o repúdio a eles. São as irmãs que a impelem à ação e sua curiosidade desperta seu amor e expulsa Eros do paraíso.

Para conquistá-lo novamente, ela precisa passar por provas. A primeira tarefa de Psiquê, separar sementes e grãos, nos remonta à tarefa de Cinderela, em seu conto. A segunda tarefa consiste em levar para Afrodite flocos de lã de ouro de determinados carneiros, símbolos do princípio masculino. A terceira tarefa é referente a trazer para Afrodite uma jarra de cristal cheia de água de rios infernais. A água dessa fonte reflete o fluxo energético da vida, unindo superior e inferior. As três primeiras tarefas são cumpridas com “ajudantes” do reino das plantas e dos animais e, diferente dos contos de fadas, apresenta-se uma última tarefa, a quarta: uma viagem

ao inferno. A ajuda virá de uma torre, como simbologia da cultura e da consciência humana (NEUMANN, 1993).

Outros diálogos se fazem presentes. Do mesmo modo de Pandora, Psiquê é responsável por abrir algo que não deveria: uma caixa. Assim como o conto de Branca de Neve, Psiquê cai em um sono da morte, sendo salva por Eros.

Em muitas circunstâncias, podemos perceber que as perspectivas para os arquétipos femininos construídas pelos mitos auxiliam na concepção de limitadas possibilidades, refletindo a subjugação da mulher. Nos mitos até agora destacados, de um modo geral, a mulher é inferiorizada e recebe a culpa e a punição pela curiosidade que possui pelo desconhecido; curiosidade que a leva a descumprir promessas, a violar regras. No entanto, a história de Sherazade é como um sopro de esperança – semelhante ao conteúdo da caixa de Pandora – na afirmação de que a narrativa pode vir a salvar muitas mulheres do incerto final que os homens lhes determinam.

Sherazade tem ciência do risco ao qual coloca sua vida, mas se prepara para participar do jogo do Rei Shariar, por meio de uma estratégia. Ao contrário de narrar em volta de uma lareira ou fogueira, como os camponeses franceses, Sherazade cria histórias diante do perigo da morte. Considerando o fascínio da arte do narrar, ao interromper a trama em momentos de suspense, consegue criar um fio narrativo de sobrevivência, configurando-se como uma famosa contadora de histórias. Dominando o discurso narrativo, ela absorve o poder da palavra, tão negado nos mitos destacados – uma prática atribuída aos homens, como foi possível observar ao longo desse capítulo.

Cada noite de narrativa é uma incerteza em um ambiente de opressão e morte. O discurso narrativo literário rompe com uma tradição de submissão. Ao discursar por meio da literatura, possui o intuito de suspender a lei do Rei. Ela narra para salvar não apenas a sua vida, mas a de todas as outras mulheres, com a sua capacidade criativa.

Por meio de seu agenciamento feminino, demonstra que a mulher não precisa se inferiorizar em relação ao homem. Dentro de uma cultura predominantemente masculina, como o é a muçulmana, Sherazade confirma seu valor e o valor feminino de participação social. Além disso, por meio das palavras em sua narrativa, comprova a confiança que tem em si mesma e em sua estratégia. Sua força está no entrelaçamento de suas palavras.

Com Sherazade, podemos destacar a experiência da traição vivenciada pelo Rei Shariar, a qual é salutar para a convicção que ele estabelece a todas as mulheres: não existe honestidade feminina. Contudo, não contava com a mulher sábia, instruída, leitora, perspicaz, corajosa. Os adjetivos são inúmeros e é por meio da contação de história – ato que acompanha a humanidade

desde tempos imemoriais – que ela se salva e transforma o Rei. Com maestria, tece os fios de sua própria história e seu próprio destino.

Existe uma repetição nas narrações dos contos, ou seja, Sherazade amplia a cada noite sua imaginação de narradora considerando uma mesma lição. No diálogo com o revisionismo contemporâneo, esse efeito de sentido é extremamente positivo se pensarmos que ela cria inúmeras possibilidades narrativas para uma mesma história: da sobrevivência feminina.

Sherazade nos remete à figura dos narradores dos contos de fadas. Estudar a perspectiva histórico-social e não apenas psicanalítica dessas histórias revela significados muito mais amplos, englobando o contexto narrativo: quem, para quem e por qual motivo os contos eram narrados. Torna-se fundamental nesse momento introduzir a perspectiva da mulher enquanto narradora, escritora e personagem dos contos de fadas.

Ao longo do tempo, os contos receberam duras críticas, principalmente voltadas ao seu teor de escapismo, considerados fantasias fúteis. Contudo, tais narrativas sobreviveram. Warner (1999) considera que existe uma aura de feminilidade cercando os contos, os quais são definidos pela metamorfose – que desestrutura o mundo apreensível, abrindo espaços oníricos, onde tudo pode acontecer.

Tentar situar os contos de fadas em relação à história e à sociedade é um desafio cronológico. O diffusionismo apostava na propagação das histórias através das fronteiras. Já a teoria dos arquétipos aponta para experiências comuns da sociedade humana. Considerar o aspecto social do conto possibilita ver as histórias como emergentes de lugares cujos contextos regionais temperam as narrativas, construindo uma identificação especial. A interpretação dos contos de fadas “revele 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 (WARNER, 1999, p. 21).

Os significados gerados pelos contos de fadas estão em constante mudança, abordando a necessidade do público. Além disso, a história das transformações do *status* dos contos de fadas revela preconceito contra as mulheres. De narradoras ligadas à ciência ilícita e aos enigmas, elas são domesticadas e contidas. História legitimada para instruir as crianças, os escritores se apoderaram de sua máscara para construírem seus próprios pensamentos.

A palavra “fada” possui origem latina, remontando a *fata* e sendo variante de *fatum*, referente a uma deusa do destino. Literalmente, *fatum* significa “aquilo que é falado”. Em conjugações no francês, espanhol e italiano, falar se relaciona à fada.

Segundo Warner (1999), existe um caráter feminino do narrador na transmissão dos contos de fadas. As mulheres eram responsáveis pela transmissão das histórias no ambiente íntimo e doméstico, embora os escritores tenham dominado a produção e a disseminação dos contos literários. Elas se assemelham a Sherazade. O argumento não está em classificar a narração das histórias como algo exclusivamente feminino, mas que há certos padrões nos contos de fadas quando seus narradores são mulheres.

Foram elas que inauguraram a moda de escrever contos de fadas no final do século XVII em Paris. A coletânea de Perrault traz em seu título a referência aos contos da Mamãe Gansa e no prefácio há referência aos contos de “velhas senhoras”. As fontes mais inspiradoras dos irmãos Grimm eram mulheres, da família ou de amigos próximos.

A repetição da estrutura dos contos de fadas demonstra a própria repetição do trabalho feminino da narradora, fiando em sua roca, costurando e remendando vestes, descascando e ralando alimentos, ao mesmo tempo em que tece e costura a trama de sua narrativa. O narrador na figura da avó ou babá cria uma ilusão de intimidade, como é o caso não somente da Mamãe Gansa, mas da “Vovó Gurton, Tia Molesworth ou Mamãe Hubbard” (WARNER, 1999, p. 51).

À medida que os contos de fadas se tornam um gênero literário infantil, a velha risonha se estabelece como uma máscara para a figura do narrador. Essa máscara podia ser usada ou vestida por homens e mulheres. Na introdução dos contos de Basile, por exemplo, aparece a figura de uma velha que gera uma explosão de risos.

Trazendo ensinamentos e comportamentos sociais, a “Mamãe Gansa, a velha admirável e operadora de prodígios, estava destinada a ter uma longa carreira no ramo da pedagogia” (WARNER, 1999, p. 51). A função da Mamãe Gansa passa a ser relacionada a amenizar as lições para a vida, um entretenimento infantil dedicado à instrução moral.

A partir do momento em que as escritoras, como Madame d’Aulnoy, se introduziram no mundo dos contos de fadas, o *status* da narradora – o lugar da velha – se transformou. O conto de fadas se caracterizou como um gênero de protesto, revelando as injustiças, as reparações e a liberdade. Warner (1999) compara D’Aulnoy à Sherazade, contando histórias para salvar a vida. Na perspectiva dos contos de fadas literários com estilo rebuscado, as autoras dos salões das preciosas não se pareciam com as velhas narradoras, mas eram criadoras advindas de posição superior.

Marie-Jeanne L’Héritier de Villandon começou a escrever contos de fadas na década de 1690, publicando seu primeiro livro em 1697. Herdou o salão de Madeleine de Scudéry em 1702. Em seus prefácios, afirmava que suas fontes eram sua governanta e sua ama. L’Héritier

era muito íntima de Perrault, de modo que Warner (1999) considera ter havido certa influência de escrita e ideias.

O posto de governanta naquela época pode ser descrito como uma ponte entre as camadas sociais. As histórias tinham o poder de unir os camponeses. A velha é um ser que detém de segredos pagãos e se associa ao conhecimento marginal. L'Héritier fala em nome da velha ama, transmitindo a sabedoria de mulheres, cujo *status* social era inferior.

Visto que tais narrativas se voltam à vivência marginal, a linguagem precisava ser purificada, pois a transmissão decaía na escala social. O estilo de L'Héritier é floreado e culto, de modo a cumprir seu papel no salão das preciosas. Seu objetivo era oferecer uma bela roupagem. “Mamãe Gansa esconde vários antepassados sob suas saias – reis, trovadores, poetas –, mas sua voz permanece orgulhosamente aquela da escritora contemporânea, colocando e tirando máscaras” (WARNER, 1999, p. 208).

Contudo, nas histórias de L'Héritier, as virtudes não são restritas a um sexo determinado. O estilo rebuscado, prolixo e refinado de D'Aulnoy e L'Héritier a tornaram datadas, de modo que perderam lugar para Perrault, cujo estilo era mais mundano, ligeiro e bem-humorado. Apesar disso, os salões das preciosas se caracterizam como um fenômeno ocorrido na França que mostrou a escrita feminina dos contos de fadas.

A defesa de Perrault aos contos de fadas revela a promoção de uma literatura nativa considerada moderna contra a até então superioridade do grego e do latim, ou seja, valorização da antiguidade. Nesse círculo de criação dos contos, a Mamãe Gansa era a personificação do conhecimento doméstico e a guardiã da linguagem.

Perrault não era, por sua vez, facilmente confundido com a Mamãe Gansa. De acordo com Warner:

há uma distinção entre ser mulher e contar uma história e contar uma história como mulher [...]. Toda escritora que se identificou com questões femininas sabe que vai tropeçar na zombaria; contudo o riso pode ser respondido na mesma moeda, pois tem sua própria força retaliatória, como a gansa sabe quando grasma (WARNER, 1999, p. 220).

Ainda segundo a autora, há motivos tanto psicológicos, quanto sociais e literários para a predileção pela figura da Mamãe Gansa do que por uma Sherazade.

Os irmãos Grimm também possuem relação com a figura da velha e a máscara da narradora. O artista da família Grimm, Ludwig Emil, foi responsável pelo retrato que desenhou de Dorothea Viehmann, impresso e publicado em muitas edições populares. Como o interesse dos irmãos Grimm era recuperar uma literatura nacional, Dorothea Viehmann relatou seus

contos várias vezes, os quais, apesar de remodelarem as narrativas em edições posteriores, conservaram o seu retrato na folha de rosto – uma ilusão de que as histórias não tivessem sido modificadas. Entretanto, é preciso considerar a problemática tentativa de originalidade não somente das histórias, mas de suas origens. Os irmãos Grimm descreviam Viehmann como a autêntica narradora alemã dos contos de fadas: uma velha camponesa vivendo em um chalé que recitava histórias da memória. Contudo, especula-se que Viehmann era uma mulher alfabetizada de classe média, de origem francesa huguenote, assim como os amigos e famílias de quem os irmãos coletaram a maior parte das narrativas.

Além disso, a respeito da Alemanha, Shawn C. Jarvis e Jeaninne Blackwell (2001) demonstram, por meio de investigações, que mais de cinquenta mulheres e jovens contribuíram com o acervo dos irmãos Grimm entre os anos de 1808 e 1830. As mulheres alemãs não apenas contavam as histórias, mas também escreviam e suas narrativas são diferentes das escritas pelos homens. Os propósitos eram diversos: elas escreviam contos para o entretenimento de seus filhos; para o nicho mercantil de literatura infantil; para comentar problemas sociais; para descrever suas vidas.

Jarvis e Blackwell (2001) não encontram registros de escrita das mulheres antes de 1782, mas após essa data, principalmente entre 1790 e 1810, houve uma explosão de escrita e publicação de contos de fadas ou coletâneas compostas por mulheres. Tais publicações precedem a coleção de dois volumes dos irmãos Grimm, de 1812 e 1815. Os autores ainda destacam a contribuição de Benedikte Naubert, que influenciou não somente Clemens Brentano, mas também os irmãos Grimm – apesar de Jacob e Wilhelm criticarem seu estilo literário e sua dependência das fontes históricas.

Enquanto Perrault “se escondia debaixo das saias de *ma Mère l’Oye*, os irmãos usavam o toucado de vovó de Dorothea, ícone e voz do povo” (WARNER, 1999, p. 225). A voz da velha narradora confere autenticidade ao conto, se tornando um modelo feminino cuja percepção está na sabedoria dos mais velhos em transmitir conhecimento aos mais jovens. Ao ser colocada como narradora das histórias, essa figura ganha credibilidade como aquela que testemunhou as experiências vividas.

De acordo com Dworkin (1974), a cultura nos predetermina enquanto sujeitos: quem somos, nossos comportamentos, nossos conhecimentos e nossos sentimentos. Além disso, existem papéis sexuais e de gênero a serem seguidos. Os contos de fadas são os primeiros informantes culturais que chegam a nós, determinando papéis e valores desejáveis. Enquanto leitores infantis, aprendemos que devemos ser bons e buscar o final feliz. Conforme vamos crescendo, o paradigma romântico permanece: o herói procura, beija e se casa com a princesa.

Nossas noções sobre papéis sexuais são manipuladas quando as únicas opções femininas são a madrasta má e as virgens passivas e as opções masculinas são o ativo príncipe e o poderoso rei.

Kolbenschlag (1991) evidencia que a maioria dos contos de fadas aborda um feminino arquetípico. A madrasta passa a ser central na experiência humana e o espelho é um elemento simbólico do narcisismo e da inveja. Branca de Neve executa seu trabalho a fim de crescimento. Ainda que fuja da madrasta, se coloca sob o poder dela. Os dois primeiros elementos que a madrasta usa na tentativa de matar a enteada são relacionados à beleza e a maçã funciona como a identidade feminina, que é compartilhada por elas. Branca de Neve se permite ser tentada com uma facilidade muito grande, ainda que os anões a tenham advertido. É como uma releitura do pecado original.

Com o conto de fadas de Branca de Neve, aprendemos que as mulheres se tornaram párias de si mesmas, porque assim foram orientadas. A mãe se caracteriza como boa porque faz parte de uma introjeção do mito, enquanto a madrasta é má devido a uma projeção de nossos medos. French (2002) considera que historicamente não há uma solidariedade natural entre as mulheres: elas cultivavam a terra separadamente; preparavam a comida de modo isolado; davam à luz sozinhas.

Contos de fadas tradicionais fazem da subordinação feminina um desejo romantizado (ROWE, 1986). A madrasta é a antagonista – um obstáculo no caráter feminino enfatizado pelo patriarcado – que personifica a sexualidade feminina, sendo censurada devido ao seu poder manipulativo. A mãe biológica, em contrapartida, revela a proteção feminina.

As mães dos contos de fadas são figuras mitológicas, as quais delineiam as possibilidades de caráter feminino. Quando são boas e passivas, a morte não é tão significativa, se considerarmos que já estão mortas em vida. Numa perspectiva sexista, isso nos mostra que a mulher boa é a mulher morta. A mulher ativa em vida é considerada ruim, má, brutal, ambiciosa (DWORKIN, 1974).

Na perspectiva masculina dos contos de fadas, a catatonía é uma qualidade, afinal Bela Adormecida dormiu por cem anos e Branca de Neve ficou por tempo indeterminado dentro de um caixão de vidro. Seus respectivos príncipes se apaixonaram enquanto elas estavam “mortas” ou por elas estarem mortas? (DWORKIN, 1974).

Branca de Neve, Cinderela, Bela Adormecida e Rapunzel representam o arquétipo da boa mulher: passiva, bonita e vítima. Elas não pensam, agem, confrontam ou questionam. Seu cenário muda da casa da mãe ou madrasta para a casa do príncipe. Uma outra figura desse estereótipo é a fada, mas seu poder não se iguala ao da bruxa e ela desaparece (DWORKIN, 1974).

A disputa acerca da beleza é uma constante em muitas histórias e a inveja é um obstáculo à formação de vínculos. Acostumamo-nos a ler sobre personagens femininas bonitas que são oprimidas por outras figuras femininas, mas ciumentas e maléficas. Ser bonita nos contos de fadas significa ser escolhida. Não há nada que a protagonista precise fazer, de modo que sua existência é marcada pela passividade. Três fatores se sucedem em linha cronológica: ser bonita, ser escolhida, se tornar rica (LIEBERMAN, 1986).

A questão da beleza é destacada por Dworkin (1974) como admiração, aliança e devoção masculina. A substituta da mãe falecida de Branca de Neve era a mais bela do reino, segundo o espelho mágico. Ela respondia a esse requisito masculino, mas sua beleza é usurpada por Branca de Neve, tradicionalmente uma criança de sete anos de idade.

A preocupação excessiva da madrasta com a sua aparência dialoga com o que Wolf considera acerca do mito da beleza. A discussão de Wolf (1992) se localiza na geração anterior de mulheres, do início dos anos de 1970, após as inúmeras conquistas feministas no Ocidente. Ela se questiona se a geração posterior se sente livre e chega à conclusão que a liberação da mulher está restrita às imposições de beleza feminina. A imagem da beleza feminina vem sendo usada como uma arma pelas instituições de poder masculinas contra o feminismo e a isso Wolf (1992) chama de “o mito da beleza”.

É importante ressaltar que Wolf (1992) fala das mulheres de seu tempo, mas o mito da beleza pode ser observado nos contos de fadas tradicionais. Apesar das inúmeras conquistas femininas, a ideologia da beleza continua sendo violenta e assume a função de coerção social. Com o padrão físico imposto, as mulheres entram em um estágio de competição. Esse controle por meio da beleza é uma forma de os homens reestabelecerem seu domínio cultural, afinal “as mulheres mais velhas temem as jovens, as jovens temem as velhas, e o mito da beleza mutila o curso da vida de todas” (WOLF, 1992, p. 17).

“O mito não isola as mulheres segundo suas gerações, mas, pelo fato de incentivar a desconfiança entre todas as mulheres com base na aparência, ele as isola de todas as outras mulheres que elas não conhecem e apreciam pessoalmente” (WOLF, 1992, p. 98) A beleza é um atributo que as torna vulneráveis à aprovação externa. Existe uma regra central do mito da beleza: deve haver uma ação contrária para cada ação e conquista feminista. Quanto maior é o poder que alcançam em um mundo masculino, maiores são as exigências em relação ao físico feminino. O mito cria uma estereotipia em que a mulher pode ter ou uma mente ou um corpo. O século XX resgata a ideia de que todas as mulheres podem ser belas, de modo que a estética se torna uma ética (PERROT, 2007).

A beleza na juventude é relacionada à ignorância sexual e à falta de experiência. Já o envelhecimento é considerado deplorável porque revela poder feminino, além de possibilitar que os elos entre as gerações de mulheres sejam rompidos. Observa-se com isso que “o mito da beleza na realidade sempre determina o comportamento, não a aparência” (WOLF, 1992, p. 13).

O mito que determina o comportamento se reflete nos contos tradicionais a partir do momento que se cria uma dicotomia entre a mulher gentil e passiva sendo bela e a mulher ativa e má sendo feia. Se a mulher é poderosa e boa, muito provavelmente não será humana. A mulher que busca poder é repulsiva e a que resiste à dominação e subordinação é vista como criatura que nega o propósito a que foi criada pela perspectiva masculina (FRENCH, 2002).

De acordo com Perrot (2007, p. 50), “a beleza é um capital na troca amorosa ou na conquista matrimonial”. O casamento, ao final do conto, é o prêmio pela beleza que somente a mulher gentil e passiva tem direito. Lieberman (1986) ainda identifica que em muitos contos o casamento é uma constante, mas poucos mostram sobre a vida depois do “sim”.

O famoso “era uma vez” transporta o leitor, no início da narrativa, para um mundo de fantasia, mas a cerimônia de casamento ao final da história arremessa o leitor de volta para a realidade. Visto que o casamento ocorre na maioria dos contos de fadas tradicionais, essas narrativas possibilitam às mulheres essa única opção limitada de perspectiva.

Quando colocados na balança, os contos de fadas tradicionais mais preservam do que as releituras desafiam o patriarcado. Rowe (1986) pontua que os contos de fadas tradicionais mais criam problemas do que solucionam. “Complexo de Cinderela” e “Síndrome da Bela Adormecida” são conceitos conhecidos socialmente. Todavia, é preciso considerar que a revisão dos contos de fadas por esse estudo abordado se volta para o desenvolvimento de uma consciência feminista, no sentido de rever as condições às quais as mulheres são criadas, apresentadas e perpetuadas pelas narrativas.

Lerner (1986) afirma que existem alguns estágios para esse despertar da consciência feminista: a percepção de que há um erro; o desenvolvimento de um senso de irmandade; a definição de objetivos e estratégias pelas mulheres a fim de modificar a condição; e a possibilidade de uma visão alternativa do futuro.

Os contos de fadas são considerados histórias do inconsciente coletivo. A interpretação da condição humana é um pressuposto para sua permanência enquanto manifestação cultural ao longo do tempo e em diversos lugares. Traz, em seu bojo, a noção de partilha.

Principalmente após os anos de 1960, devido ao movimento das mulheres, existe uma necessidade de expressar uma visão não sexista do mundo por meio dos contos de fadas que

alteram as construções estéticas e os conteúdos sociais. A reformulação dessas narrativas indica que há um poder ideológico e moral por trás das histórias. A crítica literária feminista é um ato político que interpreta o mundo com o objetivo de mudar a consciência dos leitores. Envolve uma questão de revisão da tradição sob o ponto de vista da mulher.

O que pretendemos demonstrar é que existe uma relação muito próxima entre as mulheres e os contos de fadas. É importante observar o que essas narrativas revelam sobre a mulher nas figuras das narradoras que servem como máscaras, das escritoras que foram ofuscadas por escritores como Perrault e os irmãos Grimm e das personagens bipolarizadas – cujo dualismo simples serve ao propósito de moldar a consciência, conforme ideologias predominantes.

O narrador representa um papel fundamental para a sobrevivência ou a decadência de um conto, pois é forçado a se apropriar das crenças do público. Para receber a mensagem do conto de modo favorável, as narrativas, com o passar do tempo, foram direcionadas às crianças, principalmente a partir do século XVII. Elas continuam sendo o alvo, na lucrativa indústria de entretenimento construída por Walt Disney. Uma vez que a criança é um ser em formação, a recepção da história ocorre de maneira mais fluida. Com o público adulto, tais narrativas se tornam fonte de questionamento, aceitação ou negação.

As condições de aceitação dos contos de fadas não podem receber valores fixos, pois o futuro do conto está em nossas mãos. Não se trata de negar o passado e a tradição, mas minar a cristalização de seu próprio interior. Já afirmava Warner que “protesto e conto de fadas são parceiros de longa data” (WARNER, 1999, p. 451). O salão das preciosas é prova da campanha pela emancipação feminina e pela ética igualitária.

Se o público é diferente, a mensagem também precisa ser diferente. Assim, a narrativa se configura como uma arma para aqueles que estão desarmados. Sherazade demonstra isso claramente, pois para ela o ato de narrar possibilita a sobrevivência. A narrativa também é uma válvula de escape para os camponeses e os contos populares, ao imaginarem novos mundos e novas possibilidades.

Para diminuir essa influência feminina, as histórias narradas pelas mulheres ganharam o *status* de contos da carochinha. É preciso questionar: por que os contos são considerados histórias da carochinha, numa tentativa de diminuição de sua importância, mas o que se diz a respeito da figura feminina é tomado como verdade universal? Se as mulheres são as narradoras de seus contos na figura da velha ou da Mamãe Gansa, por que as personagens femininas são cruéis e morrem? “E por que as mulheres continuaram a falar dentro desse *corpus* de história que as difamam tão profundamente?” (WARNER, 1999, p. 242).

O final do século XIX e os séculos XX e XXI testemunham a reavaliação e reescrita de contos que por muito tempo foram conhecidos universalmente. Considerar, como o desejavam os irmãos Grimm, que as narrativas são produtos nacionais, puros e sem influências seria proclamar que os contos de fadas pertencem a um só lugar. Isso contraria o que Warner propõe: “temos mais coisas em comum do que talvez conheçamos ou saibamos” (WARNER, 1999, p. 454). Ainda mais se considerarmos a pós-modernidade, suas fragmentações, a linha tênue das polaridades, o desaparecimento das fronteiras nacionais, reivindicar a posse nacional se torna praticamente impossível.

Conforme afirma Warner (1999, p. 456), “a História tem mostrado uma luta prolongada entre diferentes grupos sociais para controlar o narrador das histórias”. Além disso: “quem conta a história, quem reformula os personagens e muda o tom torna-se muito importante. Nenhuma história jamais é igual a sua fonte ou modelo, pois a química entre narrador e público a transforma” (WARNER, 1999, p. 458).

Vivemos a era Disney que, assim como os irmãos Grimm em sua época, requisita a visão dos contos de fadas a partir de seu aparato gráfico. Com isso, apagamos ainda mais os narradores que possibilitaram a ascensão dos contos enquanto gênero literário. O processo de podar o contexto histórico das narrativas é perigoso e trabalha em prol da impressão de que o mundo é e sempre foi dessa forma. Nosso século, com suas conquistas tecnológicas, necessita de encantamento mágico dos contos de fadas para sobreviver.

Considerando o exposto, esse capítulo pretendeu discutir sobre os valores atribuídos culturalmente aos sujeitos de nossa sociedade, principalmente em relação às mulheres. Discutimos a abordagem patriarcal, demonstrando sua criação histórica fortalecida pela família, pelo Estado e pela propriedade privada, sendo pautada na questão de gênero, no qual o masculino é tido como a norma e o feminino é o desvio, caracterizando-se um comportamento androcêntrico.

Buscamos enfatizar as mudanças, transformações e perpetuação de significados impostos ao feminino, de modo a estudar o passado para observar os princípios que norteiam a configuração social e cultural que subjuga a mulher, considerando que somos frutos de construções sociais e culturais. Considerando aspectos míticos, literários e históricos, retomamos alguns reflexos e roteiros do feminino como possibilidades de se tornar mulher, a fim de esboçar reflexões sobre os contos de fadas, considerando que prescrevem padrões de comportamento e sistemas de valores ideais.

Além disso, evidenciou-se o caráter mítico dos contos de fadas, pois assim como os mitos, as narrativas clássicas se tornaram mitificadas, como uma herança cultural congelada. A

partir da perspectiva mitificada do conto, revisitamos os lugares relegados às mulheres enquanto narradoras, escritoras e personagens, enfatizando a dualidade entre madrasta e enteada, sustentada pelo mito da beleza.

#### **4 NEGOCIANDO A NARRATIVA DA MADRASTA: A PERSPECTIVA DA VILÃ**

“To be the forgotten stepmother of a forgotten princess was not enough” (COOVER, 2005, p. 705).

“[...] ao lado do bem, ali está o mal, [...] ressurgindo regularmente nas histórias humanas” (MAFFESOLI, 2004, p. 50).

Teorias da psicanálise e do revisionismo feminista contemporâneo objetivam dar visibilidade às experiências femininas de vida, à metáfora do espelho, às relações entre as mulheres – principalmente entre mãe (e suas derivações) e filha, à apresentação das histórias das personagens femininas como centrais para o entendimento de como o senso de si da mulher é construído e desenvolvido.

A madrasta é a personagem mais comum dentre todos os cruéis parentes que perseguem heróis e heroínas. Assumimos como algo natural a madrasta odiar sua enteada e, quando as tem, amar suas filhas. A força que move sua ação é a inveja. Ela inveja a beleza da enteada que ultrapassa a sua própria ou ultrapassa a beleza de suas filhas. Na tradição, não recebe nome, apenas uma função e sua ação pode aparecer de diversas formas. Ela pode agredir a enteada; se recusar a alimentá-la e abandoná-la; ou estabelecer tarefas impossíveis.

As madrastas não apenas maltratam, mas tentam assassinar suas enteadas. A criança pode ser banida de casa com um caçador que recebe ordem para matá-la ou simplesmente pode ser abandonada na floresta. Nesse ambiente, a antagonista também pode se fazer presente sob a máscara da bruxa.

A grande maioria das madrastas persegue ativamente não seus enteados, mas suas enteadas e tal perseguição promove às últimas o papel de mártires inocentes e sofredoras. Por serem as intrusas que desestabilizam a harmonia entre as relações de sangue, o destino das madrastas é a execução, no intuito de que o final feliz da protagonista se sobressaia. Estabelece-se, assim, uma competição entre protagonista e antagonista, confirmando a perseguição ao sexo feminino.

Nesse sentido, a figura da madrasta pode ser estudada por meio de um imenso arranjo de possibilidades. Esse capítulo apresentará tanto a perspectiva voltada aos arquétipos, quanto a perspectiva histórico-social. A escolha por essas duas interpretações ocorre porque a visão do arquétipo como um depósito da repetição da experiência humana cria uma tendência para universalizar a ideia que o mito traz – e em decorrência disso, os contos de fadas – sobre as mulheres, enquanto a perspectiva histórico-social busca interpretações considerando que o

significado é uma construção. O acréscimo de vozes diferentes na análise dos contos pode ser instrutiva e nos prevenir de rejeitar automaticamente a imutabilidade dos significados que o conto apresenta acerca das mulheres.

#### **4.1 A madrasta pelo viés da tradição**

A origem do maravilhoso dialoga com o pensamento mágico do imaginário humano desde as sociedades antigas, por meio dos mitos, das lendas e dos contos de fadas. O maravilhoso se faz presente nas mitologias diversas, na literatura antiga e até no *Antigo Testamento*. O século XVIII, com o advento do Iluminismo, com sua base racional, ou mesmo o positivismo do século XIX não foram suficientes para apagar sua presença.

Le Goff (2010) se refere ao maravilhoso como “mirabilia”: o visível que é impossível de ser explicado pela lógica racional. Para o autor, o imaginário se organiza por meio de imagens e metáforas da visão. Já Todorov (1992) distingue maravilhoso de fantástico e estranho. O gênero maravilhoso se relaciona ao conto de fadas, isto é, o conto de fadas é uma variedade do gênero maravilhoso. Nessa perspectiva, os fenômenos podem ser explicados a partir de criação de novas leis da natureza, afinal a lógica racional, como apontada por Le Goff (2010), não consegue esclarecer o acontecimento. Assim que novas leis são criadas, como o início da narrativa que nos transporta para um outro mundo, os acontecimentos sobrenaturais nessa perspectiva não causam surpresa. O fantástico, ao contrário, gera hesitação e incerteza diante do acontecimento metaempírico.

Para David Roas (2011), a literatura maravilhosa, como os contos de fadas, acontece em mundos autônomos e o sobrenatural é aceito sem questionamentos. Os contos de fadas são ficções que abordam o sobrenatural como parte do real, pois o pacto ficcional sendo estabelecido, o impossível se torna crível. Roas (2011) enfatiza que tudo é possível no espaço maravilhoso e é por isso que não presenciamos nenhum personagem questionando o ocorrido. As ações podem ser consideradas normais e naturais e o comportamento do personagem é transmitido para o ouvinte ou o leitor dos contos de fadas que entra nesse jogo ficcional.

Nos contos maravilhosos, não há personagens planos, mas a representação de arquétipos. As imagens arquetípicas construídas oferecem pistas acerca dos processos do inconsciente coletivo. Desse modo, os contos podem ser vistos como arquétipos, com personagens simbólicos, que representam algo.

Numa perspectiva psicanalítica, o conteúdo do conto faz alusão aos ritos de iniciação ou de passagem. Portanto, as ações dos personagens são fundamentais, porque são elas que dão encadeamento aos enredos. Acerca do desenvolvimento da narrativa, as esferas de ação de Propp (1984) dialogam no sentido de determinar o que é constante e característico dos contos, bem como de demonstrar os possíveis caminhos das histórias maravilhosas, considerando o procedimento esperado de um determinado personagem. Dentre as esferas de ação, a que nos chama a atenção para a elaboração desse capítulo é a primeira, a do antagonista ou malfeitor, que corresponde ao dano, ao combate, à luta contra o herói e à perseguição.

Uma vez que lidam com a fantasia, os contos de fadas mostram uma maneira ideal de ser. O início do conto – “era uma vez” – transporta o ouvinte e/ou leitor para o mundo do maravilhoso. Nesse espaço, os arquétipos regulam e formam o mundo simbólico. Franz (1990) considera que os contos são ricos materiais para a investigação sobre o inconsciente e os processos da psique coletiva, pois espelham mais claramente do que os mitos o que se passa no inconsciente.

De acordo com Franz (1990), Carl Gustav Jung introduziu na ciência dos mitos a base humana que faz florescer os temas repetitivos. Jung (2000), ao delinear o princípio de inconsciente coletivo, retoma o conceito de inconsciente de Freud, pontuando que é o lugar dos conteúdos reprimidos ou esquecidos, sendo de natureza pessoal. Para Jung (2000), existe a camada pessoal do inconsciente, mas esta repousa sobre outra camada, de teor inato e universal: o inconsciente coletivo.

O conteúdo do inconsciente pessoal aborda “complexos de tonalidade emocional”, enquanto o inconsciente coletivo se comprova pelos conteúdos chamados “arquétipos”, tratando-se de “imagens universais que existiram desde os tempos mais remotos” (JUNG, 2000, p. 16). Para Jung (2000), o conceito de arquétipo indica que existem determinadas formas na psique humana presentes em todo tempo e lugar. Por fazer parte do inconsciente coletivo, o arquétipo revela o que é comum aos homens, por meio dos símbolos que se fazem visíveis a eles.

Os principais arquétipos dos contos são: a Grande Mãe, pai, persona, sombra, anima, animus, herói e *self* (si mesmo). São estruturas bipolares, havendo inter-relação entre os aspectos positivos e negativos. Por carregarem simultaneamente aspectos positivos e negativos, a lógica separatista se rompe, de modo a prevalecer a coexistência dos opostos.

Segundo Jung (2000), o conceito da Grande Mãe está vinculado à história das religiões, revelando comportamentos e representações construídos ao longo do tempo acerca da figura materna. O arquétipo materno possui diversas formas, como “a própria mãe e a avó; a madrasta

e a sogra; uma mulher qualquer com a qual nos relacionamos, bem como a ama-de-leite ou ama-seca, a antepassada e a mulher branca” (JUNG, 2000, p. 91-92).

Apesar de universal, a imagem da mãe muda conforme a experiência prática de cada indivíduo. Neumann (1974) enfatiza que os arquétipos não podem ser confundidos com uma imagem concreta, uma vez que estão voltados para o interior. No campo da consciência, a imagem arquetípica ganha uma forma simbólica. Os símbolos são a linguagem figurativa usada pelo arquétipo para se comunicar com a humanidade. São esses símbolos que, por sua vez, organizam a psique, de modo que os arquétipos habitam o inconsciente coletivo, levando as percepções à consciência.

A pluralidade de formas simbólicas para o arquétipo da Grande Mãe revela atributos positivos e negativos que agem em ambivalência no inconsciente, enquanto o consciente tende a separá-los como aspectos diferentes. Em relação ao feminino, na época do Cristianismo, a mãe é representada pela Virgem Maria. No Paganismo, é suprimida. Na visão cristã, apenas o lado belo e puro é valorizado.

Os símbolos nos contos representam forças humanas em pontos de polaridade, trazendo comportamentos diversos relacionados à mulher. Assim, a figura da madrasta se cristalizou na polaridade negativa do arquétipo da Grande Mãe, representando o aspecto perverso e destruidor.

Dentro do arquétipo, por trazer o positivo e o negativo coexistindo, a princípio qualquer um pode se identificar e até mesmo transitar entre os aspectos, conforme a situação em que se encontra. Basta considerar as primeiras versões de Branca de Neve dos irmãos Grimm, em que não existia uma madrasta, apenas uma mãe que agia no âmbito polarizado. Contudo, ao longo da trajetória histórica dos contos de fadas e do processo de apropriação e modificação ideológica, observamos uma cristalização do significado por meio da repetição que vincula a madrasta apenas ao aspecto negativo.

Os papéis dos contos de fadas que incluem uma madrasta em seu enredo parecem familiar: uma madrasta má, um pai ausente, uma mãe morta, uma criança inocente. A mãe que é substituída por um monstro faz parte de enredos que conquistaram maior aceitação ou popularidade. Isso acontece em “Branca de Neve” e “Cinderela”, por exemplo, cujos contos representam a morte da mãe boa logo que a narrativa tem início.

No mundo dos contos de fadas, as mulheres más podem ser encontradas representadas pelas bruxas, rainhas, madrastas ou, até mesmo, pelas irmãs. Na cultura popular, a madrasta se torna uma caricatura má, egoísta e cruel. Ela é uma vilã abusiva, odiada, ciumenta e monstruosa que deseja fortuna e atenção. Suas características exageradas estão na psique da cultura do povo,

de modo que “madrasta malvada” se tornou um conceito embutido na consciência coletiva de nossa sociedade moderna. Os contos tradicionais criam uma aura de cunho negativo para as madrastas que não encontra ressignificação na figura do padrasto.

Para Propp (1984), os personagens são considerados estereótipos porque mostram um modelo fechado de sociedade que determina valores absolutos aos heróis e aos vilões. A construção do personagem nos contos de fadas revela conflitos de poder e formação de valores. Mulheres mais velhas são escaladas para agenciar e administrar o sofrimento causado à jovem heroína, protagonista de sua narrativa. As versões de Walt Disney para *Branca de Neve e os sete anões* (1937) e *Cinderela* (1950) se concentram nas madrastas perversas e violentas, que emanam um poder autêntico. Segundo Warner (1999), Disney apresenta uma ideia sobre protagonistas e antagonistas dos contos de fadas que precisava ser revista: “até que escritores e antologistas reabrissem os olhos, heroínas passivas e infelizes e mulheres mais velhas, vigorosas e perversas, pareciam **características genéricas**” (WARNER, 1999, p. 239, grifo nosso). As narrativas de Disney influenciaram a percepção dos contos como um desequilíbrio entre bem e mal, cujo poder do mal prevalece até ser vencido pelo bem.

Nenhuma explicação é apresentada após a morte e ausência da mãe. Os contos de fadas tradicionais enfatizam a boa relação com a primeira esposa e o quanto esta era benevolente em contraste com a madrasta cruel, a vilã. É preciso considerar que nas histórias dos irmãos Grimm, o lugar e as funções da madrasta já foram desempenhados pelas mães biológicas. As edições do conto de “Branca de Neve” de 1810 e 1812 trazem uma mãe cujo ciúme é persecutório. A situação do emblema materno que se sente ameaçado pela beleza da filha é o pivô da violência.

Em 1819, uma nova edição introduz uma madrasta no lugar da mãe. As versões alemãs abrandam a crueldade e atribuem castigos aos maus, bem como recompensas aos justos, conforme os valores cristãos. O idealismo romântico alemão não possibilitava à mãe ser má ou perigosa, apenas símbolo do eterno feminino. Segundo Silver (2015), a primeira edição dos irmãos Grimm traz um total de nove mães mortas, enquanto a décima sétima edição apresenta quatorze.

A teoria bettelheimiana contribuiu para a ausência da mãe boa nos contos de fadas, como forma de preservação da infância. A leitura de Bettelheim (2002) parte do ponto de vista das crianças, da protagonista, daquela que perdeu a mãe e ganhou uma madrasta. De acordo com Tatar (2013), a madrasta é uma forma de exonerar os pais biológicos da culpa pela miséria. Não há punição para a mãe biológica, mas para a substituta há. De forma consciente ou não, é por meio da crueldade das madrastas que os enredos das heroínas se desenvolvem.

Contudo, substituir a mãe pela madrasta em prol do ideal feminino também apagou as razões históricas para a crueldade feminina dentro do lar. “A abordagem arquetípica extirpa a História do conto de fadas” (WARNER, 1999, p. 245). A demonização da madrasta e a santificação da mãe revelam valores culturais de certo tempo e determinado lugar. Esquece-se de que os contos assumem características das circunstâncias em que são ou foram contados:

Enquanto certos elementos estruturais permanecem, versões variantes da mesma história muitas vezes revelam condições específicas da sociedade que o narrou e recontou dessa forma. A mãe ausente pode ser lida literalmente como sendo exatamente isso: um traço da família anterior a 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 (WARNER, 1999, p. 245).

As madrastas perversas da História são figuras que ambicionavam o poder para seus filhos. Um novo casamento representava um ambiente de competição em um cenário de escassez de recursos. A hostilidade das madrastas aponta tensões nos sistemas de parentesco e no ambiente familiar, revelando patrilinearidade, obrigações dotais, exogamia feminina e poligamia. Os contos giram em torno de uniões legais, de modo que as mulheres se tornam tiranas porque lutam contra as rivais, a fim de resguardarem a segurança em uma sociedade patriarcal na figura dos maridos e dos pais.

Por lei, a madrasta se torna a mãe dos filhos da esposa anterior. Em francês, *belle-mère* é o termo usado para designar tanto madrasta, quanto sogra. Até meados do século XIX, *mother-in-law* também era usado para madrasta e sogra. *Stepmother* foi adotado para desfazer a confusão que *mother-in-law* abrange ao designar as duas perspectivas femininas (WARNER, 1999).

O conto de Branca de Neve é um exemplo clássico do que Warner (1999) chama de “duplicação do poder feminino negativo”. O filme da Disney retrata bem a dupla face da mulher perversa enquanto rainha em seu diálogo com o espelho e quando se disfarça de velha mendiga e oferece a maçã envenenada à jovem protagonista. Quando as crianças são o público-alvo dos contos de fadas, a problemática passa a enfocar o período que antecede o casamento.

Para Warner (1999), a primeira aparição da madrasta perversa foi como sogra, em “Eros e Psiquê” – já abordado no capítulo anterior. Psiquê era a rival em beleza da deusa Afrodite, que exala inveja, fúria e desejo de vingança por desaprovar o relacionamento do filho com sua rival. Tarefas consideradas impossíveis são impostas. Ao final, Afrodite acompanha uma animada dança, assim como a madrasta de Branca de Neve é convidada a calçar sapatos em

brasa e a dançar até a morte. O conto de Branca de Neve, portanto, herda características da trama de Apuleio.

As tensões, fruto da competição pela lealdade masculina, refletem a dificuldade de se criar laços entre as mulheres dentro dos casamentos. A tirania na figura da madrasta pode ser reflexo de sua vulnerabilidade e de seu medo frente à disputa entre gerações. Para a mulher mais velha e para a madrasta em especial, existe uma luta para manter sua posição e afirmar seus direitos para sobreviver no ambiente doméstico patrilinear.

Mulheres sozinhas e independentes eram categorizadas como ameaça porque desafiavam suas histórias. Ninguém questiona onde estava o marido da famosa narradora Mamãe Gansa, uma vez que ela é uma ficção criada, a fim de resguardar propósitos masculinos. Além disso, as mulheres mais velhas engendradas pela maldade possuem grau de relacionamento paternal ou tutelar com as jovens oprimidas. O comportamento da vilã precisa ser visto como o reflexo da insegurança de seus interesses em um contexto social e legal que não a favorece.

De acordo com Warner (1999), Propp, ao delinear as sete esferas de ação, não consegue separar a função da princesa e de seu pai. Isso demonstra o caráter patriarcal que os contos refletem, visto que não há nenhuma função do ponto de vista da mãe-filho/filha. A mulher é vista apenas pelo papel que desempenha na narrativa, e não no papel que desempenha no âmbito familiar. A função da mãe se encaixa na vilã, uma vez que é por meio dela que surge a madrasta.

Nessa relação mãe-madrasta, é preciso considerar ainda, por exemplo, a madrasta de Cinderela, porque essa figura feminina também desempenha papel de mãe para as duas irmãs da protagonista. O ideal de mãe boa para os filhos biológicos é questionável quando ela ordena que suas filhas cortem partes dos pés, como o dedão e o calcâncar, para que caibam no sapato, objetivando agradar o príncipe durante a disputa pelo seu amor, a fim de concretizar o desejo de poder advindo da possibilidade de se tornar rainha. Historicamente, esse ato pode ser justificável como a própria disputa pelo olhar e pela aceitação masculina; uma disputa pela sobrevivência. Por isso a defesa pelas filhas biológicas em detrimento da enteada. Quando a madrasta de Cinderela ordena que as filhas cortem partes do pé para caber no sapato, tal ato pode ser lido como suas expectativas em relação às filhas serem mais bem sucedidas do que ela: um casamento jovem, sem filhos, nem enteados.

A respeito do caráter social e histórico do conto de fadas, Warner (1999, p. 271) considera que as experiências femininas abordadas “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 o seu desenho”. A autora defende a perspectiva

histórica dos contos para validar as tensões, inseguranças, ciúmes, inveja e maldade para o feminino em um cenário marcadamente masculino. Para ela, o arquétipo é algo oco e perigoso, pois revela uma “imagem que através do uso foi divorciada das circunstâncias que lhe deram origem e prossegue disseminando uma consciência falsa” (WARNER, 1999, p. 272).

Os detalhes do conto de Branca de Neve podem variar conforme a região, mas o conflito central entre madrasta e enteada está presente. Em uma sociedade masculina, os homens estão ausentes – se ausentam da culpa – ou possibilitem um “final feliz” à protagonista. Eles se isentam da responsabilidade discursiva que coloca as mulheres em confronto. Será que a beleza de outra mulher geraria incômodo se os contos refletissem uma sociedade em que essa característica fosse irrelevante?

Os irmãos Grimm não inventaram a madrasta malvada, mas fortaleceram sua presença nos contos. Seu único destino é ser sempre cruel? Pela perspectiva do arquétipo junguiano, Branca de Neve e sua madrasta são faces de uma mesma moeda: a psique feminina. Elas estão conectadas, devido ao conflito ocorrer entre elas. Juntas, demonstram e personificam o desenvolvimento da vida feminina. O problema desse arquétipo é que as mulheres fortes, que possuem agenciamento discursivo, são demonizadas e discriminadas na figura da madrasta, da Rainha Má ou da bruxa.

Naturalizar a ideia de que a madrasta é, sempre foi e sempre será malvada é uma forma de validar a maneira como as pessoas a consideram. Essa naturalização é mais respaldada ainda pela falta de narrativas alternativas para essa personagem. Quase não há outros modelos de relação para as madrastas e suas enteadas. Os modelos estão restritos aos do conto de fadas e aos do mito.

Considerando um percurso histórico, a madrasta é a intrusa nas relações consanguíneas. Ela adentra um ambiente doméstico marcado por um desastre: a morte da mãe da protagonista. Os contos de fadas tradicionais trazem à tona como um novo casamento pode afetar a criança. Bettelheim (2002) considera o conto a partir de uma perspectiva de narração para as crianças. Contudo, a trajetória histórica dos contos demonstra claramente um processo de apropriação e adaptação para esse público em específico, cujo conceito de “infância” precisou ser criado, separando as crianças da vida adulta.

Os mitos, os contos populares e os contos de fadas da sociedade ocidental apresentam uma ideia negativa vinculada à imagem da madrasta. A maior parte das pesquisas enfoca a experiência da enteada frente à situação de um novo casamento por parte do pai. Poucos estudos dão visibilidade para a experiência da madrasta. E se nos desafirmos a olhar os contos de fadas partindo da premissa de como uma criança pode afetar uma nova relação?

Comumente, lemos a história de Branca de Neve a partir da perspectiva patrilinear. Não adentramos o reino mágico pela perspectiva ou olhar da rainha que se tornou viúva e logo em seguida se tornará madrasta, mas o conto tem início no ambiente do rei e da rainha oficiais. É isso o que acontece no texto-fonte de Branca de Neve, pelos irmãos Grimm, na edição comentada e ilustrada dos contos de fadas de Tatar (2013, p. 97): “Era uma vez uma rainha”. Esta rainha desempenha papéis femininos tradicionalmente domésticos, visto se encontrar costurando próximo à janela. Sandra M. Gilbert e Susan Gubar (1979) observam que essa mãe está aprisionada simbolicamente pela moldura da janela. Nossa leitura sobre a cena de ela costurar próximo à janela pode ser construída tanto estando do lado de fora da janela e do reino, quanto estando do lado de dentro do cômodo. O que chama a atenção é que ela se encontra sozinha. Onde está o rei? Por que ele é tão ausente?

Essa primeira mãe, que morre ainda no primeiro parágrafo do conto, não se pronuncia por meio da fala. O narrador do conto nos transfere o pensamento dela, ao desejar uma filha a partir da coloração branco, vermelho e preto. Nós acompanharemos os estágios de vida de Branca de Neve, da concepção até se tornar uma rainha, em sua peregrinação por ambientes domésticos. Considerando que se trata de uma versão alemã, a narradora estaria construída pela imagem de Dorothea Viehmann, que se tornará com o desenrolar da história não apenas vítima da falta de sororidade, mas participante da experiência feminina de distanciamento.

Com o novo casamento do rei, somos apresentados a uma figura feminina que, ao contrário da mãe biológica, tem suas qualidades e seus defeitos prontamente apresentados: “uma dama belíssima, mas orgulhosa e arrogante” (TATAR, 2013, p. 97). A beleza é o que garante o casamento com o rei. A contraposição à figura maternal também se apresenta ao introduzir a fala da personagem quando questiona o espelho sobre sua beleza. Ao se certificar disso, “ela ficava feliz, pois sabia que o espelho sempre dizia a verdade” (TATAR, 2013, p. 97).

O espelho é um elemento central ao longo da narrativa e pode ser lido como um objeto que simboliza o limite do consciente e do inconsciente. Olhar para o espelho seria olhar para as profundezas do inconsciente. Se a madrasta pede confirmação desse objeto sobre sua beleza, pode ser que ela não se veja refletida. Então, quando fixa o olhar, para quem ela olha? Quem é refletido pelo espelho? Se ao olharmos e mirarmos o espelho adentramos nosso inconsciente, o que é refletido pela madrasta? É interessante considerar que, a esse respeito, a animação da Disney traz um “espírito masculino”, de modo que a rainha confia na autoridade dele para validar sua beleza.

O espelho mágico é um objeto de posse que pode ser lido como o símbolo da opinião e da voz do rei ausente. Essa perspectiva é validada se considerarmos o valor que a beleza possui no discurso masculino. O espelho é, portanto, um avaliador da beleza feminina. A voz e a imagem podem ser interpretadas como projeção da mente da rainha que internalizou a regra masculina.

Dando prosseguimento à narrativa tradicional dos irmãos Grimm, após a confirmação da beleza da madrasta, Branca de Neve é apresentada e sua aparência destacada. Apenas a rainha morta não traz nenhuma abordagem quanto ao seu aspecto físico. É com sete anos que a beleza de Branca de Neve começará a incomodar a madrasta, pois se torna visível ao espelho.

Nenhuma relação entre madrasta e enteada é apresentada antes de a garota completar sete anos. É com a confirmação do espelho de que Branca de Neve havia usurpado o seu lugar de a mais bela do reino que a madrasta passa a odiá-la. Nem sempre, como é o caso da madrasta de Branca de Neve, a personagem mais velha será feia, mas ela sempre perderá quando sua beleza for comparada à jovem protagonista. Como a tradição ilustra, o patriarcado privilegia a juventude feminina, porque simboliza que o controle pode ser mantido, colocando-a no “caminho social correto”. As mulheres são ensinadas a temer a velhice porque isso implica perder valor social e ser substituída pelas jovens. A rivalidade na corrida contra o tempo para competir por amor e por uma proposta de casamento é uma ação coercitiva para se conseguir segurança financeira e se encaixar nos padrões de beleza. Inveja e orgulho passam a ser a nova descrição da madrasta, que delega a função ao caçador de matar a criança na floresta e lhe trazer pulmões e fígado.

Apesar de Branca de Neve suplicar por sua vida ao caçador, o que a salva é a sua beleza, que gera piedade nele, deixando-a fugir. A inocência da criança é relacionada à sua beleza. Ela encontra a cabana dos sete anões e após comer, deita-se para dormir, não sem antes rezar suas orações. O ideário cristão é fortemente vinculado à personagem.

Quando retornam à casa, testemunhando as evidências de que alguém estivera ali, é interessante observar que cada um dos anões tem um ato de fala individual e, ao final, em uníssono exclamam sobre a beleza da garota. No outro dia, quando Branca de Neve acorda e todos se conhecem, eles a deixam ficar, conquantos ela cuide da casa, cozinhe, faça as camas, lave, costure, tricote e mantenha tudo limpo. De uma criança de sete anos, ela passa agora por um novo estágio: a preparação para o matrimônio (TATAR, 2013).

Além disso, os anões a advertem sobre o perigo de a madrasta descobrir onde ela estava. Quando a rainha descobre, concebe um plano e se disfarça de velha vendedora ambulante, indo vender mercadorias para Branca de Neve que, apesar das advertências dos anões, desobedece e

se encanta pelo cordão oferecido para o seu corpete – vestuário que indica que ela não é mais uma criança. A dissimulada madrasta a ajuda a vestir o catarço e a jovem fica sem ar e desmaia, sendo salva pelos anões que mais uma vez a alertam sobre a madrasta estar disfarçada de velha ambulante.

Consultando o espelho e se deparando com a informação de que a garota sobrevivera, a madrasta fabrica um pente envenenado. Novamente o objeto fascina Branca de Neve, e quando a velha penteia seus cabelos, a jovem desmaia. Madrasta e Branca de Neve se conectam pela necessidade de ser bela. A busca por beleza é sinônimo de morte e isso pode ser observado quando a jovem aceita os adornos oferecidos pela velha ambulante. O mesmo processo de descoberta dos anões e da madrasta ocorre novamente.

Para a terceira visita, a madrasta confecciona uma maçã cheia de veneno. Até a maçã é descrita como bonita e sua apresentação nos remete ao desejo da mãe no início do conto: “branca com as faces vermelhas” (TATAR, 2013, p. 105). Bela, mas mortal. A velha ambulante, observando a recusa de Branca de Neve em aceitar a maçã, lança uma estratégia, informando que ela comeria a parte branca do fruto, deixando a parte vermelha para a jovem. Por que a maçã e não outra fruta? No Cristianismo, as maçãs são significativas, consideradas símbolo do conhecimento, fruto da árvore da vida, do bem e do mal. A maçã envenenada, que reflete o fruto bíblico, tem um poder enganador que leva tanto madrasta quanto enteada à morte física ou subjetiva, porque aponta para os desfechos: sapatos em brasa ou casamento com o príncipe.

Assim que Branca de Neve come a maçã, cai morta no chão. A fala subsequente da madrasta, contemplando a garota morta, parece nos remeter ao desejo materno do início do conto: “Branca como a neve, vermelha como o sangue, negra como o ébano! Desta vez os anões não conseguirão trazê-la de volta à vida!” (TATAR, 2013, p. 106). Tatar considera tal semelhança como uma identidade subjacente entre a mãe biológica e a madrasta.

Além disso, curiosidade e desobediência parecem representar o feminino como um elemento subversivo. Eva desobedeceu, Psiquê e Pandora abriram caixas por curiosidade. Branca de Neve abre a porta, porque se interessa pelos produtos à venda e pela maçã envenenada. De certo modo, sua desobediência é o que a liberta dos sete anões. Assim como Eva, Branca de Neve come a maçã e com isso ela pode obter a percepção da diferença entre o bem e o mal. Talvez alguma consciência acerca dos perigos da beleza pode ter sido ganha, mas isso demandaria um pós-conto.

Quando os anões encontram Branca de Neve caída ao chão, desatam o corpete, penteiam seus cabelos e a banham, mas nada a traz de volta à vida. Eles a colocam em um caixão e velam seu corpo por três dias, até decidirem colocá-la em um caixão de vidro, pois ainda exalava

beleza. Acresentam dizeres dourados, informando se tratar da filha de um rei. O objeto é colocado no alto de uma montanha e os anões montam guarda. Por que os sete anões se encaminham diariamente para o trabalho deixando Branca de Neve sozinha e sabendo que havia risco, mas velam seu corpo “morto” no caixão por um longo tempo?

Sobre a passagem do tempo, é dito que ela ficou no caixão “por muito, muito tempo” (TATAR, 2013, p. 108). A beleza da mulher morta é idealizada e adorada, tornando-a um objeto de exibição. Um príncipe de passagem encontra o caixão e se apaixona pela linda jovem, negociando ficar com a “mercadoria”. No mercado especulativo da mulher como objeto, a beleza é um importante atributo para qualificá-la no *ranking* social. Quando ele promete torná-la sua amada, os anões entregam o caixão. Entregam Branca de Neve. No caminho de transportar o objeto, um dos criados tropeça e o pedaço de maçã que estava entalado se solta. Não é um beijo de amor que a salva, mas um tropeço.

Ao retornar à vida, o príncipe lhe diz: “Você vai ficar comigo” e as núpcias são celebradas, tendo a madrasta sido convidada. “Sapatos de ferro já **haviam sido aquecidos** para ela sobre um fogo de carvões. **Foram levados** com tenazes e **postos** bem na sua frente” (TATAR, 2013, p. 109, grifos nossos). A vingança violenta contra a madrasta revela uma possível reversão de papéis entre o bem e o mal, mas a impessoalidade na escolha verbal se constrói como uma tentativa de liquidar com a antagonista sem criar uma nova vilã. Assim, a “morte” de Branca de Neve a transforma em um objeto de arte, enquanto a morte da madrasta é uma forma de punição (BACCHILEGA, 1988). Em sua releitura, Coover (2005) parece questionar a quem essa punição é direcionada: à madrasta ou aos que vivem?

Na inquisição dos contos de fadas, a madrasta, cruel e condenada pela consciência de sua beleza, recebe sapatos em brasa. Quando a mulher não se encaixa mais nos padrões físicos como sinônimo de bondade, ela é facilmente substituída. É isso que o espelho faz, reforçando a beleza da enteada. A sua afirmação propulsiona a substituta a sentenciar sua enteada com ações que beiram a bestialidade. Enquanto a madrasta é apontada por sua maldade, as enteadas são descritas como vítimas passivas. Além disso, Tatar (2013) aponta que a rainha de Branca de Neve é apresentada como covarde, sem sinal de arrependimento.

Uma vez que os irmãos Grimm estavam comprometidos com a valorização moral da família biológica, a madrasta pode ser lida como um ponto histórico do medo imaginário contra a família e a nação nos contos alemães. A madrasta é uma força social ligada à desestabilização da família e dos laços nacionais. Ela é o Outro, marcado por uma estereotipia misógina. Seu corpo é caracterizado por ser “de fora”, tanto da família consanguínea, quanto do cristianismo,

pois é associada à bruxa, uma herege. O disfarce da madrasta em uma velha ambulante pode ser lido como uma simbolização dessa figura, em especial.

A representação de família e de maternidade nos contos dos irmãos dialoga com as aspirações nacionalistas. Ao considerar que a madrasta é responsável por todo o mal, enfatiza-se a autenticidade da mãe biológica e dos laços familiares. A madrasta é a estrangeira responsável por desestabilizar a segura unidade familiar. A família consanguínea é a base natural da organização social, mas isso somente pode ser afirmado se considerarmos qualquer outra perspectiva, que não a da madrasta. As constantes edições que os irmãos realizaram na tentativa de uma cultura e uma literatura autêntica alemã são um reflexo da construção de uma identidade nacional estável.

Por muito tempo, as princesas foram o modelo apresentado como ideal às mulheres, consideradas protagonistas de suas histórias, mas não de seus destinos. Contos de fadas nos mostram que as mulheres somente são boas se também forem bonitas, trabalhadoras e submissas. Elas passam por situações difíceis, como estar presa em uma torre, ser banida de casa, se perder na floresta, até serem salvas por um príncipe. As antagonistas dessas jovens escalam madrastas e/ou bruxas como causadoras de seu sofrimento. Contudo, as personagens femininas do conto em específico são objetificadas em várias instâncias, pois a mãe é emoldurada pela janela, a madrasta pelo espelho e Branca de Neve pelo caixão de vidro (GILBERT; GUBAR, 1979).

Considerando a personagem das vilãs dos contos de fadas, facilmente poderia ser argumentado que há um pleonasmo na expressão “madrasta má”. A vilã, representante do mal absoluto, é combatida e renegada ao lugar de antagonista. Com o revisionismo contemporâneo dos contos de fadas, elas estão tendo suas imagens reformuladas. Suas atitudes, outrora motivo para seu trágico final e retirada da narrativa, estão sendo relativizadas e até mesmo justificadas em muitas releituras.

O conflito ético do homem, cuja origem remonta ao judaísmo e ao cristianismo, determina a diferença entre bem e mal nos contos de fadas e cria a tendência ao julgamento. A vida cristã é marcada pela transformação da ordem sentimental em disciplina ética. Assim, as antagonistas, nas figuras das vilãs, são sempre más e as heroínas, boas. Nas abordagens tradicionais dos contos, é comum a personagem protagonista, principalmente as princesas, sofrer a vilania de sua antagonista sem ao menos revidar ou procurar entender a madrasta, a bruxa ou a Rainha Má. Visto que a raiva, o ciúme, a inveja e a vingança são atitudes punidas nos contos, os protagonistas aprendem a seguir o que é considerado ético.

A ética é o conjunto de valores morais que conduz o indivíduo em sociedade, enquanto a moral são as regras que determinam o certo e o errado, bem como o bom e o mau, de acordo com determinada comunidade. A ética e a moral trabalham para que o homem não aja apenas conforme suas vontades. A partir do momento que as regras socialmente construídas não são cumpridas, os indivíduos são classificados como errados e passíveis de condenação.

Segundo a filosofia platoniana, a moral do homem levaria ao bem. A partir desse pensamento, a noção de justiça se une à ideia do bem. Assim, o mau se torna bom a fim de seguir o caminho da justiça, em um nível transcendental. Para Aristóteles, o homem possui ética, pois lhe é natural, de modo que a razão guia os impulsos biológicos, instintivos e sensitivos.

De acordo com o pensamento de Tomás de Aquino, a felicidade só é possível junto a Deus e quem se desvia é capaz de praticar todo vício moral e político. No Iluminismo, com Kant, o homem passa a agir de acordo com a autonomia de sua vontade. Para Nietzsche, a noção de bem e mal se transforma com o tempo. Antes o bem estava ligado às classes nobres e o mal, aos servos. Quando o servo percebe que tem poder enquanto grupo, a noção é invertida e o aristocrata sente culpa em relação ao outro. Aqui, moral se baseia no discurso dominante. O que é moralmente aceito se torna relativo, porque passa pelo viés da interpretação, do ponto de vista.

Na tradição, não é apresentado o motivo de a madrasta odiar a enteada a partir de seu primeiro contato. Tampouco é aceito o envelhecimento natural. As antagonistas apenas são a materialização do mal, ainda que esse mal que lançam aos protagonistas possa ser, na maioria dos casos, reversível, como é o caso das três tentativas de a madrasta matar Branca de Neve na casa dos anões.

Posto que as vilãs dominadoras e manipuladoras não atendem ao padrão almejado e são destinadas a finais lastimosos na tradição, algumas releituras contemporâneas relativizam certos paradigmas, de modo a possibilitar a abertura de novos questionamentos para a figura das mulheres. Trazer diferentes perspectivas para a personagem da madrasta é importante para a construção de mulher como múltipla, complexa e com experiências potencialmente controversas, o que amplia e subverte a noção de destino imposto.

É sob esse viés que os contos, os romances e a série televisiva selecionados como *corpus* desse estudo serão abordados. Afinal, precisamos negociar a narrativa da madrasta, a fim de liberá-la de seu jugo.

## 4.2 A madrasta nas releituras contemporâneas

### 4.2.1 A Condessa de “The Snow Child”

Angela Carter foi uma escritora do século XX, cujos trabalhos quebram com tabus e costumes cristalizados. Suas releituras de contos de fadas centralizam as mulheres como agentes de suas próprias narrativas, por meio de histórias provocativas e subversivas. “The Snow Child” pode ser considerado o conto mais curto da coletânea intitulada *The Bloody Chamber and other stories*, de 1979. A narrativa inicia identificando um elemento da natureza: “Solstício de inverno – invencível, imaculado” (CARTER, 1979, p. 91)<sup>3</sup>. No conto tradicional, é esse o momento em que a mãe idealiza a filha e em seguida dá à luz Branca de Neve. Como elemento da natureza, o solstício de inverno pode ser lido como a marca de um período cílico, de finais e começos. Ele é invencível, pois se sobrevive a ele com dificuldades e apreensão; imaculado, porque é como se renascesse puro e inocente a cada ciclo.

“O Conde e sua esposa cavalgam, ele em uma égua cinzenta e ela em uma égua preta” (CARTER, 1979, p. 91)<sup>4</sup>. Na primeira apresentação de dois dos personagens do conto, pode-se observar que o Conde detém de uma função social, mas a Condessa é apenas sua esposa. Conforme aponta Jennifer Waelti-Walters (1982), a linguagem é estabelecida pelos homens e as mulheres se expressam dentro dessa linguagem. Dessa forma, a Condessa só possui valor enquanto esposa do Conde.

No conto de Carter (1979), no que diz respeito à figura da antagonista, temos a apresentação não de uma rainha, mas de uma Condessa, ou seja, aquela que faz parte dos títulos nobiliárquicos ou títulos da nobreza, um membro agraciado por essa classe. O fato de não se tratar diretamente da narrativa da monarquia, mas de membros agraciados por essa monarquia, pode revelar que Conde e Condessa são uma continuação e validação do sistema patriarcal regente que coordena a ação masculina. Além disso, o que chama a atenção nessa passagem é a cor dos cavalos montados. O dela é preto, enquanto o dele é cinza. É como se ele adicionasse tanto a cor que representa a Condessa, quanto o branco, vinculado ao nome da protagonista da tradição: Branca de Neve. Ele pode ser lido como a ponte, mas também como aquele que valida a existência tanto da criança, quanto da Condessa.

---

<sup>3</sup> No original: “Midwinter – invincible, immaculate” (CARTER, 1979, p. 91).

<sup>4</sup> No original: “The Count and his wife go riding, he on a grey mare and she on a black one” (CARTER, 1979, p. 91).

Tradicionalmente, a história conhecida de Branca de Neve é a da rainha que deseja a filha nas cores preto, vermelho e branco. Assim, o desejo materno inicial que tanto marcou a narrativa de Branca de Neve pode ser reacendido nos contos revisitados enquanto lampejo e introdução para a ascensão da madrasta. Nessa releitura, a idealização não parte da figura materna, mas a filha é fruto da imaginação do Conde, do masculino. Por esse afastamento, a Condessa a condena como uma rival e tenta se livrar da garota de todas as maneiras. Aos poucos, os contos de fadas retiraram de cena o amor ilegítimo de um pai – que poderia ser lido como uma forma de perpetuar a espécie. O que encontramos nas versões da tradição é a construção de um pai indefinido, que não é cúmplice, mas também não protesta.

Somado a isso, a Condessa é descrita considerando cores e formatos, enquanto nada é afirmado sobre as vestimentas do Conde: “[...] ela estava envolta em suas peles reluzentes de raposa preta; e usava botas altas, pretas e brilhantes, com saltos escarlates e esporas” (CARTER, 1979, p. 91)<sup>5</sup>. As cores preto e escarlate contrastam em oposição ao branco, da neve, da criança. Chama a atenção a cor preta, que se opõe ao branco, à neve que toma conta de todo cenário, afinal é solstício de inverno, e ao próprio nome da protagonista do conto tradicional. Para Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (2009, p. 740-742, grifos dos autores), a cor preta “é associada às trevas primordiais”, “exprime a passividade absoluta, o estado de morte concluído”, “é cor de luto”, “luto sem esperança”, “cor da condenação”; psicologicamente, “evoca antes de tudo o **caos**, o nada, o céu noturno, as trevas terrestres da noite, o mal, a **angústia**, o inconsciente e a Morte”.

“Neve fresca caiu sobre neve já caída; quando cessou, o mundo inteiro estava branco” (CARTER, 1979, p. 91)<sup>6</sup>. Nessa passagem “neve” e “branco” compõem uma retomada do nome da protagonista da tradição: Branca de Neve. Ademais, a descrição de que neve fresca caía sobre a neve já assentada poderia ser uma herança da tradição que foi submersa?

O Conde, que deseja a garota, está do lado de fora, enquanto no conto clássico a mãe de Branca de Neve está no ambiente doméstico. As exigências são descritas: “Eu gostaria de ter uma garota branca como a neve”; “Eu gostaria de ter uma garota tão vermelha quanto sangue” e “Eu gostaria de ter uma garota tão negra quanto a pena daquele pássaro” (CARTER, 1979, p. 91)<sup>7</sup>. A nova garota surge sozinha. Seria Branca de Neve quando se perde na floresta, fugindo

<sup>5</sup> No original: “[...] she wrapped in the glittering pelts of black foxes; and she wore high, black, shining boots with scarlet heels, and spurs” (CARTER, 1979, p. 91).

<sup>6</sup> No original: “Fresh snow fell on snow already fallen; when it ceased, the whole world was white” (CARTER, 1979, p. 91).

<sup>7</sup> No original: “I wish I had a girl as white as snow”; “I wish I had a girl as red as blood” e “I wish I had a girl as black as that bird’s feather” (CARTER, 1979, p. 91).

de sua madrasta, em uma narrativa alternativa? Essa passagem do desejo e da idealização do Conde marca o caráter impositivo de sua fala: “Eu gostaria de”, enquanto na tradição, por meio do acesso ao pensamento da mãe de Branca de Neve, o desejo é condicional: “Ah, se eu tivesse” (TATAR, 2013, p. 97).

A partir do momento em que a garota surge ao lado da estrada, a Condessa já a odeia. Esse ódio pode ser analisado devido ao fato de o Conde imaginar e desejar uma figura feminina submissa a ele, em uma tentativa de substituir o posicionamento feminino de sua esposa ou ensinar-lhe uma lição, de como o feminino precisa se portar, afinal a descrição de suas vestimentas logo no início do conto sugere que ela não passa de uma imagem para ser admirada no alto de seu cavalo. A garota surge com as cores em destaque e completamente nua. Tal condição em sua aparição pode sugerir, de modo ambíguo, inocência e erotismo.

Na tentativa de se livrar da criança, a Condessa lhe apresenta duas tarefas, mas o Conde socorre a criança de neve, pois ele tem a palavra final, e as vestimentas da Condessa se transportam para ela. O transporte das roupas nos faz questionar se a Condessa também seria uma idealização do Conde. O ato de vestir e despir pode estar vinculado ao *status* que a posição dele é capaz de proporcionar à mulher. Assim como os anões salvam Branca de Neve duas vezes, o Conde interdita a ação de sua esposa em relação à criança. Carter (1979) enfatizar se tratar de uma “criança de neve” é significativo de que aqui, ao contrário da tradição, apenas uma fase do desenvolvimento do ser humano será abordada. O socorro não vem na solicitação de uma flor, em um arbusto e o dedo é furado pelo espinho e sangra: “Então a garota pega uma rosa; pica o dedo no espinho; sangra; grita; cai” (CARTER, 1979, p. 92)<sup>8</sup>.

Em seguida, o Conde realiza o ato sexual com a criança. Ele a consome e, após conseguir o que ele desejava, isto é, sua inocência e virgindade, ela derrete, se tornando invisível, e desaparece. Assim que isso ocorre, as vestimentas voltam para o corpo da Condessa, que observou todo o ato do Conde. A vestimenta proporciona à Condessa seu *status* social e é interessante observar que suas roupas só retornam ao seu corpo depois do ato do Conde com a criança. Seria uma fantasia do Conde dominar a Condessa por completo? Vestida, ela alisa a pele de raposa de seu casaco. A raposa é um animal “independente [...]”; ativo, inventivo, mas ao mesmo tempo destruidor; audacioso, mas medroso; inquieto, astucioso, porém desenvolto, ele encarna as contradições inerentes à natureza humana” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 769). Nesse sentido, a raposa revela o duplo da consciência humana.

---

<sup>8</sup> No original: “So the girl picks a rose; pricks her finger on the thorn; bleeds; screams; falls” (CARTER, 1979, p. 92).

Condessa e criança de neve são contrapontos: uma está completamente vestida, a outra aparece nua. A Condessa está no alto do cavalo, enquanto a menina surge no chão, é colocada em cima do animal pelo Conde, mas retorna ao solo para realizar as tarefas solicitadas pela Condessa e para finalmente derreter, após o ato sexual com o seu idealizador. Além disso, a oposição continua nas cores, pois a garota é idealizada a partir do preto, do vermelho e do branco; a Condessa é descrita pelas cores preto e vermelho.

O branco pode ser visto como a ausência ou a soma de cores; o início ou o término da vida, uma vez que se trata da “cor de **passagem**” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 141, grifo dos autores), representando as mutações do ser. O branco produz um efeito de silêncio absoluto, um mutismo. A criança de neve, caracterizada também pela cor branca, não possui nenhum momento de fala – ao contrário da tradição. A Condessa ordena e organiza as tarefas, a fim de se livrar da idealização do Conde. A garota passa pelo rito do ato sexual, mas a Condessa, por sua vez, está completa, não passa mais por nenhum rito, nem mesmo ao final do conto, quando o Conde tenta lhe oferecer a flor que outrora resultou na queda da garota de neve.

Luva e broche de diamante são os elementos utilizados pela Condessa para tentar se livrar da garota. A luva é um símbolo da nobreza. De acordo com Chevalier e Gheerbrant (2009, p. 657), “o fato de tirar as luvas diante de uma pessoa significaria reconhecer-lhe a superioridade”, como uma forma de se desarmar. Lançar a luva é um sinal de desafio. Com isso, a Condessa chama a garota de neve para o seu mundo, mas ela é impedida pelo Conde. Já o diamante significa maturidade, inalterabilidade, soberania; já foi símbolo também da igualdade da alma e da coragem frente a uma adversidade. Novamente a criança é impedida pelo Conde de adquirir tais qualidades.

Além da simbologia da luva e do broche de diamante, é preciso considerar que se tratam de adornos femininos que retratam o belo. Assim como o cadarço e o pente, na narrativa tradicional, a luva e o broche de diamante geram interesse na criança, mas a finalização da tarefa, assim como as tentativas da velha ambulante dos Grimm, é interceptada, pelo Conde ou pelos anões.

No entanto, o Conde não nega a flor. Dentre as muitas acepções para flor, destacamos, conforme Chevalier e Gheerbrant (2009, p. 437), que ela é símbolo do “princípio passivo”, “simbolismo da infância”, do “estado edênico”. Colher a flor seria a apropriação de um local ideal, como o jardim onde Adão e Eva foram colocados. O Conde permite que a garota de neve se aproxime dessa perspectiva passiva, inocente e pura, mas se esquece do espinho da rosa, que

“evoca a ideia de obstáculo” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 397). Como o veneno da maçã, o espinho cumpre com o desejo da Condessa de se livrar da garota.

Logo em seguida, o corpo da criança é violado pelo Conde para lhe trazer prazer sexual. Assim que ele termina seu ato, a garota derrete, voltando aos elementos por meio dos quais fora idealizada. Dentre os elementos que compõem a cena, destaca-se como o sangue é descrito, afinal quem veste pele de raposa é a Condessa: “uma mancha de sangue, como o traço de morte de uma raposa na neve” (CARTER, 1979, p. 92)<sup>9</sup>. Seria a Condessa a responsável pela morte da criança de neve?

A garota é objetificada pelo Conde que, por sua vez, tenta levar esse princípio passivo para a Condessa. Do alto de seu cavalo, vestindo peles de raposa e adornos nas cores preta e vermelha, a Condessa retorna ao seu *status* cultural e social e nega o objeto, para não se objetificar. A ausência do branco enquanto silêncio absoluto é significativa a partir do momento que a negativa vem com a fala da Condessa – em discurso direto: “‘Ela morde!’, ela disse” (CARTER, 1979, p. 92)<sup>10</sup>.

Uma possível interpretação para essa afirmativa se volta para o fato de que naturalmente uma flor não morde, mas a serpente que habita o jardim do Éden tem essa capacidade fisiológica. É a serpente que seduz Eva a comer do fruto proibido. Nessa releitura, quem oferece a “maçã”, em forma de flor, para a garota é a Condessa – seria ela a serpente? Já o Conde é responsável por oferecer a flor à Condessa.

A flor é o motivo da morte da criança de neve. É esse objeto que desencadeia o desfecho da narrativa. A morte representa o silenciamento da figura feminina e a possibilidade de posse sexual – ou estupro, incesto, pedofilia, necrofilia – pelo personagem masculino que unicamente admira a beleza da garota idealizada conforme seus padrões. Aceitar a flor é aceitar a negação da subjetividade e a afirmação da objetificação feminina.

Além disso, podemos considerar a associação da flor com a natureza e contrapor naturalização e construção social, cultural, ideológica. A flor foi capaz de destruir a criança de neve, pois ela é fruto de uma construção, de uma imaginação masculina. Ao negá-la, a Condessa demonstra que também é parte da construção de um mundo masculino vinculado à sobrevivência. Apesar de sua ação ser limitada pelo Conde, de todo modo ela consegue o que desejou ao encontrar a idealização masculina: se livrar da criança de neve.

Não podemos esquecer que a criança é fruto do desejo do Conde. O personagem de Carter (1979), representativo da figura paterna, em muito nos recorda a narrativa de “Pele de

<sup>9</sup> No original: “a blood stain, like the trace of a fox’s kill on the snow” (CARTER, 1979, p. 92).

<sup>10</sup> No original: “‘It bites!’ she said” (CARTER, 1979, p. 92).

Asno”, da coletânea *Contes de ma Mère l’Oye*, de Perrault. Esse conto se tornou menos popular e narra sobre a beleza da rainha que, em seu leito de morte, pede ao marido para esperar para se casar com alguém mais bonita que ela. Anos mais tarde, a beleza da filha desponta no reino e o rei deseja desposá-la. Apesar de no final da narrativa o rei não conseguir se casar com a filha, a ênfase está em seu desejo incestuoso.

Nessa releitura parodística, que permite reavaliar o passado (GENETTE, 1989; HUTCHEON, 1991; SAMOYAULT, 2008), Carter (1979) realiza uma subversão indireta (MARTINS, 2015), deslegitimando parte da história conhecida (DUPLESSIS, 1985). A autora vai além da lógica narrativa do conto tradicional, provocando uma ruptura na história conhecida e uma reflexão sobre a ideologia da tradição. A substituição do desejo da mãe pelo desejo do pai no início da narrativa quebra a sequência conhecida e expõe a questionamento a construção patriarcal que engloba o conto de fadas tradicional. Além disso, a violação do cadáver da filha idealizada revela os desejos incestuosos do pai e demonstra que a mulher passiva é mais facilmente vitimizada.

A figura da Condessa se apresenta como uma madrasta, uma vez que ela não gerou a criança de neve. Há semelhança com a tradição quanto à quantidade de tentativas de matar a enteada e a figura masculina intercedendo pela criança, seja o Conde, seja o caçador. O final da releitura revela uma subversão significativa, pois quem morre é a criança e não a madrasta. Por não se deixar objetificar, a Condessa é uma sobrevivente nessa revisão de Carter, negando a submissão em relação ao Conde.

#### 4.2.2 A rainha de “Snow Night”

Barbara G. Walker é uma autora norte-americana pouco divulgada no Brasil. É reconhecida por ter ganhado os prêmios *Humanist Heroine* – Heroína Humanista – em 1993, do *Feminous Caucus* da *American Humanist Association*, e *Women Making Her Story Award* – em 1995, da Organização Nacional para Mulheres de New Jersey.

A autora nasceu na Filadélfia, Pensilvânia, em 2 de julho de 1930 e desde criança se voltou para o ceticismo religioso. Quando era adolescente, começou a estudar a Bíblia, chegando à conclusão de que o ódio às mulheres é algo existente em todas as religiões patriarcais.

Seu feminismo foi intensificado quando, na década de 1970, serviu em uma linha direta, prestando ajuda a mulheres espancadas e adolescentes grávidas. Com isso, retomando temas como religião, mitologia e antropologia cultural, publicou *The Woman's Encyclopedia of Myths*

*and Secrets* (1983), *The Secrets of the Tarot: Origins, History, and Symbolism* (1984), *The Skeptical Feminist: Discovering the Virgin, Mother, and Crone* (1987), entre outros. Sua temática perpassa problemas de religiões dominantes e crenças populares, oferecendo alternativas libertadoras aos sistemas de fé estabelecidos e celebrando a fertilidade feminina em reabastecer e nutrir as espécies<sup>11</sup>.

O conto aqui estudado faz parte do livro *Feminist Fairy Tales* (1996). Walker inicia “Snow Night” apresentando a personagem que dá nome à narrativa. Assim como a história tradicional, o enfoque está na sua descrição, que explica o porquê de se chamar Snow Night. Contudo, nessa releitura a ênfase está nas cores preto e branco, somente. Assim como na revisão de Carter, no conto de Walker há a falta de uma das cores que descrevem a personagem do conto tradicional.

Nessa releitura, não há a assertiva que revela que Snow Night seria o fruto da idealização materna, a qual se encontra ausente por ter morrido logo após o nascimento da filha. Não idealizar a criança pode ser uma ruptura do ciclo ideológico que direciona para a leitura que Waelti-Walters (1982) faz ao afirmar que para descobrir o que vem depois do final feliz da jovem heroína é preciso apenas ler a história novamente, afinal ela é a mãe da próxima protagonista ao idealizar sua filha e morrer no parto. Além disso, trata-se de uma deslegitimização da história conhecida, rompendo com a sequência tradicional e realinhando a narrativa (DUPLESSIS, 1985).

Assim como na tradição, o pai se casa novamente. Ao contrário do conto clássico que prontamente apresenta a nova rainha como obcecada por sua beleza, em um sentido de frivolidade, a madrasta é descrita por sua beleza mais madura e é reconhecida por ser uma feiticeira. Suas passagens na narrativa são significativas para a mudança da história tradicional.

À medida em que o tempo passa, a beleza de Snow Night cresce e é percebida pelo mestre de caça, Lord Hunter, cuja descrição física é feita com repugnância pela jovem. Certo dia ele propõe casamento, mas ela o rejeita: “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. 22, grifos

---

<sup>11</sup> Essas informações acerca da biografia de Barbara G. Walker foram retiradas do site Now NJ, disponível em: [https://nownj.org/njNews/2005/0116%20humanist\\_profile-%20Barbara%20G.%20Walker.htm](https://nownj.org/njNews/2005/0116%20humanist_profile-%20Barbara%20G.%20Walker.htm). Acesso em: 17 jun. 2019.

nossos)<sup>12</sup>. Uma vez rejeitado, “ele a atirou ao chão e agarrou suas roupas, com uma vaga ideia de estuprá-la sob submissão” (WALKER, 1996, p. 22)<sup>13</sup>.

Ao destacar a feiura e a velhice do caçador, Walker nos apresenta uma releitura que enfatiza traços de uma sociedade patriarcal, ao revelar os casamentos arranjados, principalmente entre homens mais velhos e jovens mulheres, ainda férteis para darem sequência à família patrilinear.

O conflito central não está mais focado na madrasta e na enteada. O desejo do mestre de caça de ascender socialmente por meio de um casamento com a princesa e a sua busca doentia por aceitação estão no centro dessa narrativa. Nos contos clássicos, pouco ou nada é questionado sobre a descrição física dos pretendentes em casamento, a não ser quando se enfatizam os atributos de beleza. Snow Night, em contraponto, destaca a arrogância e a grosseria, bem como a falta de refinamento nas palavras e ações do mestre de caça, seu peso, seus cabelos oleosos e suas unhas sujas.

Ela rejeita veementemente a possibilidade de se casar com o caçador, o que em si é uma ação subversiva. Além disso, ela revela viver em um espaço patriarcal, cujas ordens vêm de cima e são masculinas, quando afirma: “Se meu pai tentar me fazer casar com um hediondo sapo velho como Hunter, [...] eu vou fugir” (WALKER, 1996, p. 21)<sup>14</sup>. A comparação que Snow Night faz do caçador com um sapo nos remonta à narrativa comumente conhecida por “A princesa e o sapo”, dos irmãos Grimm, a qual também pode ser encontrada sob o título “O rei sapo ou Henrique de Ferro”.

Nessa história, a protagonista é obrigada por seu pai a aceitar se casar com um pretendente animal. Isso acontece porque ele a ajudara a sair de um apuro, quando sua bola caiu no lago, mas a princesa não cumpria com a promessa de levá-lo para morar com ela no castelo. A promessa ainda implicava, segundo o sapo, “gostar de mim e deixar que eu seja seu companheiro e brinque com você, que fique do seu lado na mesa e coma do seu pratinho de ouro, beba do seu copinho e durma na sua caminha” (TATAR, 2013, p. 133).

A princesa nessa narrativa, ao contrário de “A Bela e a Fera”, não demonstra compaixão nem subordinação, mas rebeldia e imposição de limites ao importuno pretendente o libertam do feitiço quando a princesa o joga contra a parede e o sapo se transforma em um príncipe

<sup>12</sup> No original: “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. 22).

<sup>13</sup> No original: “He wrestled her down to the ground and clawed at her clothes, with some dim idea of ravishing her into submission” (WALKER, 1996, p. 22).

<sup>14</sup> 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).

(TATAR, 2013). Na releitura de Walker (1996), não há nenhuma ação do rei que obrigasse a filha a se casar com um ser repulsivo, porém também não existe nenhuma transformação mágica para o caçador se tornar desejoso aos olhos de Snow Night.

Em um contexto em que humilhação e rejeição são sentimentos advindos das mulheres, considerando as ações masculinas, nessa releitura, esses são os sentimentos atribuídos a Lord Hunter, quando Snow Night declina o pedido de casamento. Walker (1996) constrói com o personagem do caçador uma possibilidade de explicação para o ódio que os homens sentem pelas mulheres.

Nos contos de fadas, estamos acostumados com o desfecho que prioriza o casamento entre a princesa ou alguém de classe inferior com o príncipe. Essa inversão construída por Walker, ao apresentar o desejo de casamento e ascensão social partindo de um subalterno, dialoga com a teoria da carnavaлизação de Bakhtin (1987) que se pauta na subversão do sistema enquanto liberação da verdade dominante. Carnaval é a procissão dos deuses destronados, demonstrando um princípio de compreensão de mundo. Caracteriza-se como um ritual simbólico, no qual as hierarquias são abolidas. Quando transposto para o campo literário, é referenciado como carnavaлизação da literatura.

Lord Hunter procura a rainha para rever sua situação e a depara com o seu espelho, “que sempre dizia a verdade” (WALKER, 1996, p. 22)<sup>15</sup>. É interessante observar essa aproximação com a figura da madrasta de Snow Night, pois na tradição a rainha ordena que o caçador se aproxime de sua enteada para matá-la. Nesse reconto, a aproximação entre o caçador e a Branca de Neve é ressignificada. Além disso, um objeto da tradição se repete: o espelho mágico. O caçador observa que a madrasta questiona o espelho, mas nada é afirmado sobre quais indagações são realizadas, isto é, não temos acesso ao diálogo que ela estabelece com o objeto. Assim, a famosa e tradicional pergunta sobre quem seria a mais bela do reino é abordada por ele:

“Eu me indago 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 Vossa Majestade tem sido sempre a mais bela na terra. Isso não faria da princesa uma usurpadora e uma desconhecida?” (WALKER, 1996, p. 22)<sup>16</sup>.

<sup>15</sup> No original: “which always told the truth” (WALKER, 1996, p. 22).

<sup>16</sup> No original: “I wonder if Your Majesty has ever asked the mirror who is the fairest lady in the land?” The queen smiled. ‘I know the answer it would give, huntsman. Snow night is the fairest.’ ‘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?’” (WALKER, 1996, p. 22).

A resposta da madrasta – que diz ser Snow Night a mais bonita do reino – demonstra uma personagem consciente de seu lugar e de seu espaço no ambiente. A rainha pondera que a natureza caminha sob suas próprias regras e não adianta desafiá-la. A pessoa mais jovem tomará o lugar da mais velha.

Nessa releitura, o tempo também é revisto em termos dos estágios da vida, considerando o binarismo jovem-velha. Na tradição, o conto de Branca de Neve demonstra um temor em relação ao envelhecimento, pois implica perder o valor social e ser substituída por outra mulher, uma jovem. Em “Snow Night”, Walker constrói uma nova perspectiva para essa relação, enfatizando que o tempo entre as gerações não precisa ser visto como uma estrutura de poder unidirecional e autoritária, mas como fonte de conhecimento que pode ser passado, criando laços entre as gerações.

Então o caçador questiona se as madrastas não odeiam sempre suas enteadas, demonstrando um conhecimento histórico da perspectiva narrativa do conto tradicional. “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 [...]” (WALKER, 1996, p. 23)<sup>17</sup>. Ao desdenhar da tradição, ela coloca em questionamento até que ponto o que lemos nos contos de fadas clássicos reflete a sociedade e as relações da época em que foram produzidos. Essa passagem entre o mestre de caça e a madrasta revela uma releitura que inclui em si comentários sobre as próprias convenções literárias, o que caracteriza a metafíscópia feminista (GREENE, 1991), enfatizando a artificialidade da construção ficcional (CURRIE, 1995; WAUGH, 1984).

Aqui, o papel que outrora era realizado indiretamente pelo espelho, ao revelar a beleza da enteada em detrimento da beleza da antagonista, passa a ser do mestre de caça. De forma bastante direta, retomando histórias conhecidas por ambos os personagens – “uma velha história” e “a tradição” – ele enfatiza a relação madrasta-enteada baseada no ódio e na inveja advindos da beleza feminina, o que as manteria distantes uma da outra.

O mestre de caça, ensurdecido, começa a não ouvir o que a madrasta diz e acredita que as palavras da rainha são dissimuladas. Uma vez que o feminino não corresponde ao que ele havia criado em sua imaginação – ou seria o peso da tradição? – o caçador reconsidera sua função na narrativa. Ele tenta implantar uma ideia, fazendo alusão ao conto de Branca de Neve: “De acordo com uma velha história, a madrasta real envia outro para agir por ela, como, por

---

<sup>17</sup> No original: “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 [...]” (WALKER, 1996, p. 23).

exemplo, seu fiel caçador. Ele é o único acusado de matar a enteada e trazer de volta o seu coração em um pequeno cofre enfeitado de joias” (WALKER, 1996, p. 23)<sup>18</sup>.

A partir disso, a madrasta nega conhecer a história e observa que a enteada corre perigo. Ela se disfarça com peruca branca, nariz postiço, capa e chapéu pretos e busca a ajuda dos sete anões. Uma nova perspectiva de ação para a madrasta é apresentada. Tradicionalmente tendo enviado o caçador para matar a enteada, agora ela se utiliza de sua magia para pedir ajuda aos sete anões: “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” (WALKER, 1996, p. 24)<sup>19</sup>. Ela se fantasia de bruxa, o que é extremamente significativo – não para fazer o mal, mas para fazer o bem e salvar sua enteada de um caçador completamente fora de si, devido ao ódio causado pela rejeição feminina.

Gilbert e Gubar (1979) apresentam a mulher-anjo e a mulher-monstro como imagens atribuídas ao feminino ao longo do tempo. Para as autoras, a figura da madrasta, enquanto mulher-monstro, é significativa como representação das mulheres artistas. A madrasta de Snow Night conspira, mas em favor da enteada, criando e planejando a salvação da jovem. Ao fazer isso e possibilitar unidade na relação entre as mulheres, ela pode ser considerada poderosa, por se opor às expectativas patriarcas tradicionais quanto ao desempenho dos papéis femininos. Unindo-se, há a construção de um potencial máximo para o feminino em sinal de complementaridade.

Com essa reviravolta na aliança entre madrasta e enteada, quando Lord Hunter mais uma vez se aproxima de Snow Night, é interceptado pelos anões que o levam para suas terras. Nesse episódio, destaca-se a figura da ama, que acompanha Snow Night em seu passeio, quando é surpreendida pelo caçador. Sobre ela, é afirmado que há muito tempo estava acostumada com hábitos de obediência e passividade. Tais costumes podem ser lidos como parte do que é ser empregada, revelando os níveis sociais hierárquicos, mas também demonstram que ela é subordinada duas vezes, como diria Gayatri Chakravorty Spivak (2010), por ser empregada e por ser mulher. Quando colocada lado a lado com Snow Night, enfatiza-se a não subordinação da jovem princesa em relação ao seu pretendente.

Com a breve chegada do príncipe, eles se apaixonam e ficam noivos, casando dentro de um ano, o que caracteriza um desfecho condicionado ao casamento. Contudo, o final da

<sup>18</sup> No original: “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” (WALKER, 1996, p. 23).

<sup>19</sup> No original: “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” (WALKER, 1996, p. 24).

madrasta é ressignificado. “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” (WALKER, 1996, p. 25)<sup>20</sup>. O sentimento de gratidão de Snow Night se reflete no novo significado que sua madrasta tem em seu casamento. Ao invés de dançar com sapatos em brasa, a rainha possui um lugar de destaque: ela é a dama de honra, aquela que havia salvado a vida de Snow Night.

A narrativa, entretanto, não termina por aí. Retomando Lord Hunter, afirma-se que viveu como prisioneiro dos anões pelos restos de seus dias. Ainda que tenha perdido a razão, confinado passou as horas escrevendo. “É dito que ele escreveu uma versão totalmente diferente da história que você acabou de ouvir” (WALKER, 1996, p. 25)<sup>21</sup>.

A narrativa de Walker pode ser comparada à tradição principalmente quando consideramos os personagens que se repetem: Snow Night, como Branca de Neve; a rainha que também é madrasta; Lord Hunter, simbolizando o caçador; os sete anões; o rei ausente e o príncipe que somente aparece ao final da história. Contudo, as funções desempenhadas são revistas e atingem níveis de transgressão/subversão (MARTINS, 2015).

Além disso, ao terminar abordando o ato de escrita de Lord Hunter na prisão, Walker (1996) cria uma perspectiva de que os contos de fadas literários seriam resultado de compilação e edições masculinas. É interessante observar, ainda, que o mestre de caça é um personagem que está próximo da monarquia – assim como Perrault estava próximo de Luís XIV, os irmãos Grimm compilavam muitos contos considerando o cenário monárquico e Andersen estava em contato direto com as classes altas de seu país, por exemplo.

Ao dizer que Lord Hunter teria escrito uma versão diferente da que acabamos de ler com Walker, a autora cria um ambiente propício para o questionamento das verdades absolutas e cristalizadas pelos contos de fadas ao longo do tempo, demonstrando que o cânone apaga as versões de uma mesma história, selecionando uma como modelo privilegiado. Desse modo, o final de “Snow Night” caracteriza-se como um comentário crítico sobre as próprias convenções literárias que se tornaram tradicionais (GREENE, 1991) e o quanto de ficcionalidade pode haver nesse texto (CURRIE, 1995; WAUGH, 1984).

A madrasta de Walker se apresenta como uma personagem consciente de seu papel enquanto protetora dentro do âmbito familiar. É por causa dela que a narrativa se desenvolve e

<sup>20</sup> No original: “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).

<sup>21</sup> No original: “It is said that he wrote an entirely different version of the story you have just heard” (WALKER, 1996, p. 25).

há o desenlace da trama envolvendo a enteada. A rainha cria novos laços de amizade e confiança com personagens que eram seus rivais na tradição, como é o caso dos anões. Além disso, demonstra conhecimento e é astuta ao perceber o perigo que Snow Night corria a partir da relação que estabelece com o caçador.

#### 4.2.3 A velha Rainha de “The dead Queen”

O norte-americano Robert Coover é considerado um notável representante da literatura pós-moderna e metaficcional. De acordo com Fernanda Aquino Sylvestre (2008, p. 10), “Coover trabalha com hipertexto e hipermídia, ou seja, com ficções compostas com uso do computador, combinando texto, som e imagem, que permitem aos leitores moverem a história de diversas maneiras”.

Seu primeiro texto mais longo foi publicado em 1966, *The origin of the brunists* – tendo recebido o prêmio William Faulkner pela obra. A temática aborda a obsessão pela religião e os cultos religiosos. Além de livros, também publicou peças e dirigiu um filme. Foi professor na *Columbia University* e *Princeton University*. Seus temas permeiam questões como contos de fadas, mitos, questionamentos religiosos, sexo e limites entre realidade e ficção. Em 2005, publicou *A child again*, uma coletânea de contos que retomam as narrativas tradicionais infantis e os mitos de modo satírico, divertido e atraente. Dessa forma, indica, por meio das histórias do passado, o caminho que a ficção contemporânea escolheu.

O conto “The dead Queen” faz parte dessa coletânea. Nessa releitura, a narrativa dos Grimm é recontada em *flashbacks* pelo Príncipe<sup>22</sup> e sua inquieta mente, no dia após o seu casamento com Branca de Neve. Desse modo, a história se trata de identificar o que acontece após o consagrado final feliz que marca a tradição, sendo caracterizada pelo deslocamento narrativo, ou seja, a mudança do ponto de vista, de modo a romper com as sentenças determinadas pela tradição (DUPLESSIS, 1985).

A narrativa tem início com o sepultamento da velha Rainha. O Príncipe observa que ela parece ter um sorriso no rosto, enquanto era enterrada nas montanhas, e considera tal ritual como parte do plano da madrasta, assim como tudo antes. Seu pai o observa tremendo e afirma:

não, foi um mero sorriso, as contorções de dor, afinal ela sofreu muito, e a tortura muitas vezes expõe o diabólico na cara do homem; ela era uma mulher comum, bonita, é verdade, e astuta, mas subira acima de seus méritos e, caindo, perdera sua razão para

---

<sup>22</sup> Os termos “Anões”, “Caçador”, “Príncipe/ Príncipe Encantado” e “Rainha” aparecerão nesse subcapítulo com a inicial em maiúsculo porque assim são apresentados na obra de Coover.

o rancor. Podemos aprender até com o desgraçado, meu filho; e a morte e a vida nos ensinam a temperar a ambição com humildade e a ignorar as reflexões como a mortalidade é ignorada (COOVER, 2005, p. 704)<sup>23</sup>.

Logo no início do conto, a morte e o sorriso no rosto da madrasta passam pela reflexão de dois personagens masculinos: o rei e o Príncipe. Apenas tal fato já apresenta uma reviravolta nessa releitura de Coover, afinal o pai do Príncipe raramente é citado nos contos tradicionais e o Príncipe geralmente aparece para realizar o desfecho para a protagonista. Vale lembrar que a figura do rei que mais é evocada na tradição se trata do pai da protagonista, o qual se ausenta na maioria das narrativas.

O rei, pai do Príncipe Encantado, descreve a outrora mais bela do reino primeiramente como “comum” e apenas depois como “bonita” e “astuta”. Ele avalia que o rancor que ela sentia pela enteada a levou a perder a razão, o que decretou o seu fim. Ao dizer que é preciso ignorar as reflexões, é importante considerar que a tradução dessa palavra em português permite duas acepções: reflexões e reflexos. Se cogitarmos um caminho de interpretação a partir da segunda acepção, é possível que ele tenha afirmado que a Rainha morta não deveria ter dado tanto valor para o reflexo e as considerações do espelho. Contudo, ao revelar esse pensamento, tem continuidade o processo de avaliação pelo qual passa a madrasta do conto tradicional.

Coover claramente trabalha com uma narrativa que problematiza o que aconteceria após o final feliz do conto tradicional. Mesmo morta e sem nenhuma fala, a figura da madrasta é emblemática, pois levanta pensamentos e questionamentos no personagem do Príncipe. O sepultamento nas montanhas também é significativo, afinal se trata de um local que clama pela tradição, quando considerado o caixão de vidro outrora ocupado por Branca de Neve.

Desviando a atenção da madrasta morta e de seu pai, o Príncipe, como uma câmera, focaliza sua noiva. Ele fica perplexo com a felicidade de Branca de Neve e tenta entender a alegria genuína que ela sente em assistir à execução da velha Rainha. Tal ato é contrário à tradição que tenta trazer impessoalidade para a condenação de morte da madrasta, a fim de não criar um novo vilão. Nessa releitura, Branca de Neve aplaude e vibra com a tragédia de sua antiga rival. Essa comemoração o faz cogitar se não havia sido sua esposa quem atraíra a Rainha para o desfecho com tamancos de ferro em chamas.

---

<sup>23</sup> No original: “No, it was a mere grimace, the contortions of pain, she had suffered greatly after all, torture often exposes the diabolic in the face of man, she was an ordinary woman, beautiful it is true, and shrewd, but she had risen above her merits, and falling, had lost her reason to rancor. We can learn from the wretched, my son; her poor death and poorer life teach us to temper ambition with humility, and to ignore reflections as one ignores mortality” (COOVER, 2005, p. 704).

No conto de Coover, Branca de Neve é uma metáfora congelada e vazia da sua natureza ideológica. Ela está tão morta quanto sua madrasta, pois não demonstra consciência. O Príncipe, por meio de questionamentos, coloca em xeque a lógica da narrativa, em um processo metaficcional (GREENE, 1991).

Quando sua noiva aplaude e parece gostar da cena em que a madrasta dança com sapatos em brasa, ele se questiona se Branca de Neve não havia liberado o mal que existia nela. O casamento intensifica a diferença que há em Branca de Neve, pois ela não é o que se espera que seja ou deveria ser. Ela está condenada a não mudar, a não crescer, a não desenvolver sua consciência, como se estivesse congelada, conforme seu próprio nome sugere, em uma perspectiva.

Retornando seu pensamento para a Rainha morta, o Príncipe considera que ela estava apenas reivindicando uma parte da história. “Ser a madrasta esquecida de uma princesa esquecida não bastava” (COOVER, 2005, p. 705)<sup>24</sup>. O espelho havia acabado com ela e com todos, mas tudo havia sido previsto, para se consagrar imortal na narrativa, depois de ter encomendado a morte de uma criança, comido o que acreditava ser os órgãos de Branca de Neve e feito a enteada passar por provações. O Príncipe ainda divaga:

Eu pensei: todos nós fomos reduzidos a bobos, tolos; tragédia ela reservou para ela sozinha. Isso parecia verdade, mas tão profundamente verdade que parecia falso. Eu mantive meus pés separados e tentei pensar sobre os crimes da Rainha. Ela encomendou a morte de uma criança e comeu o que ela esperava que fosse seu coração. Ela reduziu uma princesa a um empregado, depois atacou seu corpo, sua mente com um pente, sua alma com uma maçã. E, pensei, ela envenenou todos nós com padrão (COOVER, 2005, p. 706)<sup>25</sup>.

Ele pondera que a tragédia final que atingiu somente a madrasta parecia uma mentira, afinal ela havia arquitetado toda a narrativa. Envenenar com padrão pode ser considerado como um destino predeterminado. Assim, as ações da Rainha conseguiram criar os desfechos necessários a um conto tradicional. Tudo parecia ser parte de uma encenação maior, pois enquanto muitos pensavam que ela havia morrido por vaidade, o Príncipe conclui que todos estavam realizando *performances* conforme as próprias reviravoltas conjecturadas pela

<sup>24</sup> No original “To be the forgotten stepmother of a forgotten princess was not enough” (COOVER, 2005, p. 705).

<sup>25</sup> No original: “I thought: we’ve all been reduced to jesters, fools; tragedy she reserved for her alone. This seemed true, but so profoundly true it seemed false. I kept my feet apart and tried to think about the Queen’s crimes. She had commissioned a child’s death and eaten what she’s hoped was its heart. She’d reduced a princess to a menial of menials, then attacked her body with laces, her mind with a comb, her soul with an apple. And, I thought, poisoned us all with pattern” (COOVER, 2005, p. 706).

madrasta. Ela é alçada ao patamar de artista, conforme Gilbert e Gubar (1979) apontam ao descreverem a mulher-monstro: aquela que cria e domina enredos.

Em sua festa de núpcias, os pensamentos continuam:

De repente, encontrei-me, minutos antes da meia-noite, perturbado por muitas coisas: o verdadeiro significado do nome da minha noiva, o gosto dela pelo luxo e o colapso, as compulsões que me levaram à montanha, o papo furado no caixão de vidro quando eu a encontrei. Quem **eram** todas essas pessoas e por que as coisas aconteceram como se fossem necessárias? (COOVER, 2005, p. 707, grifo do autor)<sup>26</sup>.

A determinação do tempo “minutos antes da meia noite” é significativa, pois, em outra narrativa clássica, como é o caso de Cinderela, esse é o horário determinado para que a fantasia se desfaça. É perto desse horário que o Príncipe pondera o gosto pelo luxo de sua noiva. Na narrativa tradicional, ela é atraída para e pelos elementos que a madrasta, disfarçada, lhe oferece. Além disso, o nome de sua esposa faz referência à palidez, característica dos mortos.

Em um ato metaficcional, o Príncipe se questiona sobre os motivos que o levaram exatamente ao lugar em que a princesa estava e o quão incomum era colocar alguém em um caixão de vidro. Tais percepções quebram com o elemento da fantasia que perpassa o conto da tradição. Ele ainda reflete sobre o determinismo no enredo dos contos de fadas. Tudo parecia ter sido esquematizado para que se encontrassem e começa a desconfiar que esse plano sempre pertenceu à madrasta, afinal, se ela era capaz de se disfarçar de velha para ir ao encontro da enteada na casa dos Anões, por que não teria se fantasiado de Caçador? Por que não teria arquitetado todo o destino da narrativa? A ficção nessa releitura não apenas se desdobra, mas chama a atenção para o seu processo e sua formação (GREENE, 1991; CURRIE, 1995). Ao ser narrado pela perspectiva de um personagem tradicionalmente menor, destaca-se que ele também age como é esperado. Lüthi (1987) considera que a maioria dos eventos dos contos de fadas parece ter o efeito de que tudo está predestinado a acontecer, como se tudo estivesse interconectado em uma rede maior.

Ela mandou aquela criança de sete anos para a floresta com um Caçador inquieto, e ele trouxe de volta o coração de um javali, como se dissesse que ele se arrependeu de sua vida irracional e desejou morrer. Mas então, talvez tivesse sido o que ela queria, talvez ela tivesse ordenado o coração do javali, ou sabido de qualquer maneira que esse seria o instinto do Caçador, ou talvez não houvesse nenhum Caçador, talvez

---

<sup>26</sup> No original: “Suddenly I’d found myself, minutes before midnight, troubled by many things: the true meaning of my bride’s name, her taste for luxury and collapse, the compulsions that had led me to the mountain, the birdshit on the glass coffin when I’d found her. Who *were* all these people, and why did things happen as though they *were* necessary?” (COOVER, 2005, p. 707).

tivesse sido esse mestre dos disfarces a velha Rainha, era possível, era tudo possível (COOVER, 2005, p. 708)<sup>27</sup>.

Na noite de núpcias, no momento em que estão consumando o ato sexual, o Príncipe olha o espelho esperando ver refletida a imagem de Branca de Neve, mas observa a velha Rainha. Considera, então, ser uma imaginação provavelmente criada pela bebida. Ele a ouve lutando e choramingando e se questiona por quanto tempo a Rainha teria deixado os Anões desnudar e “brincar” com Branca de Neve. Na madrugada, acordam e ele afirma que o hímen de Branca continua intacto. Essa passagem revela que enquanto a Rainha tem consciência do poder do espelho na tradição, nessa releitura Branca de Neve não percebe a presença desse objeto no cômodo.

Coloca-se em evidência uma suspeita sobre as reais intenções sexuais dos anões. O Príncipe age como quem não quer admitir a impureza de Branca de Neve e se concentra na imagem da Rainha morta. Retornando ao sepultamento, pensa sobre o caixão de vidro que leva a Rainha e outrora carregara Branca de Neve. Ele também considera que a velha pudesse tê-lo amado e morrido por ele. Relembrando que acordara Branca de Neve por meio de um beijo – e assim temos a retomada da versão de Walt Disney – o Príncipe se joga sobre o defunto e o beija nos lábios: “eu abri o caixão, me joguei sobre ela e beijei seus lábios” (COOVER, 2005, p. 711)<sup>28</sup>. Mas a Rainha não retorna seu beijo ou à vida e nem cessa de sorrir. “Os outros haviam recuado com horror e desânimo. Branca de Neve desmaiara. Alguém estava vomitando. Os olhos do meu pai estavam cheios de lágrimas e raiva” (COOVER, 2005, p. 711)<sup>29</sup>. Novamente ele a beija, agora com orgulho e afeto. Ele pensa que teria ajudado se ela tivesse morrido de boca fechada, pois o cheiro era desagradável e sua boca, fria e embrorrachada. Ter morrido de boca aberta pode ser uma alusão ao fato de que a sua personagem detinha do poder da fala.

Ao tentar tirar o Príncipe de cima do corpo da velha Rainha, ela derrapa alguns metros. Sua carne rasga, mas não há sangue. Ele suplica para tentar uma terceira vez:

Guardas me contiveram. Meu pai virou as costas. Os Anões estavam revivendo  
Branca de Neve, abanando as saias dela. O cadáver da Rainha foi jogado rapidamente

<sup>27</sup> No original: “She’d sent that child of seven into the woods with a restless lech, and he’d brought her back a boar’s heart, as though to say he repented of his irrational life and wished to die. But then, perhaps that had been what she’d wanted, perhaps she had ordered the boar’s heart, or known anyway that would be the Hunter’s instinct, or perhaps there had been no Hunter at all, perhaps it had been that master of disguises the old Queen herself, it was possible, it was all possible” (COOVER, 2005, p. 708).

<sup>28</sup> No original: “I wrenched open the coffin, threw myself upon her, and kissed her lips” (COOVER, 2005, p. 711).

<sup>29</sup> No original: “The others had fallen back in horror and dismay. Snow White had fainted. Someone was vomiting. My father’s eyes were full of tears and anger” (COOVER, 2005, p. 711).

de volta para o caixão e enterrado, todos segurando o nariz. A última coisa que vi foram seus pés esfolados. Eu me virei e desci a montanha (COOVER, 2005, p. 711)<sup>30</sup>.

Nessa passagem, é interessante observar que todos os atos ocorrem de modo contrário quando comparados ao momento em que Branca de Neve estava no caixão. A madrasta não acorda, as pessoas desaprovam, o corpo da Rainha morta é tratado como cadáver e seus pés revelam ter dançado em sapatos de ferro em brasa, pois estavam esfolados. Finalmente, ele se vira e desce a montanha. Por último, pensa: “se esse é o preço da beleza, é muito alto. Eu estava feliz por ela estar morta” (COOVER, 2005, p. 711)<sup>31</sup>.

Nesse conto, Coover (2005) transforma a narrativa, apresentando ao leitor o ponto de vista do infeliz Príncipe Encantado, que reluta em aceitar o seu destino nos contos de fadas. Sua história traz um tom de dúvida e desconfiança, o que se difere da característica de segurança que adjetiva a conduta dos príncipes enquanto heróis nos contos tradicionais. Ele se questiona acerca de quem governa esse mundo no qual não tem outra escolha a não ser trazer Branca de Neve de volta à vida. Reafirma o seu lugar e o seu papel predestinados nos contos de fadas ao beijar a Rainha morta. Como não consegue acordá-la do profundo sono da morte, o Príncipe se volta para a questão do espelho que avaliava a beleza, afirmando indiretamente que a madrasta havia pagado um preço muito alto para ser a mais bela do reino. Contudo, ao final da narrativa, ela consegue se libertar das amarras ideológicas do espelho.

Na releitura de Coover (2005), é significativo o fato de mesmo morta a madrasta arquitetar e influenciar os pensamentos do Príncipe, da mesma forma que revela o caráter obscuro de Branca de Neve. Se não fossem o sepultamento e o sorriso em seu rosto, nenhum questionamento se realizaria. Em um processo metaficcional, o autor reconsidera o valor da madrasta na narrativa e os papéis determinados aos personagens, conforme a função que devem desempenhar em seus enredos.

#### 4.2.4 A madrasta de *Garotas de Neve e Vidro*

Melissa Bashardoust é uma autora americana, formada pela Universidade da Califórnia. Sua atuação ocorre por meio da escrita criativa, literatura infantil, contos de fadas e reescritas. Publicou *Girls Made of Snow and Glass*, no original, em 2017, cuja tradução *Garotas de Neve*

<sup>30</sup> No original: “Guards restrained me. My father turned his back. The Dwarfs were reviving Snow White by fanning her skirts. The Queen’s corpse was dumped hastily back into the coffin and quickly interred, everyone holding his nose. The last thing I saw were her skinned feet. I turned and walked down the mountain” (COOVER, 2005, p. 711).

<sup>31</sup> No original: “if this is the price of beauty, it’s too high. I was glad she was dead” (COOVER, 2005, p. 711).

*e Vidro* chegou ao Brasil em 2018, pela Plataforma 21. Em 2020, Bashardoust lançou *Girl, Serpent, Thorn*, uma releitura que aborda uma princesa amaldiçoada por ser venenosa ao toque.

O romance de Bashardoust se desenvolve considerando uma possibilidade diferente para a conhecida e tradicional relação entre madrasta e enteada. É apresentado o passado da madrasta, Mina, enfatizando o que a levou, em termos comportamentais e situacionais, às ações no presente narrativo. Além disso, ao construir e desenvolver os personagens paternos, tanto da enteada, quanto da madrasta, Bashardoust aponta problemáticas do discurso masculino, por meio de atitudes que levam ao julgamento e ao determinismo no destino das personagens femininas.

*Garotas de Neve e Vidro* tem início com um mapa do cenário em que a narrativa terá desenlace e enfatiza o castelo de Primavera Branca, a floresta e o Reino do Sul. Os capítulos são intitulados a partir dos nomes das personagens principais: Mina e Lynet. Assim, é-nos apresentado o desenvolvimento de um enredo através de duas perspectivas: a da madrasta e a da enteada, respectivamente, o que caracteriza a estratégia do deslocamento narrativo, de DuPlessis (1985). Podemos observar que as duas são colocadas em um mesmo patamar de igualdade para o desenrolar da história. A apresentação das duas perspectivas de uma mesma narrativa é algo inovador considerando a tradição, que trazia o ponto de vista de um narrador extradiegético, onisciente.

Primavera Branca, o local em que a maior parte da história terá desenvolvimento, “[...] tinha esse nome porque, mesmo na primavera, o solo era branco como a neve” (BASHARDOUST, 2018, p. 31). A presença constante da neve é fruto de uma maldição da rainha Sybil:

Séculos atrás, antes que Primavera Branca tivesse ganhado seu nome, o Jardim das Sombras se chamava Jardim da Rainha, porque pertencia à rainha Sybil. Mas, quando o único filho dela foi jogado de seu cavalo para a morte, a rainha se enfocou em uma das árvores no jardim. No instante de sua morte, os ventos mudaram, e a neve começou a cair na metade norte do reino, embora fosse primavera. O castelo congelou, a passagem do tempo se borrou em um longo inverno, e esse jardim conservou seu novo estado sinistro: um bosque de árvores mortas, um jardim de sombras. O Jardim da Rainha se tornou o Jardim das Sombras, o castelo foi rebatizado de Primavera Branca, e o inverno permanente ficou conhecido como a “a maldição de Sybil” (BASHARDOUST, 2018, p. 48-49).

Nesse jardim, uma estátua foi erguida em homenagem à antiga rainha. “Quando se passava pela caverna, o costume era parar, se ajoelhar e oferecer uma oração para Sybil na esperança de que um dia a maldição terminasse” (BASHARDOUST, 2018, p. 50). Contudo, a maldição relacionada ao inverno permanente traz um sentimento de imutabilidade ao reino,

“onde tão pouco mudava de um dia para outro” (BASHARDOUST, 2018, p. 10); “Nada cresce aqui, nada nunca... **muda**, nem melhora” (BASHARDOUST, 2018, p. 63, grifo da autora).

Essa imutabilidade é significativa quando comparada a um mundo masculino e previsível, conforme o rei Nicholas, pai de Lynet, descreve: “– [...] O mundo aqui é congelado, então nunca muda, portanto, é sempre o que eu espero que seja” (BASHARDOUST, 2018, p. 145). Ele define que o local segue suas regras e não está disposto a perder esse mundo que torna o seu comando único e inquestionável. Em uma análise comparativa, no conto de Carter, o solstício de inverno pode marcar o movimento cíclico da natureza e a repetição das estações como metáfora para a repetição e a consolidação da tradição.

Poder é a habilidade de influenciar o comportamento das pessoas, enquanto autoridade é um poder socialmente legitimado. O exercício de poder é algo intrínseco ao homem. Uma vez que o rei determina o que é possível e o que não é desejado em seu mundo, sua relação com a única filha é marcada pela caracterização de Lynet na comparação com a mãe falecida, revelando um desejo de que a filha seja a cópia materna:

– Vejam esse cabelo. Tão parecido com o da [falecida] rainha [Emilia].  
 [...] e tudo o mais em Lynet pertenciam a uma mulher morta de quem ela sequer se lembrava.  
 – [...] Você também vai ser uma rainha esplêndida, como sua mãe (BASHARDOUST, 2018, p. 14).

– Eu me pareço muito com minha mãe, meu cabelo é igual ao de minha mãe, tenho os olhos de minha mãe... Eles provavelmente acham que tenho os cotovelos de minha mãe (BASHARDOUST, 2018, p. 18).

– [...] Eu acho que [meu pai] quer que eu **seja** como ela de todas as maneiras. Ele espera que eu seja doce e gentil e... **delicada** (BASHARDOUST, 2018, p. 19, grifos da autora).

[...] sua incrível semelhança com a mãe, junto com a confiança completa do pai de que ela ia crescer para ser exatamente como a falecida rainha (BASHARDOUST, 2018, p. 68).

[...] **Você foi feita para ser exatamente igual a ela.** Feita, criada, moldada (BASHARDOUST, 2018, p. 69, grifos da autora).

– [...] A filha vai ser como ela. [...] Ela se parece com a mãe [...]. E vai crescer para ser tão bela e gentil quanto foi a mãe (BASHARDOUST, 2018, p. 73).

– [...] Que ela cresça para ser tão bela quanto a mãe, e que todos vocês a amem como amaram sua mãe, a rainha (BASHARDOUST, 2018, p. 78).

[...] Sou minha mãe por fora. Eu me pareço com ela. Eu falo como ela. Ponha uma coroa na minha cabeça, e ninguém consegue ver a diferença. [...] E a cada ano que se passava, ela só se transformava cada vez mais na mulher que jazia na cripta abaixo. Lynet estava destinada a ser outra pessoa, perder toda a noção de si mesma (BASHARDOUST, 2018, p. 99).

[...] Ele queria que a menina fosse igual à mãe (BASHARDOUST, 2018, p. 119).

– Ah, é? O que mais seu pai diz?

– Que sou igual à minha mãe. Ela está morta (BASHARDOUST, 2018, p. 124).

– [...] Você vai ter de aprender a seguir os passos de sua mãe (BASHARDOUST, 2018, p. 132).

Assim como na tradição, a mãe está ausente: “– Ela morreu no parto [...]. Mas deixou para trás, em seu lugar, uma filha tão bonita quanto ela mesma” (BASHARDOUST, 2018, p. 30). A expressão “deixar para trás” pode ser interpretada como uma tentativa de substituição de um lugar que se tornou vazio e isso, para o rei, implica em sua filha ocupar não apenas um lugar, mas adquirir e sustentar todas as características que descreviam a mãe que morre ao dar à luz.

Lynet apresenta uma aversão sobre a descrição “delicada”, pois “Emilia tinha morrido, disse ele, porque seu corpo era delicado demais para o parto. Ser **delicada** tinha matado sua mãe, e, ainda assim, ele estava ávido por conferir à filha essa qualidade” (BASHARDOUST, 2018, p. 19, grifo da autora). O medo de ser delicada e, por consequência, frágil e submissa, o que leva à morte, se concretiza e Lynet observa que tem o seu destino traçado por seu pai, quando ele a iguala à figura materna, determinando o seu futuro.

É devido à comparação realizada pelo pai e por todos do reino que Lynet rejeita a possibilidade de se tornar semelhante à sua mãe, porque aceitar essa ideia anularia o desenvolvimento de uma identidade e uma subjetividade próprias: “– Você fica mais parecida com ela a cada ano. – Eu não sou ela – disse Lynet” (BASHARDOUST, 2018, p. 51). Além disso, Lynet tenta, de todas as maneiras quebrar o legado e o peso da tradição cíclica: “Ela nunca poderia ser a mãe, nem se quisesse” (BASHARDOUST, 2018, p. 52), reivindicando sua existência à parte de sua falecida mãe: “[Lynet] se sentiu aprisionada por esse reflexo [...]. Era a vez de Lynet viver agora, não era? Ela tinha todo o direito de reclamar esse reflexo como seu” (BASHARDOUST, 2018, p. 81). Ainda reivindica sua própria subjetividade:

– [...] Eu serei sempre Lynet. [...] Não quero me tornar Emilia. Não quero o Sul e não quero ser rainha, e eu gostaria... gostaria de nunca ter me parecido com ela. Eu gostaria que você parasse de vê-la toda vez que olha para mim. Gostaria que você parasse de querer tanto que eu seja igual a ela (BASHARDOUST, 2018, p. 183-184).

A falecida mãe causa incômodo e a filha não deseja ser como ela, ansiando por sua individualidade. Esse ato nos remete à construção da abjeção nos humanos, como dinâmica de opressão do feminino. O pai, pedindo a criação da filha, é a voz do patriarcado na continuidade

das características de submissão. A mãe não aparece no conto, não tem voz, apenas dá à luz Lynet, a qual tem medo de, por ter sido criada, ter o mesmo desfecho materno.

Lynet traz características pós-modernas de ruptura do passado, na tentativa de se construir uma nova personalidade. Ela não quer ser um reflexo de Emilia, mas a figura materna é trazida à tona justamente para que a subversão seja possível. Na rejeição de ser continuidade cíclica da mãe e manter a tradição de mulheres delicadas, frágeis e submissas, passa a ser descrita como alguém que deseja a liberdade: “[...] Era isso que ela queria – a liberdade de moldar o próprio futuro” (BASHARDOUST, 2018, p. 230). Mas ao mesmo tempo seu pai a considera como um pássaro: “– Meu nome é um pássaro – disse ela. – Meu pai me contou. Ele disse que eu sou como um passarinho” (BASHARDOUST, 2018, p. 124). A comparação com um pássaro nos remonta a dois significados possíveis: um relacionado à liberdade do voo e outro relacionado ao aprisionamento. Metaforicamente, Lynet é construída como alguém que deseja a liberdade para poder se expressar, mas é aprisionada pelo pai em um modelo de mulher que a mãe havia sido.

Além disso, a informação que chega a ela, por ser uma princesa, é controlada pelo discurso masculino e hierárquico de seu pai: “[...] Ninguém aqui nunca me diz a verdade; só me contam o que acham que desejo ouvir, o que meu **pai** quer que eu ouça” (BASHARDOUST, 2018, p. 64, grifo da autora). É a partir disso, no desenrolar da narrativa, que Lynet se questiona sobre o seu conhecimento ter sido sempre filtrado e manipulado por ele.

Em um movimento contrário às relações de poder assimétrico institucionalizadas, que produzem uma ilusão de ser fixo e não poder ser destruído (FOUCAULT, 1980), Lynet promove uma reflexão sobre o conhecimento que tem de sua mãe ser apenas uma visão parcial das memórias que o pai construiu, bem como se o que as pessoas conhecem sobre ela também seria uma construção:

**Eles acham que eu era apenas uma criança**, pensou Lynet. [...] Ninguém jamais saberia que a princesa gostava de escalar alturas impossíveis, que tinha sobrevivido a um atentado contra sua vida, ou que tinha o poder de controlar a neve. [...] **Eu posso fazer muito mais. Eu posso ser muito mais.** [...] Ela passara anos desejando ser forte, porque achava que a mãe era fraca. Ela queria ser impetuosa e invulnerável como Mina, sem jamais ver que Mina tinha se tornado isso porque precisava se proteger da crueldade do pai (BASHARDOUST, 2018, p. 314, grifos da autora).

Ao reivindicar uma outra história para si, Lynet chama a atenção para o que Chimamanda Ngozi Adichie (2019) pontua como “o perigo da história única”<sup>32</sup>. Sua parte que revela agenciamento, aventura e desenvoltura é mascarada pelo pai para o restante do reino, enfatizando um destino predeterminado e construído nos moldes do que a sua mãe havia sido para o povo de Primavera Branca. Ao mesmo tempo em que a mãe é postulada como um modelo pelo pai, Lynet tem contato com sua madrasta, quem, para ela, desenvolvia o papel materno. O agenciamento da madrasta viva é mostrado dia após dia e aos poucos constata-se que é também uma vítima que precisou se tornar forte para (sobre)viver com o pai.

A personagem da madrasta, Mina, é filha de um mago – o que nos remete à possibilidade de desenvolver magia, característico à personagem antagonista dos contos de fadas: “[...] ele era o único mago das últimas gerações” (BASHARDOUST, 2018, p. 24). O pai de Mina, Gregory, é alguém que tem poder e é temido: “[...] alquimia [...]. Nasci com o poder de pegar qualquer substância inanimada e transformá-la em algo orgânico... Mas só até certo ponto” (BASHARDOUST, 2018, p. 32); “– [...] É seu pai que todos temem, não você” (BASHARDOUST, 2018, p. 24).

Devido a uma doença, há uma alteração de sua constituição biológica, uma vez que o pai trocou o seu coração por um de vidro:

[...] Quando era criança, não mais de quatro anos de idade, você teve uma doença mortal. Sua mãe chorou, pois não havia ninguém que pudesse ajudá-la. Seu coração estava com problemas [...] [e] um dia, ele parou. [...] eu abri seu peito, removi seu coração inútil e o substituí por um novo, feito de vidro. [...] Nunca se perguntou por que não tem pulsação? [...] É só seu coração que é artificial (BASHARDOUST, 2018, p. 33-35).

A relação de Mina e seu pai é marcada por um forte desejo de afeto familiar: “[...] uma parte sua sempre esperava teimosamente que a procurasse [...]” (BASHARDOUST, 2018, p. 27), ainda mais considerando que ele é uma figura ausente em sua vida: “O pai havia partido em uma de suas viagens frequentes dois meses atrás” (BASHARDOUST, 2018, p. 22).

Assim como Lynet, a madrasta é órfã de mãe, mas a sua relação é saudosista. Sobre sua mãe, Dorothea, é descrita como “[...] a garota bonita que tinha fugido com um rapaz contra a vontade da família rica e, por consequência, tinha sido deserdada” (BASHARDOUST, 2018, p. 22). O pai de Mina, Gregory, revela a causa da morte – “[...] Sua mãe... sua mãe se matou” (BASHARDOUST, 2018, p. 37) – e determina que a mãe de Mina nunca poderia amá-la, por

---

<sup>32</sup> Palestra disponível no canal TEDGlobal 2009.

<[https://www.ted.com/talks/chimamanda Ngozi Adichie\\_the\\_danger\\_of\\_a\\_single\\_story/transcript?language=pt](https://www.ted.com/talks/chimamanda Ngozi Adichie_the_danger_of_a_single_story/transcript?language=pt)> . Acesso em 20 out. 2019.

causa do coração de vidro: “era incapaz de amar alguém que nunca poderia retribuir seu amor” (BASHARDOUST, 2018, p. 38).

Considerando esse pensamento, o mago determina a incapacidade de Mina para amar e ser amada. É o discurso do mago que transforma a relação de Mina com o mundo. Uma vez que ela não conhece nada diferente disso, essa se torna uma verdade absoluta: “– [...] Você pode sentir raiva, ódio, desespero e esperança, assim como qualquer outra pessoa, mas amor é algo mais complicado. Amor exige um coração de verdade, coisa que você não tem, por isso não pode amar” (BASHARDOUST, 2018, p. 38). A partir dessa constatação, é interessante pensar que na versão dos irmãos Grimm a madrasta solicita ao caçador que lhe traga o coração de Branca de Neve.

A criação do mago não para por aí. Ele também é responsável por criar a criança à semelhança da mãe: “– Duvido que o rei queira ser lembrado da dívida que tem comigo. – Por salvar sua filha? [...] – Eu não salvei a filha do rei [...]. Eu a **criei**” (BASHARDOUST, 2018, p. 118-119, grifo da autora).

Como dívida, o mago e sua filha são convidados pelo rei para morar em Primavera Branca. Diante desse novo cenário, o mago determina um destino à Mina:

[...] Preciso desse seu rosto. [...] Você vai se casar com alguém de berço [...] Você me deve **tudo**. Você me deve sua vida (BASHARDOUST, 2018, p. 31, grifo da autora).

E você nunca vai ser amada exceto... [...] Você tem beleza, e a beleza é mais poderosa que o amor. [...] Se a amarem por alguma coisa, vai ser por sua beleza. [...] você vai ser a mulher mais bonita, ali, a mais invejada, a mais desejada (BASHARDOUST, 2018, p. 38).

A partir disso, Mina passa a enfatizar sua beleza e, como deseja amar e ser amada, aos poucos começa a aceitar o plano de seu pai, indo além quando vê o rei pela primeira vez. “Quero ser rainha” (BASHARDOUST, 2018, p. 109), “Casar-se com o rei tinha se tornado mais que um meio de assegurar um marido e uma coroa” (BASHARDOUST, 2018, p. 189). O rei lhe daria estabilidade, mas também era um modo de garantir amar e ser amada. Ela então planeja conquistá-lo, para se tornar rainha e finalmente conhecer o amor – “uma garota sonhando ser rainha, porque então seria amada” (BASHARDOUST, 2018, p. 284).

O processo de conquistar o rei é marcado pelo pensamento de que “uma rainha tinha o poder de fazer as pessoas a amarem” (BASHARDOUST, 2018, p. 79). Assim:

Ela precisava estar bela, à noite, para ser memorável (BASHARDOUST, 2018, p. 75).

[...] Só precisava que alguém a visse, que fosse atraído por sua beleza (BASHARDOUST, 2018, p. 112, grifo da autora).

[...] Mina se tornou a principal atração das festividades. Todos [...] passavam os olhos por ela, [...] e seus olhares se tornavam mais apreciativos (BASHARDOUST, 2018, p. 113).

[...] mas Mina sabia que [o rei] acabaria notando o círculo cada vez mais de pessoas e então a veria no centro de tudo, brilhando como um farol, chamando-o para si. [...] foi o riso de Mina que chamou sua atenção. [...] Mina estava com a cabeça erguida, querendo que ele a visse assim, adorada e admirada, em vez da garota solitária do pátio (BASHARDOUST, 2018, p. 114).

[...] mas, em vez de ir até ele, o rei fora até ela. [...] as palavras do rei se envolvendo em torno dela de maneira protetora. Ela tinha lhe confiado algo, e ele tomara seu partido (BASHARDOUST, 2018, p. 115)

Ao longo da conquista, algo que não estava em seus planos, primeiramente, se torna claro: se desejava se tornar rainha, precisaria também ser madrasta: “Se ela quisesse conquistar o pai, teria de conquistar a criança também” (BASHARDOUST, 2018, p. 121). Um primeiro choque quanto à sua presença no reino, ainda durante o processo de conquista, é revelado por Xenia, conselheira do rei, ao perceber que a beleza de Mina chama a atenção das pessoas: “– [...] Nossa bela princesa está fazendo sua primeira aparição na corte, e aqui estamos todos reunidos em torno de uma garota do Sul que nenhum de nós sequer conhece” (BASHARDOUST, 2018, p. 114). Ao denominá-la como uma “garota do Sul”, fica evidente sua posição à margem daquele reino. Assim como a madrasta da narrativa clássica, Mina é apontada como a de fora, a estranha, a “ex-cêntrica” (HUTCHEON, 1991).

Além disso, a todo o momento, o rei a compara ao mago, seu pai, de modo que Mina precisa afirmar e reafirmar:

Eu não sou meu pai (BASHARDOUST, 2018, p. 75).

– Eu não sou meu pai. [...] durante toda minha infância as pessoas me odiaram por causa de meu pai, por causa de seus poderes. [...] Meu pai não é um bom homem. Ele se preocupa pouco comigo. [...] Não sou um peão nos jogos de meu pai (BASHARDOUST, 2018, p. 170-171).

[...] Ela tinha removido todas as peças de sua armadura, se livrado de todas as mentiras e todos os fingimentos, e mesmo assim ia perdê-lo por causa de seu pai. Ela tinha tentado ser a garota triste e solitária que precisava ser resgatada (BASHARDOUST, 2018, p. 172, grifos nossos).

No jogo da conquista, Mina tenta ser uma garota a ser resgatada, o que nos remete às protagonistas dos contos de fadas tradicionais. Ela tenta agir como uma princesa, pois sabe que são elas que têm um final feliz ao término das narrativas. Além disso, uma vez que a questão da beleza é algo bastante enfatizado, podemos ver que Mina não escapa de ser comparada com

a falecida rainha, quando Lynet questiona o pai: “– Ela é ainda mais bonita que a mamãe, não é? [...] – Ninguém é mais bonita que sua mãe” (BASHARDOUST, 2018, p. 126). Ou seja, a mãe é a figura valorizada, enquanto a madrasta é apenas uma substituta que jamais chegaria a ser equivalente à falecida rainha.

Em Primavera Branca, Mina é sempre lembrada que ela é a de fora, a estrangeira, a que não pertence:

[...] Mina nunca se acostumou com seu inverno constante [...] (BASHARDOUST, 2018, p. 16).

[As Pombas]<sup>33</sup> a chamavam de **a sulista**, ou de **a rainha do sul** [...] (BASHARDOUST, 2018, p. 18, grifos da autora).

Ela lamentava deixar para trás seus lugares favoritos (BASHARDOUST, 2018, p. 38).

**Eles me odeiam** (BASHARDOUST, 2018, p. 39, grifos da autora).

**Por que essas pessoas fazem com que eu sinta vergonha de meu lar?** (BASHARDOUST, 2018, p. 115, grifos da autora).

– Às vezes acho que Primavera Branca não me quer aqui. Às vezes... – **Eu acho que ela sabe o que eu sou** [...] e **me rejeitou** (BASHARDOUST, 2018, p. 144, grifos da autora).

Ao se tornar rainha, Mina também se torna madrasta. No início, ela é descrita como: “– Você foi autêntica. Espontânea” (BASHARDOUST, 2018, p. 127). Sua enteada tem uma visão própria da madrasta: “Lynet podia ver o reflexo da madrasta, sereno e régio, a cabeça erguida e as costas eretas” (BASHARDOUST, 2018, p. 16). Nessa passagem, é interessante observar que a enteada a descreve considerando o que ela vê no espelho, ou seja, o reflexo é atravessado e descrito por outra pessoa. Além disso, “[...] não conseguia imaginar a madrasta como outra coisa além de rainha. [...] Lynet sempre via Mina como uma chama, feroz, indomável e régia” (BASHARDOUST, 2018, p. 89).

O espelho de mão é um objeto que acompanha Mina ao longo do tempo, ligando-a à figura materna: “[...] Mina gostava de pensar que [sua mãe] tinha deixado para trás o espelho de moldura de prata como um guia para a filha” (BASHARDOUST, 2018, p. 21). Esse espelho era guardado, “mesmo quebrado, porque ele pertencera a sua mãe” (BASHARDOUST, 2018, p. 81).

Apesar dessa ligação com o objeto, o espelho é descrito como um instrumento que não atinge a essência, apenas a aparência, isto é, seu julgamento é superficial: “**E eu? O que eu**

---

<sup>33</sup> As Pombas, nessa passagem, se referem às residentes mais velhas de Primavera Branca, aquelas que detêm da tradição e a mantêm viva, relembrando o passado constantemente.

**sou?** Ela olhou para o espelho à procura de resposta. [...] O espelho não dava indicação do que havia sob a superfície” (BASHARDOUST, 2018, p. 39, grifos da autora), “[...] espelhos viam sempre a superfície” (BASHARDOUST, 2018, p. 107). Contudo, apesar desse conhecimento de que não se revela a essência, “Mina olhou para si mesma no espelho mais uma vez” (BASHARDOUST, 2018, p. 22), tornando desse ato um hábito.

É significativo que, como presente de casamento, o mago tenha dado à filha um espelho:

O espelho era mais alto que seu pai; sua moldura era feita de madeira escura, simples e sem adornos. [...] ela não o escutou, cativada demais pela mulher no espelho. [...] As pessoas no salão aplaudiram alto, liberando Mina do estranho feitiço do espelho. [...] ela se via como eles a viam – bela, sim, mas mais que isso: régia, poderosa. Eles a amavam (BASHARDOUST, 2018, p. 191).

Essa passagem revela que o objeto tem uma origem, uma explicação, e é por meio do espelho presenteado pelo pai que o objetivo de Mina é alcançado: ser amada por sua beleza, na posição de rainha. O espelho ainda está presente em alguns momentos que Mina divide com a enteada:

Mina se levantou para Lynet tomar seu lugar na cadeira baixa diante do espelho (BASHARDOUST, 2018, p. 16).

Ela a conduziu delicadamente até a cadeira em frente ao espelho (BASHARDOUST, 2018, p. 86).

Ela conduziu a menina por seu quarto até as duas pararem juntas em frente ao espelho. Mina se ajoelhou [...] (BASHARDOUST, 2018, p. 203).

Nessas passagens, que buscam apresentá-las diante do espelho, podemos considerar uma madrasta que tenta se colocar na posição da enteada e, ao mesmo tempo, coloca a enteada em sua posição.

O espelho é ainda o objeto que revela a passagem do tempo para a rainha:

– [...] Essa era minha idade [dezesseis anos] quando deixei minha casa no Sul e vim para Primavera Branca. [...] Mina olhou para o espelho e franziu o cenho, parecendo perturbada pelo que ele lhe mostrava. Os rostos estavam lado a lado, e, pela primeira vez, Lynet percebeu um único fio branco no cabelo da madrasta (BASHARDOUST, 2018, p. 20).

A revelação da idade é significativa, pois a tradição não determina com precisão quando os fatos acontecem no desenvolvimento da vida da protagonista. Além disso, ter os rostos lado a lado nos permite avaliar que a relação é de coexistência entre madrasta e enteada, ainda que o tempo estivesse passando.

Essa coexistência possibilita que haja comparação entre as duas figuras femininas e, por vezes, Lynet deixa transparecer que seu modelo é Mina:

[Lynet] achava que um dia, quando fosse rainha, teria de demonstrar compostura com tanta naturalidade quanto Mina, mas isso estava a anos de distância (BASHARDOUST, 2018, p. 16).

[Lynet] sempre tentava imitar a madrasta (BASHARDOUST, 2018, p. 19).

O que Mina faria em sua posição? (BASHARDOUST, 2018, p. 58).

[...] a forma como a madrasta tinha lutado pelo que lhe pertencia. Será que Lynet algum dia seria capaz de fazer isso? Será que poderia arder tão forte quanto a madrasta, quando era feita de neve? (BASHARDOUST, 2018, p. 90).

– Você é bonita [disse Lynet].

– Você também é bonita – disse Mina (BASHARDOUST, 2018, p. 123).

[...] as duas estavam se tornando algo um pouco mais equilibrado do que madrasta e enteada – estavam se tornando irmãs, amigas, capazes de confiar uma na outra mais do que nunca (BASHARDOUST, 2018, p. 134).

[...] como se ela e Lynet estivessem guardando um segredo juntas. [...] em sua inocência, ela também tornava Mina inocente (BASHARDOUST, 2018, p. 203-204).

– Quando eu crescer, quero ser igual a você – a menina revelou com delicadeza (BASHARDOUST, 2018, p. 205).

[...] Mina não tinha ocultado os próprios segredos, em vez de usá-los para o bem de alguém além de si mesma? Se Lynet quisesse estar à altura da madrasta, teria de ser mais forte do que costumava ser, e teria de aprender a guardar os próprios segredos também (BASHARDOUST, 2018, p. 258).

[...] Mina nunca sentia medo, pelo menos era nisso que ela acreditava (BASHARDOUST, 2018, p. 334).

A comparação que Lynet faz em relação à sua madrasta, conforme destacado nas passagens, revela o pensamento que Michel Maffesoli (2004, p. 155) determina ao afirmar: “fazer, pensar, sentir como o outro”. Madrasta e enteada possuem cumplicidade e demonstram que a união feminina pode ser conquistada:

[...] visita noturna a Mina, uma tradição que tinha começado tanto tempo atrás que Lynet não conseguia lembrar exatamente como tinha surgido (BASHARDOUST, 2018, p. 16).

Ela deixaria claro para Mina que concordava com a decisão [...] (BASHARDOUST, 2018, p. 83).

– [...] Por que eu contaria a você, se não para machucá-la? (BASHARDOUST, 2018, p. 86).

– [...] Não vou contar para seu pai se você não quiser (BASHARDOUST, 2018, p. 163).

[...] a menina [...] colocou a mãozinha na de Mina (BASHARDOUST, 2018, p. 164).

Lynet não entendia um mundo em que Mina representava um perigo (BASHARDOUST, 2018, p. 217).

**Eu estou segura. [...] Mas Lynet está em perigo** (BASHARDOUST, 2018, p. 227, grifos da autora).

– Ela diz que não pode amar nem ser amada, mas talvez só pense que isso é verdade porque seu coração é de vidro. [...] Quero ajudá-la de toda maneira possível (BASHARDOUST, 2018, p. 292).

Além disso, elas descobrem que possuem pontos em comum, como a mãe ausente, seja pela morte – como no caso da enteada, seja pela fuga – no caso da mãe da madrasta, como é revelado ao longo da narrativa:

– Minha mãe também está morta [...].

– Você sente falta de sua mãe? [...]

– Eu já senti, mas não sinto mais. [...] Não tem problema não sentir falta dela. [...] Você nunca a conheceu de verdade (BASHARDOUST, 2018, p. 124-125).

A madrasta é a figura que eleva a subjetividade da enteada, descentralizando-a do desejo do rei de que a filha seja um prolongamento da mulher que outrora ocupara o papel de sua esposa:

– [...] Meu pai a moldou não apenas de neve, mas de sangue. [...] Sangue cria vida verdadeira... [...] sua vida pertence a você, para vivê-la como decidir. [...] Você não precisa ser como a sua mãe [...]. Você não é sua mãe e tem direito de ter algo que pertença apenas a você (BASHARDOUST, 2018, p. 86-87).

– Você vai encontrar algo que seja apenas seu – disse Mina (BASHARDOUST, 2018, p. 90).

– Então nós duas queremos a mesma coisa. Não lhe prometi que nunca deixaria ninguém transformá-la em sua mãe? (BASHARDOUST, 2018, p. 154).

[...] E quantas vezes Mina insistira para que ela deixasse a memória da mãe para trás? Mina achava na época que estava dando a Lynet o conselho certo ao encorajá-la a escolher a própria identidade [...]. Era fácil conduzir Lynet no caminho contrário da mãe quando esse mesmo caminho também levava para longe do trono, para longe da coroa de Mina (BASHARDOUST, 2018, p. 286).

Mina é a figura que não deseja substituir o papel de mãe na vida da enteada e ao mesmo tempo renega a função de madrasta. Quando a enteada assim a chama, ela afirma que o termo a “faz parecer muito velha e formal. Me chame de Mina, como você costumava fazer. [...] Sou sua madrasta e nunca poderei substituir sua mãe” (BASHARDOUST, 2018, p. 204). O lugar da mãe é bem determinado e separado do lugar da madrasta. Conforme o rei afirma, em diálogo

com sua filha: “– [...] Só porque vou me casar outra vez, isso não significa que estou tentando substituir sua mãe. – Ele apontou para o retrato. – **Aquela** é sua mãe e sempre vai ser. Mina vai ser sua madrasta” (BASHARDOUST, 2018, p. 176, grifo da autora).

Apesar da cumplicidade e do desejo de desenvolvimento da enteada que Mina demonstrava, o rei lança ideias e percepções de que o papel da madrasta era supérfluo e tinha os dias contados. Ele diz à filha que a madrasta não é mais necessária: “– [...] agora que está mais velha, você não precisa mais de uma madrasta [...] você se tornou dependente demais dela. [...] Quando ficar mais velha, você não vai poder confiar que Mina vá sempre querer o melhor para você” (BASHARDOUST, 2018, p.133-134). Enquanto para a madrasta, ele revela: “– [...] Lynet tem idade suficiente para não precisar mais de você” (BASHARDOUST, 2018, p. 137).

Tem início um processo de separação e desconstrução da relação entre Mina e Lynet, de modo que a ênfase no crescimento da enteada possibilita não apenas que ela tome o lugar que lhe é de direito, mas considere a madrasta como alguém descartável. O rei deseja dar à filha o poder das terras do Sul, lugar de origem da madrasta:

- E quando Lynet assumir o Sul, o que eu vou fazer? [...]
- Você ainda vai ser rainha no título.
- O Sul é **meu**, Nicholas. [...] Você está apenas com medo de que Lynet fique parecida demais comigo e não o suficiente com a mãe? (BASHARDOUST, 2018, p. 138-139, grifo da autora).

Lynet revela ciência da ação do pai e o que isso implicaria em sua relação com Mina: “[...] o poder que o pai estava lhe dando – a posição para a qual ele a estava preparando – era de Mina” (BASHARDOUST, 2018, p. 137). O poder de governar o Sul, sua terra natal, era da madrasta porque o rei havia lhe prometido isso no início do casamento.

Mina relaciona a perda de seu poder com a perda de sua beleza, ao afirmar para a enteada:

- Acho que as coisas são assim – disse ela. – Acho que eu desconfiava que alguma coisa assim pudesse acontecer quando percebi o quanto você tinha crescido. Enquanto você ainda era uma criança, eu era bonita, eu estava segura... Mas agora que você está mais velha, não há mais utilidade para mim. [...] Quando você ficar mais velha, outra pessoa vai estar à espera para tomar seu lugar, alguém mais jovem e bonita que você. Eu sabia que esse dia estava chegando para mim. Eu sabia mesmo enquanto você ainda era uma criança, então por que estou tão surpresa em saber que estou sendo deixada de lado? (BASHARDOUST, 2018, p. 152-153).

A madrasta constata a perda de sua função social e a partir disso essa releitura retoma alguns significados da tradição que enfatizam a relação de rivalidade feminina sendo alimentada pela busca e pelo desejo de ser a mais bela de todas.

Nessa perspectiva, alguns lampejos da tradição são visíveis no romance de Bashardoust. Retomando os elementos que a madrasta leva à casa dos anões para atrair Branca de Neve na tradição, encontra-se um pente. Assim que a madrasta, disfarçada, o utiliza nos cabelos da protagonista, ela desmaia com o veneno. Nessa releitura contemporânea, Lynet demonstra pouca preocupação em manter os cabelos alinhados, porque, por vezes, “– A escova fica presa e machuca” (BASHARDOUST, 2018, p. 204). A madrasta é quem escova os cabelos da enteada, mas em determinado momento ela sente “uma vontade urgente de puxar o cabelo de Lynet, até o último fio, e queimá-lo inteiro” (BASHARDOUST, 2018, p. 206).

Outro lampejo da tradição é apresentado na consideração que madrasta e enteada passam a ter sobre si mesmas, após o rei incutir em ambas a necessidade de substituição da função feminina:

Um dia, as duas começariam a se ver de maneira diferente, e Mina não conseguia imaginar como, quando esse dia chegasse, elas poderiam se tornar qualquer coisa além de inimigas (BASHARDOUST, 2018, p. 207).

Ela sabia que [...] quando ela tivesse idade suficiente para ver Mina – para ver seu coração –, a enteada só poderia odiá-la (BASHARDOUST, 2018, p. 219).

[...] não haveria outros papéis além daqueles determinados para as duas desde o começo – a rainha amarga e envelhecida e a jovem e doce princesa pronta para tomar tudo dela (BASHARDOUST, 2018, p. 219).

Como resultado da intercessão do rei na relação entre madrasta e enteada, a convivência outrora pacífica e de união começa a ruir ao apresentar olhares desconfiados. De uma relação marcada pela empatia – “[...] sempre que ouvia Mina levantar a voz com raiva ou baixá-la em desafio, Lynet começava a imaginar que, em vez disso, era sua própria voz, dizendo ao pai todas as coisas que desejava poder lhe dizer” (BASHARDOUST, 2018, p. 82) – madrasta e enteada passam a se olhar com desconfiança: “– Nada vai ficar entre nós. Mina retribuiu o gesto, mas ainda havia dúvida em seus olhos [...]” (BASHARDOUST, 2018, p. 155).

Esse momento da narrativa é marcado pelo acidente do rei e pela tentativa de fuga de Lynet, o que agrava a situação entre as personagens femininas. Considerando o seu desejo de não se confrontar com a madrasta, Lynet prefere fugir a assumir seu título com a morte do pai. Ela pondera que:

[...] a única maneira de sobreviver era deixar Primavera Branca, criar uma vida nova para si mesma fora daqueles muros. Ela tinha nascido e sido moldada a partir de uma mulher morta, vivendo sob sua sombra fantasmagórica, e agora ela ia finalmente escapar disso do único jeito que sabia (BASHARDOUST, 2018, p. 186).

Contudo, ao mesmo tempo que deseja fugir e se livrar do peso da coroa, Lynet sabia que “não podia partir sabendo que Mina estava com raiva dela, que suas últimas palavras uma para a outra tinham sido marcadas pelo ressentimento. [...] Ela sabia aonde sua madrasta ia quando estava mais aflita” (BASHARDOUST, 2018, p. 187).

É na capela do reino que Lynet percebe a ligação romântica entre Mina e o caçador, Felix. Assim que Mina aprende a manipular o vidro e a praticar o seu poder sobre esse elemento, ela cria Felix, uma figura masculina totalmente controlada – em um movimento contrário à idealização masculina, seja no mito edênico ou na releitura de Carter. Ele se difere do mestre de caça em “Snow Night” que procura pela rainha e tenta modificar seus pensamentos em relação à enteada, retomando a questão feita ao espelho, bem como a história tradicional, em que a madrasta deseja matar a enteada.

É com Felix que ela aprende alguns sentimentos humanos que acreditava nunca poder compartilhar com outro ser. Quando surge a partir dos cacos do espelho, ele reafirma a beleza da madrasta: “- [...] Eu olhei para seu rosto o dia todo. Embora tenha visto outras, você sempre foi a mais bela de todas” (BASHARDOUST, 2018, p. 105). Além disso, acerca de sua descrição física, Mina afirma: “– Você tem a aparência de um caçador” (BASHARDOUST, 2018, p. 106).

Felix é o personagem que está à disposição da madrasta e é ele quem sai à procura de Lynet a mando de Mina. Ao desempenhar o seu papel, remete-nos ao personagem do caçador que persegue Branca de Neve na tradição e dialoga com o conto “The dead Queen”, quando Coover, por meio dos pensamentos e questionamentos do Príncipe, nos induz a pensar que o caçador poderia ser um dos disfarces da madrasta para afugentar Branca de Neve.

De certa forma isso se materializa no romance de Bashardoust, quando Felix pergunta para Mina: “– Quer que eu mate a garota? [...] – Não, Felix [...]. Você não pode... **eu** não posso fazer isso.” (BASHARDOUST, 2018, p. 211, grifo da autora). Por meio dos pronomes “você” e “eu”, a madrasta revela a possibilidade de que ela e o caçador sejam a mesma pessoa, como um reflexo ou uma extensão, afinal ele é fruto do pensamento dela.

Além disso, Felix é o personagem que, ao perseguir Lynet a mando de Mina, realiza o desejo da madrasta do conto tradicional de Branca de Neve: “Mina esperava que Felix lhe trouxesse Lynet, mas, em vez disso, ele lhe trouxe o cadáver de Lynet” (BASHARDOUST, 2018, p. 239). A enteada, por meio da magia, constrói um corpo à sua semelhança, dando à

madrasta o que ela acredita ser seu desejo para continuar sendo rainha. Lynet percebe que poderia forjar uma morte para reorganizar a narrativa e ganhar tempo para salvar sua madrasta.

Felix também trabalha em prol da voz masculina do espelho, que julga, avalia, descreve: “– Seja uma rainha, como sempre foi seu destino” (BASHARDOUST, 2018, p. 244). Nesse momento narrativo, observamos outro diálogo com o conto de Coover, quando o autor propõe que a rainha morta não poderia ser lembrada apenas como a madrasta esquecida de uma princesa.

A partir disso, algumas passagens nos direcionam à famosa competição por beleza e a inveja decorrente dessa ação que embasa o conto tradicional:

– [...] Logo você não vai mais nem precisar de mim (BASHARDOUST, 2018, p. 20).

**Ninguém vai me amar mesmo, então qual a razão de me fazer de boazinha?** (BASHARDOUST, 2018, p. 42, grifos da autora).

– [...] Agora posso sentir tudo me escapando: minha juventude, minha beleza, minha coroa. Mesmo que Nicholas viva, ele vai dar todo meu poder para Lynet, parte por parte, até que não me reste nada além do coração de vidro que meu pai me deu. [...] Ela vai me substituir (BASHARDOUST, 2018, p. 210).

– [...] Foi quando virou rainha que você começou a parecer tão infeliz [...] (BASHARDOUST, 2018, p. 210).

[...] Mina se tornou a rainha orgulhosa outra vez (BASHARDOUST, 2018, p. 211).

[...] Não era isso que Mina secretamente queria – despir Lynet de sua beleza, ser a única mulher digna de ser olhada, digna de ser amada? (BASHARDOUST, 2018, p. 241).

– [...] Você quer uma rainha mais jovem a quem servir? (BASHARDOUST, 2018, p. 346).

**Que rainha sou eu**, pensou ela com amargura. **Escondida de uma garota com metade de minha idade**. E o que uma rainha de verdade faria? Eliminaria qualquer ameaça, é claro, mesmo que isso significasse matar a própria enteada. Era isso que seu pai a obrigaria a fazer (BASHARDOUST, 2018, p. 371, grifos da autora).

**Lynet é mais jovem e mais bonita que você, e ela vai substituí-la** (BASHARDOUST, 2018, p. 374, grifos da autora).

[...] [Mina] costumava acreditar que ficaria completamente sozinha se perdesse a coroa (BASHARDOUST, 2018, p. 410).

A partir do momento que Mina observa que seu posto de rainha está ameaçado pela enteada e considerando que ser rainha, para ela, era sinônimo de ser amada, uma vez que o pai assim lhe havia dito, a madrasta adota um comportamento mais agressivo. Ela tem medo da substituição, se torna infeliz, orgulhosa e ressentida pela perda de sua função social.

Contudo, Lynet tem uma visão diferente de Mina, que parte de uma confusão acerca do segredo de sua criação que a madrasta mantinha a pedido do rei até chegar a um sentimento de completa humanização e alteridade:

[Lynet] caminhou pelo quarto, pensando em todas as vezes que tinha estado ali antes, noite após noite – todos esses anos, todas as confidências que tinha compartilhado, todas aquelas oportunidades para Mina lhe contar os segredos de sua criação (BASHARDOUST, 2018, p. 81).

– Por que você nunca me contou que eu era feita de neve? [...] Por que você me deixou descobrir sozinha? [...] sempre confiei que você seria honesta comigo. Você devia ter me preparado para isso (BASHARDOUST, 2018, p. 83-85).

Lynet se perguntou se já tinha visto a madrasta com uma expressão tão aflita. [...] a madrasta parecia estar com ainda mais medo que Lynet (BASHARDOUST, 2018, p. 86).

[...] talvez sua bonita e confiante madrasta fosse tão insegura quanto ela. [...] Lynet sentiu uma necessidade terrível de proteger a madrasta (BASHARDOUST, 2018, p. 154-155).

[...] ultimamente, Lynet sentia que, em vez disso, era ela quem sempre tentava confortar a madrasta (BASHARDOUST, 2018, p. 181).

Ao longo desse processo de substituição e competição, a madrasta reflete sobre o peso que a tradição constrói a respeito da figura da mãe, a qual foi se tornando ausente considerando as edições realizadas para um mesmo conto. Quanto à sua própria mãe ausente, Mina pondera que “devia a vida ao pai, mas devia a beleza à mãe. [...] Seu pai tinha chamado Dorothea de fraca. Mina não considerou a mãe fraca; ela a considerou egoísta” (BASHARDOUST, 2018, p. 39). A madrasta rejeita a própria mãe, mas o que conhece dela é apenas a imagem criada por seu pai. Ele é o intercessor entre as pessoas e o pensamento e/ou sentimento da filha.

Quando questionada pelo rei Nicholas a respeito do quão ruim era para uma garota crescer sem a mãe, “Mina não sabia ao certo como responder. Ela nunca conheceu nenhuma alternativa” (BASHARDOUST, 2018, p. 74). Ela não torna a sua experiência uma verdade absoluta, mas utiliza dessa mesma experiência de ser órfã de mãe para conquistar o rei quando afirma: “[...] Eu cometí muitos erros que não teria cometido se tivesse uma mãe para me guiar. Depois da morte de minha mãe, desejei uma orientação feminina, alguém para imitar, com quem aprender. Eu queria... bom, eu queria uma mãe” (BASHARDOUST, 2018, p. 127).

A madrasta reflete sobre a sua situação com a mãe ausente – após descobrir que sua mãe não havia morrido, mas fugido por medo do mago – para vislumbrar outras possibilidades para a relação que possui com a enteada:

[...] Mina sentiu uma onda de ressentimento, uma espécie estonteante de desespero enquanto se perguntava como sua vida poderia ter sido diferente se Dorothea tivesse sido corajosa o suficiente para ficar ou levá-la junto. [...] Só as mães mortas eram perfeitas – as vivas eram problemáticas e imprevisíveis. [...] Ela faria o que a mãe não tinha conseguido fazer: ela protegeria a filha (BASHARDOUST, 2018, p. 375-376).

É preciso lembrar que a mãe levar a filha junto de si durante a fuga não é uma opção dentro do sistema patrilinear, que detinha de todos os direitos da prole. Essa passagem ainda traz para a discussão uma percepção comumente abordada na análise da substituição, pelos irmãos Grimm, da mãe pela madrasta. Visto que a mãe de Lynet é apresentada como morta e a mãe de Mina é dada, a princípio, como morta, elas se tornam modelos, de como ser ou de como não ser. A respeito da morte e da consolidação de um modelo, Mina reflete: “**Ele me amaria também, se eu estivesse morta.** [...] Nicholas moldaria a memória dela, formaria uma mulher que ele poderia amar e iria venerar seu corpo morto” (BASHARDOUST, 2018, p. 242, grifos da autora). Tal abordagem nos permite afirmar que o modelo feminino é fruto da imaginação e da idealização masculinas, assim como o Conde o faz no conto de Carter (1979). Afinal, será que a esposa somente é boa, lembrada e desejada por estar morta?

Estando o rei morto, Lynet e Mina precisam reavaliar sua relação de madrasta e enteada, de modo que não apenas os seus poderes se tornam conhecidos, mas algumas revelações são feitas sobre seus passados, seus destinos e as pessoas que estão em seu entorno.

É por meio de Nadia que Lynet descobre ser uma criação do mago, como resultado do pedido do rei, após a morte da rainha. Nadia é a figura que desperta curiosidade em Lynet, assim que chega à Primavera Branca, pois “nunca tinha visto uma mulher cirurgiã antes” (BASHARDOUST, 2018, p. 13). E assim, a princesa “desejou ainda mais conhecer aquela estranha – não apenas saber quem era, mas **conhecê-la** e, talvez, absorver um pouco daquela ousadia para si mesma” (BASHARDOUST, 2018, p. 12, grifo da autora). O fascínio pelo diferente se instaura e Nadia é uma personagem que quebra com o estereótipo feminino que torna a mulher fraca e submissa, quando reflete sobre sua profissão: “– [...] Eles acham que garotas são muito frágeis para testemunhar qualquer sofrimento, que vou ficar com medo” (BASHARDOUST, 2018, p. 61).

Assim, por meio de Nadia, Lynet descobre:

A verdade que não querem que você saiba é que sua mãe nunca deu à luz a você. Ela morreu antes de seu nascimento. [...] Se Emilia não era sua mãe, como Lynet podia se parecer tanto com ela? [...] Você não tem mãe, não tem pai. Nunca teve. Você foi criada por magia, a partir da neve. [...] O pai de sua madrasta, o mago, deu forma a você à imagem de sua mãe a partir de neve e sangue. Você foi feita para ser exatamente igual a ela (BASHARDOUST, 2018, p. 66-67).

“Neve e sangue” (BASHARDOUST, 2018, p. 119) são os elementos utilizados pelo mago para criar Lynet, o que nos remonta à tradição: branca como a neve, vermelha como o sangue. Para o mago, Lynet “era sua criação. [...] – Não é natural que eu queira conhecê-la melhor? Qualquer pai pediria o mesmo” (BASHARDOUST, 2018, p. 164-166). Assim, ele reivindica para si a paternidade da garota: “**você** é minha verdadeira filha” (BASHARDOUST, 2018, p. 291, grifo da autora), mas em um sentimento de posse. Como afirma Mina, o mago “só pensa que [Lynet] lhe **pertence**” (BASHARDOUST, 2018, p. 224, grifo da autora). A madrasta é filha do mago, o que justifica seus poderes pela genética, e esse mesmo mago cria a filha do rei. A proximidade aqui é dada pela característica familiar. Seriam elas irmãs?

O mago praticamente esquece de sua filha Mina nesse devaneio de requisitar o pertencimento de sua criação. Lynet o procura para tentar salvar a madrasta, acreditando que Gregory pudesse “curar o coração de vidro de Mina, torná-la capaz de sentir o amor de que Lynet se lembrava” (BASHARDOUST, 2018, p. 237). A enteada não desiste de sua madrasta, pois a considera sua única família, visto que a falecida rainha não a havia gerado e o pai estava morto. A partir dessa consideração, observamos que Mina deixa de ser a de fora e passa a ser a única opção para Lynet.

É interessante observar que, no Sul, Lynet sente o mesmo não pertencimento que a madrasta sentia em Primavera Branca: “**Eu não me encaixo aqui**, ela pensou de repente e se perguntou se Mina tinha se sentido da mesma forma ao atravessar pela primeira vez a Fronteira do Gelo vinda de outra direção” (BASHARDOUST, 2018, p. 259, grifos da autora). Madrasta e enteada passam por situações semelhantes e isso torna mais fácil para uma se colocar no lugar da outra, em um processo de alteridade e empatia.

Recebendo Lynet em seu laboratório, o mago consegue retirar sangue da garota – fazendo-a acreditar se tratar de um experimento para ajudar a madrasta – e se torna um pouco mais forte. Ele elabora um plano para dar veneno à Lynet e conseguir manter o seu vigor, que havia sido usado em sua criação.

“— [...] Ele escolheu um veneno [...] que se chama **beijo de inverno**” (BASHARDOUST, 2018, p. 315, grifos da autora). Nadia conta o plano a Lynet e revela o nome do veneno, o qual é significativo se considerarmos que, na versão da Disney, é o beijo do príncipe encantado que quebra o feitiço da madrasta, mas nessa releitura o beijo é o próprio veneno. Nadia convence Lynet a se deixar ser enganada pelo mago, trocando o veneno por um que “causa um transe que se parece com a morte mas passa com o tempo” (BASHARDOUST, 2018, p. 316). Assim como na tradição, Lynet precisa passar um tempo “morta”.

É na visita ao laboratório do mago, no Sul, que a jovem encontra a carta que a mãe de Mina havia deixado para a filha ao partir. “[...] A carta **era** uma despedida, mas não de uma mãe moribunda. [...] Dorothea não estava morrendo, mas partindo [...] por estar com medo de Gregory” (BASHARDOUST, 2018, p. 295, grifo da autora). É com essa carta que Lynet sente ainda mais compaixão pela madrasta e por todo o passado daquela que ela considerava sua mãe:

[...] sentiu uma pontada de solidariedade pela garota que tinha se tornado sua madrasta, vivendo sozinha com um homem que a via como um experimento fracassado, uma nôdoa nas próprias habilidades. Ela não valia nada para ele, e Lynet entendeu que Mina devia ter sentido isso todos os dias de sua vida (BASHARDOUST, 2018, p. 295).

Essa passagem enfatiza a criação masculina, considerando que o mago criou tanto Lynet, quanto realizou um procedimento de substituição do coração de Mina; o desprezo masculino quando a criação não corresponde às expectativas e a compaixão de Lynet pela mulher que estava no lugar de sua mãe. Reconhecendo o passado de Mina e a relação da madrasta com o mago, a enteada considera que Gregory nunca poderia ajudá-la, porque ele simplesmente não conhecia a própria filha.

Ao se desvincilar do mago, Lynet tenta retornar para Primavera Branca. Nesse ínterim, o mago visita sua filha e informa que a enteada estava viva. Ele a questiona, induzindo-a a cometer um assassinato: “— [...] Você está disposta a matá-la, quando for necessário? [...] Assim que as pessoas em Primavera Branca souberem que ela está viva, vão pedir sua cabeça” (BASHARDOUST, 2018, p. 324). Ele, então, deixa o veneno com a filha, em um pequeno frasco de vidro.

Em Primavera Branca, Nadia finge estar entregando Lynet à madrasta. Ela ordena aos guardas que capturem a enteada, mas que “sob nenhuma circunstância, devem lhe causar nenhum dano sério” (BASHARDOUST, 2018, p. 345). Os guardas encontram a garota e a levam para a Torre Norte. É nesse espaço que o caçador se encontra com Lynet e ela descobre que quando ele a perseguiu, Mina nunca havia desejado vê-la morta. Lynet pede ao caçador que entregue a carta de Dorothea à madrasta, pois acreditava que “seria a cura pela qual estava procurando – um lembrete para Mina de que ela era mais do que seu pai a fizera” (BASHARDOUST, 2018, p. 367).

Contudo, enquanto a madrasta lê a carta, a qual “Era um pedido de desculpas – e não por se matar, mas por ir embora” (BASHARDOUST, 2018, p. 373), e descobre que sua mãe ainda poderia estar viva, o mago cria uma nova Mina, que vai até a Torre Norte e envenena a enteada. “Ela estava se transformando em gelo, congelando de dentro para fora. [...] O veneno

estava desligando seu coração, congelando seu sangue e congelando sua magia junto” (BASHARDOUST, 2018, p. 369).

Após a leitura da carta<sup>34</sup>, a verdadeira Mina se questiona, “**que rainha sou eu**, pensou ela com amargura. **Escondida de uma garota com metade de minha idade**” (BASHARDOUST, 2018, p. 371, grifos da autora). Ela também pondera, com ressentimento, como sua vida poderia ter sido se sua mãe a tivesse levado ou ficado junto dela. Tomando o exemplo da mãe, Mina decide ser diferente com sua enteada, protegendo-a do mago, mas a encontra morta: “[...] Mina caiu de joelhos ao lado do corpo inerte da filha, aninhando a cabeça de Lynet em seu colo. **Ela morreu achando que fui eu, que eu a matei**” (BASHARDOUST, 2018, p. 380, grifos da autora).

Assim como seu pai a havia feito acreditar que nunca amaria nem seria amada, algo incomodava a madrasta: “o fato de que Lynet talvez tivesse morrido acreditando não ser amada” (BASHARDOUST, 2018, p. 384). Alguns questionamentos passam por sua mente, revelando remorso, vazio, solidão e arrependimento, que são perceptíveis em sua descrição física:

O que aconteceria agora que estava tudo acabado? Mina tinha ganhado, e ali estava sua vitória, ali no espelho: uma rainha infeliz, um reflexo vazio. Mina desejou poder terminar o trabalho do pai e substituir cada parte dela por um caco de espelho [...] sempre refletindo para fora, mas nunca para dentro, de modo que ninguém visse que ela estava novamente esvaziada e oca, seu coração morrendo com Lynet (BASHARDOUST, 2018, p. 385)

Ela não aguentava mais olhar para si mesma – cabelo despenteado, os olhos vermelhos, a pele não mais lisa, mas com rugas de tristeza (BASHARDOUST, 2018, p. 385).

Ao contrário do conto tradicional, a releitura de Bashardoust apresenta uma rainha vitoriosa, mas infeliz. Para se desvincilar do reflexo, ela quebra o espelho e é nessa passagem que há uma revelação, pois, assim que o espelho racha, a voz de seu pai aparece, perguntando

<sup>34</sup> “Minha querida Mina: Não posso partir sem me despedir.

Eu gostaria de levá-la comigo, mas não sei para onde vou, não sei se posso cuidar de mim mesma, muito menos de uma criança de sua idade com saúde fraca. Seu pai diz que seu coração está estável graças ao que ele fez, mas nunca sei dizer se ele está mentindo, se está apenas tentando me enganar. Eu nunca fiquei sozinha, antes.

Ninguém nunca me disse como era difícil ser mãe, quão criança eu me sentiria mesmo enquanto segurasse minha própria filha nas mãos.

Eu sei que devia ficar, e que é errado da minha parte deixá-la aqui com ele, mas é impossível para mim não odiá-lo, e sei que ele vê isso em mim, e que me odeia por isso também. E tenho certeza de que, se ficar, ele vai me fazer algum mal. Mas ele não machucaria a única filha, não depois de se esforçar tanto para salvar sua vida. Eu falhei com você muitas vezes, e não mereço seu perdão. Embora espere que um dia você ainda possa pensar em mim com carinho, não vou procurá-la, caso você não me queira, mas sempre estarei à espera, caso consiga encontrar o caminho até mim outra vez.

Amo você, Mina. Amo muito você. Gostaria de ter sido mais forte por você” (BASHARDOUST, 2018, p. 372-374).

o que a filha estava fazendo. Isso nos permite questionar se não é a voz dele que a acompanhou o tempo todo em seu julgamento sobre sua beleza. Quando Gregory pergunta onde estava Lynet, Mina desconfia que o pai planejava tomar o coração de sua enteada: “**Eu não vou permitir isso [...]**. Todo o amor frustrado que se acumulara em seu coração, estagnado ali por anos sem liberação, ganhou vida” (BASHARDOUST, 2018, p. 387-388, grifos da autora).

Ela o segue e o confronta. Mina pensa em seu poder sobre o vidro e considera o caco de espelho quebrado em sua mão. O mago não sabia de seu segredo, e a madrasta estava certa de que Lynet não havia contado nada a ele. “Mesmo quando eram inimigas, Lynet guardara o segredo de Mina” (BASHARDOUST, 2018, p. 392). Com o caco, Mina fere seu pai na garganta e toda a multidão assiste ao episódio de violência. Mesmo fraca, ouve essas mesmas pessoas chamando por Lynet, que aparece sendo descrita com as cores do conto tradicional: “Com o cabelo negro e o vestido vermelho em contraste com o halo branco de neve, Lynet estava tão vívida quanto um raio contra o céu cinza e embotado” (BASHARDOUST, 2018, p. 393).

Avaliando a situação, Lynet observa que toda a corte esperava:

que sua princesa recém-ressuscitada matasse a usurpadora e tomasse seu lugar de direito no trono da mãe. Essa era uma época de que todos iriam se esquecer de bom grado e, talvez um dia, anos depois, Lynet começasse a esquecer alguns detalhes também. [...] Tudo de que se lembraria seria a história que seria passada por aqueles que estavam assistindo: a madrasta cruel e a princesa injustiçada que tinha voltado dos mortos para derrubá-la e tomar de volta o que era dela (BASHARDOUST, 2018, p. 402).

Nesse trecho, podemos perceber o peso da tradição no destino das personagens. Questiona-se se o que de fato conhecemos da história é verídico, ainda que em termos ficcionais, e não apenas uma perspectiva parcial, enviesada; se quem conta ou narra a história sabe o que realmente aconteceu, mesmo na perspectiva literária. Tal questionamento também ocorre no conto de Walker (1996). Essa percepção dialoga com o que Waugh (1984) pontua sobre a ficcionalidade do mundo fora do texto literário ficcional. Isso nos possibilita problematizar o que poderia acontecer se nos colocássemos na “pele” dos próprios personagens e tivéssemos acesso aos seus pensamentos, principalmente quando consideramos a seguinte passagem: “[...] Várias histórias se espalharam sobre o que tinha acontecido [...]. Mina não se importava com o que diziam: só ela e Lynet precisavam saber o que tinha acontecido” (BASHARDOUST, 2018, p. 407).

Lynet deseja um final diferente para a história com a madrasta: “ela sabia que tinha o poder de mudá-la. As duas tinham o poder de mudá-la” (BASHARDOUST, 2018, p. 403). Primeiramente, ela aciona o seu poder sobre a neve, que rodopia “em torno dela e também de

Mina, protegendo-as dos olhos famintos da corte. O punhal caiu de suas mãos, ela se ajoelhou ao lado de Mina e tomou a madrasta nos braços. Elas se agarraram uma à outra” (BASHARDOUST, 2018, p. 403). A proteção é mútua e elas sabem que podem coexistir. É com o apoio da enteada que a madrasta fortalece seu coração, lembrando que a morte do pai significa que ele não tinha mais poder sobre ela. Assim, elas fortalecem sua relação:

- [...] Lynet, eu amo você. [...] Todo esse tempo, eu amei você e não conseguia ver isso. Obrigada por me ajudar a entender.
- [...] Sua madrasta – sua implacável e inquebrável madrasta – agora parecia muito pequena e frágil em seus braços.
- [...] Você sempre me deu força [...]. Nós ainda temos muito a fazer juntas (BASHARDOUST, 2018, p. 404).

A narrativa prossegue com a coroação. “[Mina] não teria permitido que mais nenhuma outra pessoa coroasse Lynet como rainha. Afinal de contas, era a coroa dela que estava sendo entregue” (BASHARDOUST, 2018, p. 406). Não sendo mais rainha, Mina se questiona sobre quem ela havia se tornado e considera que “ela jamais poderia se permitir machucar Lynet outra vez, e Lynet devia ter coisas mais importantes com que se preocupar do que o estado emocional de sua madrasta traiçoeira” (BASHARDOUST, 2018, p. 408). Desse modo, há uma descentralização do foco da trama ser na relação de ódio entre madrasta e enteada, como o faz a tradição.

A enteada propõe uma nova situação ao dar o governo do Sul à sua madrasta, após se convencer de que Mina é a sua inspiração de um modelo de poder. Mina observa Lynet desenvolver a sua subjetividade e “se transformar em uma rainha, segura e com seus objetivos claros” (BASHARDOUST, 2018, p. 411). A partir da divisão do poder e da possibilidade de madrasta e enteada coexistirem, Lynet determina, de modo paródístico: “– [...] não podemos continuar a fazer as coisas como antes, isso não ajudou ninguém. Nós precisamos acabar com os velhos métodos, para poder construir algo novo” (BASHARDOUST, 2018, p. 412). Nenhuma delas precisaria perder para a outra se tornar vitoriosa. É a noção que Carter (1983) apresenta sobre vinho novo em velhas garrafas, de modo que a pressão do líquido faça o invólucro explodir.

A partir dessa união feminina, surge “[...] um caule longo e fino com uma folha perfeitamente formada. [...] Era a primeira vida nova que ela via desde que tinha deixado o Sul” (BASHARDOUST, 2018, p. 418). Com esse renascimento simbolizando novos tempos, madrasta e enteada constatam: “fomos necessárias nós duas para acabar com a maldição” (BASHARDOUST, 2018, p. 419).

O final da narrativa não traz princípios que solucionam todos os problemas. O momento de passagem da coroa havia sido sempre uma sombra na vida de madrasta e enteada. No entanto, nessa releitura, havia poder para as duas: Lynet no Norte e Mina no Sul, afinal, como afirmado pela enteada, elas eram mais do que suas origens e juntas acabaram com a maldição – que aqui faz referência a Sybil. O mito de Sybil diz respeito ao eterno retorno. De acordo com Eliade (1992), em *Mito do Eterno Retorno*, os mitos são narrativas contadas de maneira repetitiva, por isso infinita, de modo a preservar modelos exemplares. Eles reatualizam, de forma periódica, eventos importantes ao longo da sociedade, estabelecendo paradigmas e arquétipos e servindo para regenerar os povos.

A metáfora de uma estátua de Sybil no reino de Primavera Branca traz um forte apelo para o tempo cíclico que os mitos retomam, mas que são característicos também dos contos de fadas, que cristalizam significados justamente pela repetição. Destruir a estátua e, por consequência, acabar com a maldição em outras leituras é uma forma de possibilitar novas abordagens e perspectivas às personagens de protagonista e antagonista outrora facilmente reconhecidas pela oposição.

A narrativa se encerra com o pensamento de Lynet:

E enquanto voltavam do jardim juntas e de mãos dadas, Lynet soube que esse seria o legado delas, a história que elas haviam escolhido – duas garotas feitas de neve e vidro que eram mais do que suas origens, duas rainhas que tinham se juntado para reformular o mundo (BASHARDOUST, 2018, p. 419, grifo da autora).

Ao contrário da tradição, a releitura de Bashardoust termina revelando o poder que existe na união feminina, quando retomadas as figuras da madrasta e da enteada. Por vezes, a força da tradição acompanha os passos dessa jovem mulher que se tornará, em breve, a substituta da figura da mãe em uma narrativa. *Garotas de Neve e Vidro* apresenta o passado de uma madrasta que se percebe sozinha no mundo, na ilusória presença de um pai que acredita ter poder discursivo sobre seu corpo e seu destino. É no seu relacionamento com a enteada que ela detém controle sobre sua vida e juntas constroem um novo sentido para a relação outrora de ódio que a tradição dos contos de fadas muitas vezes enfatiza para as figuras femininas.

#### 4.2.5 A Rainha Má de *A mais bela de todas: A história da Rainha Má*

Serena Valentino é uma autora norte-americana conhecida por seu desempenho nas séries de quadrinhos *Gloom Cookie* e *Nightmares & Fairy Tales*. Recentemente tem publicado

uma nova série: Os vilões da Disney. *Fairest of All: The Story of the Wicked Queen* foi o seu primeiro romance, traduzido para o português como *A mais bela de todas – A história da Rainha Má*, publicado pela Editora Universo dos Livros, em 2016.

*A mais bela de todas – A história da Rainha Má* é uma releitura da versão tradicional da Disney. O foco de toda a história, assim como se prontifica o título, é a Rainha Má, caracterizando a quebra da sentença conhecida e o ponto de vista tradicional (DUPLESSIS, 1985). No início da narrativa, que faz um movimento de ir e vir na cronologia, são-nos apresentadas descrições do casamento real, o qual introduz a figura da Rainha<sup>35</sup>:

[...] parecia que o mundo inteiro estava ali reunido, ao lado do antigo poço, esperando para ver de perto a beldade que era a nova noiva do Rei – de uma formosura tão rara que parecia ter saído magicamente das lendas e dos mitos, a adorável filha do renomado Artesão de Espelhos (VALENTINO, 2016, p. 5).

A primeira descrição da madrasta enfatiza a sua beleza física e a função que ela desempenha na relação com as figuras masculinas de poder dentro da família: noiva do Rei, filha do renomado Artesão. Além disso, sua descrição começa por sua beleza. A ênfase na beleza enquanto descrição física é demarcada ao longo da obra, conforme podemos observar nas passagens:

– [...] Você deve ser a donzela mais bela destas terras. Não, certamente você é a mais bela de **todas** as terras que já conheci. Não é de admirar que seu pai faça espelhos para refletir a sua beleza (VALENTINO, 2016, p. 10, grifo da autora).

Todo mundo que ela encontrava comentava sobre a sua beleza (VALENTINO, 2016, p. 15).

[...] Mas a Rainha insistira que ninguém poderia vê-la sem maquiagem e não penteada (VALENTINO, 2016, p. 33).

– Você é a mais bonita do que qualquer uma dessas garotas, mamãe (VALENTINO, 2016, p. 41).

[...] esfregando-se freneticamente e perfumando-se, pintando o rosto, arrumando o cabelo (VALENTINO, 2016, p. 42).

– [...] ela era a garota mais bonita lá (VALENTINO, 2016, p. 43).

– Oh, eu tenho certeza de que **ela** era a mais bela (VALENTINO, 2016, p. 43, grifo da autora).

---

<sup>35</sup> Os termos “Rei”, “Rainha”, “Caçador” e “Príncipe” aparecerão nesse subcapítulo com a inicial em maiúsculo porque assim são apresentados na obra de Valentino.

O Rei enfatiza a beleza da Rainha, afirmando “que, de todas as criações de seu pai, ela era a melhor” (VALENTINO, 2016, p. 10). Ela é comparada a uma criação. Se o pai criava espelhos, ela era apenas um objeto para ser admirado, de modo que sua beleza é constantemente relembrada. Sendo idealização do pai, ela é uma posse masculina.

A madrasta, assim como na releitura de Bashardoust, tinha pouco conhecimento de sua mãe, pois era órfã: “Como a Rainha desejava saber qual era o local de descanso de sua própria mãe...” (VALENTINO, 2016, p. 31). O que conhecia da figura materna era apenas um quadro pintado que servia como decoração na casa do pai. A mãe é apresentada através do olhar do outro e o alcance a ela é sempre perpassado pelo masculino:

Minha mãe era bonita; eu tinha consciência disso pelo retrato que ficava pendurado na pequena e lúgubre casa de meu pai. A única fonte de beleza na minha vida era aquele retrato, e eu ficava olhando para ele por horas a fio me perguntando por que eu não era bonita como ela (VALENTINO, 2016, p. 90).

A beleza da mãe é um lembrete de sua própria feiura e, assim, são colocadas em oposição na balança da descrição física. A oficina de seu pai, Artesão de Espelhos, é um lugar que representa medo e pavor, porque ali ela tinha a confirmação, nos inúmeros rostos refletidos de si, de sua aparência. “Não se passou um dia sequer da minha infância sem que o meu pai dissesse como eu era feia, e era assim que eu me via” (VALENTINO, 2016, p. 90).

O que conhecia da relação de seus pais era considerado um “mito antigo” (VALENTINO, 2016, p. 91) e ela desejava que alguém fosse capaz de amá-la da mesma forma que seu pai havia amado a esposa. Ela afirma que a morte da mãe foi resultado de seu nascimento e constata que o pai deve tê-la odiado a partir daquele momento: “seu rosto transtornado por uma fúria mal contida. [...] Ele me olhou fixo, cruelmente. [...] Ele me batia mesmo quando eu ficava em silêncio” (VALENTINO, 2016, p. 93).

É na repulsa pelo pai que o desejo de ter tido a figura materna presente se faz evidente: “Como seria maravilhoso ter a mãe ali com ela naquele momento. Como seria maravilhoso **simplesmente** ter a mãe. A Rainha conhecia a mãe apenas da pintura que decorava a casa de seu pai” (VALENTINO, 2016, p. 8, grifo da autora). Portanto, essa ausência em sua vida pode se apresentar, ainda que brevemente, como tentativa de justificar a sua não adequação ao papel materno, quando se torna madrasta. Uma vez não tendo aprendido o que era o amor de mãe, ela não seria capaz de reproduzi-lo com uma criança.

A ausência maternal também é sentida a cada comparação realizada. O Rei é a figura que mais a faz perceber a semelhança:

– É você nesse retrato? – perguntou o Rei [...]. A semelhança é espantosa [...] Você é praticamente uma cópia dela (VALENTINO, 2016, p. 12).

[Ela] desembrulhava os pequenos espelhos, percebendo um rosto que se parecia muito com o de sua mãe refletido neles. [...]

– Você se parece tanto com a sua mãe que eu quase pensei que fosse um retrato seu.

– O Rei disse o mesmo [...]. Eu quase pensei que era ela que estava olhando para mim desses espelhos (VALENTINO, 2016, p. 69-70).

A semelhança com sua mãe passa a ser sentida pela Rainha, mas é preciso ponderar que apenas após a visão e a revelação de um novo homem em sua vida:

A Rainha examinou-se no espelho outra vez, e viu algo de sua mãe olhando-a de volta. Lembrou-se do dia em que o Rei comentara sobre sua semelhança com ela. Talvez ele estivesse certo. Era possível que ela se parecesse com a mãe, mas nunca tinha notado isso até aquele momento, ali de pé no mesmo vestido de noiva que a mãe tinha usado no dia do próprio casamento (VALENTINO, 2016, p. 8).

As mulheres tanto nessa releitura quanto na de Bashardoust são assemelhadas entre as gerações, mas o mesmo nunca é afirmado sobre os homens. A mãe está numa ponte de “ausência-presença”, e usar as mesmas roupas pode simbolizar o desejo de reprodução, de trilhar os mesmos caminhos.

No momento em que o Rei conhece a futura madrasta de Branca de Neve, “[...] a Rainha estava puxando um balde d’água de um antigo poço” (VALENTINO, 2016, p. 9). Na versão de Walt Disney, Branca de Neve, em um momento de musical que ocorre acima de um poço que reflete tanto a sua voz, quanto a sua imagem, canta que um dia será feliz com aquele que sonhou para si. Seria um indício cíclico de que nessa releitura Branca de Neve é a própria Rainha?

Nessa versão de Valentino, o poço é compartilhado:

[...] Branca estava sentada na borda do poço – no poço **da Rainha** –, alimentando os azulões. Ela havia se tornado uma bela jovem (VALENTINO, 2016, p. 139, grifos da autora).

É a Branca de Neve, ela estava me ajudando a tirar água do poço (VALENTINO, 2016, p. 145).

[A Rainha] viu Branca de Neve no poço (VALENTINO, 2016, p. 175).

O fato de realizarem as mesmas tarefas poderia ser interpretado como um traço de uma subjetividade compartilhada pela repetição imposta pela tradição ou apenas uma tentativa da madrasta de fazer sua enteada se sentir inferior, colocando-a na mesma posição outrora ocupada por ela antes de se casar com o Rei?

O poço é um elemento que se repete durante o casamento, podendo ser interpretado como um lembrete: “[...] Ele a esperava ao lado do velho poço, que ele havia ordenado que fosse trazido da casa do Artesão de Espelhos para o pátio do castelo, a fim de que pudesse sempre recordar-se de onde ele vira pela primeira vez a Rainha” (VALENTINO, 2016, p. 14). A ambiguidade do poço ocorre quando ele pode ser uma recordação para o Rei, mas também é um símbolo para recordar a madrasta constantemente de sua origem. O poço é ainda um elemento que se assemelha ao espelho, dado que a água em seu fundo produz o reflexo.

Além da mãe, a Rainha também perde o pai. Tudo isso antes do casamento real. Para ela, a morte do pai é vista como libertação: “Era como se, ao deixar este mundo, seu pai houvesse levado com ele toda a escuridão” (VALENTINO, 2016, p. 11), “No dia em que meu pai morreu, foi como se a minha vida tivesse sido inundada de luz. [...] pela primeira vez eu havia saído para a luz, que eu não estava mais mergulhada em escuridão e dúvida” (VALENTINO, 2016, p. 94). Seu último pronunciamento revela sua natureza cruel e desprovida de humanidade, cujas palavras são amargas e destilam ódio: ““Você sabe que ele não vai voltar para ver você, não sabe? Você sempre foi uma criança feia. Por que um **rei** iria perder seu tempo com você? [...] Eu nunca amei você, filha’. E, então, ele fechou os olhos e deixou este mundo” (VALENTINO, 2016, p. 94-95, grifo da autora).

Assim que se casam, a Rainha deseja poder ser uma mãe para Branca de Neve e o Rei reconhece seu esforço:

[...] Ela viveria feliz com o Rei e sua linda e delicada flor de menina. Ela criaria e amaria aquela criança como se fosse sua. Iria lhe dizer como ela era bonita todos os dias de sua vida, e elas dançariam juntas e ririam como mãe e filha. Elas **seriam** mãe e filha (VALENTINO, 2016, p. 16, grifo da autora).

– Você já se tornou uma mãe para ela (VALENTINO, 2016, p. 26).

Com o casamento, ela assume sua função em relação à Branca de Neve. Enquanto estava segura de sua beleza, comportava-se como uma boa mãe. Nessa releitura, há substituição da mãe pela madrasta; não é como a madrasta do romance de Bashardoust, Mina, que nega a substituição, preservando a memória da mãe de Lynet, a enteada.

Além disso, a princípio, ela deseja proteger a enteada, baseando-se na sua experiência enquanto filha do Artesão:

Eu prometi a mim mesma que não deixaria os demônios do meu pai macularem a minha alma. Jurei que estava começando uma nova vida com você. Eu queria esquecer-lo e ser feliz com você e meu belo passarinho. Fiz a promessa de que faria de Branca minha própria filha e a amaria do jeito que eu queria que meu pai tivesse me amado –

que eu diria para Branca de Neve todos os dias de sua vida como ela era bela, e que iríamos dançar juntas e rir. E, ao contrário do meu pai, eu levaria Branca para visitar o túmulo da mãe e usaria as cartas que você me confiou para lhe contar sobre ela (VALENTINO, 2016, p. 93-94).

No dia do casamento, há uma ênfase no fato de que “A Rainha ergueu a criança no colo, abraçou-a, e levou-a para o redemoinho colorido dos vestidos das elegantes damas. Ela dançou com a menina” (p. 16), a Rainha “nunca dançou tanto em toda a sua vida” (VALENTINO, 2016, p. 15). Apesar da experiência conjunta que se pode observar nessas passagens, considerando o seu trágico final nos contos de Grimm, dançar em seu próprio casamento se torna uma ironia.

Ainda durante o casamento, há um primeiro indício de que a Rainha tinha inveja da beleza da enteada, quando “quase desejou absorver a beleza daquela criança, para que ela própria pudesse ser verdadeiramente bela” (p. 7), pois era “como se a beleza da criança a machucasse profundamente” (VALENTINO, 2016, p. 7). O desejo de absorver tal atributo de Branca de Neve está vinculado à possibilidade de se tornar jovem novamente.

Após a cerimônia, a Rainha recebe o seu presente:

– Vejo que você abriu o meu presente – observou o Rei, olhando para o espelho. O espelho era em formato oval e ricamente ornamentado, dourado, com borda em filigrana [...]. Mas alguma coisa nele a fez sentir o mesmo mal-estar que a abalara antes da cerimônia (VALENTINO, 2016, p. 17).

A partir do momento que se faz presente pela primeira vez, o ato de olhar para ele e se ver refletida se torna uma constante:

A Rainha estava sozinha em seu quarto, olhando para o seu reflexo no espelho (VALENTINO, 2016, p. 6).

A Rainha examinou-se no espelho outra vez (VALENTINO, 2016, p. 8).

[...] Mas não conseguia tirar os olhos do espelho (VALENTINO, 2016, p. 17).

[...] Ela se inclinou para o espelho para examiná-lo mais de perto (VALENTINO, 2016, p. 36).

[...] Olhou-se no espelho pendurado no salão principal (VALENTINO, 2016, p. 107).

[...] a Rainha caminhou até o espelho (VALENTINO, 2016, p. 116).

A Rainha correu [...] até o espelho (VALENTINO, 2016, p. 149).

Apesar de recorrer constantemente ao espelho para se certificar de sua beleza e aparência, enquanto Branca de Neve ainda é uma criança, a madrasta possui uma relação de

coexistência, porque projeta nela a criança que outrora havia sido. Ela se dirige à enteada como “meu belo passarinho” (VALENTINO, 2016, p. 7), o que nos remonta à narrativa de Bashardoust, cuja enteada afirma que seu nome, Lynet, significa pássaro, e cuja madrasta a apelida como “lobinha”. O fato de as duas madrastas trazerem apelidos carinhosos às enteadas revela que existe uma relação de proximidade. Quando a Rainha afirma: “– [...] Eu preciso ter certeza de que você sempre recorrerá a mim, especialmente se alguém estiver tentando fazer-lhe mal” (VALENTINO, 2016, p. 75), além de preocupação, trata-se se um pedido que clama por uma forma de se manter útil à enteada e garantir o que havia alcançado com o casamento.

Além disso, a Rainha é a pessoa encarregada pelo Rei por apresentar a mãe de Branca de Neve, por meio de lembranças guardadas em uma caixa. “[...] o Rei entregou à Rainha uma pequena caixa com os escritos de sua primeira mulher. [...] – Eu quero que você compartilhe isso com Branca de Neve quando achar que ela está pronta” (VALENTINO, 2016, p. 21-22). A caixa, que posteriormente será usada para trazer o coração de Branca de Neve, como na tradição, nos remonta à Pandora. Assim como a madrasta, Branca terá seu conhecimento sobre a mãe biológica intermediado por outra pessoa – no caso, uma pessoa que nunca a conheceu pessoalmente: “A Rainha sentava-se ali com Branca por horas, contando-lhe as histórias de sua mãe que viera a conhecer por meio das cartas que o Rei lhe confiara, chegando a ler algumas delas em voz alta” (VALENTINO, 2016, p. 29-30). Que garantia temos que essas cartas foram realmente escritas pela mãe de Branca de Neve?

Quando o Rei repreende a filha por acreditar que ela havia pregado uma peça em suas primas, a Rainha irrompe o salão, interrompendo o marido e mandando que ele retirasse as mãos da enteada. Ela ordena que ele peça perdão pela maneira como havia tratado a filha e afirma: “– Você machucou o **coração** dela [...]. Eu conheço aquele olhar, aquele rostinho magoado de coração partido. É o mesmo olhar, a mesma expressão, que eu encarava dia após dia nos espelhos do meu pai quando criança” (VALENTINO, 2016, p. 84, grifo da autora). Nessa passagem, nos deparamos com uma Rainha empática, que age com alteridade. Ela se projeta e se enxerga na enteada, protegendo-a.

Quando o Rei inicia sua ausência para os campos de batalha – “[...] Ele já está longe há vários meses” (VALENTINO, 2016, p. 33) –, a Rainha se dedica a fortalecer sua relação com Branca de Neve. Nesse ínterim, ocorre a primeira aparição do escravo: “[...] algo pareceu se mover atrás dela no espelho [...]. Ela tinha certeza de que vira um rosto surgir no espelho, logo acima de seu ombro” (VALENTINO, 2016, p. 35). Quando ela se aproxima para examinar o objeto, ele a cumprimenta: “– Boa noite, minha Rainha” (VALENTINO, 2016, p. 36). Sua reação de susto provoca a quebra do espelho: “Ela instintivamente golpeou o enorme espelho

[que] [...] se espatifou no piso de mármore. Mas, por um momento, a Rainha teve certeza de que vislumbrara a face estilhaçada de um homem olhando para ela” (VALENTINO, 2016, p. 36).

Após esse momento inicial de medo e apreensão em relação ao reflexo do rosto, o Rei retorna e manda consertá-lo: “Repousando na cornija da lareira estava o espelho que ela tinha quebrado, agora totalmente reparado e intacto [...]. – [...] pensei que você gostaria de algo para lembrá-la de seu pai” (VALENTINO, 2016, p. 47). O ato do Rei soa como um lembrete de que a Rainha precisava encarar quem quer que estivesse aprisionado no objeto.

Para Gilbert e Gubar (1979), a voz no espelho é a voz do Rei que dita as regras de julgamento que coordenam as ações da Rainha Má frente a esse objeto. A avaliação que ela faz de si mesma passa pelo viés do patriarcado, afinal a beleza que ela busca é fruto de um julgamento masculino. Considerando isso, ter o espelho de volta é o início do seu processo de insanidade:

– [...] temo estar perdendo a cabeça!  
 [...] Mas ele poderia pensar que ela estava louca, ou pior, possuída por espíritos malignos. [...]  
 – Eu vi o rosto de um homem nesse espelho que você me deu, meu amor. Ele falou comigo!  
 – [...] Você é a mulher mais forte que eu conheço, mas até mesmo você tem os seus limites (VALENTINO, 2016, p. 48-49).

A fala do Rei determina que as mulheres, mesmo as mais poderosas, são limitadas. Sua ausência e o episódio do espelho agravam sua solidão: “[...] a Rainha começou a se sentir mais solitária [...]. Tinha certeza de que iriam acusá-la de bruxaria, e a queimariam na fogueira” (VALENTINO, 2016, p. 51). A retomada histórica nesse trecho é significativa por trazer à tona o contexto de queima às bruxas durante a Inquisição.

Considerando que o espelho havia sido um presente do Rei, para conseguir evitá-lo, ela o cobre com grossas cortinas de veludo, explicando ser uma forma de preservá-lo. Assim, tem-se início suas mentiras. Além disso, em seus pesadelos, o rosto quebra o espelho de dentro para fora, “[...] cada caco refletindo uma imagem horrível da Rainha, não com a sua bela aparência, mas velha, macilenta e coberta de verrugas” (p. 52), e ela se questiona se “[...] demônios haviam invadido sua alma” (VALENTINO, 2016, p. 53). Seus pesadelos revelam o medo de envelhecer e a invasão de sua alma pode ser lida como a maldade e o seu lado obscuro vindo à tona.

Algum tempo depois, o rosto no espelho realiza uma nova aparição, junto a uma revelação:

– Boa noite, minha Rainha [...]. Sou seu escravo [...]. É meu dever transmitir-lhe as novidades do reino, qualquer coisa que você deseja saber; eu vejo tudo, posso mostrar-lhe tudo o que você quiser [...]. Eu vejo tudo, minha Rainha, nos corações e mentes de cada mísera alma no rei [...]. Você não me reconhece? [...] Minha filha (VALENTINO, 2016, p. 85).

O rosto ganha forma e identidade: refere-se à alma de seu pai. Sua aparição e revelação desesperam a Rainha, que se questiona o porquê de as coisas terem de mudar. “Por que ela não podia simplesmente congelar o tempo no dia em que se casou e viver feliz para sempre com Branca e o Rei?” (VALENTINO, 2016, p. 96). A tradição nos responde: porque as madrastas não têm direito a finais felizes. Elas são as “de fora”, estando à margem. Além disso, essa passagem se diferencia do rei de Bashardoust, pois ele se vangloria de que em seu reino nada muda, ou seja, tudo permanece como ele quer.

É interessante observar que o rosto aparece somente na ausência do Rei, seja dos aposentos da Rainha, seja do reino: “Ao ouvir o barulho, o Rei correu para o quarto da Rainha. [...] Mas o homem no espelho não estava mais lá” (VALENTINO, 2016, p. 89). Quando o Rei parte novamente para o campo de batalha, a presença do pai no objeto ocorre com mais frequência.

É por meio do espelho que ela recebe a notícia da morte do Rei:

[O Rei] está em seu cavalo. Sua espada é erguida no ar. Oh! Uma seta quase acertou o seu rosto [...]. Oh, e agora, o que é isso? Um homem com uma lança se aproxima pelas costas do Rei. Eu acho que o seu marido não se apercebeu do atacante. Se ao menos pudéssemos avisá-lo! Se pudéssemos de alguma forma impedir a lança de entrar em suas costas e atravessá-lo até emergir do outro lado, de seu peito... para evitar que ele... (VALENTINO, 2016, p. 102-103).

“A Rainha tinha consciência de que iria mudar a vida daquela criança para sempre” (VALENTINO, 2016, p. 105), quando lhe anunciasse a morte. “Agora, ela seria tudo o que Branca tinha no mundo” (VALENTINO, 2016, p. 105). A constante ausência paternal é substituída pela morte e a madrasta constata a importância que sua função desempenharia na vida da enteada. Contudo, passa semanas isolada em seu quarto após o funeral, demonstrando fraqueza: “[...] como se ela pudesse se despedaçar a qualquer momento” (VALENTINO, 2016, p. 110). Ainda que Verona, sua dama de companhia, tentasse uni-la a Branca de Neve, era em vão.

É nesse período que ela adquire um novo ritual: caminhar até o espelho, ansiando por ver o rosto do pai e obter notícias do marido no outro mundo. Mas o objeto apenas refletia a Rainha e ela começa a se questionar sobre sua beleza:

Ela se angustiou com o que havia se tornado. Talvez sua beleza anterior no fim das contas fosse simplesmente produto de um feitiço... um encantamento lançado por seu esposo. E quando ele morreu, sua beleza – sua **falsa** beleza – morreria com ele. Como pôde um dia pensar que era bela? Que se parecia com sua linda mãe, ou rivalizava, da forma que fosse, com a primeira esposa do Rei, ou até mesmo com a pequena Branca?” (VALENTINO, 2016, p. 117, grifo da autora).

A dúvida sobre sua beleza começa a lhe consumir. Quando o rosto aparece no espelho, seu pai nega que possa ter notícias do falecido Rei, mas afirma que pode ver algo que a deixaria feliz. Como nenhuma outra informação é revelada, a Rainha convoca as primas do marido, que sabiam sobre o espelho. Essas personagens nos remontam, em alguns momentos, à tradição:

- Você gosta...
- Da sua nova mãe? – elas perguntaram.
- Eu gosto muito dela – Branca respondeu.
- Ela nunca foi...
- Cruel com você?
- Ela não a trancafiaria...
- Para proteger-se de sua beleza?
- Branca estava confusa.
- Não. Por que ela faria isso?
- [...] Ela não é a madrasta...
- Dos contos de fadas, então?
- [...]
- Nós esperávamos...
- Um pouco de emoção, de intriga.
- [...]
- Eu a esconderia – disse Ruby.
- Eu também – emendou Lucinda.
- Eu não faria isso. Eu a cortaria em pedacinhos e a transformaria em uma poção.
- Oh, sim, e todas nós a beberíamos...
- De fato. Ela nos deixaria belas e jovens novamente (VALENTINO, 2016, p. 59-60).

Esse diálogo entre Branca de Neve e as primas de seu pai rememora ações de madrastas e bruxas – as personagens antagonistas – dos contos de fadas. Além disso, elas trazem ao conhecimento da enteada as frutas enfeitiçadas, como as maçãs, “que poderiam fazer uma menininha dormir para sempre [...]” (VALENTINO, 2016, p. 73).

As primas ainda são responsáveis por revelar mais informações sobre o passado da madrasta. A Rainha descobre que a alma de seu pai está presa ao espelho devido a um acordo feito com elas: em troca da alma, a esposa do Artesão de Espelhos, estéril, conseguiu dar à luz uma criança. Com essas informações, a madrasta pede às primas que a ensinem a domar o espírito do espelho. Assim elas o fazem e também deixam outro presente para a Rainha: livros sobre feitiçaria e um caldeirão.

A partir do momento em que a Rainha passa a domar a alma de seu pai no espelho, o famoso questionamento surge: “– Diga-me, espelho meu, existe alguém mais bela do que eu?

[...] Quem é a mais bela de todas?” (VALENTINO, 2016, p. 124-125). Com a confirmação de que ela era a mais bela, “seus olhos se estreitaram e um sorriso perverso esticou-lhe os lábios em um canto da boca” (VALENTINO, 2016, p. 124). A afirmação do espelho a transforma, de modo a se sentir renovada. A Rainha acredita ter poder sobre o pai, assim como ele havia exercido poder sobre ela até aquele momento.

Encontrando alívio por ele ter finalmente admitido que ela era a mais bonita, a mais bela de todas, consultar o espelho se torna um ritual:

[...] nos dias em que se esquecia de consultar o espelho, ela ficava irritadiça, amarga e ansiosa [...]. E, assim, aquilo se tornou um ritual para a Rainha. Todos os dias ela consultava o Espelho Mágico, tragada e possuída por sua vaidade, ainda devastada pela morte de seu amado esposo. Ela usava a aprovação do pai para curar todos os seus febris pesadelos, o implacável temor da perda, de envelhecer, de ser de fato aquela coisa repugnante, a mulher terrivelmente feia que seu pai sempre lhe disse que ela era (VALENTINO, 2016, p. 129).

Sua vaidade se torna doentia e finalmente o espelho confessa a beleza de outra pessoa: Verona, a dama de companhia da Rainha. Com isso, sentimentos como “fúria”, “inveja”, “raiva”, “ódio” (VALENTINO, 2016, p. 129), inundam a madrasta. Ela revela ao pai que ansiava por seu amor e por sua aprovação quando era criança e considera que, ao afirmar a beleza de Verona como superior à dela, ele estaria usando disso para destruí-las. Nesse sentido, ela se mostra consciente que ele deseja minar sua relação com outras mulheres, pois separadas elas são mais fracas. Apesar disso, quando a dama de companhia entra no quarto, bela e adorável, a Rainha “já não sentia nem um pouco do amor fraternal que sempre tivera por Verona” (VALENTINO, 2016, p. 131). Embora se sentisse dividida entre o amor e a inveja, ela envia Verona para outro reino, em missão diplomática.

Aprimorando as técnicas de feitiçaria, aos poucos a Rainha se transforma e se torna “tão fechada, tão fria”, pois “não queria experimentar novamente a dor que sofrera quando perdeu o marido” (VALENTINO, 2016, p. 137). Ao mesmo tempo, alguns feitiços “a mantinham com a aparência jovem e bela” (VALENTINO, 2016, p. 143). Ela passa a considerar que “sempre fora bonita e agora seu pai [...] era obrigado a dizer a verdade. A Rainha sentia um imenso poder nisso” (VALENTINO, 2016, p. 143). De seu nascimento até o momento que o rosto, no espelho, afirma sua beleza, a Rainha passou todo o tempo acreditando ser feia e inútil, impressões alimentadas por seu pai. Contudo, quando a avaliação dele se modifica, ela também passa a se ver de outro modo. Que poder haveria nessa manipulação?

Quando questiona o rosto de seu pai no espelho se um dia voltaria a ser feliz, ele responde que “a felicidade é a beleza, e a beleza é a felicidade. Beleza traz alegria [...]”

(VALENTINO, 2016, p. 133). Assim, o aspecto físico se torna sinônimo de felicidade. É por meio de seu encanto que a Rainha acredita que as pessoas a amariam e a temeriam: “[...] sentia-se poderosa com sua beleza. Não, não apenas poderosa, mas invencível” (VALENTINO, 2016, p. 135-136). Ainda passa a considerar fraqueza o oposto daquilo que estava se transformando. Ao observar sua nova dama de companhia, afirma que o “[...] jeito meigo e calmo de falar [constitui] evidência de uma natureza fraca” (VALENTINO, 2016, p. 138).

Ela se afasta cada vez mais da enteada, pois “a cada ano que se passava, a beleza de Branca aumentava, e a Rainha começou a sentir algo pela menina que não era amor” (VALENTINO, 2016, p. 138). É na borda do poço, o mesmo poço que ela costumava retirar água quando conheceu o Rei, que ela constata que Branca de Neve estava se tornando uma bela jovem e um príncipe passa, encantado pela beleza da enteada. Assim que percebe isso, corre ao espelho para consultar sua beleza. Recebendo a resposta que deseja, iniciam-se os questionamentos:

[...] Alguma coisa sobre aquele jovem se aproximando de Branca de Neve a perturbara. Seria inveja? Fora isso que obrigara a Rainha a correr para o espelho? Estaria ela se ressentindo de Branca por sua beleza? Sua juventude? Ou era algo mais benevolente? Estava protegendo Branca do amor? Afinal, vejam só o que o amor havia feito com a Rainha... (VALENTINO, 2016, p. 140).

Ao realizar essas perguntas, o narrador avalia a transformação da Rainha, que antes queria proximidade com a enteada, mas agora se sentia ameaçada, seja pela beleza, seja pela possibilidade de amar e ser amada. “[...] Ela tinha beleza e poder. Mas ela queria mais” (VALENTINO, 2016, p. 143). Desse modo, a madrasta decide que o melhor para Branca de Neve seria assumir responsabilidades, realizando os afazeres domésticos.

Durante uma das tarefas, Branca de Neve cai sobre a borda do poço. Tal situação parece que causará alguma reação positiva na madrasta, pois “a Rainha saiu correndo [...]. Seu coração parou. [...] Paralisada de medo e pesar” (VALENTINO, 2016, p. 145). Mas a garota é salva pelo príncipe. Certa de que ele pediria a mão da princesa em casamento, a Rainha intercede:

– [...] Branca de Neve não o ama, e não posso deixar a minha filha se casar com alguém que ela não ama.

[...] A Rainha diria para Branca de Neve que o Príncipe havia deixado um bilhete dizendo que não a amava e que queria terminar o namoro antes que Branca pensasse que os sentimentos dele em relação a ela fossem mais profundos do que realmente eram. [...] Mentir para ambos [...] não seria nada se comparado a perder um ao outro numa tragédia, traição, ou morte (VALENTINO, 2016, p. 147).

A madrasta mente para a enteada e para o príncipe, seguindo motivações alimentadas pelo ciúme e pela inveja. “Como ela poderia ficar ali assistindo-os trocar juras de amor quando o amor de sua vida lhe fora arrancado?” (VALENTINO, 2016, p. 148). A Rainha deseja privar Branca de Neve da experiência porque ela própria não tinha ninguém para amá-la. Visto nunca ter sido amada pelo pai, quando finalmente encontra o Rei para amar e ser amada, ele morre.

As ações da madrasta em relação à enteada e ao príncipe são refletidas pelo espelho nos seus olhos: “Havia uma dureza em sua beleza, que era fria e distante. [...] Receio de estar se perdendo na tristeza, no medo e, acima de tudo, na vaidade” (VALENTINO, 2016, p. 149). Esse receio que a Rainha sente demonstra que ela tem consciência de que seu interior estava mudando e isso estava sendo refletido no exterior, em sua aparência física. Mas a avaliação da alma de seu pai no espelho é um pouco diferente da sua e isso a convence:

– Você está imponente, majestosa e elegante. [...] você simplesmente amadureceu numa mulher distinta e eminentemente. Você é a Rainha e não pode ser incomodada com assuntos do coração. [...] Uma mulher de sua importância não pode ser governada por suas emoções (VALENTINO, 2016, p. 149-150).

Sua percepção de que estava mudando também é sentida por Verona, a qual tenta aproximar-se da Rainha e convencê-la a retomar a relação que possuía com Branca de Neve:

– Você parece muito mudada para mim, Majestade. Está mais bonita do que nunca, mas algo dentro de você mudou. Temo por sua infelicidade e solidão [...]. Branca de Neve tem me escrito várias vezes, expressando preocupação com você. Ela está apreensiva por você ter se fechado para ela. Ela a ama tanto, Majestade, e parte o meu coração ver vocês duas tão sozinhas em sua dor quando têm uma à outra para buscar consolo e força. [...] Ela ainda seria uma grande amiga para você, se você apenas lhe estendesse a mão. [...] Aproxime-se de sua filha, ela não ficará muito mais tempo nessa corte, já que está se aproximando da idade adequada de se casar, e eu não gostaria de vê-la partir deste reino sem conhecer o amor de sua mãe (VALENTINO, 2016, p. 152-153).

As palavras de Verona parecem surtir efeito na Rainha, que convoca o Caçador e lhe ordena que enterre o espelho na floresta. Assim, “o Caçador desapareceu na floresta, levando com ele a única coisa que tinha dado forças à Rainha desde a sua maior perda, mas que também havia se tornado a sua maior fraqueza” (VALENTINO, 2016, p. 155-156). O objeto é descrito como ambivalente.

A ausência do espelho provoca vários pesadelos na madrasta e é bastante significativo quando ela, durante o sonho, procura por ele e encontra um coração enrolado em um pano: ““Mamãe?”, ela ouvia. Era Branca [...] seu vestido branco coberto de sangue, escorrendo de

onde antes estivera o seu coração” (VALENTINO, 2016, p. 158). Antes mesmo de acontecer, o pedido que ela faz ao caçador na tradição se torna verdadeiro em seu imaginário.

Quando o espelho misteriosamente retorna para a madrasta e sua supremacia da beleza é confirmada, ela sente-se “renovada, sua força voltando para ela, assim como o seu senso de identidade” (VALENTINO, 2016, p. 159). Mas nem o espelho é capaz de apagar os pesadelos que continuam acontecendo. Nessas manifestações, observamos que o diálogo com o pai é constante e ele valida a ideia de impossibilidade de coexistência de madrasta e enteada ao afirmar: “– **Você deve matar Branca de Neve se quiser sobreviver, se você desejar a sua beleza de volta. [...] Se Branca de Neve viver, [...] todo mundo vai olhar para você com pena e desgosto**” (VALENTINO, 2016, p. 169, grifos da autora).

O pai ainda revela que sempre a odiou por vingança pela morte de sua esposa durante o parto e a Rainha observa que não se difere do pai, uma vez que abandonou Branca de Neve e desprezava a beleza da enteada: “ultimamente, ela via muito dele dentro de si mesma” (VALENTINO, 2016, p. 166).

Ainda durante os pesadelos, a madrasta tem acesso à maçã e a como envenená-la:

[...] Estava outra vez na Floresta Morta. [...] percebeu algo verde e vermelho naquele negro vazio. Era uma reluzente e apetitosa maçã [...]. Ela pegou a brilhante maçã da árvore morta, colocou-a nas dobras de seu vestido simples, puxou o xale sobre a cabeça e pôs-se a caminho de uma pequena choupana no fundo do bosque (VALENTINO, 2016, p. 170, grifos da autora).

[...] uma certa raiz indutora do sono. [...] Sentia-se perversa, e um calafrio maligno a percorreu. [...] Ela esfregou a substância oleosa da raiz na maçã. Aquilo faria Branca dormir um sono semelhante à morte (VALENTINO, 2016, p. 171-172, grifos da autora).

Esses pesadelos e delírios são intercalados, na narrativa, a momentos em que a madrasta se encontra acordada e pede a Branca de Neve que procure e lhe entregue a maçã mais vermelha e reluzente que a jovem encontrar. Em seguida, temos uma descrição de sua transformação em uma velha camponesa que, assim como na tradição, irá à casa dos anões à procura da enteada:

**Seu rosto – seu belo rosto – desabara numa flacidez enrugada e velha, vincada pelos sulcos da idade e pontilhada com verrugas, ela podia sentir o próprio hálito e ele era fétido, condizente com seus dentes podres. Estava uma verdadeira bruxa – uma bruxa velha, vil e repugnante [...] (VALENTINO, 2016, p. 173, grifos da autora).**

A descrição de sua transformação é ainda mais acentuada quando apresentada Branca de Neve, considerando seu desenvolvimento: “**A garota – uma mulher feita agora – era**

**deslumbrante. [...] Uma bela criança. Uma bela mulher. Certamente, mais bela do que a Rainha”** (VALENTINO, 2016, p. 173, grifos da autora).

A partir disso, o espelho é novamente consultado e lhe consente a tão temida resposta: “– Lábios vermelhos como a rosa, cabelos negros como o ébano, pele branca como a neve...” (VALENTINO, 2016, p. 176). Branca de Neve é descrita como a mais bela de todas e a madrasta começa a sentir “algo muito próximo do ódio” (VALENTINO, 2016, p. 177). Alguns questionamentos são realizados:

Como a menina poderia ter se recuperado tão bem da perda de seu pai? Será que não se lembrava de todos os momentos felizes que passaram juntos? Como podia encontrar em seu coração disposição para sorrir – para rir e cantar? Para **amar?** [...] A garota não apenas estava superando a Rainha como a mais bela de todas, como também estava apaixonada. Um insulto tanto ao seu pai como à Rainha! (VALENTINO, 2016, p. 177, grifo da autora).

Nessa a Rainha não caía: Branca de Neve era uma moça egoísta que não respeitava a memória de seu pai e estava conspirando para superar sua mãe na única coisa que lhe restara neste mundo: sua beleza (VALENTINO, 2016, p. 195).

Em seus pensamentos, a madrasta tenta tornar Branca de Neve perversa e insensível, como se a garota não sofresse a perda do pai. Sua justificativa vai além da beleza, voltando-se para a questão do amor. Com isso, é agravado nela o desejo de que Branca de Neve morra e seguem as sequências da tradição: ela convoca o Caçador para trazer o coração da jovem em uma caixa – e aqui a caixa é a mesma que o Rei lhe entregara logo após o casamento, contendo informações sobre a falecida esposa. Como o Caçador não realiza a tarefa – o que é constatado na consulta ao espelho, a Rainha o mata e se lembra da maçã envenenada. Assim como no sonho, ela se disfarça de velha ambulante:

[...] Ela iria transformar sua majestosa aparência de rainha na de uma velha vendedora ambulante. [...] Viu seu reflexo. Ela era agora uma velha decrepita... como a do seu sonho. Seu queixo estava pontudo. Uma verruga adornava a ponta de seu nariz adunco. As sobrancelhas tinham engrossado, e eram agora negras e desgrenhadas. O seu cabelo ralo, de um grisalho amarelado, caía por sobre o seu rosto e agitava-se ao vento que passava pela grade da janela. Suas roupas também haviam mudado (VALENTINO, 2016, p. 188-189).

Ao encontrar Branca de Neve, a madrasta a convence de que a maçã era mágica e que realizava qualquer desejo. Pássaros tentam atingir a Rainha, assim como o cachorro, no poema “A fábula da princesa morta e dos sete cavaleiros”, de Alexander Pushkin, mas é em vão. A garota deseja algo semelhante ao que a madrasta um dia tivera: “amor, um belo príncipe que chegasse montado em seu cavalo e a levasse para o seu castelo para fazê-la sua esposa. Mas ela

também desejou algo que a Rainha sabia que ela mesma nunca poderia ter, e isso era ‘viver felizes para sempre’” (VALENTINO, 2016, p. 199). Quando ela deseja as mesmas vivências da Rainha, podemos depreender que a vida da mulher é cíclica e apenas isso é permitido à figura feminina desejar. Todavia, Branca de Neve se mostra consciente de que as madrastas não têm direito a finais felizes, pois são as vilãs e o mal deve ser retirado de cena.

Nessa releitura, ao contrário da versão da Disney que lhe serve de base, temos a percepção da Rainha após e durante a suposta “morte” de Branca de Neve. A madrasta “pensou que ficaria exultante. Revigorada. Tomada de alegria. Mas, em vez disso, sentia-se fraca. [...] O que mais queria agora era perguntar ao Espelho Mágico quem era a mais bela” (VALENTINO, 2016, p. 201). A falsa morte da enteada não lhe traz o efeito ou o sentimento esperado, porque ela ainda continuava velha, visto que não havia um antídoto para o disfarce de velha ambulante: “Sem coração. Má. Cruel. Ela arruinara a sua vida por nada. Nunca seria a mais bela, não daquele jeito” (VALENTINO, 2016, p. 202).

Ao fugir dos anões, a Rainha se depara com uma bifurcação, que a levaria ao caminho do penhasco ou da floresta:

A Rainha considerou suas opções. A floresta – segurança. Um refúgio para ela. Uma nova chance na vida. Mas que tipo de vida? Ela rememorou o dia em que conheceu o Rei no poço. [...] E também havia a Branca de Neve... Oh, ela amava aquela criança. Amava-a como a filha que de fato era, por direito de casamento. Tão bonita e pura. Uma criança tão precoce. Uma beldade verdadeira, que amava o Rei e honrava a sua memória vivendo plenamente a vida, mesmo após a sua morte. Ao contrário da Rainha, que permitira que a traição, a dor e a vaidade a destruíssem. [...] A Rainha tivera tanto potencial dentro dela – tanto poder para tornar o mundo melhor... Mas, em vez disso, permitiu que a escuridão a guiasse, cegando-a para qualquer direção. [...] A Rainha olhou para o penhasco [...] e soube o que tinha que fazer. Afinal de contas, ela havia escolhido o seu caminho muito tempo atrás (VALENTINO, 2016, p. 204).

A ela são dados dois caminhos: o do penhasco ou o da floresta, o que nos remete à versão dos camponeses franceses de Chapeuzinho Vermelho, em que à protagonista é dada a escolha entre o caminho das agulhas ou dos alfinetes, prazer e realidade, respectivamente, em uma possível leitura.

Nenhuma acepção é encontrada para penhasco, no Dicionário de Símbolos, de Chevalier e Gheerbrant (2009), todavia a floresta é considerada um santuário em estado natural. As árvores que constituem a floresta são intermediárias entre a terra e o céu e ao mesmo tempo em que causam angústia, trazem serenidade. Pode ser lida, ainda, segundo a psicanálise, como manifestação do inconsciente (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009).

Para penhasco, iremos considerar o que o dicionário traz a respeito de abismo, que pode significar indiferença em relação à morte, mas também um convite para que a alma seja explorada, livrando dos fantasmas de modo a liberá-los.

Ao que tudo indica, é o penhasco que a Rainha escolhe, ao final da narrativa, quando é dito que há muito tempo ela já havia traçado o seu destino. Essa ausência de agenciamento feminino pode ser justificada pela perpetuação de um significado, pela cristalização que a tradição faz com a repetição de uma mesma história e de um mesmo final para a antagonista. Jogar-se de um penhasco, atirar-se ao abismo enquanto liberação de sua alma revela a necessidade de lançarmos novos olhares para essa imagem feminina.

Apesar de a morte ter sido imposta, ainda houve a possibilidade de escolher outro caminho, o da floresta. Comumente, esse é o local das bruxas que praticam suas feitiçarias. É um contato único com a natureza, que no início das grandes narrativas míticas era considerada feminina. Ela não aceita esse local outrora a ela determinado. Seria o penhasco uma tentativa de colocar fim ao ciclo criado pela tradição? Mas por que não ter quebrado esse ciclo enquanto estava viva e tinha pleno contato com a enteada? Isso nos faz questionar qual o poder que a tradição ainda exerce sobre as releituras e se essa quebra do passado é tão simples de ser realizada até mesmo para uma personagem considerada determinada e ativa.

A Rainha se redime. Ao contrário do filme da Disney, que não lhe dá espaço para isso, nessa releitura, explica-se como ela se transformou em uma Rainha Má – expressão que aparece na obra quando ela se prontifica a entregar a maçã envenenada e sai a caminho da choupana –, dando-lhe a oportunidade de se redimir e reavaliar suas ações. A madrasta escolhe a morte porque, uma vez que o livro é uma explicação de suas ações, o destino já havia sido traçado na versão cinematográfica de 1937.

Ainda há mais uma tentativa de humanização da figura da vilã quando Branca de Neve reflete em seu casamento sobre a perda do pai e das mães. Considera que havia perdido os três quando ainda era pequena: “Ninguém compreendia por que ela ainda amava a Rainha. Mas, para Branca, sua madrasta havia morrido no dia em que seu pai fora morto, e até aquele dia a mulher tinha sido um verdadeiro anjo da guarda para ela” (VALENTINO, 2016, p. 206). Branca de Neve ainda deseja ter a madrasta consigo, “como queria que ela não tivesse sido destruída por sua vaidade e dor” (VALENTINO, 2016, p. 207).

Por fim, o destino da Rainha ao escolher o penhasco é a morte, mas o seu rosto surge no espelho que é dado a Branca de Neve como um presente de casamento – como havia acontecido com ela, anos antes:

– Eu amo você, meu belo passarinho – disse a Rainha do Espelho Mágico. – Eu sempre a amei, e sempre vou amá-la.  
A Rainha atirou um beijo à menina. E Branca de Neve sorriu (VALENTINO, 2016, p. 207).

Assim como seu pai, a Rainha tem sua alma presa ao espelho, o que nos possibilita refletir se ela faria um julgamento de beleza ao espelhar a imagem de sua enteada diferente da que foi submetida. A narrativa traz um final em aberto, afinal o espelho dado como presente e a alma presa a esse objeto dariam continuidade a uma perspectiva cíclica ou poderiam significar a quebra de um passado retomado de maneira crítica?

Até aqui, tanto na tradição, quanto nas versões revisionistas abordadas, a Rainha é uma vítima do espelho. Ela o recebe por mãos masculinas, muitas vezes de um pai que não a valoriza, e é transformada em louca e cruel por meio dele, instigado sempre a questionar sobre a beleza das mulheres e avaliá-las.

#### 4.2.6 Regina Mills, de *Once upon a time*

“Havia uma floresta encantada com os personagens clássicos que conhecemos. Ou pensamos conhecer. Um dia eles se viram presos num lugar em que seu final feliz foi roubado. O nosso mundo. Foi assim que aconteceu...” (ONCE..., 2011, S01E01). Com esses dizeres iniciais, *Once upon a time*, uma série de televisão norte-americana de drama e fantasia criada por Adam Horowitz e Edward Kitsis, estreou em 2011, composta por sete temporadas<sup>36</sup>. Essa ficção seriada foi produzida pelo grupo American Broadcasting Company – ABC, da The Walt Disney Company.

A série tem início com a problematização dos “finais felizes”, revelando uma crise da verdade e a decadência das histórias outrora tradicionais, ou seja, o fim das metanarrativas (LYOTARD, 2009). Ao apontar que “foi assim que aconteceu”, cria-se uma alternativa, uma pequena história, uma micronarrativa para o tão conhecido e salutar conto de fadas. Os pequenos relatos são valorizados, porque possibilitam múltiplas narrativas, perspectivas plurais. Do consenso da grande narrativa, passamos a um tempo de dissenso.

Com a popularização da televisão, na década de 1950, nos Estados Unidos, surgem as séries televisivas, cujo formato possui origem nos folhetins, servindo ao entretenimento e ao consumo. De forma seriada, administra-se a trama e o suspense é gerado a cada episódio, uma

---

<sup>36</sup> Temporada 1: 2011 a 2012; Temporada 2: 2012 a 2013; Temporada 3: 2013 a 2014; Temporada 4: 2014 a 2015; Temporada 5: 2015 a 2016; Temporada 6: 2016 a 2017; Temporada 7: 2017 a 2018.

vez que o futuro fica em aberto. É o que Cássio Starling Carlos (2006) determina como noção de gancho (*cliffhanger*). Além disso, o número de temporadas se torna relativo à adesão do público, havendo resistência ao desfecho da ficção.

*Once upon a time* possui o que Jean-Pierre Esquenazi (2011) nomeia como estrutura coral, porque há a presença de narrativas a princípio independentes e estrutura folhetinesca, com um arco central e outros relativamente autônomos. O enredo principal gira em torno da narrativa de Branca de Neve e sua madrasta. Ao trazer os personagens clássicos para um “mundo real”, a série trabalha em torno da banalidade e das dificuldades do cotidiano, formando um tecido narrativo embricado. É ilustrativo como o seriado mistura as narrativas clássicas com o “mundo real”, enfatizando o caráter pós-moderno, não de exclusão, mas de integração, inclusão, em um processo de bricolagem, colcha de retalhos, mosaico de contos (KRISTEVA, 2005).

De acordo com François Jost (2012), as séries de televisão manifestam o espírito de seu tempo. Assim, *Once upon a time* é uma versão pós-moderna dos contos de fadas, permeada pelo aspecto tecnológico, de modo a ressignificar tanto a condição humana, quanto a batalha do bem contra o mal.

Existe uma complexidade na construção desse seriado que merece um desdobrar. Há um diálogo intenso, no sentido de saltos, entre os tempos da narrativa do passado e do presente, de modo a sermos levados ao futuro da trama. Além do diálogo entre os tempos, os espaços oscilam na construção da história, entre a Floresta Encantada e a cidade de Storybrooke, além de outros mundos que são construídos ao longo da série. A criação de mais de um mundo possível nessa ficção seriada e a retomada ou acesso a eles por meio de *flashbacks* são características dos mundos folheados (ESQUENAZI, 2011). Como fruto de um destino coletivo, os personagens dos contos de fadas são retirados da narrativa tradicional e lançados a Storybrooke – uma cidade que não pode ser encontrada no mapa, o que revela que dentro da ficção existem outras ficções.

Nesse estudo, realizamos um recorte de enredo, visto que nos interessa, para fins de análise, a construção da personagem da madrasta, os modos e motivos de ser quem é. A proposta da série é revelar mais do que os estereótipos que temos conhecimento. Nesse sentido, a seguir existe uma tentativa de linearidade da narrativa de Regina Mills, a personagem antagonista. Apresentamos a construção narrativa realizada no mundo da Floresta Encantada, retomando partes da tradição e acrescentando elementos inovadores para um tempo anterior e um posterior ao “era uma vez” e “viveram felizes para sempre”. Esse movimento ocorre para justificar a existência da cidade de Storybrooke – “mundo real”.

No primeiro episódio, descobrimos que existem dois momentos de narrativa que se entrecruzam: um na Floresta Encantada e outro no “nossa mundo”. A história tem início com o conto de fadas de Branca de Neve, no caixão de vidros, envolta pelos sete anões, quando chega o Príncipe Encantado, que a beija e quebra o feitiço. O beijo é uma clara referência à versão da Disney. Logo há uma quebra de cena, e eles se encontram no salão real do castelo durante a cerimônia de casamento. Assim que são declarados marido e mulher, a Rainha Má adentra o cenário e Branca de Neve lhe informa que ela não é mais a rainha, não passando de uma bruxa má. A Rainha Má lança uma maldição, que acabará com a felicidade de todos no reino: “Eu vou destruir a sua felicidade, nem que seja a última coisa que faça” (ONCE..., 2011, S01E01). Branca de Neve a faz lembrar que o bem sempre vence, em uma tentativa de diminuir a maldição que sua madrasta lança.

Imagen 1 – Temporada 1, Episódio 1: A Rainha Má adentra a cerimônia de casamento de Branca de Neve e o Príncipe Encantado em sua primeira aparição



Fonte: Netflix (2011, S01E01).

Algum tempo passa e encontramos Branca de Neve grávida. Ela vive preocupada com a Rainha Má e decide procurar Rumpelstiltskin, que está preso. Junto com o Príncipe Encantado deseja saber o que acontecerá, e Rumpelstiltskin informa que a rainha irá prendê-los no tempo e em um espaço onde não haverá finais felizes. A criança que ela carrega é a única que poderá salvá-los, pois no vigésimo oitavo aniversário ela voltará e a batalha final terá início. Em troca das informações, ele deseja saber o nome da criança: Emma.

No reino, os personagens organizam uma batalha. Uma fada madrinha informa que uma possibilidade de fuga é por meio de uma árvore, que Gepeto irá construir, mas só aceita uma pessoa, que será Branca de Neve. Entretanto, ela dá à luz Emma, que é colocada na árvore e transportada sozinha para um mundo seguro.

A Rainha Má chega e lança o feitiço, levando todos os personagens para uma nova terra, cujo único final feliz, conforme sua promessa, será o dela.

Imagen 2 – Temporada 1, Episódio 1: Momento em que a Rainha Má lança a maldição



Fonte: Netflix (2011, S01E01).

No “nossa mundo”, ambientado na cidade de Storybrooke, os personagens não se lembram de quem eram na Floresta Encantada. Henry, um garoto de 10 anos de idade, com o seu livro de contos de fadas, se direciona para Boston, a fim de encontrar sua mãe biológica, Emma Swan – a salvadora. Ele pede que ela venha com ele e Emma o leva de volta para a cidade de Storybrooke.

Imagen 3 – Temporada 1, Episódio 1: Henry e sua mãe biológica, Emma Swan, adentram a cidade de Storybrooke



Fonte: Netflix (2011, S01E01).

É nesse local que a Rainha Má lançou uma maldição, de modo que todos os personagens de contos de fadas ficaram presos no tempo e em outra terra – por isso, o relógio da cidade não funciona. Esse relógio parado no alto da cidade é o símbolo da necessidade de se viver o presente. Dado que a série traz características da pós-modernidade, o relógio que não marca as horas, portanto não traz o futuro, pode ser lido como um símbolo do presenteísmo, conforme

delineado por Maffesoli (2003), enquanto necessidade de se viver aqui e agora, em um tempo espaço presente.

Uma vez dentro da cidade, não se pode sair. Atravessando o limite para fora da cidade, perde-se toda a memória individual. Aqui não existe ponte; o limite é marcado pela placa de entrada à cidade e por uma linha vermelha que cruza o chão, em determinados episódios. Esse limite demarca quem sai, quem entra, o que permanece e o que se esvai da memória. É sobre isso que Henry tenta convencer Emma e ela descobre que ele é filho adotivo da prefeita, Regina Mills.

Imagen 4 – Temporada 1, Episódio 1: Emma Swan acompanha Henry de volta à casa da prefeita, Regina Mills



Fonte: Netflix (2011, S01E01).

Emma acompanha Henry a casa e, no caminho de volta para Boston, observa que ele esqueceu o livro de contos de fadas em seu carro. Ela se acidenta ao ver um lobo na estrada e acorda presa na delegacia de Storybrooke. Novamente Henry desaparece e é quando conhecemos sua professora, Mary Margaret, que dá à Emma a dica de onde a criança possa estar. Ao encontrá-lo, mais uma vez a mãe biológica o leva para a casa da madrasta. Após ameaças, Emma pergunta se ela o ama, e como é boa em detectar mentiras, observa algo diferente. Portanto, decide ficar na cidade para se assegurar que Henry ficará bem e, ao dar seu nome na recepção de um hotel, é surpreendida pelo Sr. Gold, dono da cidade. Assim que faz a escolha de ficar por uma semana, o relógio volta a funcionar.

Emma se adapta à cidade e o xerife a convida para ser assistente na delegacia. Ela descobre as ligações que Henry faz das pessoas da cidade com os personagens de contos de fadas: a prefeita Regina Mills é a Rainha Má, a professora Mary Margaret é a Branca de Neve, o Sr. Gold é Rumpelstiltskin e ela, Emma Swan, é a filha, a salvadora.

A caracterização de Regina Mills, como a personagem antagonista é, portanto, construída nesse primeiro episódio da série, mas os saltos temporais e espaciais vão revelar que nem sempre ela foi assim. “Você não tem alma. Como ficou assim?” (ONCE..., 2011, S01E02) – é o questionamento de Emma para Regina, que tenta de todas as formas se livrar da mãe biológica de Henry. Houve um período de (des)construção de uma antiga Regina para uma Rainha Má. É isso que será abordado na sequência.

Ao contrário das madrastas de Bashardoust e Valentino, em *Once upon a time*, a madrasta possui mãe viva. Cora é responsável por tentar manipular e controlar a vida e o destino de Regina, a fim de viver, por meio da filha, todas as possibilidades e oportunidades que lhe foram negadas ao longo de sua trajetória, uma vez que possui origem humilde, sendo seu pai um moleiro. Sua ascensão ocorre por meio de uma mentira que conta sobre transformar palha em ouro e a parceria que estabelece com Rumpelstiltskin. Ela é a principal agente da transformação de Regina jovem para Rainha Má, criando situações que levam à perda do primeiro amor de Regina e ao casamento real com o rei, tornando-se madrasta de Branca de Neve e ascendendo socialmente ao patamar outrora determinado pela mãe quando da escolha do nome de sua filha: Regina, rainha.

No episódio dezesseis, “A filha do moleiro”, da segunda temporada, é relatado o nascimento de Regina. O episódio tem início com sua mãe, Cora, discutindo com o pai a respeito da pobreza em que viviam – caracterizando o conto “A filha do Moleiro”, ou “Rumpelstiltskin”.

Após um momento constrangedor em que o rei a faz ficar de joelhos, para ensinar-lhe uma lição, ela vai ao baile de máscaras do reino, mas ele descobre quem ela é e Cora informa que pode transformar palha em ouro. Ele a desafia a fiar palha em ouro e como recompensa permitirá que se case com seu filho, o príncipe. Rumpelstiltskin aparece na narrativa e informa que pode fazer o trabalho para ela, mas em troca quer a primeira criança que ela der à luz, afinal pode ver o futuro e sabe da importância que ela terá. Cora o convence a pegar apenas a filha que ambos tiverem, trocando juras de amor, e pede que ele a ensine a transformar palha em ouro. Aprende que magia vem com a emoção, de modo que é preciso se lembrar de um momento de raiva, em que fosse possível matar. Sede de sangue é como a magia é feita. A mãe da antagonista deseja que todos se curvem em sua presença.

Cora se casa com o príncipe, mas ela deseja se vingar e pede ajuda a Rumpelstiltskin para retirar o coração do rei. Na verdade, ela só desejava aprender como fazer, a fim de retirar o próprio coração, para que não a atrapalhasse em seus planos de se tornar alguém da realeza. Rumpelstiltskin se sente traído pelo plano arquitetado por Cora. Finalmente ela se casa com o

príncipe e juntos têm uma filha. Questionada sobre o nome, informa que será Regina, pois um dia ela será a rainha. Todos se curvam e Cora realiza seu desejo de vingança. É visível, no desejo da mãe, o determinismo para a vida de Regina.

Imagen 5 – Temporada 2, Episódio 16: Todos se curvam na apresentação de Regina ao reino



Fonte: Netflix (2013, S02E16).

Na primeira temporada, no episódio intitulado “O homem do estábulo”, o motivo do ódio da Rainha Má contra Branca de Neve é revelado. Em uma retomada do passado para o mundo dos contos de fadas, a “ainda não” rainha Regina é jovem e ultrapassa obstáculos em seu cavalo, sempre sob o olhar orgulhoso de seu pai e censurável de sua mãe Cora: “Você cavalga como um homem. Uma dama deve ser graciosa. Você deveria usar uma sela. [...] Quem vai querer casar-se com você se comportando como uma plebeia?” (ONCE..., 2012, S01E18). Em um desentendimento, a mãe a machuca com magia, demonstrando que era preciso ser mais do que ela tinha sido até então:

Cora: Pararei de usar magia quando começar a ser uma filha obediente.

Regina: E por que eu não posso ser eu mesma?

Cora: Porque você pode ser muito mais se me deixar ajudá-la.

Regina: Eu não me importo com *status* (ONCE..., 2012, S01E18).

Imagen 6 – Temporada 1, Episódio 18: Regina, junto ao seu pai e a sua mãe



Fonte: Netflix (2012, S01E18).

Correndo para o estábulo, Regina se encontra com o empregado, Daniel, e descobrimos que eles mantêm um relacionamento escondido. Esses encontros se repetem ao longo do episódio, e é perceptível que ele fica infeliz, pois ela precisa cumprir com as exigências dos pais e não pode estar a todo o momento com ele. Além disso, Daniel questiona o fato de Cora não aprovar o relacionamento, uma vez que trabalha nos estábulos e ela era filha de moleiro. A justificativa é a de que a trajetória de uma pessoa deve ser sempre ascendente. Mesmo infeliz, ele a convence de que é preciso falar sobre o relacionamento à mãe.

É durante esse diálogo que Branca de Neve, ainda criança, passa cavalgando e gritando por socorro. Regina não pensa duas vezes, monta em seu cavalo e vai socorrer a criança, demonstrando responsabilidade e senso de humanidade. Esse é o primeiro momento de encontro entre Branca de Neve e Regina, cheio de altruísmo, gratidão e ternura frente a uma possível tragédia que não se concretiza.

Imagen 7 - Temporada 1, Episódio 18: Regina corre em socorro à Branca de Neve



Fonte: Netflix (2012, S01E18).

Imagen 8 - Temporada 1 Episódio 18: Regina tenta acalmar Branca de Neve



Fonte: Netflix (2012, S01E18).

Em uma nova cena que enquadra a história de Regina, Cora informa que receberão uma visita: o rei. Por isso, em um passe de mágica, troca a roupa de amazona da filha, para um lindo vestido de festa, afinal a garota salva por Regina era filha dele. O rei comparece para conhecer a pessoa que havia salvado Branca de Neve e retribuir, de alguma forma:

Rei: Minha querida Branca tem muitas coisas, mas uma mãe não é uma delas. [...] Desde então procuro por uma esposa pelo reino todo. Não achei nenhuma mulher que se interessasse por minha filha até agora. Quer se casar comigo, Regina?  
Cora: Sim... Sim! (ONCE..., 2012, S01E18).

Ficando sem reação com a proposta de casamento do Rei, é significativo, mais uma vez, que o “sim” vem de Cora. Novamente, a mãe determina o caminho da filha.

Regina corre ao estábulo para se encontrar com Daniel e o pede em casamento. Ela conta o ocorrido e decide que devem fugir. Trocando juras eternas, eles são surpreendidos por Branca de Neve:

Branca de Neve: Por que estava beijando aquele homem no estábulo? Você vai se casar com meu pai, vai virar minha mãe.  
Regina: O seu pai, o Rei Leopold, é um homem bom e justo, mas eu não o amo.  
Branca de Neve: Eu não entendo. Por que não?  
Regina: O amor não funciona assim. O verdadeiro amor é mágico e não é magia qualquer. É a magia mais poderosa de todas. Ela cria felicidade.  
Branca de Neve: E o homem no estábulo? Você o ama?  
Regina: Com todo meu coração.  
Branca de Neve: Então você deve se casar com ele. Eu vou contar para o meu pai.  
Regina: Não, não pode.  
Branca de Neve: Por que não? Ele vai entender.  
Regina: Talvez, mas nem todos entenderiam. Minha mãe seria uma que ficaria no caminho.  
Branca de Neve: Por isso quer fugir?  
Regina: É o único jeito do nosso amor sobreviver. Branca, você sabe o que é um segredo? Se você realmente quer me ajudar... Tudo o que você viu, tudo o que eu contei... Você deve manter em segredo.

Branca de Neve: Acho que sim.  
 Regina: Eu preciso que tenha certeza. Você nunca poderá falar disso, principalmente para a minha mãe. Pode fazer isso por mim?  
 Branca de Neve: Sim, eu prometo. (ONCE..., 2011, S01E01).

Imagen 9 – Temporada 1, Episódio 18: Sequência de cena em que Regina beija Daniel, é surpreendida por Branca de Neve e pede segredo



Fonte: Netflix (2012, S01E18).

Em uma conversa entre Cora e Branca de Neve, a primeira desabafa com a criança sobre o fato de Regina ter se afastado dela, convencendo-a de que faria qualquer coisa pela felicidade da filha. Emocionada, Branca de Neve pede que Cora não faça Regina se casar com o rei, afinal a futura madrasta amava outra pessoa. A criança quebra o segredo e entrega toda a história para Cora:

Cora: Talvez possa dividir algo comigo. Por que ela se afastou de mim? [...] Uma mãe conhece a filha. Regina se afastou de mim. Eu a amo muito, mas ela não me deixa ajudá-la. Eu sei que ela está infeliz. Ela disse algo? Faria qualquer coisa para que fosse feliz.

Branca de Neve: Faria qualquer coisa?

Cora: Eu falei com o Rei sobre a sua mãe. Ele me contou o quanto ela lhe amava. Perdê-la deve ter sido muito difícil.

Branca de Neve: E foi mesmo.

Cora: Foi como se ele estivesse falando sobre mim e Regina. Eu não quero que nos percamos. Se eu pudesse mostrar a ela como eu me sinto, que acima de tudo o que eu mais quero é a felicidade dela.

Branca de Neve: Então não a obrigue a se casar.

Cora: O quê?

Branca de Neve: Ela não ama o meu pai. Ela ama outra pessoa. Ela me fez prometer não contar, mas ela o perderá. Ela não pode perder a mãe dela. Ninguém pode.

Cora: Branca, querida, está tudo bem. Ela não vai me perder. Pode me contar. Deve contar. (ONCE..., 2012, S01E18).

Imagen 10 – Temporada 1, Episódio 18: Branca de Neve revela o segredo de Regina à Cora



Fonte: Netflix (2012, S01E18).

Na noite da fuga, Daniel e Regina são surpreendidos por Cora:

Regina: Eu quero ficar com o Daniel.

Cora: Você não sabe o que quer, mas eu sei. Eu não me sacrificiei para você alcançar o ápice da grandeza e acabar como a esposa de um limpador de estábulos.

Regina: Mas é a minha vida.

Cora: Que menina tola. É a minha. Depois do que eu tive que fazer... os acordos que eu tive que fazer para nos tirar da pobreza, para conseguir essa vida e você quer jogar fora? (ONCE..., 2012, S01E18).

Por meio de sua magia, e de uma maneira perversa, Cora arranca o coração de Daniel, informando que o amor é uma fraqueza, uma ilusão. Em contraposição, destaca o poder, afirmindo que o verdadeiro poder dura e que agora Regina pode ser rainha:

Regina: Por que você fez isso?

Cora: Porque esse é o seu final feliz. Você tem que confiar em mim, Regina. Eu sei o que é melhor. O amor é uma fraqueza, Regina. Parece real agora, no começo sempre parece, mas é uma ilusão. Tudo se esvai e depois você é deixada com nada. Mas o

poder... o verdadeiro poder persiste. E depois não precisa depender de ninguém para ter o que quer. [...] Agora você será uma rainha. (ONCE..., 2012, S01E18).

Em outra cena, ao experimentar o vestido que seria utilizado no casamento real, Regina tem um diálogo com Branca de Neve e descobre que a criança, na inocência, contou o segredo para Cora:

Branca de Neve: Com certeza você é a mais bonita de todas. [...] Sei que você e o Daniel serão muito felizes juntos:

Regina: O quê?

Branca de Neve: Sabia que sua mãe deixaria você se casar com ele quando ela soubesse como ele a faz feliz, quando soubesse o quanto você o ama. Você tem uma mãe maravilhosa. Ela fará qualquer coisa pela sua felicidade.

Regina: Branca, você contou a ela sobre nós dois?

Branca de Neve: Contei.

Regina: Mas eu disse claramente para não contar.

Branca de Neve: Desculpa, eu não queria que você perdesse a sua mãe como eu perdi a minha. Você está brava?

Regina: Não, nenhum pouco. Você só queria me ajudar. Só que não me casarei com o Daniel, vou me casar com seu pai.

Branca de Neve: O quê? Eu pensei que estava apaixonada.

Regina: Eu também, mas estava errada. Ele fugiu. O que eu sentia por ele não é real. É apenas uma paixão cega. Esse é o problema do amor. Ele pode aparecer nos lugares mais inesperados. O que sinto pelo seu pai é muito mais especial porque não envolve só nós dois. Envolve todos nós. Nós seremos uma família.

Branca de Neve: Seremos?

Regina: Isso mesmo. Eu sarei sua madrasta. Eu não poderia estar mais feliz.

Branca de Neve: Eu também. (ONCE..., 2012, S01E18).

Imediatamente seu comportamento se modifica da indignação para uma falsa resignação. Informa à criança que agora será sua madrasta. À chegada de Cora, começa a se questionar se Branca de Neve ter cruzado seu caminho não havia sido por meio da ajuda de sua mãe.

Regina: Você sabia que o Rei viajava por nossas terras, não sabia? O cavalo que Branca estava não ficaria daquele jeito sozinho, ficaria?

Cora: Não sei do que você está falando.

Regina: Eu devia tê-la deixado morrer naquele cavalo (ONCE..., 2012, S01E18).

A cena termina com Regina afirmando e desejando ter deixado a criança morrer naquele cavalo em perigo. O ódio nutrido à Branca de Neve se consolida e o desejo de vingança é explicado.

Imagen 11 – Temporada 1, Episódio 18: Regina descobre que Branca de Neve revelou seu segredo



Fonte: Netflix (2012, S01E18).

No segundo episódio da segunda temporada, intitulado “Nós somos os dois”, Regina tenta fugir do casamento, mas é impedida pelo feitiço de bloqueio, lançado por sua mãe:

Cora: Um feitiço de barreira feito para mantê-la onde você pertence.

Regina: Eu não posso sair?

Cora: Não sozinha. Não sem o Rei. Nós já passamos por isso. Em dois dias estará casada. Será rainha. Depois disso estará livre, sempre que estiver com ele.

Regina: Mamãe, eu não quero me casar com o Rei. Eu não quero essa vida.

Cora: Está apenas assustada com todo esse poder.

Regina: Eu não quero poder. Eu só quero ser livre.

Cora: Poder é liberdade (ONCE..., 2012, S02E02).

Em um momento a sós com Branca de Neve, Regina enfatiza a beleza da criança, mas o diálogo segue, de modo que Branca vê o anel que Daniel havia dado à futura madrasta guardado em um colar e o coloca, acreditando que o cavaliço havia abandonado Regina. A madrasta revela que ele foi assassinado, pois Branca havia contado o segredo à Cora. Branca informa que não sabia disso e Regina puxa o colar em um movimento lento para enforcar a garota. No entanto, isso não passa de um devaneio e a cena retoma o momento em que Branca questiona de quem era o colar com o anel e Regina diz não se lembrar:

Branca de Neve: O que é isso?

Regina: O quê? Isso é meu.

Branca de Neve: É lindo! Onde conseguiu?

Regina: O Daniel me deu de presente.

Branca de Neve: O cavaliço. O que te deixou.

Regina: Ele não me deixou [...]. Ele foi morto [...]. Ele foi morto porque você contou um segredo para minha mãe.

Branca de Neve: Mas ela me disse que ajudaria você.

Regina: Minha mãe corrompe almas inocentes. Se tivesse sido forte, nada disso teria acontecido.

[Regina puxa o colar para enforcar Branca de Neve. A cena é cortada e voltamos para Branca de Neve elogiando o colar]

Branca de Neve: É lindo. Onde consegui?  
 Regina: Eu não me lembro (ONCE..., 2012, S02E02).

Em seguida, conversando com seu pai, Henry, Regina afirma que precisa ir embora, pois ela parece estar se transformando na mãe, e que não quer viver essa vida que Cora tem preparado para a filha. É quando interroga o pai: “como foi que ela ficou assim?” E o pai revela sobre Rumpelstiltskin. Interessante observar que a pergunta que ela faz ao pai em referência ao passado da mãe é similar à que Emma lhe faz, perguntando sobre sua transformação, revelando um comportamento feminino cíclico:

Regina: Papai, não sabe o que ela está fazendo comigo. É como se eu estivesse me transformando nela. Preciso ir embora.  
 Henry: Ir embora? Mas o casamento é amanhã.  
 Regina: Eu não quero me casar com o Rei. Eu já disse isso.  
 Henry: Não é apenas insegurança?  
 Regina: Papai, não é insegurança. Isso é uma insanidade. Estou nervosa o tempo todo. A mamãe está me enlouquecendo.  
 Henry: Ela apenas quer lhe dar o que nunca teve na vida.  
 Regina: Não quero ter a vida dela. Quero minha própria vida. Como ela ficou assim?  
 Henry: Houve um homem. Não exatamente um homem. Alguém que Cora conheceu antes de mim. Ele trouxe a magia dela. Deu-lhe aquele livro de feitiços. Ele a transformou no que ela é (ONCE..., 2012, S02E02).

Regina invoca Rumpelstiltskin e ele aparece, assegurando: “Eu sei tudo sobre você, minha querida. Te segurei em meus braços. Você era mais nova, mais portátil. Há mais história entre sua família e eu, sim. Tanto no passado, quanto no futuro” (ONCE..., 2012, S02E02). Questiona o que ela deseja, dando opções como: poder, a morte de um inimigo, a morte de um amigo. Ela afirma não querer fazer mal a ninguém. Ele pondera ser difícil acreditar que ela e Cora sejam parentes, pois é delicada, gentil e poderosa. Nesse momento, ele apresenta a magia à Regina e, assim, ela consegue transportar a mãe por um portal – curiosamente um espelho que leva para o País das Maravilhas:

Cora: Oh, desculpe, querida. Venha aqui. Veja você com sua vida inteira pela frente. Está melhor do que imagina. O Rei não é um homem forte. O reino será seu. Aumente seus bens, tenha uma guarda pessoal, mostre a todos a quem o novo poder pertence e terá os corações de seu povo em suas mãos.  
 Regina: Isso é o que você faria?  
 Cora: Isso é exatamente o que eu faria,  
 Regina: Bem, a questão é que eu não quero ser você.  
 Cora: O que está fazendo? Acha que é fácil se livrar de mim? Você está presa a mim para sempre, porque eu sou sua mãe e sei o que é melhor (ONCE..., 2012, S02E02).

Regina tenta recusar a magia, mas na verdade havia gostado do que fez. Seu medo é ficar parecida com a mãe:

Rumpelstiltskin: [...] Me responda: como se sentiu?  
 Regina: Eu amo a minha mãe.  
 Rumpelstiltskin: Não foi isso que eu perguntei. Como se sentiu ao usar a magia?  
 Regina: Não importa. Nunca mais vou usar.  
 Rumpelstiltskin: E por que não?  
 Regina: Porque eu adorei isso.  
 Rumpelstiltskin: Você descobriu quem você é. Pode fazer muita coisa agora. Se me permitir mostrar como...  
 Regina: Usando magia.  
 Rumpelstiltskin: Muitas coisas.  
 Regina: E o que você ganha com isso?  
 Rumpelstiltskin: Um dia você fará algo por mim. Deixe-me orientá-la.  
 Regina: Não ficarei como a minha mãe?  
 Rumpelstiltskin: Isso, querida, depende totalmente de você (ONCE..., 2012, S02E02).

Antes de começar suas aulas com Rumpelstiltskin, ele a questiona se ela se sente perseguida:

Regina: Por que não estaria? Eu sou a rainha, mas praticamente uma prisioneira. Com um marido que ainda ama a falecida mulher e a sua filha sem graça. É intolerável. Não há o que fazer nem aonde ir. Preciso de liberdade. De opções.  
 Rumpelstiltskin: Não vai dar, é assim que as coisas são. Você acha que é a convidada no banquete, provando o que lhe é oferecido, um pouco de amor, um pouco de trevas. O que você não percebe é que você é o banquete e as trevas provaram você. [...] As trevas gostam do seu sabor. Não se importam com a amargura. E agora que começaram a refeição, vão terminá-la. Você pode escapar do seu destino tanto quanto este cesto. Te vejo amanhã, não se atrase. E traga essa ilha fásicante. É tudo o que você tem (ONCE..., 2013, S03E03).

No quinto episódio da segunda temporada, “O doutor”, Regina começa a ter aulas de magia com Rumpelstiltskin. Entretanto, ele percebe que ela quer aprender a ressuscitar Daniel. Junto a outros personagens, ela tenta, mas falha:

Regina: Você pode me ensinar a usar magia para trazer os mortos de volta?  
 Rumpelstiltskin: É disso que se trata? Do cavaliço?  
 Regina: Quero a felicidade verdadeira.  
 Rumpelstiltskin: Então procure em outro lugar, querida. A magia pode muita coisa, mas não isso. Morto é morto.  
 Regina: Então estou perdida.  
 Rumpelstiltskin: E desperdiçou o meu tempo. Sinto muito, mas transcender a morte está além do meu alcance. [...]  
 Regina: Você não vai mais me ensinar?  
 Rumpelstiltskin: Enquanto tiver tolas noções sobre trazer os mortos de volta, enquanto viver no passado, nunca encontrará seu futuro. Treiná-la seria perda de tempo (ONCE..., 2012, S02E05).

Regina retorna às aulas de magia, transformada: suas vestes são todas pretas e sua atitude deixa de ser a de uma vítima para se tornar a de uma vilã.

Imagen 12 – Temporada 2, Episódio 5: Regina arranca o coração de outra aluna de Rumpelstiltskin



Fonte: Netflix (2012, S02E05)

No décimo primeiro episódio da primeira temporada, “O fruto da árvore venenosa”, que retrata alguns anos após o casamento real, o pai de Branca de Neve, Leopold, encontra o gênio da lâmpada e o liberta, cedendo-lhe o último desejo, que é guardado. Leopold o leva para o castelo e o gênio se apaixona pela rainha. Em um pronunciamento, o rei rememora a beleza da mãe de Branca de Neve, comparando o quanto elas se parecem: “Todo dia eu olho para o seu rosto e sou lembrado da sua querida e falecida mãe, que como você era verdadeiramente a mais bela de todo o reino” (ONCE..., 2011, S01E11).

Imagen 13 – Temporada 1, Episódio 11: Regina assiste ao rei dizer que Branca de Neve é tão bela quanto a falecida mãe



Fonte: Netflix (2011, S01E11).

A rainha assiste a tudo e sai da sala, indo para o jardim do palácio sob sua macieira e sendo seguida pelo gênio. Ela pondera, reafirmando o conceito de “ex-cêntrico” de Hutcheon (1991): “A árvore e eu temos uma coisa em comum. Nenhuma de nós pode sair do palácio e nenhuma de nós pertence a esse lugar” (ONCE..., 2011, S01E11). O gênio a presenteia com um espelho. Assim ela pode se enxergar como ele a percebe: a mais bela de todas.

Imagen 14 – Temporada 1, Episódio 11: Regina se vê refletida no espelho dado pelo Gênio



Fonte: Netflix (2011, S01E11).

Quando o gênio se encontra com Leopold, o rei lhe diz que se preocupa, pois o coração da rainha pertence a outra pessoa, de acordo com o diário da esposa, que registrou ter encontrado o amor novamente fora de seu casamento. O rei pede ao gênio que encontre o homem que deu o espelho a ela.

Nesse meio tempo, o pai da rainha, impedido de entrar no castelo, solicita que o gênio entregue uma caixa à filha. Na caixa há uma víbora de Agrabah, tão mortal que consegue matar tudo. O gênio induz a rainha ao pensamento de matar o rei com o animal. Traindo sua amizade com o rei, coloca a víbora na cama dele, enquanto este está dormindo, mas os guardas encontram o animal e sabem que é da região natal de onde o gênio veio. Ele entende, então, que tudo foi manipulado pela rainha. Lembra-se do último pedido, deseja nunca sair de seu lado e sempre poder vê-la. Seu desejo é concedido, no entanto ele fica preso no espelho que havia dado a ela.

Imagen 15 – Temporada 1, Episódio 11: Regina afirma que o Gênio ficará com ela para sempre



Fonte: Netflix (2011, S01E11).

No sétimo episódio, “O coração é um caçador solitário”, da primeira temporada, acontece o sepultamento do rei. Branca de Neve se encontra aos prantos, e a rainha promete estar ao lado dela para sempre.

Imagen 16 – Temporada 1, Episódio 7: A rainha conforta Branca de Neve



Fonte: Netflix (2011, S01E07).

No entanto, dialogando com o gênio no espelho, ela comprova a vingança se concretizando em partes, pois ainda precisava se livrar de Branca de Neve. Pondera que o reino ainda é leal à jovem, todavia não conhecem a baixeza de Branca assim como ela conhece; não sabem o que ela fez com a madrasta, quando ainda era uma criança:

Gênio: Parabéns, sua vingança está quase completa.

Rainha Má: Um já foi, só falta mais um.

Gênio: Ela não faz ideia, não é?

Rainha Má: Que sou responsável pela morte dele? Ela procurou consolo comigo. Que nojo! Poderia ter acabado com a sua existência miserável ali mesmo. Acredite, foi tentador.

Gênio: Teria saciado a sua alma.

Rainha Má: O reino ainda é leal a ela. Virariam-se contra mim. Eles não conhecem a maldade dentro dela como eu conheço. Nem o que ela fez comigo. Precisamos ser delicados nessa próxima fase. O fim dela deve ser realizado com cuidado (ONCE..., 2011, S01E07).

O gênio sugere que a rainha precisa de um caçador para matar sua enteada. Enquanto isso, a rainha redobra o palácio, trazendo as trevas para dentro e no entorno do recinto.

O caçador leva Branca para a floresta, porém ela desconfia de que ele está lá para matá-la. Ela o acerta e foge, mas ele a encontra e ela pede que ele entregue uma carta para a rainha. O caçador lê a carta, se emociona e a deixa fugir. Retorna ao castelo e entrega o coração da jovem, como solicitado, bem como a carta:

Querida madrasta, quando ler isto, estarei morta. Sei que nunca terá amor na vida por minha culpa. Assim, faz sentido que o mesmo prazer me seja negado. Pelo bem do reino, espero que minha morte satisfaça sua vingança, permitindo que governe os súditos do meu pai como merecem, com compaixão e tato. Sei que pensa estar se vingando. Prefiro ver como um sacrifício pelo bem de todos. Com isso em mente, saído meu fim, e leve a sério minha derradeira mensagem. Sinto muito. Eu a perdoou (ONCE..., 2011, S01E07).

A madrasta queima a carta e pede o coração da jovem, contudo descobre que não é de Branca de Neve quando o leva para o cofre, um lugar onde guarda o coração de todos os seus inimigos, pois nenhuma gaveta se abre automaticamente. Então, ela arranca o órgão do caçador e o guarda, junto a outros, a fim de que ele nunca mais sentisse algo.

Imagen 17 – Temporada 1, Episódio 7: A rainha se dirige para o cofre dos corações acreditando carregar o coração de Branca de Neve



Fonte: Netflix (2011, S01E07).

Imagen 18 - Temporada 1, Episódio 7: A rainha segura o coração do caçador



Fonte: Netflix (2011, S01E07).

Inicia-se, assim, a busca por Branca de Neve, que se torna uma ladra e vive fugindo da ira da Rainha Má. Em um roubo de joias, é perseguida por um homem – o Príncipe Encantado, mas foge. Tempos depois, ele a encontra, em uma armadilha, e pede que devolva um anel, que possui valor sentimental. Todavia, ela o havia vendido para os *trolls*. Eles travam uma luta com

esses seres fantásticos e conseguem juntos recuperá-lo. Apesar de considerá-lo encantador, ele iria se casar com outra, mas não se esquece dela. É para ele que ela revela parte do motivo da fúria de sua madrasta:

Branca de Neve: Ela me quer morta.  
 Príncipe Encantado: O que você fez para provocar tanta ira?  
 Branca de Neve: Ela me culpa por ter destruído a vida dela.  
 Príncipe Encantado: E destruiu?  
 Branca de Neve: Sim (ONCE..., 2011, S01E07).

Outra passagem que acontece durante a busca por Branca de Neve diz respeito à consolidação da vilania da Rainha Má. No vigésimo episódio da segunda temporada, intitulado “A Rainha Má”, Regina e seu exército, procurando por Branca de Neve, acabam chegando a um casebre, onde a enteada esteve. Ela reúne os aldeões do local e cria uma nova imagem da garota para essas pessoas, afirmando que Branca de Neve os enganara e que havia matado o próprio pai envenenado, pois desejava o trono. Como ninguém se manifesta, ela ordena que matem todos os aldeões, ou seja, quando não concordam com o que ela diz, Regina simplesmente não hesita em mostrar o valor de seu poder e comete o mal. A partir disso, começam a se referir a ela como Rainha Má. Em um diálogo com Rumpelstiltskin, observamos que ela deseja que o povo do reino a ame, porém para isso Branca de Neve precisa morrer:

Rumpelstiltskin: Você massacrou uma aldeia inteira. Talvez por isso chamem você de Rainha Má.  
 Rainha Má: Eu não sou Rainha Má. Me chamam assim por causa dela. Ela que é má (ONCE..., 2013, S02E20).

Regina pede que ele a transforme em uma camponesa para tentar encontrar Branca de Neve no seu reino, mas é capturada pelo povo da aldeia e salva pela enteada. Cuidando dos ferimentos de Regina (disfarçada de Wilma), conta que ajuda os outros porque uma vez, quando criança, um cavalo disparou com ela e alguém, arriscando a própria vida, a salvou e isso a mudou:

Branca de Neve: Quando eu era pequena, o cavalo que eu cavalgava disparou. Eu estava prestes a ser derrubada, eu teria sido morta. Uma mulher não tinha ideia de quem eu era. Ela veio cavalgando atrás de mim e ela me salvou. Arriscou a própria vida. Aquilo me mudou. Minha mãe sempre disse para manter o bem no coração e aquela mulher me provou que ela estava certa. [...] Me ensinou que é possível haver uma conexão genuína e altruísta entre as pessoas. Até mesmo entre estranhos.  
 Wilma: O que aconteceu com ela? Com a estranha?  
 Branca de Neve: Ela se foi. Mas espero que ela volte um dia.  
 [...]  
 Wilma: Se a história for verdadeira, a rainha mandou um caçador tirar seu coração.

Branca de Neve: Mandou.

Wilma: Que horror! Se ela estivesse na sua frente agora, você a mataria por isso?

Branca de Neve: A Regina quer machucar as pessoas. Eu acho que ela vive em sofrimento constante, está sempre tentando responsabilizar alguém. Nós morávamos na mesma casa e ela não via que eu estava do lado dela. Ela queria vingança mais do que amor. Eu não consigo imaginar quem vive dessa forma. Eu queria ser guiada pelo amor. Então eu não a mataria.

Wilma: Ninguém é tão generoso. As pessoas não são boas assim.

Branca de Neve: Eu acho que são. Até mesmo ela. Ela só tem medo de parecer vulnerável.

Wilma: Você acredita que existe bondade nela?

Branca de Neve: Eu sei que existe, eu vi. Eu queria que ela se desse a chance de ser aquela pessoa de novo.

Wilma: Não acha que é tarde demais para ela?

Branca de Neve: Não. Eu não acho que seja tarde para ninguém.

Wilma: Então se ela... se ela quisesse mudar, se ela quisesse ter uma família de novo, se quisesse ser boa, você a perdoaria? Você a deixaria voltar?

Branca de Neve: Se ela quisesse isso de verdade, sim. Eu adoraria isso. Eu também adoraria uma cama de penas, mas isso não vai acontecer. Então não adianta pensar nisso. Ela não ofereceria.

Wilma: Bom, às vezes as pessoas a surpreendem (ONCE..., 2013, S02E20).

Para fugirem, Branca de Neve entrega uma espada à Regina, mas ela não tem coragem de usar, depois de ouvir de Branca de Neve que ela a perdoaria por tudo o que havia feito. No entanto, continuando a caminhada pela floresta, encontram os aldeões mortos pela rainha tempos antes e Branca de Neve retira o que disse sobre o perdão e uma possível aproximação sincera:

Branca de Neve: [...] Retiro o que disse. É tarde demais para ela. Eu jamais a perdoaria. Não existe bondade naquela mulher. Nenhuma! Eu estava errada. Nunca houve.

Wilma: Mas e quando ela salvou você... o cavalo?

Branca de Neve: O que você está falando?

Wilma: A sua história, sobre ter sido salva.

Branca de Neve: Eu nunca disse que foi ela.

Wilma: Eu tirei uma conclusão (ONCE..., 2013, S02E20).

Branca de Neve desconfia que a mulher com ela é Regina disfarçada e tem a chance de matá-la, mas não o faz:

Branca de Neve: Foi você. Regina, sua magia das trevas está te escondendo, mas eu sei que é você.

Wilma: Sim, sou eu mesma. Mas existe bondade em mim.

Branca de Neve: Se essa é a sua ideia de bondade... eu não quero fazer parte disso (ONCE..., 2013, S02E20).

Retornando ao castelo, Regina percebe que o povo do reino jamais a amará. Admirando-se no espelho, informa que a rainha pode estar morta, porém ainda existia vida longa à Rainha Má. Assim a construção da personagem se consolida.

Imagen 19 – Temporada 2, Episódio 20: “- A rainha está morta. Vida longa à Rainha Má” – diz Regina, em frente ao espelho



Fonte: Netflix (2013, S02E20).

No vigésimo primeiro episódio da primeira temporada, “Uma maçã vermelha como sangue”, Regina se encontra com Branca de Neve no estábulo – local onde, quando criança, Branca de Neve viu Regina e Daniel juntos. No campo, a madrasta mostra o túmulo de Daniel à enteada. É quando a Rainha Má revela que ele não fugiu, mas foi morto, porque a enteada não conseguiu guardar o segredo:

Rainha Má: Lembra quando eu detive o seu cavalo, Branca? Lembra quando eu salvei a sua vida?  
 Branca de Neve: É claro, parece tudo igual.  
 Rainha Má: Nem tanto. Isso é novo...  
 Branca de Neve: É uma...  
 Rainha Má: Sepultura. O túmulo do Daniel.  
 Branca de Neve: Daniel... Pensei que ele tinha fugido.  
 Rainha Má: Eu disse isso para poupar seus sentimentos. Por gentileza. Mas ele morreu por sua causa.  
 Branca de Neve: Eu sinto... eu sinto muito.  
 Rainha Má: Eu também sinto muito, mas nada pode mudar o que aconteceu, o que você fez. Você prometeu manter meu segredo. Você prometeu, mas fingiu.  
 Branca de Neve: Eu era jovem e a sua mãe...  
 Rainha Má: Ela arrancou o coração dele por sua causa. E isso porque você não me ouviu.  
 Branca de Neve: Você matou o meu pai. Já não sofremos o suficiente?  
 Rainha Má: Não (ONCE..., 2012, S01E21).

Então Regina oferece a maçã, informando o que a fruta representa:

Branca de Neve: O que é isso?  
 Rainha Má: Isso é só um pedaço. Você sabia que a maçã significa saúde e sabedoria?  
 Branca de Neve: Então por que tenho a sensação de que ela pode me matar?  
 Rainha Má: Isso não vai matá-la. Não! Isso vai fazer muito pior. O seu corpo será o seu túmulo. E você vai ficar nele só com sonhos formados por seus próprios arrependimentos.  
 Branca de Neve: Vai me forçar a comê-la?  
 Rainha Má: Não, é claro que não. Assim não funcionaria. A escolha é sua. Ela deve ser feita por vontade própria.

Branca de Neve: E por que eu faria isso?  
 Rainha Má: Porque se você se recusar a comer a maçã, o seu príncipe, seu encantado, morrerá.  
 Branca de Neve: Não!  
 Rainha Má: Como eu já disse, a escolha é sua.  
 Branca de Neve: Eu mordo a maçã e ele vive? Então esse é o seu acordo?  
 Rainha Má: Com todo o meu coração.  
 Branca de Neve: Então meus parabéns. Você venceu (ONCE..., 2012, S01E21).

A maçã é apresentada sob o caráter dúbio: é saúde, mas também pode matar. Branca come a fruta e cai desacordada, sendo encontrada pelos sete anões, de modo que retornamos ao primeiro episódio da série, que tem início com o Príncipe beijando Branca de Neve e o desenrolar tradicional. Em seu castelo, a Rainha Má assiste toda a cena pelo espelho mágico, e observa a promessa que Branca faz de retomar o reino. É com Malévola que Regina aprende que “a morte é boa demais para Branca de Neve. Eu preciso tirar o que ela ama. [...] Posso ter a minha vingança. Posso ter a minha felicidade” (ONCE..., 2015, S04E15). Então decide que quer a enteada viva:

Rainha Má: Quero que abdique da reivindicação pelo trono. Se você me declarar a governante por direito deste reino, deixarei você, os anões e o seu príncezinho fugirem para a fazenda de ovelhas que um dia ele chamou de lar.  
 Branca de Neve: Exílio?  
 Rainha Má: Eu tentei te matar, eu tentei te enfeitiçar e nada funcionou. Então percebi que estava lidando de forma errada. Você precisa estar viva. Você precisa estar desperta para que possa passar todos os seus dias sabendo que consegui tomar tudo que deveria ser seu. Agora quero que fique de joelhos e quero que jure pelo nome do seu pai que este reino me pertence.  
 Branca de Neve: E se eu não jurar?  
 Rainha Má: Então alguém pagará o preço [...]. Você pode ter sido princesa, mas você nunca será rainha (ONCE..., 2013, S03E02).

A Rainha Má não é morta no cerimonial de casamento de Branca de Neve com o Príncipe Encantado, como na tradição. Ela ameaça destruir tudo o que o casal ama. Quando a madrasta interrompe o casamento, Branca de Neve e o Príncipe Encantado são os únicos personagens que encaram o seu olhar; todos os demais evitam o contato visual com a rainha.

No décimo episódio da segunda temporada, “A trama do grilo”, a Rainha Má é condenada e, em seu julgamento, revela que se arrepende de não ter causado mais dor e sofrimento. Ainda afirma que o arrependimento maior é o de não ter matado Branca de Neve:

Rainha Má: [...] Eu sei que estou sendo julgada pelo meu passado. Um passado em que causei sofrimento. Um passado em que causei angústia. Um passado em que eu causei até morte. Quando olho para tudo que fiz, eu quero que saibam o que sinto, que é arrependimento. Arrependimento de não poder ter causado mais sofrimento. Ter causado mais angústia e causado mais morte. E, acima de tudo, com cada grama do

meu ser, eu me arrependo de não ter conseguido matar Branca de Neve (ONCE..., 2012, S02E10).

Imagen 20 – Temporada 2, Episódio 10: Regina se arrepende de não ter matado Branca de Neve



Fonte: Netflix (2012, S02E10).

O Príncipe ordena que ela seja morta; todavia, Branca de Neve impede o ato. Conta ao Príncipe que Regina já a havia salvado uma vez, e que poderia mudar de novo:

Príncipe Encantado: Branca, eu pensei que estivéssemos de acordo. Você tem piedade da rainha? Ela não merece. Você ouviu tudo, ela não tem nenhum remorso.

Branca de Neve: Eu vi uma mulher não querendo ser fraca em seus momentos finais.

Príncipe Encantado: Eu a vi matando, eu a vi aterrorizando as pessoas. Todos os momentos que eu vi eram de maldade.

Branca de Neve: Exatamente. Que você viu. Mas eu a conheci antes. Eu a conheci quando ela era boa. Ela salvou minha vida quando eu era pequena.

Príncipe Encantado: Isso foi há muitos anos.

Branca de Neve: Ela mudou uma vez. Por que não mudaria de novo?

Príncipe Encantado: Você não pode estar falando sério. Você quer reabilitar a rainha?

Branca de Neve: Talvez mostrar piedade seja o primeiro passo.

Príncipe Encantado: Mas se falhar, a segurança do reino estará em jogo. Nós não podemos correr esse risco.

Branca de Neve: Tem tanta certeza que ela é má? Tanta certeza a ponto de matar? Por que não há volta depois da morte.

Príncipe Encantado: Se você acha que é o certo a se fazer, então é o que nós devemos fazer. Mas saiba que a sua decisão não terá volta, Branca (ONCE..., 2012, S02E10).

Branca de Neve faz um teste para saber se a Rainha Má havia mudado, mas esta tenta matá-la:

Branca de Neve: Eu sei que você não foi sempre assim, Regina. A mulher que salvou a minha vida, anos atrás, era bondosa.

Rainha Má: Aquela mulher perdeu muito e agora ela se foi.

Branca de Neve: Talvez. Mas por mais que você tente enterrá-la, eu acho que ela está dentro de você.

Rainha Má: Não, ela não está.

Branca de Neve: Você só precisa de alguém para ajudá-la a sair.

Rainha Má: O que está fazendo?

Branca de Neve: Estou libertando a mulher que salvou a minha vida. Essa é a sua chance de recomeçar, Regina, de deixar o mal para trás de uma vez.

Rainha Má: Fácil assim?

Branca de Neve: Fácil assim.

Rainha Má: Você faz a mudança parecer tão fácil. Você realmente achou que isso a protegeria? Já que não posso usar magia, eu não poderia pensar em uma forma melhor de matá-la com a lâmina que vai me ferir. Adeus, Branca de Neve.

Branca de Neve: Não.

[A Rainha Má ataca Branca com a lâmina.]

Rainha Má: Sim.

Branca de Neve: Não.

[A lâmina sai sem deixar cortes.]

Rainha Má: Isso é impossível.

Branca de Neve: Não. Isso é magia. [...]

Rainha Má: Você me enganou.

Branca de Neve: Não foi enganação. Foi um teste que eu queria muito que você passasse.

Príncipe Encantado: Queríamos te dar a chance de mudar, Regina (ONCE..., 2012, S02E10).

O Príncipe aponta que estão sob um efeito de proteção desenvolvida por Rumpelstiltskin e que nesse reino a madrasta não teria mais poderes. Conversando com Rumpelstiltskin, é enfatizado o fato de Regina não ter mais poderes no reino em que estavam e ele a incentiva a criar um novo reino.

Para lançar a maldição das trevas, que criaria o seu final feliz, ela precisa matar aquilo que mais ama: seu pai. Assim a rainha o faz – no segundo episódio da primeira temporada, “Aquilo que você mais ama” – e consegue lançar a maldição. Retornando ao palácio de Branca de Neve, ela a encontra com o corpo inconsciente do Príncipe Encantado em seus braços e informa, sob uma risada vitoriosa, que estão indo para um lugar horrível. Entretanto, a rainha não se dá conta que a filha de Branca de Neve havia escapado, no guarda-roupa mágico, e estava destinada a ser a salvadora, tempos depois, no mundo criado por ela.

Assim que a maldição é lançada, todos “acordam” em Storybrooke. A prefeita, Regina Mills, se certifica de que ninguém se lembra do passado. Contudo, a repetição dos acontecimentos ao longo dos dias a faz constatar que não está feliz nesse lugar e que todos os personagens fazem exatamente o que ela quer por obrigação, não porque querem. Ela sente que nada é real.

A trajetória da Rainha Má, em *Once upon a time*, traz em evidência sua transformação. Cronologicamente, Regina Mills é filha de Henry e Cora. Curiosamente, Cora é filha de um moleiro. Na literatura dos contos de fadas, a narrativa tradicional de Rumpelstiltskin traz o personagem de um moleiro muito pobre e sua filha muito bonita. O pai comunica ao rei que sua filha sabia fiar palha, convertendo-a em ouro. Assim, o rei a tranca em um cômodo, informando que terá até o dia seguinte para transformar toda a palha, caso contrário morrerá. Como ela de

fato não possui tal magia, chora copiosamente. Um anão adentra o cômodo e promete fazer o trabalho, se ela lhe der algo em troca: o colar. Contudo, a ambição do rei é renovada a cada manhã, e novas promessas são feitas a outros anões, até mesmo seu primeiro filho. O rei promete casamento e a torna rainha. Um ano depois nasce uma bela criança e o anão vem cobrar o prometido. Mas a rainha não quer dar seu filho e o anão propõe que se ela descobrisse o seu nome, poderia ficar com a criança. Em uma canção, o mistério é desvendado.

Retornando ao seriado, Regina passa por diferentes caracterizações ao longo da trama. Ainda que seja de nosso interesse destacar a justificativa para suas ações más, é relevante considerar, para essa personagem de *Once upon a time*, o processo de oscilação entre o bem e o mal, entre valores individuais e valores coletivos no decorrer de suas transformações. A figura da madrasta passa por estágios: jovem, Rainha Má, prefeita de Storybrooke e a Regina que se redime de suas ações más.

A juventude de Regina apresenta uma personagem calma, que anseia ser livre, principalmente das amarras impostas por sua mãe. Suas vestes são parecidas às de amazonas, em tons claros e pastéis, e sua maquiagem e seus cabelos são discretos. Ela vive um amor proibido, secreto.

Imagen 21 – Temporada 1, Episódio 18: Caracterização de Regina jovem



Fonte: Netflix (2012, S01E18).

Seus gestos são delicados e aparenta ser temerosa à mãe, de modo que podemos perceber que seu pai não tem voz ativa e a figura materna é extremamente autoritária, traçando seu destino e seu futuro desde a escolha de seu nome. Tanto no mundo maravilhoso, quanto no ficcional, a Rainha Má conserva o seu nome, que tem origem latina e significa “rainha”, “senhora absoluta” ou “a maior”. Sua mãe, Cora, assim lhe nomeou acreditando que um dia ela se tornaria rainha. Em consequência das características desse nome, ela parece controlar todos da cidade de Storybrooke, justamente por causa da maldição lançada.

Os conflitos internos de Regina jovem demonstram a dissonância entre seus desejos e a visão que sua mãe tinha para ela, manipulando-a e muitas vezes se utilizando de magia para isso. Em uma das passagens, Cora é questionada por Regina acerca do motivo de não poder se casar com o seu grande amor, Daniel, o empregado da família. Sua justificativa para negar o relacionamento da filha se pauta no fato de que a trajetória de uma pessoa deve ser sempre ascendente. Uma vez vinda de uma família pobre, cujo pai era moleiro, e tendo alcançado a realeza, ver a filha se casar com o serviçal seria um retrocesso na cronologia familiar. É por isso que Regina é tão apegada ao pai. Ainda que sua mãe estivesse viva, ao contrário das mães das princesas dos contos de fadas, é como se fosse ausente para as questões maternais que ligam a filha à mãe.

Cora é a responsável por aceitar o pedido de casamento que o rei faz a Regina. Ao descobrir a traição de Branca de Neve durante a prova do vestido de noiva, um lampejo inicial de Rainha Má aparece em sua versão jovem. Ao afirmar que “devia ter deixado que [Branca de Neve] morresse naquele cavalo”, revela um primeiro momento de ódio que sente pela futura enteada, afinal o seu destino havia se modificado por completo, ainda que ela houvesse pedido sigilo do segredo compartilhado. O comportamento maléfico de Regina é justificado com a morte de Daniel, seu primeiro e não vivido amor, fato traumático de seu passado que a transforma.

Após o casamento com o rei e não conformada com a morte de Daniel, Regina tenta aprender magia para trazê-lo de volta à vida. Quando descobre que suas ações são em vão, perde a esperança, aceita a morte dele e suas roupas, voz e personalidade mudam de brandas para agressivas, ressentidas e raivosas, culpabilizando Branca por sua perda. A partir do momento em que a fúria dirige suas ações e sentimentos, ela se transforma. Seus trajes são protuberantes e escuros, sua maquiagem e cabelo, marcantes. Ela é tomada por um ar de superioridade totalmente contrastante ao seu passado.

Imagen 22 – Temporada 2, Episódio 6: Primeira aparição como Rainha Má



Fonte: Netflix (2012, S02E06).

A vingança da madrasta será justificada pela morte de Daniel, o cavalariço, que lhe causa luto e solidão. A rainha passa a usar as pessoas para atingir seus objetivos, como ocorre com o gênio da lâmpada, e o seu único arrependimento é o de não ter conseguido matar Branca de Neve. Ela acredita que só será feliz quando sua vingança se cumprir. Para lançar a maldição, ela é capaz de retirar o coração de quem mais ama: seu pai Henry. A personagem transita, então, de alguém genuinamente boa, para alguém que deseja se vingar de sua enteada, massacrando vilarejos e matando os pais. A figura de vilã é assumida e seus desejos são colocados acima de leis e códigos. A Rainha Má se torna a personificação do mal.

Ficcionalmente, no ano de 1983, os personagens se encontram em Storybrooke e não se lembram de suas identidades. Apenas Regina e Rumpelstiltskin mantêm suas memórias. É nessa cidade que nos deparamos com o outro estágio de Regina: prefeita. Sua personalidade é forte, mas percebemos que a personagem esconde seus sentimentos, a fim de se proteger.

Imagen 23 – Temporada 2, Episódio 17: Primeira aparição como prefeita de Storybrooke



Fonte: Netflix (2013, S02E17).

Tanto no ambiente maravilhoso, quanto no mundo ficcional da trama, Regina reproduz o papel de madrasta: de Branca de Neve e de Henry, respectivamente. Sua personagem é perturbada, também nos dois mundos, pelas mães verdadeiras e ausentes tanto de Branca de Neve, uma vez que o rei compara a beleza da filha à da mãe biológica; quanto de Henry, pois apesar de ter sido uma adoção sigilosa por parte da mãe biológica, Emma Swan reaparece na vida do filho.

A maçã é um símbolo muito presente nessa releitura contemporânea. Ao longo da primeira temporada, é-nos mostrado que existe uma macieira que Regina prefeita cultiva desde a infância e que não é simplesmente uma árvore frutífera encontrada no meio do caminho ou fruto de um feitiço. A árvore cultivada desde a infância da Rainha Má revela que possui uma projeção de carinho e cuidado advindo dessa fase da vida dela, não servindo, portanto, a um propósito de magia. A finalidade da árvore é modificada, assim como o caráter da personagem se transforma ao longo da série.

No mundo ficcional, a prefeita Regina Mills costuma receber a filha de Branca de Neve com maçãs e derivados, como sidras e tortas, em tentativas de ameaças. Essa referência é mantida na releitura, mas tendo um novo alvo: a continuação na linhagem da família de Branca de Neve. Visto que o conto tradicional termina com a perspectiva de que Branca de Neve venceu e a Rainha Má perdeu, novas receitas com maçãs são criadas, como releituras, para essa personagem inusitada que se revela a filha de sua primeira rival – e, mais uma vez, ironicamente a madrasta do filho adotivo, Henry.

No Dicionário de Símbolos, o verbete “árvore” evoca, dentre tantas noções, “símbolo da vida”, as árvores “evocam um ciclo” de regeneração, “pois se despojam e tornam a recobrir-se de folhas todos os anos” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 84). Já a “maçã” – que também pode ter a mesma entrada no dicionário de “macieira” – pode retomar a questão bíblica, além de promover ou a imortalidade ou a queda. A maçã é “o fruto do conhecimento e da liberdade” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 572).

Considerando que Emma Swan, a mãe biológica de Henry e filha de Branca de Neve e Encantado, é a continuação de contos tradicionais que se finalizam com o “viveram felizes para sempre”, Regina Mills observa que o livro de contos de fadas do filho está com páginas faltando. Seria esse um prelúdio de novos finais e novas perspectivas abordadas por *Once upon a time?*

A série ficcional ainda traz uma outra perspectiva para a personagem da vilã: redenção. Regina se redime de sua vilania, tentando ser uma pessoa melhor por seu filho adotivo, Henry, utilizando de sua magia para o bem, e assim caracteriza-se a deslegitimização da história

conhecida, quebrando a sequência e realinhando a narrativa (DUPLESSIS, 1985). Uma vez que se trata de um processo de regeneração, iremos indicar as passagens do seriado que revelam tal sentimento como “Regina regenerando”. No episódio 20, “Um Só Coração”, da terceira temporada, ela se questiona o que seria sem sua raiva, dialogando com Zelena, sua meia-irmã:

Regina regenerando: Heróis não matam.

Zelena: Então você é uma heroína.

Regina regenerando: Hoje eu sou. [...] O mal não nasce com você. É criado. Assim como o bem. Se fosse você, considerava criar um novo destino (ONCE..., 2014, S03E20).

Zelena é uma lembrança que nos remonta à infância de Regina, pois quando criança, reclamava que Cora não tinha tempo para brincar. Em um episódio, ao abrir uma gaveta, encontra uma varinha em uma caixa, lançando um feitiço na boneca e desejando ter uma irmã. Todavia, este retorna à Regina, que cai inconsciente. Apenas Zelena é capaz de quebrá-lo, mas Cora separa as duas irmãs e lança um feitiço de esquecimento em Regina.

Seu filho adotivo Henry constata sua transformação: “Você já foi uma vilã, mãe, mas você mudou. Você é uma heroína agora. Derrotar vilões é o que heróis fazem. Eu acredito em você. Você tem que acreditar também” (ONCE..., 2014, S03E20). Assim, Regina adquire características de uma heroína contemporânea que realiza uma longa jornada de crescimento interior.

Por vezes, no primeiro episódio, “Um Conto de Duas Irmãs”, da quarta temporada, Regina culpa o livro que Henry carrega como o motivo de seu sofrimento, o que revela que as convenções literárias são revistas e questionadas em um processo metaficcional (GREENE, 1991):

Regina regenerando: Precisamos descobrir quem escreveu esse maldito livro e forçá-lo a me dar o que eu mereço ter. Chegou a hora de mudarmos o livro, chegou a hora de os vilões terem os seus finais felizes (ONCE..., 2014, S04E01).

Em diálogo com Robin Hood, seu novo amor, no oitavo episódio da quarta temporada, “Quebrar o espelho – Parte I”, Regina regenerando afirma que o autor parece ter “uma regra onde vilões não têm finais felizes, mesmo que eles mudem ou tentem ser bons” (ONCE..., 2014, S04E08).

Ainda a respeito do autor, os personagens constatam que não há um só, mas são vários autores:

Pinóquio: Ele não foi o único. Houve muitos autores ao longo do tempo. É um trabalho, não uma pessoa. E o que está preso aqui era apenas o último designado a essa grande responsabilidade. [...] Registrar. Testemunhar as maiores histórias do tempo e registrá-la para a posteridade. Esse trabalho acontece há eras. Desde o homem que via sombras nas paredes das cavernas e desenvolveu toda uma filosofia, dramaturgos que contam histórias em poesias até um homem chamado Walt. Muitos tiveram esse trabalho sagrado. Grandes homens e mulheres que assumiram essa responsabilidade com a seriedade que ela merecia. Até este último. Ele começou a manipular ao invés de registrar (ONCE..., 2015, S04E17).

Quando encontram o autor, ele está na estreia de seu novo livro sobre heróis e vilões e confirma:

Isaac Heller: Escrevi porque acho que todos estão cansados de os heróis sempre vencendo nos contos de fadas clássicos. Aqui os finais são diferentes para Branca de Neve, o Príncipe Encantado e todo o resto. Algo bem diferente para um público moderno. O que acontece quando os vilões conseguem vencer? (ONCE..., 2015, S04E22).

É-nos apresentada uma narrativa alternativa em que os personagens tradicionais têm outras roupagens e desenredos: Branca de Neve é a Rainha Má, o Príncipe Encantado é o caçador e Regina é uma camponesa. Os papéis são invertidos, mas continuam tendo as mesmas funções dentro da narrativa criada. Assim, o que vivem no outro livro é uma alternativa dentro de uma releitura. A isso Martins (2015) nomeia de revisionismo reconstrutivo, quando a narrativa contrapõe outras versões.

Ainda sobre finais felizes para os vilões, Rumpelstiltskin constata, no décimo segundo episódio da quarta temporada, “Heróis e vilões”:

Rumpelstiltskin: Ser bom não significa que coisas boas acontecerão. Mas você acha que vilões não têm finais felizes, me veja tendo um. Não há autor de meu destino, nenhum livro com o meu destino. Fui vilão milhares de vezes e ainda assim estou prestes a conseguir tudo que desejo. E por mais inacreditável que pareça, desejo o mesmo para você (ONCE..., 2015, S04E12).

Contudo, quando acredita que viverá seu amor com Robin, Emma salva Marian, a esposa dele, e destrói o romance de Regina, assim como sua mãe Branca de Neve havia feito anos atrás. Regina observa: “Mais uma vez fui vítima do heroísmo. Sempre a vilã. Mesmo não sendo mais” (ONCE..., 2014, S04E01).

No décimo segundo episódio da quinta temporada, “Almas dos que partiram”, no submundo, local que abriga pessoas que têm assuntos inacabados, Regina se encontra com o pai e pede perdão. Ele reconhece a transformação da filha de uma vilã para uma heroína:

Henry: Sua mãe está me usando para que vá embora, mas quero que você fique. Tem um trabalho a fazer. Ajudar Branca de Neve e os seus amigos. Eles precisam de você, da sua força. Você deixou a vingança de lado para ser uma heroína. E não sou eu quem vai atrapalhar. [...] Quando você arrancou meu coração, foi pelos piores motivos, mas se ficar espalhará a esperança. É a melhor coisa que alguém pode fazer. Deixe o seu pai te ver fazer a coisa certa. Então realmente não terei morrido em vão. [...] Por muito tempo deixei a sua mãe ficar no caminho de quem você realmente é. É o maior arrependimento da minha vida. Mas agora você está livre dela. Eu nunca estive tão orgulhoso. [...] Eu te amo, Regina. Nunca se esqueça de quem realmente é (ONCE..., 2016, S05E12).

No capítulo dezesseis, “A nossa ruína”, da quinta temporada, Regina regenerando reflete sobre sua nova condição:

Regina regenerando: Quando eu era Rainha Má, eu passava cada dia sem me importar com ninguém e em troca ninguém se importava comigo. Eu achava que tudo o que eu precisava era da minha vingança para me aquecer à noite. Mas algo aconteceu. Meus inimigos viraram minha família. Foi quando finalmente me senti feliz. É por isso que estou aqui. Precisam de mim. Quando a família precisa, ajudamos (ONCE..., 2016, S05E16).

A complexidade da personagem de Regina atinge seu auge quando ela afirma, no episódio “Somente Você” da quinta temporada:

Regina regenerando: Eu fui consumida [pelas trevas]. [...] Estou sempre em guerra com os meus instintos. Por mais que eu deseje seguir as trevas, não quero. Então faço o bem. Odeio cada momento disso. [...] Sei que é certo, mas sempre me leva a perdas. Continuo fazendo isso agora e continuo sofrendo. Mas sei que a Rainha Má pode voltar, então é assim que deve ser. Nunca estarei em paz comigo mesma. [...] Anos atrás eu fiz uma escolha. A Branca de Neve revelou um segredo e eu poderia ter escolhido perdoá-la. Ao invés disso, eu fiz coisas terríveis. Coisas indescritíveis, que sempre estarão me assombrando. Tentei ser a heroína. [...] Mas isso não importa, não existe redenção para mim, só existe sofrimento, porque agora eu tenho uma maldição. A maldição de saber a diferença entre bem e mal e estar bem no meio deles. Se eu regredir, perco todos que amo. O Henry, meus amigos, todo mundo. E se eu seguir em frente e tentar ser boa, tenho que viver com a minha antiga escuridão e com suas merecidas consequências. [...] Prefiro sofrer do que ver esse sofrimento em todos que amo. Esse é o meu destino. Estou presa nele (ONCE..., 2016, S05E22).

A reflexão de Regina em sua redenção continua ao afirmar ter sido uma péssima madrasta e receber como resposta de Mary Margareth (Branca de Neve em Storybrooke) que havia ensinado que esperança é uma escolha. Além disso, no primeiro episódio da sexta temporada, “Hyperion Heights”:

Regina regenerando: Eu me escondi. A minha vida parou. A única história que eu ouvia era a que eu repetia para mim mesma. A que eu era a Rainha Má. Até que finalmente eu me esqueci do mais importante. Minha vida nunca foi somente uma história. Foram várias histórias. Para alguns, uma vilã. Eu fiz mal às pessoas de

maneiras que nunca poderei reparar. Para outros, eu sou uma heroína. Eles viram a minha força, minha habilidade de fazer as coisas mais dificeis, mesmo quando eu achava que não poderia. Quero começar uma nova história. Uma onde a Rainha Má não tenha um papel. E eu escolho acreditar que essa história terá um final melhor do que a minha última (ONCE..., 2016, S06E01).

Regina, enquanto sujeito múltiplo e plural, constata que a Rainha Má é parte de sua existência: “Bom, achei que tinha me livrado de você para sempre, rainha, mas acho que sempre pagarei o preço pelo que você fez. Pelo que eu fiz” (ONCE..., 2017, S06E14). A fim de concretizar a redenção de Regina, ela duela com seu fragmento, a Rainha Má:

Rainha Má: Você tentou me destruir porque não suporta olhar para a escuridão? Pois eu não suporto olhar para a luz.

Regina regenerando: Não precisa se preocupar com isso.

Rainha Má: Acredita mesmo que é melhor que eu, mais forte que eu, só porque acha que preencheu esse buraco imundo dentro de você com amor, amizade e esperança? Você está se enganando porque não preencheu. Ainda sou o que está dentro de você. Eu sou tudo que restará aí.

Regina regenerando: Está errada. Todas as coisas na minha vida que você não suporta ver são reais. E agora que eu as tenho, você nunca tirará de mim.

Rainha Má: Eu odeio você.

Regina regenerando: Mas eu não. Não te odeio mais.

Rainha Má: O que está fazendo?

Regina regenerando: Eu vou fazer o que nunca conseguimos. Vou ser corajosa por nós duas e escolher o amor ao invés do ódio. [Ela retira metade do seu coração e transfere o que há em si para o da Rainha Má, tomando parte de seu fragmento.]

Rainha Má: Não! O que está acontecendo comigo?

Regina regenerando: Eu te dei um pouco do meu amor. O amor do Henry, do Robin e das pessoas com quem mais me importo. E, em troca, receberei uma parte da sua escuridão. Da nossa escuridão.

Rainha Má: Por quê?

Regina regenerando: Você é uma parte de mim. Eu sou uma parte de você, quer você goste ou não. E agora, finalmente, eu me amo. E você também. [Elas se abraçam.]

Rainha Má: Eu preciso de um lugar onde possa recomeçar. Mas onde fica isso, eu não faço ideia.

Regina regenerando: Acho que conheço alguém que pode ajudar (ONCE..., 2017, S06E14).

Esse duelo entre seu aspecto negativo e sua versão regenerada pode ser justificado pela integração do bem e do mal, em um processo pós-moderno de inclusão e não mais exclusão. Regina regenerando procura seu filho adotivo, que escreve uma nova alternativa: “A Rainha Má foi para um lugar onde pudesse recomeçar” (ONCE..., 2017, S06E14). Nesse novo mundo, ela se encontra com seu antigo amor, Robin.

*Once upon a time* termina, sua sétima e última temporada, como começou: com uma nova maldição sendo lançada. Mas ao invés de separar e dividir, a magia, em um movimento inclusivista da pós-modernidade, une todos os mundos em Storybrooke. Regina, ao lado das duas versões de Henry, seu filho adotivo, adentra novamente o salão de Branca de Neve e do

Príncipe Encantado. Ao invés de lançar a maldição das trevas, como no início da narrativa, ela é considerada uma líder e será coroada, pela vontade do povo, pela sua enteada, sendo designada como “A boa Rainha”.

Imagen 24 – Temporada 7, Episódio 22: Regina regenerada se torna “a boa Rainha”



Fonte: Netflix (2018, S07E22).

Emma: É isso. É o seu final feliz.

A boa Rainha: Não, senhorita Swan, longe disso. Isso não é um final. Eu odeio finais. Significam que sua história terminou. E todos aqui, bem... Suas histórias estão longe de terminar.

Emma: Bom, então feliz começo.

A boa Rainha: Eu prefiro chamar de segunda chance. [...] Eu pensei que minha história tinha chegado ao fim muito tempo atrás. Então novas pessoas entraram em minha vida. Pessoas que me deram uma segunda chance. Mal posso esperar para ver o que me aguarda. E a todos vocês, me recuso a acreditar que não haverá mais aventuras, mais amor, mais família. E, sim, haverá mais perdas, porque isso também é uma parte da vida. E no final podemos superar tudo. Com esperança (ONCE..., 2018, S07E22).

A última fala de Regina, como a boa Rainha, dialogando com o mito de Pandora, e a construção do seriado enquanto releitura e integração de contos de fadas tradicionais demonstram que essas narrativas permanecem no contexto contemporâneo. Apesar dos séculos que separam as versões orais desse seriado ficcional, podemos constatar que os contos de fadas possuem uma *performance* que beira a imortalidade. Ao se construir uma antagonista que passa dos estágios da juventude, com um rápido olhar para a infância, para a vilania, para a regência de uma cidade e, enfim, para a regeneração enquanto ser humano, *Once upon a time* revela a complexidade e a inclusão de diferentes perspectivas para um mesmo personagem. Tais características dialogam com o contexto pós-moderno que marca inúmeros processos de revisionismo contemporâneo dos contos de fadas, principalmente ao enfatizar a coexistência do bem e do mal, das perdas e dos ganhos enquanto processos da vida. A personagem de Regina é, ao mesmo tempo, vilã e heroína, conforme amadurece e se relaciona com os demais personagens da trama.

## 5 (DES)CONSTRUÇÕES: A IDEIA DE ORIGEM É UMA FICÇÃO

“O que seria uma peça sem ‘vilão’? O que seria um mundo no qual só as almas boas mandassem? Um mundo totalitário, com certeza!” (MAFFESOLI, 2004, p. 50).

Vivemos uma era de mudanças sociais em que as mulheres estão lutando por novos posicionamentos discursivos. Beauvoir (2009) havia apontado que ninguém nasce mulher, mas se torna mulher. Esse tornar-se reflete uma construção. Contudo, é preciso considerar: ela se constrói ou é construída? Waelti-Walters (1982) questiona quem é responsável pela construção feminina e a resposta vem do discurso masculino. A dificuldade se encontra em transferir essa “construção” que advém de outro para uma “construção” pessoal, íntima, subjetiva. Apesar da luta feminina, esses contos maravilhosos continuam sendo narrados às crianças, principalmente do sexo feminino, de modo a estimulá-las a desejar ser uma princesa. Esse estímulo trabalha na sustentação, dentre outros elementos, de um discurso que inferioriza o agenciamento feminino, promovendo, muitas vezes, misoginia e papéis sexuais estereotipados.

Esse estereótipo construído e perpetuado mantém as mulheres longe de posições de poder e, assim, elas não passam de objetos de troca nas mãos do discurso falocêntrico. Essa inacessibilidade de a mulher alcançar e desenvolver sua própria identidade a força a aceitar o valor que a ela é imposto. Ironicamente, a maioria das protagonistas dos contos tradicionais é chamada de heroína, mas tudo o que faz é ser um objeto de posse, que passa de mão em mão, como um prêmio. Ao final da narrativa, aprende a ser altruista e a personagem protagonista aceita a autoridade masculina adulta e todo o seu sistema de valores. Waelti-Walters (1982) interpreta tal característica como objetificação feminina.

Para a autora, o conto de Branca de Neve não passa de uma propaganda de casamento, enfatizando que a aparência tem um grande peso e que é preferível que estejam “mortos” todos os outros aspectos femininos. Afinal, a escolha do príncipe ocorre com a princesa desfalecida, em um caixão de vidro (WAELTI-WALTERS, 1982), de modo a possuir uma vitrine somente dela, tornando-se um objeto de desejo. A questão da beleza como o único artefato feminino a ser valorizado pelo discurso masculino é duramente criticado ao final do conto de Coover, quando o príncipe não consegue despertar a velha Rainha com um beijo e afirma que o preço da beleza é muito alto, ou seja, custa a vida.

As demandas sociais fazem com que muitas mulheres se machuquem e se mutilem, tentando se adequar em padrões inalcançáveis (WOLF, 1992; FRIEDAN, 1971) – mas isso já podia ser observado nos contos de fadas de Andersen e dos irmãos Grimm, bem como nas

narrativas orientais, principalmente provenientes da China (WAELTI-WALTERS, 1982). O padrão também deseja mulheres decorativas, rejeitando ação, inteligência, tagarelice. Quando demonstram um dos critérios de rejeição, logo são tachadas como loucas ou insanas.

Já os homens que praticam aquilo que as normas sociais repreendem nas mulheres são considerados sãos. As mulheres que protestam são más e insanas, pois se caracterizam como ativas e autônomas. Os adjetivos que as qualificam como insanas são os mesmos que condicionam a sanidade masculina (WAELTI-WALTERS, 1982). Os mitos, destacados no capítulo “Espelho, espelho meu: reflexos e roteiros do feminino, modos de se tornar mulher”, servem ao propósito de demonstrar essa construção desde Lilith, que desejava ter igualdade, porém foi substituída por outra que completasse o desejo masculino de submissão.

Muito é afirmado sobre a submissão feminina e o seu papel na manutenção do patriarcado. Em contrapartida, a vilã, nos papéis de madrasta e Rainha Má, também precisa ser vista como parte desse processo. Ela é colocada na mesma construção de beleza no relógio da vida, desempenhando um papel venenoso no enredo patriarcal (WAELTI-WALTERS, 1982). Apesar de ser considerada vilã por suas ações, a madrasta e a Rainha Má precisam ser interpretadas como vítimas de um discurso masculino, trabalhando, dentro da tradição, a favor de sua manutenção, afinal servem para manter o ideal materno de bondade, sendo exatamente o seu contraponto.

Nas releituras contemporâneas, muito se tem feito em prol de uma mudança de perspectiva. Waelti-Walters (1982) observa que o espelho continua em muitas narrativas, mas o que antes refletia agora serve para reverter o mundo ou para ser quebrado. As velhas imagens refletidas pelo espelho agora são emolduradas por outras sequências narrativas (DUPLESSIS, 1985).

Acerca das vilãs, Tatar (1987) as divide em aquelas que possuem preferência pela carne humana e as que possuem a arte de tecer feitiços, isto é, o dom da expressão oral. As madrastas são as personagens agentes de encantamentos e fontes do mal. No caso dos irmãos Grimm, em sua maioria, elas não perseguem os enteados, mas as enteadas, imputando sofrimento. Ainda que elas possam não ser bruxas literalmente, suas qualidades as aproximam da maldade e conseguem o que desejam (TATAR, 1987).

Claramente é observável que madrasta, Rainha Má e bruxa são apenas nomes diferentes que cumprem uma única função: banir a heroína de casa e impossibilitá-la de alcançar um *status*. No ambiente doméstico, há a madrasta; na floresta, a bruxa. A protagonista sofre privações em casa e é exilada na floresta. As instâncias de maldade são completadas. Na narrativa dos contos de fadas, a mulher ideal ou a mulher-anjo é colocada em um ambiente

doméstico, é passiva. A mulher-monstro está agindo. No castelo, está sob os olhos do rei e do aparato monárquico. Na floresta, está sob os olhos da natureza – a qual, mitologicamente, é feminina. Quando a figura passiva da princesa não possui mais função ou está no caminho de algum plano, ela é mandada para a floresta, para morrer. Isso coaduna com o que Gilbert e Gubar (1979) pontuam acerca dos papéis que as mulheres podem desempenhar na simbologia ambígua criada para elas.

A mulher ideal é sempre a “anjo”, mas sua beleza frágil e delicada a obriga a ser um objeto passivo e imóvel. A mulher-monstro possui uma autonomia feminina intransigente e recusa o lugar que é dado à sua “outra metade”. Para cada mulher submissa moldada no ambiente doméstico existe igualmente uma importante imagem negativa, como a bruxa. Domesticada está a doce heroína, enquanto a bruxa está solta lá fora, na floresta (GILBERT; GUBAR, 1979).

Muitas vezes, a bruxa é a própria madrasta, que emerge na floresta como um monstro; outras vezes, a madrasta faz parceria com outra mulher, uma bruxa. Tatar (1987) observa, ainda, que embora a maldição lançada pela antagonista seja instantânea, perdura por muito tempo até o processo de desencantamento, ou seja, é fundamental para o desenlace da narrativa. Para Waelti-Walters (1982), existe uma diferença entre a madrasta e a bruxa. A primeira trabalha para os homens dentro do sistema criado por eles, enquanto a segunda está banida desta organização por não ser um modelo aceitável em uma sociedade orientada pela palavra masculina. Além disso, é preciso considerar que na narrativa tradicional as bruxas e madrastas são vilãs que não podem ser reconstruídas, sua maldade é de sua natureza. Nos contos em que a crueldade da madrasta é enfatizada, o papel do pai biológico, o rei, é praticamente nulo.

Segundo Gilbert e Gubar (1979), mitos e contos de fadas enfatizam a dualidade feminina. No que diz respeito aos mitos de criação, Lilith prefere ser punida ao invés de ceder a uma relação de submissão. Sua história sugere que a fala e a perspicácia femininas são consideradas demoníacas e por isso ela precisa ser excluída da comunidade humana. No entanto, isso também revela que uma vida de pureza e subserviência é uma vida de silêncio e impossibilidade de narrar a própria história, contrapondo-se a Sherazade. O conto de fadas de Branca de Neve, por exemplo, coloca em rivalidade essa dualidade feminina.

Bacchilega (1997) evidencia que os contos de fadas são o reflexo de expectativas ideológicas e normas naturalizadas, refletindo a mulher de acordo com o desejo masculino. A beleza passiva da heroína e a crueldade de uma madrasta ou bruxa são opções muito limitadas para o gênero feminino. Os enredos enfatizam protagonistas inocentes nas mãos de mulheres mais velhas e ciumentas. Além disso, é uma moldura patriarcal que define o padrão de beleza

da protagonista e da antagonista, determinando a relação de ambas como rivais. O espelho está lá para selecionar, moldar, alocar, limitar e (des)centralizar a imagem (BACCHILEGA, 1997).

Ao longo das releituras analisadas, observamos que a figura da mulher-monstro não é apresentada como anormal ou monstruosa, mas como aquela que transgride e subverte significados cristalizados pela tradição, atingindo os níveis de revisionismo ficcional, por meio da paródia, da metafíscica feminista, do deslocamento narrativo e da deslegitimização da história conhecida.

De uma forma geral, tem-se notado que o espaço anteriormente dominado pelas princesas vem sendo dividido com as personagens antagonistas na contemporaneidade. Marcadas por características como obscura, sem senso de maternidade, cruel, violenta e agressiva, a essas personagens, em diferentes versões, são criados passados que mostram o que as levaram até aquele momento a serem construídas como tal. Revelando a complexidade do comportamento do ser humano, a escolha em continuar por esse caminho ou se tornar outra pessoa é possibilitada pelo revisionismo contemporâneo.

As vilãs estão sendo cada vez mais valorizadas e mais retratadas porque suas características se aproximam daquilo que é vivido pelo público, enfatizando conflitos internos comuns a todos. Anteriormente, representavam apenas o mal, o errado, o que não deveria ser desejado, uma vez que não cumpriam os modelos sociais e morais da ordem patriarcal que rege a tradição. Em contrapartida, as princesas e os heróis precisam ser vistos como um padrão inalcançável.

Em um momento histórico de questionamentos e relativização das verdades absolutas, o olhar lançado para as personagens antagonistas reflete transgressão e subversão. Outrora personagens escondidas na floresta, elas ganham visibilidade pela luz do revisionismo contemporâneo.

Os contos de fadas invadiram nossa consciência geral como nenhum outro livro baseado em memórias e o revisionismo contemporâneo trabalha como uma rememoração que não se assemelha a uma nostalgia, nem é uma luta contra a excessiva racionalização tecnológica. Essas narrativas podem ser fontes de informações sócio-históricas sobre a evolução e a mudança culturais. Ao falar de reis, estabelecem a era da monarquia. Lutz Röhrich (1986) afirma que por não abordarem muitas profissões, os contos determinam um período pré-industrial com uma economia agrária e de troca. As características dos contos e os conceitos e instituições sociais abordam a era do feudalismo. As narrativas coletadas nos séculos XVII, XVIII e XIX preservam um padrão estético da sociedade pré-capitalista. Nos contos dos Grimm, há os dois extremos da

estrutura social. Embora haja princesas, elas são pobres de poder. Branca de Neve luta, ainda que indiretamente, por sua sobrevivência, sendo negada a uma vida real de luxo.

Além disso, a justiça segue um sistema punitivo, com bruxas sendo queimadas ou madrastas sendo convidadas a calçarem sapatos de ferro em brasa. Os contos de fadas parecem reter traços da antiga fé das culturas de caça e cultivo, como crenças da vida e da morte, figuras demoníacas como gigantes, anões, dragões, fadas. As narrativas retratam o sacrifício humano, a exposição das crianças e até o canibalismo, bem como mostram o cortejo à noiva, o casamento e o nascimento (RÖHRICH, 1986).

Nas décadas passadas, o movimento das mulheres aguçou nossa visão para os papéis femininos nos contos de fadas. Essa é uma temática importante, principalmente porque as figuras femininas ocupam posições centrais nas narrativas. Embora os contos tenham passado por anos de revisão, adaptação e apropriação, a figura feminina da vilã permanece. O estereótipo feminino negativo se revela nas personagens antagonistas da madrasta, da Rainha Má e/ou da bruxa. A esse respeito, uma questão se torna urgente: será que contos que contêm essa mensagem continuam encontrando legitimidade no mundo contemporâneo? Afinal, essas histórias nunca foram narradas sem uma intenção específica, refletindo a sociedade em que são produzidas.

Existem alguns questionamentos que a reescrita contemporânea de vertente feminista dos contos de fadas levanta. Será que trocar o bravo alfaiate por uma costureira de coragem auxilia na emancipação feminina? Existe benefício para a audiência a falsa sensação de proteção proveniente de levar o lobo para o zoológico ao invés de encher sua barriga com pedras? A essas proposições de Röhricht (1986), acrescentamos: será que construir situações de agenciamento para uma personagem outrora passiva trará benefícios aos leitores? Será que tentar explicar o que levou a personagem antagonista a ser contrária à protagonista é benéfico? São questões que o nosso tempo ainda não é capaz de responder com seguridade, mas podemos lançar algumas considerações a respeito.

Tradicionalmente, os contos de fadas tendem a delimitar as personagens femininas como “naturalmente” boas ou más, como um reflexo da modernidade, na qual se podia ser isto ou aquilo. O pensamento moderno, com o seu teor racional e objetivo, ajuíza valores considerando um binarismo, uma perspectiva dual. Há uma abordagem da mulher a partir de pontos opostos: boa ou má. A polarização do bem e do mal determina espaços e características específicas para a heroína e para a vilã. A mulher boa é passiva e submissa; a mulher má é assertiva e empoderada. As releituras nesse estudo apontam, de algum modo, justificativas para questões como: por que a madrasta é má? Por que nutre ódio à protagonista?

Nos contos de fadas, os antagonistas – geralmente mulheres, nas roupagens de madrastas, Rainhas MÁs e bruxas – são personagens responsáveis por gerar o conflito da narrativa. O que constrói e movimenta o desenrolar narrativo é justamente esse dilema da antagonização. Apesar de ter um final trágico, ninguém é responsabilizado pela atrocidade causada à madrasta, o que, sob um outro ponto de vista, poderia ser considerado como uma forma de vilania.

O que poderia significar a Rainha Má ter inveja da beleza e da juventude de Branca de Neve? O que esses atributos revelam sobre a valorização feminina na sociedade? A madrasta persegue a enteada porque é consciente de que o poder da mulher está correlacionado à sua beleza. A beleza é um item de recompensa, mas também uma fonte de perigo. Nos contos de fadas da tradição, há uma equiparidade entre a bondade e a aparência. A vilã é feia porque é um retrato de seu interior. A beleza exterior de Branca de Neve e demais protagonistas que nomeiam vários contos é um reflexo de suas virtudes e comportamentos.

As personagens que incorporam o mal nos contos de fadas são o resultado de uma luta para se manter funcional em um mundo masculino. As ações das personagens vilãs são frutos das tentativas de se alcançar as expectativas masculinas. A Rainha Má, madrasta de Branca de Neve, precisa garantir seu posto de a mais bela porque é esse atributo que os homens valorizam em uma mulher. Suas ações podem ser lidas pelo espectro do desespero. De maneira ambígua, é tentando alcançar um padrão masculino que as personagens antagonistas se tornam fontes do mal.

Para Warner (1999), a tradição cristã determina os lugares de silêncio, obediência e discrição às mulheres. As qualidades masculinas são consideradas vício quando projetadas ao feminino. O homem é agressivo, tem poder, age e obtém sucesso, sendo o salvador, o dominador, o protetor. A mulher que fala é uma estimuladora da consciência, além de conspiradora, tendo seu discurso interditado ao longo do tempo. O discurso masculino associa o corpo da mulher à sua fala: aparência agradável, fala agradável; aparência detestável, fala detestável. O pior da mulher é sempre o melhor do homem.

Com a fluidez do início do século XXI, as protagonistas e as antagonistas estão sendo ressignificadas, considerando que carregam paradigmas cristalizados ao longo da tradição que se esgotaram, possibilitando novas formas de pensar e representar. Vivemos a volta do mal e as vilãs reivindicam suas narrativas. A partir dessas considerações, nos questionamos: por que a sociedade contemporânea passou a aceitar as antagonistas dos contos de fadas e a admirar tais personagens?

Com a pós-modernidade, o ser humano é marcado pela coexistência do bem e do mal e a justificativa do mal ou para o mal é mais facilmente considerada e aceita. As novas representações das vilãs relativizam a maldade por meio de justificativas, seja de um trauma ou outro motivo. Assim, há uma identificação com a vilã, afinal o modelo ideal da princesa, marcado pela perfeição, se torna impossível de ser alcançado, apesar de sua imagem perfeccionista ainda servir de molde para o estilo de consumo de produtos de beleza e procedimentos estéticos, conforme delineados por Wolf (1992).

O vilão é uma criação ficcional, um arquétipo de personagem. Representa o errado, o injusto, o controverso, o que está fora dos princípios morais e éticos. A ética é a preocupação referente à conduta do ser humano. Junto à moral, são necessárias para a convivência do ser humano. Contudo, o que é aceito moralmente varia de acordo com a cultura. Nesse sentido, as noções de bem e mal considerando a perspectiva filosófica estão vinculadas à moral e à ética, variando conforme os contextos históricos e sociais, de modo a se adaptar às situações espaço-temporais nas quais se inserem.

O mal traz questionamentos desde tempos originários da existência humana: o que é? De onde vem? Por que o fazemos? Reinhold Ullmann (2010) e Paul Ricoeur (2007) pensam o mal a partir de um ponto de vista cristão, relacionando-o à moral. Para Ullmann (2010), o mal é um sofrimento causado ao corpo ou ao espírito. Ricoeur (2007) considera que a culpa ou a punição são possibilidades de redenção ou condenação do malfeitor. O mal é pensado no nível do mito, ou seja, sem explicação ou justificativa, praticamente intrínseco.

De acordo com Ullmann (2010), a questão do mal é um enigma que permanece sem solução, apesar das inúmeras elucubrações filosóficas. Buscando determinar sua origem, o autor destaca a percepção judaico-cristã que o comprehende como consequência da autonomia do homem, desde o pecado original.

Atesta para a insensibilidade ao outro, característica de nossos tempos, de modo que o mal causado ao semelhante é extremamente doloroso. Ullmann (2010) apresenta um diálogo entre a noção de mal e o inconsciente da psicanálise, no qual são guardadas as vivências reprimidas do passado, que nos podem levar a agir contrariamente à moral estabelecida. Assim, o mal diz respeito à negatividade do ser humano, como uma falha de caráter, uma privação ou negação do bem, possível porque o ser humano é livre para escolher suas ações.

Para Ricoeur (2007), o mito Adâmico pondera que o mal se origina no bem e é no homem o seu lugar. O mito reconhece a bondade e a perfeição de Deus, bem como a maldade presente no ser humano, e ajuíza que foi por meio deste que o mal entrou no mundo. Afinal, Adão cedeu à tentação de Eva, que havia cedido à serpente. Ricoeur (2007) reflete sobre o mal

considerando uma vertente histórica, de modo que está no ser humano dentro de uma construção cultural que enfatiza as raízes judaico-cristãs.

Problematiza-se: se Deus é bom, por que existe o mal? Esse pensamento se baseia em crenças, sendo do âmbito metafísico, ou seja, uma simples imperfeição. O mal realizado e o mal sofrido se diferenciam porque o primeiro se vincula ao pecado e o segundo, à culpabilidade (RICOEUR, 2007). No conto de Branca de Neve, podemos observar que a madrasta realiza e sofre tal sentimento, ao ser punida no final da narrativa. Assim, agir de forma maldosa é a raiz comum do pecado porque a punição é um sofrimento para aquele que cometeu o mal moral. Simultaneamente, o homem se torna culpado e vítima.

O vilão, sob essa perspectiva, é aquele que vai contra os princípios morais, cometendo o pecado e causando sofrimento. O mal, isto é, o desejo de causar mal a alguém, quebrando com a conduta moral, no nível do mito, compreende o vilão como personagem maligno. O mito incorpora tanto o lado luminoso, quanto o lado obscuro da humanidade, criando um adversário a ser combatido: o vilão.

Ricoeur (2007) ainda pontua que incriminar o outro amortece a culpa de um antecedente sombrio, revelando uma sedução por forças superiores. No mito do mal, o bem vence porque é justo e ético, enquanto o mal é o adversário odiado e combatido, na figura do vilão. Nessa percepção, se não houver pena para o antagonista, o mal triunfa. Maffesoli (2004) afirma que a punição é uma forma de violência do bem. Ao final de Branca de Neve dos irmãos Grimm, a madrasta é “convidada” a dançar em sapatos de ferro em brasa até morrer, enquanto na versão da Disney ela cai de um penhasco. A não atribuição desse convite, no primeiro caso, a nenhum personagem ilustra uma necessidade de não se criar outro vilão. Não sabemos quem a obrigou a tal ação, mas sabemos que em um regime monárquico, as ordens respeitam as relações hierárquicas. O mal moral é capaz de sofrer imputação, acusação e repreensão. Dessa forma, a punição se torna um sofrimento infligido, isto é, um sofrimento físico ou moral em consequência do mal moral – que é a violação do código ético em uma determinada comunidade.

Para Ricoeur (2007), há uma fragilidade humana que possibilita ao homem agir mal, de modo que devemos atuar ética e politicamente contra isso. É nesse sentido que o problema do mal é um desafio que nos provoca a pensar mais e de outro modo. Enquanto Ricoeur (2007) considera o mal a partir de uma perspectiva filosófico-teológica, Maffesoli (2004) parte de um viés sociológico e contemporâneo. Com Maffesoli (2004), no contexto contemporâneo prioriza-se uma relativização, de modo a haver uma sinergia, um equilíbrio entre bem e mal, sob forma de convívio.

Para Maffesoli (2004), a consciência ocidental é marcada pela separação divina entre trevas e luz. É a partir disso que se pauta o conflito entre o bem e o mal. Essa divisão moral revela uma ditadura que reflete o que e como deve ser, criando pensamentos absolutos, imutáveis e inquestionáveis, negando a pluralidade dos valores culturais. Os moralistas transformaram valores culturais em verdades absolutas e o bem é a justificativa das ações judaico-cristãs. É em nome do “bem” – imposto, exigido e absoluto para a moral pública e privada – que a moral judaico-cristã justifica suas ações e imposições ao punir o mal. As inquisições, os etnocídios culturais e os imperialismos econômico e político são exemplos disso. Assim, é possível entender o motivo de as antagonistas serem consideradas sempre más, quando reformuladas na tradição com base em ideologias religiosas e de civilidade. O autor critica a dualidade e a negação ferrenha do mal, valorizando o seu retorno. Uma vez que os estatutos sociais são questionados na condição pós-moderna, houve mudanças na forma como nos relacionamos com os códigos morais.

O ciclo do bem como valor absoluto está chegando ao fim, como um reflexo de renascimento de um mundo composto, plural, de relativização dos valores. Isso demonstra que o mundo estanke necessita de dinamismo. As tribos urbanas revelam uma exigência de mobilidade, mutação, transformação. Se somos sujeitos plurais, em um mundo policultural, o mal é consequentemente integralizado e isso reflete uma vontade de saber, pois por muito tempo o valor específico se tornou valor absoluto. “Está na hora de superar a problemática do homem realizado em sua totalidade, da sociedade perfeita” (MAFFESOLI, 2004, p. 28). Dessa maneira, o que havia sido negado, por ser imperfeito, retornaria recalcado, para integrar-se à inteireza do ser.

Valoriza-se a aceitação do mal, da imoralidade, como parte da vida, indo além da carnavaлизação de Bakhtin (1987), cujo mundo se encontra às avessas em um determinado período de tempo. A limitada vida extremamente racionalista pede por valores maleáveis e polissêmicos, pela liberação das amarras morais e sociais, pela subversão dos valores (MAFFESOLI, 2004).

A vilania é uma forma de comunicação no mundo contemporâneo. O herói não se sustenta sozinho e sua função é combater o mal. Assim, ele somente se justifica porque há vilões na ficção. O vilão é uma representação do mal, mas o paradigma entre bem e mal, certo e errado se modifica de acordo com o contexto histórico-social, afinal os padrões culturais, de tempos em tempos, se saturam (MAFFESOLI, 2004).

A humanidade necessita de heróis, os quais povoam nosso imaginário. Herói é aquele que conseguiu vencer, representando superação e passagem pelas adversidades (CAMPBELL,

2007). Já o vilão é um arquétipo de personagem, representando o mal, o errado, o que não possui princípios éticos e morais. O vilão é símbolo de subversão, transgredindo valores e estruturas, por isso dialoga tão bem com a condição pós-moderna, cujo pensamento inclusivo faz jus à sua caracterização contemporânea. Não vivemos mais sob o viés da exclusão, ou isso, ou aquilo, mas em uma noção que inclui isso e aquilo. Essa integração é positiva, pois revela um “como é”, ao invés do “como deve ser” moderno, o que determina complexidade às relações humanas, a qual é bem-vinda e bem vista. Na contemporaneidade, existe uma dificuldade de aceitar o dualismo entre bem e mal que reinou até a modernidade porque sua característica é a de revelar múltiplas possibilidades de interpretação.

Maffesoli (2004) considera que a dualidade cria verdades absolutas, impondo pensamentos difíceis de serem transpostos. A emancipação moderna está na correlação entre bem e mal, pois se aceita o mal como parte da existência. “O bem e o mal tornam-se vagos, ou melhor, se interpenetram. No **vazio** do ser em devir tudo é possível, a partir do momento em que justifica uma vivência coletiva” (MAFFESOLI, 2004, p. 152, grifo do autor).

A construção de valores perpassa vários pontos de vista, revelando um jogo em que as máscaras são trocadas e todo papel é relevante. “O que seria uma peça sem ‘vilão’? O que seria um mundo no qual só as almas boas mandassem? Um mundo totalitário, com certeza!” (MAFFESOLI, 2004, p. 50). Para Beauvoir (2009), o antagonista tem um papel fundamental para o sucesso do herói. Para que o herói acorde Branca de Neve, por exemplo, alguém precisa tê-la colocada para dormir. Os contos e os mitos ilustram que “ao lado do bem, ali está o mal, [...] ressurgindo regularmente nas histórias humanas” (MAFFESOLI, 2004, p. 50). Assim, o mal é parte integrante de um conjunto e não pode ser colocado à parte, pelo motivo de se gerar totalitarismos.

A modernidade renega as trevas e o bem era o valor absoluto da lógica moralista da época. Para Maffesoli (2004), estamos renascendo para um mundo real plural, composto por bem e mal. O mal passa a ser integrado à pessoa em um contexto, ambos plurais. Assim, a oposição traz vitalidade, evidenciando que somos seres incompletos, formados pelo duplo, pois buscamos no outro o que nos falta.

Em algumas releituras, a representação do mal genuíno e inquestionável ou imutável se esvai, o que gera no leitor ou espectador uma aproximação. A progressão da representação da vilã reflete modificação de um pensamento social. A pós-modernidade que vivenciamos é marcada por questionamentos sociais: o que é o bem? O que é o mal? Por que devemos escolher um único lado?

O público-alvo da tradição se difere dos leitores, ouvintes e espectadores das releituras abordadas nesse estudo. O que antes foi destinado às crianças, agora, na contemporaneidade, encontra direcionamento a todos os públicos. Enquanto na tradição o bem e o mal eram relacionados ao belo e ao feio, as releituras enfocam madrastas e rainhas belas e, porventura em alguns aspectos circunstanciais, más. Afinal, na pós-modernidade, o bem e o mal caminham juntos, fazendo parte do indivíduo. Nesse período histórico, esses dois elementos se complementam e a vilã oscila em tais características, de modo que sua personagem é desconstruída. O ato de oscilar entre o bem e o mal revela que algo é vivo, sendo os vilões produtos de seu tempo (MAFFESOLI, 2004).

Uma vez que a grande narrativa tradicional entra em descrédito, os personagens não apresentam necessariamente um comportamento de moral polarizada, mas os sentimentos e as ações são complexificados, humanizados. Os perfis psicológicos se evidenciam como mais próximos do leitor ou espectador, criando vínculos empáticos com personagens relegados à vilania intrínseca. O mal é relativizado em personagens que se mostram fragmentados.

Com as releituras justificando as maldades do vilão, o público se identifica e seu lado sombrio desperta, porque carrega em si a vontade de se vingar, mas é repreendido pelos aspectos morais e éticos da sociedade. Ao tomarmos conhecimento do que levou a vilã a ser má, ocorre uma aproximação empática com a personagem. Antes esperava-se superar o mal, agora ele é aceito como elemento do mundo, integralizado ao bem, caracterizando expressão e afirmação da vida.

Com a ênfase de nossos pensamentos na contemporaneidade e a revisão do papel da antagonista, será que essa personagem pode continuar a ser considerada vilã, visto que suas características se transformam? Retornaremos a esse questionamento após a análise das justificativas para o mal cometido nas releituras dos contos de Branca de Neve.

Na contemporaneidade, existe um movimento análogo entre os questionamentos culturais quanto aos papéis identitários convencionalmente fixados e as buscas, entre as diversas ficções, pelas origens. O reencantamento do mundo ocorre por meio da busca pela memória e pela origem e sua exaltação caracteriza um barroco pós-moderno (MAFFESOLI, 2004). O cinema contemporâneo não desmente essa assertiva e caminha para essa tendência, se considerarmos as narrativas sobre super-heróis que retomam o que chamaremos de **memória-origem**, como é o caso da *Marvel* e de *Star Wars*; as que coadunam com ideais apocalípticos, como em *The Walking Dead*; e as releituras de contos de fadas, como é o caso de *Malévola* e *Once upon a time*.

A memória-origem, no caso das releituras dos contos de fadas que enquadram a narrativa da vilã, revela a conservação de um passado que emerge em um contexto pós-moderno de integração do bem e do mal. É “memória” porque se trata do passado e é “origem” no sentido de como os primeiros sentimentos de crueldade e vingança surgiram na personagem.

Como um paradoxo de apresentar a fragmentação pós-moderna da personagem antes de sua moderna caracterização polarizada, a busca pela memória-origem no revisionismo contemporâneo dos contos de fadas revela uma necessidade de trazer justificativas, em um tempo anterior – ou até mesmo simultaneamente – à narrativa tradicional, das causas e consequências de traumas e situações desagradáveis que levam a vilã a agir como tal. Com isso, cabe-nos um questionamento. Será que o fato de se explicar a origem, de dizer por que a madrasta odeia Branca de Neve, empobrece de algum modo a ficção, sobretudo a literária, visto que ela nasce na dependência do enigma, ou seja, de nunca tudo dizer? A partir disso, é importante problematizar que a ideia de origem é também uma ficção. As origens e as raízes revelam o buscar, recriar, agregar valor e retornam para o que Maffesoli (2004, p. 53) denomina de “inteireza do ser”, afinal, “o bem deixou de ser meta única”.

Não podemos nos esquecer que esse passado e essa origem são uma ficção no sentido de que também foram construídos respeitando uma perspectiva social e discursiva. Poderíamos ter apenas um passado possível para uma única história que é a de Branca de Neve, mas o que pode ser observado no destaque e na análise dessas releituras é que esse passado e essa origem podem ser múltiplos e isso faz atingir maior público na identificação com a personagem. Ela é assim porque foi traída, ou perdeu o amor de sua vida, ou não gostaria de estar ali, ou isso foi imposto a ela, ou porque foi o único ensinamento dado a ela.

A tendência contemporânea de ficcionalizar as origens parece responder à recusa de deixar que o desconhecido permaneça desconhecido. Mas ao mesmo tempo que há essa recusa, a multiplicidade de passados para uma única personagem demonstra que a apresentação de sua memória-origem é ainda um enigma. Nada é delimitado, porque sua ordem no contexto pós-moderno é de abertura. Não se trata de uma justificativa para a maldade da vilã, mas de justificativas possíveis para expressar que o mal é integrado à personagem, não intrínseco a ela.

A necessidade de preencher o passado das antagonistas caminha, em nossa leitura, na tentativa de criar complexidade à personagem transgressora, retirando-a de um patamar de estereotipia simples, no qual ela era somente má, cruel. É preciso relembrar que a vilania é uma construção, afinal a maldade e a crueldade são sentimentos que se apresentam a partir de situações vividas ou exploradas.

É fundamental considerar que ficcionalizamos o passado da madrasta na busca pela origem do mal a partir de um contexto pós-moderno. No revisionismo contemporâneo dos contos de fadas, negociamos coletivamente possíveis representações do que levou a personagem da vilã a se tornar má. As justificativas ou explicações são discursos contemporâneos que se pronunciam sobre o passado. O conto tradicional, com suas relações e características modernas, é retomado sob o viés pós-moderno e possibilidades de retorno à história não narrada são construídas, veiculadas e circuladas nas releituras contemporâneas.

Em *Origem do drama barroco alemão*, Benjamin (1984) define:

O termo **origem** não designa o vir-a-ser daquilo que se origina, e sim algo que emerge do vir-a-ser e da extinção. A origem se localiza no fluxo do vir-a-ser como um torvelinho, e arrasta em sua corrente o material produzido pela gênese. O originário não se encontra nunca no mundo dos fatos brutos e manifestos, e seu ritmo só se revela a uma visão dupla, que o reconhece, por um lado, como restauração e reprodução, e por outro lado, e por isso mesmo, como incompleto e inacabado (BENJAMIN, 1984, p. 67-68, grifo do autor).

A origem, assim, está em um movimento de redemoinho no fluxo do vir-a-ser. Não é ela que vai determinar o vir-a-ser, mas abrange a possibilidade do passado dentro do que se tem apresentado. Traz em si essa visão dupla, pois o passado precisa ser restaurado e reproduzido, mostrando-se incompleto e inacabado. A origem se relaciona com a “pré e pós-história” (BENJAMIN, 1984, p. 68) e aborda a ideia de retorno e redescobrimento da verdade, mas isso simboliza um ponto perdido, virtualizado em ficções.

O mal advém de quais situações? As releituras apresentadas demonstram que o mal praticado não é intrínseco à natureza da madrasta. Como podemos encontrar um final feliz em uma narrativa que traz punições violentas? O final feliz ocorre se comprarmos – como a tradição determina – a narrativa dos heróis e heroínas. Nossa proposta é reler os contos de fadas considerando a perspectiva da madrasta. Por que não escutamos ou lemos a versão que a madrasta possui da narrativa de Branca de Neve?

Curiosamente, a releitura de Carter (1979) não apresenta o passado da vilã. Não sabemos de sua memória-origem de antes da história tradicional. Contudo, esse conto foi considerado emblemático e foi o primeiro a ser analisado porque ele inverte a entrada da madrasta e da enteada na família e mostra a idealização feminina sendo realizada diretamente de uma figura masculina, o que nos leva a refletir: a construção e o desenvolvimento da figura tradicional da madrasta também não são idealizações masculinas? A partir desse questionamento consideremos as demais narrativas que apresentam a memória-origem da madrasta.

O conto pós-moderno de Walker (1996) também não traz o passado da vilã. Mas a madrasta é descrita pela beleza mais madura como uma feiticeira. Apesar de essa releitura enfocar no conflito entre Snow Night e o mestre de caça, diferentemente de Carter, a ação da madrasta é fundamental para uma mudança narrativa da história tradicional, de modo a propor uma união para as figuras femininas do conto reescrito.

A rainha dialoga com o espelho. Embora o teor da conversa não seja revelado, ela nega a afirmação e o questionamento do caçador acerca do diálogo ser sobre a supremacia da beleza. A madrasta é consciente de que um dia será substituída porque assim é o ciclo da vida. Sobre madrastas odiarem suas enteadas, pondera que deve ser uma tradição que os homens inventaram para diminuir o poder feminino.

Além disso, a madrasta se associa aos anões, a fim de proteger Snow Night. Mesmo que o enredo pareça se repetir, há uma reviravolta nas funções que os personagens desempenham. Novamente, não há memória-origem nessa releitura porque as personagens femininas não estão em oposição. Na revisão de Walker, o mal não é integralizado, mas punido ao final da narrativa, sob ordens da madrasta e ação dos anões. Ainda que não seja motivada pela vingança contra a enteada, a madrasta de “Snow Night”, agindo em prol da jovem, pratica o mal, por meio da ordem dada aos anões, contra o caçador. Todavia, é significativa a tentativa de união e proteção feminina, cujas personagens coexistem ao final e além do desfecho narrativo. É por isso que esse foi o segundo conto escolhido para compor o *corpus* de pesquisa.

A narrativa de Coover (2005) constrói uma visão diferente da madrasta, pois ela é apresentada em seu sepultamento, que marca o início e a problemática da história. Nessa revisão, a Rainha, mesmo morta, passa a ser o foco do desenrolar narrativo. O Príncipe considera que todo o ocorrido não passou de uma história arquitetada pela madrasta para se tornar uma personagem imortal.

Assim como Martins (2015), consideramos significativa a nova leitura que Gilbert e Gubar fazem da mulher-monstro, pois as características antes rejeitadas são apontadas como positivas dentro do processo de revisionismo contemporâneo. A mulher-monstro representada pela madrasta, pela Rainha Má, pela bruxa é “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” (GILBERT; GUBAR, 1979, p. 38-39)<sup>37</sup>. A partir dessa afirmação, essa mulher outrora rejeitada é tida como referencial de oposição ao discurso de poder masculino.

---

<sup>37</sup> “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” (GILBERT; GUBAR, 1979, p. 38-39).

A madrasta está morta, portanto não possui voz ou fala nessa releitura, mas possui um sorriso nos lábios. O riso se opõe ao tom sério e à repressiva cultura dominante. Possui relação com a liberdade, sendo uma resposta à cultura oficial. O riso liberta o indivíduo “do censor interior, do medo do sagrado, da interdição autoritária, do passado, do poder, medo ancorado no espírito humano há milhares de anos” (BAKHTIN, 1987, p. 81, grifo do autor). O riso liberta da opressão, é ambivalente e está no meio de contradições. “O riso supõe que o medo foi dominado” (BAKHTIN, 1999, p. 78).

A releitura de Coover, apesar de não contemplar a memória-origem da rainha, é importante pela perspectiva narrativa inusitada e por mostrar o que poderia acontecer depois do “felizes para sempre” que encerra a história, isto é, o pós-final do conto tradicional, enfocando a madrasta e sua personalidade de arquitetar tramas e destinos. A morte da velha Rainha sendo abordada nessa releitura chama nossa atenção para a punição que ela sofre em decorrência do mal praticado no conto da tradição. Ao afirmar sobre os seus pés esfolados, retornamos ao final narrativo em que a madrasta é convidada a calçar sapatos de ferro em brasa. Ao enfatizar o casamento real e a felicidade do jovem casal, não nos perguntamos o que acontece ao corpo morto da madrasta e é esse olhar que Coover constrói em sua revisão contemporânea. O que fazer com esse corpo sem vida? Por que ela é velada no mesmo caixão outrora usado por Branca de Neve? Por que ela sorri? Mesmo morta, a madrasta se torna o centro por possibilitar questionamentos em outro personagem que pouco aparece nos contos, apesar da sua importância para o desenrolar narrativo da protagonista tradicional. Coover chama a atenção para a importância da personagem antagonista.

Assim, de uma possível Rainha que arquiteta a história e o destino seus e dos que estão ao seu entorno como mostra o conto de Coover, passamos a uma narrativa que enfatiza a importância de conhecermos outras versões de uma mesma história, em especial, a versão da madrasta.

Mina é a madrasta de Bashardoust, que tem sua narrativa e perspectiva ótica enfatizadas em capítulos que recebem o seu nome. Os demais capítulos, trazendo a versão da enteada, colaboram para a construção de um patamar de igualdade no desenrolar narrativo.

Acerca do passado da madrasta Mina, é-nos apresentado ser filha de um temível e renomado mago, Gregory, o qual trocara seu coração doente por um de vidro. É interessante considerar que, na narrativa de Branca de Neve, as duas instâncias femininas estão rodeadas de vidros: há o espelho mágico e há o caixão de vidro. Um reflete, o outro protege. As imagens femininas em porta-retratos não param por aí. Gilbert e Gubar (1979) ainda recordam a mãe falecida. É ela quem inicia o conto, sendo observada pela moldura da janela.

A princípio, Dorothea é tida como morta, tendo cometido suicídio, por não ter aguentado a situação de doença da filha, afirmação que advém do mago. Com o desenrolar da narrativa, Lynet, a enteada, encontra uma carta da mãe de sua madrasta, revelando que não estava morta, mas havia fugido na época, por medo do mago.

É por meio do coração de vidro que o mago determina a incapacidade da madrasta de amar e ser amada, pois, segundo ele, apenas o coração de sangue é sinônimo de amor. A madrasta não passa de um joguete nas mãos do mago, que a comanda e manipula, tornando-a subordinada às suas vontades. Ele relaciona beleza à inveja, ao desejo e ao poder, como uma moeda de troca para amar e ser amada. Assim, com tais argumentos, desperta em Mina a vontade de ser rainha.

Em sua relação com a enteada, a madrasta é vista como alguém autêntica, espontânea, cabeça erguida, feroz, indomável, régia. São essas características que despertam na enteada a vontade de ser como sua madrasta. Mina é vista como um modelo e Lynet está sempre se comparando a ela, revelando cumplicidade e união feminina, além de elevar a subjetividade da jovem. Ademais, a mãe biológica ausente é um ponto em comum entre madrasta e enteada.

É preciso considerar ainda que o espelho de mão de moldura prata quebrado liga a madrasta à sua mãe Dorothea. Já seu pai, o mago, a presenteia com um grande espelho no casamento da filha com o rei e Mina se vê enfeitiçada pelo presente. Se considerarmos o conto de Branca de Neve e a voz do espelho enquanto a voz do patriarcado representado pelo rei e pelo pai, uma possível leitura aponta para o fato de a luta entre madrasta e enteada ser motivada pela rivalidade, com o objetivo de se alcançar a admiração masculina (TATAR, 1987).

A narrativa deixa claro que o início do desentendimento entre madrasta e enteada é alimentado pelo pai que incute na filha Lynet a ideia de que a madrasta Mina era supérflua e desnecessária. Essa ideia defendida pelo rei tem relação com o fato de Lynet estar a cada dia mais parecida com a madrasta e não com a falecida mãe, como é o desejo de seu pai. Ainda a respeito do masculino, é preciso considerar que os pais das princesas não tentam regular o discurso entre a nova e a antiga família. A figura paterna não intercede no diálogo e na relação da filha e da nova esposa. Branca de Neve é uma vítima da madrasta. Mas a madrasta da tradição não usa de seu poder e discurso para liberar as duas de seus destinos. Apesar de subversiva, age em prol do masculino, do patriarcado, pois está submersa nas relações de poder.

O medo da substituição transforma Mina em uma pessoa infeliz, orgulhosa e ressentida. Quando se depara com Lynet morta, sob efeito do veneno, a madrasta se torna uma rainha vitoriosa, considerando seus desejos da tradição, mas infeliz e vazia, nessa releitura. As madrastas dos contos de fadas são vítimas moldadas pela aceitação do patriarca. Elas são más

porque tentam ganhar a afeição e a atenção do novo marido. A madrasta de Branca de Neve faz isso considerando o aspecto da beleza. Disso decorrem seus atos maliciosos e manipulativos. Uma vez perdendo para a enteada, esvai-se a sua função social. São atos desesperados na busca por aprovação masculina, afinal ela somente é madrasta porque um homem a escolheu.

A madrasta Mina traz uma memória-origem que a princípio a vincula a outro espaço que não Primavera Branca, tornando mais clara a noção de que a madrasta é aquela que ocupa um lugar que não lhe pertence desde o começo, sendo o ex-cêntrico (HUTCHEON, 1991). Ela é vista como aquela que usurpa sempre um lugar que não é seu. Precisa se legitimar enquanto madrasta, mas se sente ameaçada por essa necessidade constante.

Além disso, sua memória-origem que revela seu passado a coloca como um joguete nas mãos de seu pai, que é quem lhe apresenta verdades absolutas e inquestionáveis, como a mãe que fugiu por não ter aguentado a situação da filha doente – e não como sua responsabilidade pelo medo que o mago lhe ofertava; a impossibilidade de amar e ser amada sem um coração de sangue, ou seja, de verdade; a necessidade de se tornar rainha para ser amada pelos súditos; a importância de se manter sempre bela como determinante para a sua função monárquica. Aos poucos, Mina internaliza esses pressupostos e se transforma não somente em rainha, mas em madrasta. Com essa figura feminina, podemos observar que o mal não é intrínseco a ela, mas se faz presente em acontecimentos situacionais, principalmente quando o rei, ao observar a cumplicidade entre a nova esposa e sua filha, coloca em evidência a necessidade de substituição da função feminina da madrasta em prol de Lynet.

Ao contrário da narrativa de Bashardoust que determina capítulos para a madrasta e para a enteada, o foco de toda a narrativa de Valentino (2016) é a Rainha Má. Ao longo do romance, há um forte apelo à descrição física da Rainha, considerando sua beleza. Outra característica que revela sobre o seu passado e dialoga com a madrasta de Bashardoust é o fato de também ser órfã de mãe. A apresentação da mãe é ainda intermediada pelo pai, por meio de um quadro pintado que decorava a casa. A relação é de saudosismo, cumprindo-se o ideal materno de bondade. É interessante observar que apesar de a mãe estar morta, o pai não se casa novamente. A futura madrasta não possui uma substituta materna em sua vida.

A esse respeito, uma vez a autoridade do homem tendo estabelecido a linguagem, as mulheres se enxergam por essa única e exclusiva perspectiva masculina tanto na narrativa de Bashardoust quanto na releitura de Valentino. Gilbert e Gubar (1979) analisam que ações como escrever, ler e pensar sempre foram associadas aos homens, sendo alienadas às mulheres. As mulheres existem para serem objetos, tanto na sexualidade, quanto na literatura. Historicamente, numa sociedade patriarcal, elas têm sido reduzidas a propriedades – na

verdade, desde a mitologia que define a mulher como ser que foi criado, mas nunca uma possível criadora: Mina é filha de um mago; a madrasta de Valentino é filha de um Artesão de Espelhos – sendo apresentadas sempre na relação que estabelecem primeiramente com o homem mais próximo, em ambos os casos, o pai.

A memória-origem da madrasta de Valentino se remonta aos tempos de criança e à sua juventude, com a constante confirmação de seu pai acerca de sua ausência de beleza, mediante a comparação com a falecida esposa. Além disso, a personagem revela que seu nascimento desencadeou a morte de sua mãe, de modo que o pai passou a odiar a filha e a praticar atos de violência. Essa passagem dialoga com o argumento histórico acerca da morte prematura da mãe nos contos, em decorrência do parto (WARNER, 1999)

Com o desenrolar da narrativa, a morte do pai é sinal de liberação tanto para a Rainha de Valentino, quanto para a madrasta de Bashardoust. Com o casamento, enquanto estava segura de sua beleza, a Rainha desempenhava o papel de uma boa mãe. Nessa revisão, a mãe é substituída pela madrasta – o que se contrapõe à madrasta de Bashardoust, que não deseja tomar o lugar da falecida mãe biológica.

Outra comparação pode ser realizada. Assim como no romance de Bashardoust, a Rainha de Valentino recebe um espelho como presente de casamento do Rei, feito pelo seu pai, o Artesão de Espelhos. O objeto feito pelo pai e consertado pelo Rei lhe causa insanidade e um grande medo de envelhecer, revelando seu lado obscuro, fruto da tentativa de sobrevivência em um mundo masculino que privilegia beleza e juventude. O escravo aprisionado no espelho se revela e ganha identidade: trata-se de seu falecido pai.

Ambas as madrastas de Bashardoust e Valentino aprendem feitiçaria. Quando doma a alma do pai no espelho, a personagem está pronta para o seu famoso e tradicional questionamento: “existe alguém mais bela do que eu?”. A competição com outras mulheres pela beleza transforma os sentimentos da madrasta.

Nos contos de fadas, as mulheres possuem papéis específicos. Elas praticamente não se reúnem, visto que a mãe morta cede lugar à madrasta. A filha (quase) não tem contato ou vivência com a mãe biológica, enquanto a madrasta não a deseja no mesmo ambiente, para que a beleza não seja comparada ou ofuscada. Assim elas são divididas, não criam unidade e não se rebelam.

Waelti-Walters (1982) pontua que apesar de o conto ter um final, não é difícil entender o que acontece para a figura feminina da princesa que se casa com o príncipe. Em um movimento cíclico, ela é a mãe da próxima protagonista de contos de fadas, dando à luz e morrendo em seguida, pois essa é a sua função, dentro de um discurso criado pelo patriarcado,

cedendo o lugar a uma possível madrasta. Esse movimento cíclico pode ser percebido na comparação que as figuras masculinas fazem entre a mãe e a filha, como um destino predeterminado.

Até o momento em que está consumida pelo ódio às outras mulheres, imposto pela figura de seu pai no espelho, a memória-origem da madrasta de Valentino aborda uma infância e juventude de negligência sentimental, violência, culpa e a manipulação de sua beleza, a fim de se alcançar a desestabilização de sua sanidade e poder ser retirada de cena. Uma vez que segue o padrão da narrativa da Disney, essa releitura promove uma justificativa de seu passado, baseada nas informações cristalizadas pelo estúdio cinematográfico ao longo do tempo.

Em *Once upon a time*, tramas e personagens passam por metamorfoses e a madrasta construída pelo seriado não foge a esse propósito. Por mais fantasiosas que as histórias sejam, elas refletem o tempo e o momento em que estão inseridas. Assim, a série ficcional aponta para contextos sociais do moderno e do pós-moderno. Dado que o alcance do bem deixou de ser meta única, o mal se torna ambivalente e integrado, gerando curiosidade.

A justificativa que a série apresenta para a vilania da madrasta revela que os personagens dessa releitura passam para a esfera do que é possível, de modo que a grande narrativa tradicional entra em descrédito. Os personagens não apresentam um comportamento de moral polarizada, mas os sentimentos e as ações são humanizados. Os perfis psicológicos se evidenciam como mais próximos do leitor/espectador, criando vínculos empáticos com personagens elevados à vilania intrínseca. O mal é relativizado em personagens que se mostram fragmentados.

A apresentação de Regina sob o viés do passado, antes mesmo de se tornar uma rainha, e a construção e transformação de sua personalidade demonstram sua pluralidade e fragmentação. Na pós-modernidade, o pensamento contemporâneo é caracterizado como movediço e as identidades são múltiplas, visto que os limites são destruídos. Assim, os valores se tornaram circunstanciais e politeístas.

Além disso, a essência dos personagens se dissolve nas circunstâncias que justificam suas ações. O politeísmo de valores é visto como forma de se proteger do totalitarismo, pois relativiza o que poderia se tornar absoluto. É a fragmentação do indivíduo judaico-cristão unificado, que se torna “múltiplo em si mesmo” (MAFFESOLI, 2004, p. 115).

Podemos observar essa característica com as releituras da madrasta nesse estudo abordadas, que tem sua história retomada – e de maneira enfatizada em Regina Mills. Da tradição para a releitura, deparamo-nos com mudanças de paradigmas, descartando rótulos que

limitam. As classificações dualistas abrem espaço para a complexidade, pois o substrato cultural da modernidade é saturado pela pós-modernidade.

O bem e o mal fazem parte do ser humano, como multiplicidade de valores e pulverização do poder. Como parte da natureza humana, bem e mal são relativizados e reintegrados. Se na pós-modernidade somos fragmentados, o personagem é uma projeção de nossa ambiguidade, ao não excluir, mas incluir, principalmente considerando nossa contemporaneidade plural e polissêmica.

*Once upon a time* enfatiza que as releituras contemporâneas são micronarrativas pós-modernas que trazem complexidade à simplificação das histórias tradicionais. Não se é pura e unicamente bom ou mal. A madrasta Regina rejeita as ações tiranas da mãe, Cora, mas depois deixa transparecer as mesmas ações. Ela é plural, heterogênea, complexa, paradoxal, dinâmica, nômade.

Regina jovem é humanizada e as contradições demonstram o lado humano da personagem. Antes de serem madrasta e enteada, Regina e Branca de Neve se tornam amigas. Ao contrário de muitas personagens da tradição que se tornam madrasta e rainha que desejam se casar para garantir proteção e segurança em um mundo patriarcal, Regina deseja se casar com um serviçal por amor.

Por tudo o que é vivido, a madrasta é construída. Ela se ajusta ao que é tomado como destino. Regina se torna rainha de modo atrapalhado e inicia um plano de vingança. Trazer à tona o modo como a personagem é construída é uma forma de retomar e reencantar a imagem da madrasta, relegada há tanto tempo à margem, ao ex-cêntrico. Assim, a cultura pós-moderna que cerca essa releitura ficcional questiona a partir de dentro (HUTCHEN, 1991). *Once upon a time* rompe com as narrativas tradicionais, pois é um relato outro, trazendo complexidade onde outrora reinava a simplificação. O depois do “viveram felizes para sempre” é a vida em sua harmonia e conflito.

Assim, a memória-origem da madrasta Regina nos remonta a um tempo de juventude, em que sua liberdade é cerceada pela mãe, Cora, que escolhe não apenas o seu nome, mas todo o seu destino. A personagem revela possuir diversos conflitos internos, principalmente voltados às ações tiranas maternas, que a manipula a fim de conseguir o que deseja: que sua filha viva as oportunidades que ela não teve. Apesar de temer a mãe, Regina é amável com o pai e apaixonada por um cavalariço. Embora Cora não aprove o relacionamento por acreditar na ascensão social de sua família, uma vez que havia sido filha de um moleiro, Regina deseja se casar com quem ama.

Detentora de magia, Cora manipula o desenrolar da narrativa, de modo que Regina se vê na posição de salvadora de Branca de Neve em um cavalo em perigo. Tal ato possibilita que conheça o pai da garota, o Rei Leopold, que lhe propõe casamento, sendo aceito por sua mãe. Na tentativa de fuga, Regina é surpreendida pela futura enteada e compartilham um segredo. Contudo, Branca também é manipulada por Cora, que descobre a fuga e mata o primeiro amor de sua filha.

Desconsiderando a possível abordagem de sua mãe, Regina culpa Branca de Neve por não ter guardado o segredo e seu primeiro momento de ódio é consumado, no desejo de tê-la deixado morrer no incidente com o cavalo descontrolado. Com o avanço narrativo, muito tempo depois, quando Regina já se encontra em um estágio de regeneração, seu pai lhe chama a atenção para o fato de que a responsabilidade por tudo o que havia acontecido era de Cora.

Evidencia-se que é o pai ou o marido (quando presente) que desestimula a união feminina, sempre comparando a esposa ou a filha à mãe ou na tentativa de separá-las, como acontece nas releituras de Bashardoust e Valentino. Nas releituras apresentadas em que a união feminina se estabelece, é sempre o homem (mestre de caça, pai, marido) que tenta ou torna a madrasta má, seja pelo diálogo ou pelo espelho enquanto intercessor. Contudo, em *Once upon a time*, a figura paternal, outrora reflexo de separação, demonstra que a maternidade pode ser, ao contrário do desejo tradicional, tóxica, não mais fruto do ideal de bondade. Por meio das ações de Cora, direta ou indiretamente, Regina se torna a Rainha Má.

Na impossibilidade de ressuscitar o primeiro amor de sua vida, Daniel, Regina se entrega às trevas, começando pelas aulas de magia. Contudo, revela um grande medo de se tornar parecida com sua mãe, ou seja, uma vilã. Seu mal é justificado e construído tanto pela traição de um segredo compartilhado, quanto por ser vítima do controle maternal.

A construção da vilania em Regina, a princípio boa, mas posteriormente corrompida, e sua regeneração demonstram a possibilidade do bem e do mal coexistirem na mesma pessoa. Em diálogo com Mary Margareth (Branca de Neve em Storybrooke), Regina evidencia:

Regina: Fazer o bem para se redimir é realmente bom? Talvez o mal seja uma essência. E isso é o que eu sou.

Mary Margareth: Regina, você me viu crescer, sabe o quanto eu fui egoísta e rasa na infância; sabe o que eu fiz. Você literalmente viu meu coração e sabe que não é imaculado. Você não é toda má e eu não sou toda boa. Não é tão simples assim.

Regina: Mas a força que comanda isso acha que é assim. Você é a heroína e eu sou a vilã. Livre arbítrio uma ova. Está tudo no livro e nós sabemos como isso funciona.

Mary Margareth: Talvez, mas talvez não. Suas histórias foram tristes porque fez más escolhas. Mas agora está fazendo boas. Pode não acontecer tão rápido como você quer, mas se continuar no caminho sua felicidade virá.

Regina: Acredita mesmo nisso?

Mary Margareth: Não importa no que eu acredito. Importa que você acredite (ONCE..., 2014, S04E09).

O diálogo entre as duas personagens atesta que é impossível viver em um mundo polarizado sem experimentar os dois lados, pois são sujeitos fragmentados e humanos. Questionam-se, desse modo, os papéis predeterminados e a impossibilidade de ir além do que está designado ao personagem na tradição.

Uma vez observada a memória-origem em todo o *corpus*, podemos caracterizá-la como uma possibilidade de humanização da figura estática que os contos tradicionais construíram para a madrasta, que desempenha um papel de antagonista nas histórias. Ainda que a memória-origem seja uma ficção, portanto, uma construção, não podemos nos esquecer que a personagem da madrasta é também construída, sejam suas razões histórico-sociais ou psicológico-psicanalíticas.

Além disso, se a dualidade é aceita, o que pode ser o mal? Se o mal cometido pela madrasta é justificado, ela ainda pode ser considerada vilã? Reconhecer o mal é uma forma de relativizar o poder absoluto e a dualidade separatista da condição moderna. É importante entender que aceitar a imperfeição não se trata de fazer o mal triunfar. É necessário um equilíbrio, de modo a surgir um mal dinâmico.

As vilãs de uma maldade justificada, isto é, as madrastas que tiveram sua memória-origem apresentada nas releituras que compõem essa pesquisa podem ser consideradas anti-heroínas pós-modernas por causa de sua motivação: vingança. Antes de agirem em prol do bem, buscam saciar o sentimento de falta e punir os que lhe fizeram mal. A vingança é um mal justificado, um acerto de contas legitimado. Suas ações são consideradas punidoras de um mal maior (RICOEUR, 2007). O personagem bom faz o mal com fins justificados e o aspecto vingativo torna a madrasta uma personagem humanizada, com ações que refletem o comportamento humano. Além disso, dialogando com uma leitura pós-moderna, essas personagens vão além do antagonismo, caracterizando em suas ações o que chamamos de dualidade integrativa do bem e do mal.

Considerando que a ruptura com a razão enfraqueceu as instituições que regiam a sociedade e eram tidas como sólidas, o que antes era incontestável agora se torna relativo. Com isso, foi possível repensar a posição da madrasta em relação à estrutura moral do mundo fantástico que rege o conto de fadas tradicional, reconstruindo-a a partir de sua inteireza e não mais dualidade. Nesse sentido, as narrativas que englobam o que denominamos memória-origem das madrastas podem ser classificadas como conto de fadas intimistas, conforme delimitado por Diana Lichstenstein Corso e Mario Corso (2011). Esse “novo gênero” traz uma

apresentação dos personagens de forma mais profunda e completa, enfocando a vida interior em representação contemporânea. Valoriza-se sua complexidade psicológica e a jornada subjetiva de crescimento do personagem. Assim, os estereótipos de vilões, no nosso caso, são quebrados, com seus passados, vivências e trajetórias.

Temos acesso não mais apenas às ações das madrastas em seus momentos de vilania, mas reconhecemos seus pensamentos e as vivências que as constituíram, além de demonstrar sua humanização, por meio da revelação das inseguranças e incertezas. A oscilação entre o bem e o mal nas madrastas de Bashardoust, Valentino e em *Once upon a time* revela a pluralidade e o relativismo desses sentimentos, de modo que o ingresso ao passado dessas personagens as torna menos rasas, pois suas identidades são múltiplas e contraditórias (MAFFESOLI, 2004).

A volta ao passado da madrasta não tem como objetivo criar uma resolução para a origem de sua maldade, até porque a justificativa é ainda uma ficção. Não há empobrecimento da ficção que surge do enigma, pois as diferentes releituras abordam passados diversos que levam à explicação do presente com a tradição, ou seja, que explicam a vingança da madrasta, mas criam futuros tão complexos e múltiplos quanto seu passado. Novos enigmas são criados, uma vez que novas narrativas são apresentadas, demonstrando que o enigma primeiro não está pronto e acabado.

## 6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os contos de fadas são narrativas de magia e transformação que caracterizam uma das mais antigas formas da literatura. Em um mundo inundado por imagens midiáticas, revalorizamos as palavras, os sentidos, a memória, a herança e a tradição. Em nossa pesquisa, tentamos demonstrar que a trajetória histórica dos contos de fadas se configura como uma metáfora de um lago, no qual jogamos uma pedra e ondas são formadas. A coletânea de Perrault inaugura os contos de fadas como gênero literário na França em 1697 e se entrecruza com as narrativas escritas por seus contemporâneos, os irmãos Grimm e Andersen (WARNER, 1999). Ainda na contemporaneidade, essas histórias continuam a ser mencionadas, citadas, reescritas e parodiadas, o que enfatiza a vitalidade literária dos contos de fadas.

Defendemos que cada época ou comunidade ao longo da história alterou os contos populares de acordo com sua necessidade, sendo apropriados por escritores da burguesia e aristocracia, nos séculos XVI, XVII e XVIII, em publicações que deram ao conto o *status* de gênero literário. Houve mudanças nos valores e conflitos ideológicos na transição do feudalismo para o capitalismo, refletindo nas perspectivas estilísticas e narrativas, alteradas no intuito de abordar novas ideologias.

A transformação do conto oral para o conto literário marca uma mudança histórica significativa, pois com a impressão os produtos da fantasia se instrumentalizaram. O conto popular era marcado, dentre outras noções, pela oralidade, *performance*, tradição, comunicação cara a cara, representações coletivas, memória, difusão. O conto literário é escrita, texto, inovação, comunicação indireta, representações seletivas, releitura, distribuição (ZIPES, 2002).

Concordamos com Canton na afirmação de que produzir arte e contar histórias no tempo contemporânea esteja vinculado à ação de construir “narrativas enviesadas”, pois somos próprios de um tempo que reivindica mais que um final fixo e feliz. Ao construí-las, os artistas escapam da tendência patriarcal do texto, pois “sabotam, subvertem, quebram as possibilidades de um sentido narrativo único” e linear (CANTON, s.d., p. 90). Nessa perspectiva, os contos de fadas são fragmentados, repetidos, desconstruídos e virados do avesso, de modo a encorajar o leitor a ver a releitura como uma versão possível, e não a única forma de se contar a história.

De tempos em tempos, a narrativa de Branca de Neve vem sendo reinventada porque os seus significados são modificados. Conforme apresentamos e demonstramos em nossa análise, um tema constante dessa narrativa diz respeito ao envelhecimento feminino e como ele está vinculado à perda da beleza e da função social, caracterizando a substituição. As ações das madrastas revelam uma tentativa de sobrevivência em um mundo marcadamente masculino,

pois as figuras femininas no conto tradicional não lutam contra o sistema, mas umas contra as outras. Nesse sentido, o conto de fadas tem o hábito de criar mais inimizades entre as mulheres do que torná-las aliadas. Na narrativa, em questão, a rivalidade é alimentada pela comparação de beleza sob o ponto de vista patriarcal e embora a função da antagonista seja preenchida pela madrasta, em versões prévias esse lugar já foi ocupado pela mãe, que ordena a morte de sua própria filha. O conto de Branca de Neve se tornou congelado a partir da edição alemã de 1857.

Considerando o texto-fonte de Branca de Neve que embasou toda a discussão, partimos do pressuposto de que os contos de fadas da tradição tendem a polarizar o bem e o mal, construindo funções e ações distintas às heroínas e às vilãs. Com a fluidez pós-moderna do século XXI, essas personagens estão sendo ressignificadas, demonstrando que os paradigmas cristalizados se esgotam, abrindo possibilidades para novos pensamentos e representações.

Refletindo a complexidade da personagem antagonista da madrasta, que ganhou o *status* de vilã, sendo retratada como uma presença cruel na família, alguns questionamentos guiaram a escrita desse estudo: o que as releituras contemporâneas abordam sobre o nosso tempo sendo refletido na narrativa? Como as madrastas são (des)construídas? Por que há uma atração pelo passado dessa personagem tão vilipendiada?

Ao longo da pesquisa, quando destacamos a trajetória história dos contos de fadas, evidenciamos a existência de uma relação paródística de ruptura entre os textos. A intertextualidade é percebida como uma renovação da tradição, retomando o texto-fonte de modo comparativo. Assim, a reescrita é uma narrativa de fronteira, transpassando os limites impostos e cristalizados pela perspectiva tradicional.

Partindo desse viés, consideramos que a releitura dos contos de fadas aborda uma experiência de limite ao criar algo novo na contemporaneidade a partir de narrativas que revelam, em si, um processo histórico de civilização. São textos que continuam sendo reescritos desde sua institucionalização enquanto gênero literário, cumprindo propósitos ideológicos, políticos e sociais diversos e evidenciando, na contemporaneidade, o caráter autoral do conto pós-moderno.

Classificadas como conto de fadas intimistas, as releituras que abordam uma nova perspectiva para a madrasta e sua vilania tradicionalmente intrínseca propõem diferentes e fragmentadas visões sobre a personagem e suas motivações, negando uma visão atemporal e universal da narrativa.

A construção das releituras estudadas retomou o passado de maneira a questioná-lo, por meio das estratégias revisionistas, como a paródia, a metafíscão, o deslocamento narrativo, a deslegitimização da história conhecida e os níveis de revisionismo ficcional que englobam a

carnavalização da literatura. A partir dessas estratégias, as narrativas outrora únicas, engessadas e cristalizadas, se libertam de suas amarras ideológicas e discursivas, demonstrando a pluralidade de possibilidades tanto para o enredo, quanto para os personagens e suas interpretações.

Por meio da intertextualidade, escritores como Carter, Walker, Coover, Bashardoust e Valentino e diretores como Adam Horowitz e Edward Kitsis demonstraram que existe uma necessidade vigente de se voltar o olhar para a tradição analisando perspectivas que permitam questionar e quebrar os significados cristalizados dessas narrativas, ao mostrar que são produções históricas e sociais determinadas por certas convenções.

Considerando essa necessidade de se olhar para trás, para o passado, tão defendida pelo revisionismo dos contos de fadas, nos propusemos a retomar o olhar em relação aos reflexos e roteiros do feminino e os modos de se tornar mulher construídos ao longo do tempo, retomando a história e os mitos, a fim de adentrarmos os contos de fadas e os papéis possíveis para as figuras femininas. A partir da perspectiva mitificada do conto, revisitamos os lugares relegados às mulheres enquanto narradoras, escritoras e personagens, enfatizando a dualidade entre madrasta e enteada, sustentada pelo mito da beleza.

Ponderando o aspecto negativo fortemente vinculado às mulheres, demonstramos a criação histórica do patriarcado fortalecida pela família, pelo Estado e pela propriedade privada, sendo pautada na questão de gênero, no qual o masculino é tido como a norma e o feminino é o desvio, caracterizando-se um comportamento androcêntrico. Enfatizamos as mudanças, as transformações e a perpetuação de significados impostos ao feminino, de modo a estudar o passado para observar os princípios que norteiam a configuração ideológica que subjuga a mulher, considerando que somos frutos de construções sociais e culturais.

Para isso, negociamos a narrativa da madrasta em três contos, dois romances e uma série televisiva ficcional. Apesar de nem todos os objetos de análise abordarem o passado da vilã, todos consideravam uma nova leitura para essa personagem. Nas releituras que apresentaram o passado da madrasta no intuito de justificar a origem de sua vilania – o que viemos a denominar como “memória-origem”, foi possível constatar motivos diversos, como a perda de um amor que se acreditava verdadeiro em decorrência de uma traição feminina; a comparação constante de sua beleza com figuras femininas próximas, na tentativa de diminuição e afastamento, bem como a ênfase na necessidade de ser bela para ser escolhida e ter uma função social sempre em relação à figura do homem; o desejo de ascensão social sendo criado por figuras masculinas, em especial o pai; e, ao contrário da abordagem tradicional, como a maternidade pode ser tóxica.

A pluralidade de passados possíveis que justifiquem a maldade da personagem vilã, no caso a madrasta, evidencia que o conto pós-moderno não tenta criar uma perspectiva única. A elaboração de diversas justificativas e a possibilidade de oscilar entre o bem e o mal coadunam com a característica pós-moderna de abertura, não estabelecendo significados fixos e imutáveis. Com isso, retiramos da fogueira da inquisição essa personagem tão negligenciada pelos contos de fadas tradicionais, possibilitando a ela narrar sua própria história.

Por séculos as madrastas e as rainhas más foram, em sua maioria, violentamente punidas, mas nunca possuíram a chance de serem ouvidas e se esclarecerem. Escritores de contos de fadas contemporâneos tentam, em suas releituras, reconstruir e negociar a imagem dessa personagem tão negativada pela tradição dos contos de fadas, convidando-nos a testemunhar outro foco narrativo que tem como início: “Era uma vez o dia em que descobri que não seria apenas rainha, mas também madrasta...”.

## REFERÊNCIAS

- ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **O perigo de uma história única**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- ANDERSON, Perry. **As origens da pós-modernidade**. Tradução de Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1999.
- ARIÈS, Philippe. **História social da infância e da família**. Tradução de D. Flaksman. Rio de Janeiro: LCT, 1978.
- BACCHILEGA, Cristina. “Cracking the Mirror Three Re-Visions of ‘Snow White’” **Boundary 2**, v.15/16, n. 3/1, p. 1-25, (Spring- Autumn) 1988. Disponível em: <https://doi.org/10.2307/303243>. Acesso em: 15 jan. 2020.
- BACCHILEGA, Cristina. **Postmodern fairy tales**: gender and narrative strategies. Philadelphia: University of Pennsylvania, 1997. Disponível em: <https://doi.org/10.9783/9780812200638>. Acesso em: 18 jan. 2020.
- 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. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense, 1981.
- BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e estética**: a teoria do romance. 3. ed. Tradução de A. F. Bernardine et al. São Paulo: Hucitec, 1998.
- BAKHTIN, Mikhail. **Toward a Philosophy of the Act**. Austin: University of Texas Press, 1993.
- BARTHES, Roland. **Mitologias**. Tradução de Rita Buongermino e Pedro de Souza. 11. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.
- BASHARDOUST, Melissa. **Garota de neve e vidro**. Tradução de Edmundo Barreiros. São Paulo: Plataforma21, 2018.
- BEAUVIOR, Simone de. **O segundo sexo**. Tradução de Sérgio Milliet. - 2.ed. - Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009. 2v.
- BENJAMIN, Walter. **A origem do drama barroco**. Tradução, apresentação e notas de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.
- BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas**: magia e técnica, arte e política – ensaios sobre literatura e história da cultura (volume 1). Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.
- BETTELHEIM, Bruno. **A psicanálise dos contos de fadas**. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

BONVILLAIN, Nancy. **Women and Men: Cultural Constructs of Gender.** Maryland: Rowman & Littlefield, 2007.

BOTTIGHEIMER, Ruth B. **Fairy tales:** a new story. Albany: State University of New York Press, 2009.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina.** Tradução de Maria Helena Kühner. 11. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.

BROOKE, William J. **A telling of the tales:** five stories. London: Harper Collins Publishers, 1993.

BUTLER, Judith P. **Problemas de gênero:** feminismo e subversão da identidade. Tradução de Renato Aguiar. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

CADEMARTORI, Lígia. **O que é Literatura Infantil.** 4. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

CAMPBELL, Joseph. **O herói de mil faces.** Tradução de Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Cultrix/Pensamento, 2007.

CAMPBELL, Joseph. **O poder do mito.** Tradução de Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Palas Athena, 1990.

CAMPOS, Andrea. **Sub-versões.** Lisboa: Universitária Editora, 2003.

CANEPA, Nancy L. **Out of the Woods:** The Origins of the Literary Fairy Tale in Italy and France. Detroit: Wayne State University Press, 1997.

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

CANTON, Katia. Era uma vez um mito: o conto de fadas revisitado na literatura e nas artes contemporâneas. In: Núcleo de Estudos da Subjetividade da PUC São Paulo, 1995, São Paulo. **Cadernos de Subjetividade (PUCSP).** São Paulo: PUC SP, 1995.

CARLOS, Cássio Starling. **Em tempo real:** Lost, 24 horas, Sex and the city e o impacto das novas séries de TV. São Paulo: Alameda, 2006.

CARPI, Daniela. “Introduction: Re-reading the fairy tale from a postmodern perspective”. In: **Fairy tales in the postmodern world:** no tales for children. Heidelberg: Universitätsverlag, 2016.

CARTER, Angela. Notes from the front line. In: WANDOR, Michelene (Ed.). **On gender and writing.** London: Pandora, 1983, p. 69-77.

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

CHALHUB, Samira. **A metalinguagem.** São Paulo: Ática, 2002.

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

COOVER, Robert. The dead Queen. In: **A Child Again.** San Francisco: McSweeney's, 2005.

CORSO, Diana Lichstenstein; CORSO, Mário. **A psicanálise na terra do nunca: ensaios sobre a fantasia.** Porto Alegre: Artmed Editora, 2011.

CURRIE, Mark. Introduction. In: CURRIE, Mark (Ed.). **Metafiction.** London and New York: Longman, 1995, p. 1-18.

D'EAUBONNE, Françoise. **As mulheres antes do patriarcado.** Tradução de Manuel Campos e Alexandra de Freitas. Lisboa: Editorial Veja, 1977.

DARNTON, Robert. **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.

DWORKIN, Andrea. **Woman hating.** New York: Penguin Books, 1974.

ECO, Humberto. **Pós-escrito a O nome da rosa.** Tradução de Letizia Zini Antunes e Álvaro Lorencini. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

ELIADE, Mircea. **Mito do eterno retorno.** Tradução: José A. Ceschin. São Paulo: Mercury, 1992.

ELIADE, Mircea. “Os mitos e os contos de fadas”. In: **Mito e realidade.** São Paulo: Editora Perspectiva, 1972, p. 136-142.

ELIOT, Thomas Stearns. Tradição e talento individual. In: \_\_\_\_\_. **Ensaios.** Tradução Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989. p. 37-48.

ENGELS, Friedrich. **A origem da família, da propriedade privada e do Estado.** Tradução de Leandro Konder. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1984.

ESQUENAZI, Jean-Pierre. **As séries televisivas.** Lisboa: Texto & Grafia, 2011.

FOUCAULT, Michel. **Power/Knowledge.** New York: Pantheon Books, 1980.

FRANZ, Marie-Louise von. **A interpretação dos contos de fadas.** Tradução de Maria Elci Spaccaquerche Barbosa. São Paulo: Paulus, 1990.

FRENCH, Marilyn. **From Eve to Dawn: a history of women – Volume I: Origins.** New York: The Feminis Press, 2002.

FRIEDAN, Betty. **Mística feminina**. Tradução de Áurea B. Weissenberg. Petrópolis: Editora Vozes Limitadas, 1971.

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

GERLICH, Renne. Criação do patriarcado: como aconteceu? **Felinismo Radical**. [S.I.] 2018. Disponível em: <https://medium.com/arquivo-radical/cria%C3%A7%C3%A3o-do-patriarcado-como-aconteceu-afbab45a9438> Acesso em: 11 jan. 2020.

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.

HABERMAS, Jürgen. Modernidade *versus* pós-modernidade. **Arte em Revista**, Rio de Janeiro, n. 7, p. 86-91, 1983.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 4. ed. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2006.

HARRIES, Elizabeth Wanning. “Introduction: Once, not long ago”. In: **Twice upon a time**: women writers and the history of the fairy tale. Princeton: Princeton University Press, 2001. Disponível em: <https://doi.org/10.1515/9780691188539>. Acesso em: 23 jan. 2020.

HARVEY, David. **Condição pós-moderna**. São Paulo: Edições Loyola, 2001.

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

JAMESON, Fredric. **A lógica cultural do capitalismo tardio**. São Paulo: Ática, 1987.

JAMESON, Fredric. **O inconsciente político** - a narrativa como ato sócio-simbólico. São Paulo: Ática, 1992.

JARVIS, Shawn C.; BLACKWELL, Jeannine. **The Queen's Mirror**: Fairy Tales by German Women, 1780-1900. Lincoln: University of Nebraska Press, 2001.

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.

JOOSEN, Vanessa. **Critical and creative perspectives on fairy tales**: an intertextual dialogue between fairy-tale scholarship and postmodern retellings. Detroit: Wayne State University Press, 2011.

JOST, François. **Do que as séries americanas são sintoma**. Porto Alegre: Sulina, 2012.

JUNG, Carl Gustav. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. Tradução de Maria Luíza Appy, Dora Mariana R. Ferreira da Silva. Petrópolis: Vozes, 2000.

KOLBENSCHLAG, Madonna. **Adeus, Bela Adormecida:** a revisão do papel da mulher nos dias de hoje. Tradução de Maria Silvia Mourão Netto. 2. ed. São Paulo: Saraiva, 1991.

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

LE GOFF, Jacques. **O maravilhoso e o quotidiano no ocidente medieval.** Lisboa: Edições 70, 2010.

LE GOFF, Jacques. **Para uma outra Idade Média.** Petrópolis: Editora Vozes, 2008.

LERNER, Gerda. "Introduction". In: **The creation of feminist consciousness:** from the middle ages to eighteen-seventy. New York: Oxford University Press, 1993. p. 3-20.

LERNER, Gerda. "Origins". In: **The creation of patriarchy.** New York: Oxford University Press, 1986, p. 15-35.

LIEBERMAN, Marcia K. "Some day my prince will come: female acculturation through the fairy tale". In: ZIPES, Jack (Ed.). **Don't bet on the prince:** contemporary feminist fairy tales in North America and England. New York: Methuen, 1986, p. 185-200,

LÜTHI, Max. **The fairytale as art form and portrait of man.** Translated by Jon Erickson. Bloomington: Indiana University Press, 1987.

LYOTARD, Jean-François. **A condição pós-moderna.** Tradução de Ricardo Corrêa Barbosa. Posfácio: Silviano Santiago. 12. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

MAFFESOLI, Michel. **A parte do diabo.** Tradução de Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Record, 2004.

MAFFESOLI, Michel. **O instante eterno:** O retorno do trágico nas sociedades pós-modernas. São Paulo: Zouk, 2003.

MARTINS, Maria Cristina. **(Re)Escrituras:** gênero e revisionismo contemporâneo dos contos de fadas. Jundiaí: Paco Editorial, 2015.

MENDES, Mariza B. T. **Em busca dos contos perdidos:** O significado das funções femininas nos contos de Perrault. São Paulo: Unesp, 2000.

MERGE, Ana Lúcia. **Os contos de fadas:** origens, história e permanência no mundo moderno. São Paulo: Claridade, 2010.

MILES, Rosalind. **The women's history of the world.** London: Harper Collins Publishers, 1988.

MILL, John Stuart. **A Sujeição das Mulheres.** Tradução de Benedita Bettencourt. Almedina, Coimbra, 2006.

MILLETT, Kate. **Política sexual.** Tradução de Alice Sampaio, Gisela da Conceição e Manuela Torres. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1970.

NEUMANN, Erick. **A grande mãe:** um estudo fenomenológico da constituição feminina do inconsciente. Tradução de Fernando Pedrosa de Mattos e Maria Silva Mourão Netto. São Paulo, Editora Cultrix, 1974.

NEUMANN, Erick. **Amor e Psiquê:** uma contribuição para o desenvolvimento da psique feminina. Tradução de Zilda Hutchinson Schild. São Paulo: Editora Cultrix, 1993.

NOGUERA, Renato. **Mulheres e deusas:** como as divindades e os mitos femininos formaram a mulher atual. Rio de Janeiro: Harper Collins, 2017.

ONCE Upon a Time: 1<sup>a</sup> temporada. Episódio 1. Piloto. [Série-vídeo]. Produção de Adam Horowitz, Edward Kitsis e ABC Studios. Netflix. Estados Unidos, 2011. (43 min). color. son. Netflix. Acesso em: 12 jan. 2019.

ONCE Upon a Time: 1<sup>a</sup> temporada. Episódio 2. Aquilo que você mais ama. [Série-vídeo]. Produção de Adam Horowitz, Edward Kitsis e ABC Studios. Netflix. Estados Unidos, 2011. (43 min). color. son. Netflix. Acesso em: 12 jan. 2019.

ONCE Upon a Time: 1<sup>a</sup> temporada. Episódio 7. O coração é um caçador solitário. [Série-vídeo]. Produção de Adam Horowitz, Edward Kitsis e ABC Studios. Netflix. Estados Unidos, 2011. (43 min). color. son. Netflix. Acesso em: 13 jan. 2019.

ONCE Upon a Time: 1<sup>a</sup> temporada. Episódio 11. O fruto da árvore venenosa. [Série-vídeo]. Produção de Adam Horowitz, Edward Kitsis e ABC Studios. Netflix. Estados Unidos, 2011. (43 min). color. son. Netflix. Acesso em: 13 jan. 2019.

ONCE Upon a Time: 1<sup>a</sup> temporada. Episódio 18. O homem do estábulo. [Série-vídeo]. Produção de Adam Horowitz, Edward Kitsis e ABC Studios. Netflix. Estados Unidos, 2012. (43 min). color. son. Netflix. Acesso em: 14 jan. 2019.

ONCE Upon a Time: 1<sup>a</sup> temporada. Episódio 21. Uma maçã vermelha como sangue. [Série-vídeo]. Produção de Adam Horowitz, Edward Kitsis e ABC Studios. Netflix. Estados Unidos, 2012. (43 min). color. son. Netflix. Acesso em: 14 jan. 2019.

ONCE Upon a Time: 2<sup>a</sup> temporada. Episódio 2. Nós somos os dois. [Série-vídeo]. Produção de Adam Horowitz, Edward Kitsis e ABC Studios. Netflix. Estados Unidos, 2012. (43 min). color. son. Netflix. Acesso em: 15 jan. 2019.

ONCE Upon a Time: 2<sup>a</sup> temporada. Episódio 5. O doutor. [Série-vídeo]. Produção de Adam Horowitz, Edward Kitsis e ABC Studios. Netflix. Estados Unidos, 2012. (43 min). color. son. Netflix. Acesso em: 15 jan. 2019.

ONCE Upon a Time: 2<sup>a</sup> temporada. Episódio 6. Tallahassee. [Série-vídeo]. Produção de Adam Horowitz, Edward Kitsis e ABC Studios. Netflix. Estados Unidos, 2012. (43 min). color. son. Netflix. Acesso em: 16 jan. 2019.

ONCE Upon a Time: 2<sup>a</sup> temporada. Episódio 10. A trama do grilo. [Série-vídeo]. Produção de Adam Horowitz, Edward Kitsis e ABC Studios. Netflix. Estados Unidos, 2012. (43 min). color. son. Netflix. Acesso em: 17 jan. 2019.

ONCE Upon a Time: 2<sup>a</sup> temporada. Episódio 16. A filha do moleiro. [Série-vídeo]. Produção de Adam Horowitz, Edward Kitsis e ABC Studios. Netflix. Estados Unidos, 2013. (43 min). color. son. Netflix. Acesso em: 17 jan. 2019.

ONCE Upon a Time: 2<sup>a</sup> temporada. Episódio 17. Bem vindos a Storybrooke. [Série-vídeo]. Produção de Adam Horowitz, Edward Kitsis e ABC Studios. Netflix. Estados Unidos, 2013. (43 min). color. son. Netflix. Acesso em: 19 jan. 2019.

ONCE Upon a Time: 2<sup>a</sup> temporada. Episódio 20. A Rainha Má. [Série-vídeo]. Produção de Adam Horowitz, Edward Kitsis e ABC Studios. Netflix. Estados Unidos, 2013. (43 min). color. son. Netflix. Acesso em: 20 jan. 2019.

ONCE Upon a Time: 3<sup>a</sup> temporada. Episódio 2. Menina perdida. [Série-vídeo]. Produção de Adam Horowitz, Edward Kitsis e ABC Studios. Netflix. Estados Unidos, 2013. (43 min). color. son. Netflix. Acesso em: 20 jan. 2019.

ONCE Upon a Time: 3<sup>a</sup> temporada. Episódio 3. Uma fada comum. [Série-vídeo]. Produção de Adam Horowitz, Edward Kitsis e ABC Studios. Netflix. Estados Unidos, 2013. (43 min). color. son. Netflix. Acesso em: 20 jan. 2019.

ONCE Upon a Time: 3<sup>a</sup> temporada. Episódio 20. Um só coração. [Série-vídeo]. Produção de Adam Horowitz, Edward Kitsis e ABC Studios. Netflix. Estados Unidos, 2014. (43 min). color. son. Netflix. Acesso em: 22 jan. 2019.

ONCE Upon a Time: 4<sup>a</sup> temporada. Episódio 1. Um conto de duas irmãs. [Série-vídeo]. Produção de Adam Horowitz, Edward Kitsis e ABC Studios. Netflix. Estados Unidos, 2014. (43 min). color. son. Netflix. Acesso em: 23 jan. 2019.

ONCE Upon a Time: 4<sup>a</sup> temporada. Episódio 8. Quebrar o espelho. [Série-vídeo]. Produção de Adam Horowitz, Edward Kitsis e ABC Studios. Netflix. Estados Unidos, 2014. (43 min). color. son. Netflix. Acesso em: 23 jan. 2019.

ONCE Upon a Time: 4<sup>a</sup> temporada. Episódio 12. Escuridão nos limites da cidade. [Série-vídeo]. Produção de Adam Horowitz, Edward Kitsis e ABC Studios. Netflix. Estados Unidos, 2015. (43 min). color. son. Netflix. Acesso em: 23 jan. 2019.

ONCE Upon a Time: 4<sup>a</sup> temporada. Episódio 15. Pobre alma. [Série-vídeo]. Produção de Adam Horowitz, Edward Kitsis e ABC Studios. Netflix. Estados Unidos, 2015. (43 min). color. son. Netflix. Acesso em: 25 jan. 2019.

ONCE Upon a Time: 4<sup>a</sup> temporada. Episódio 17. O coração de Gold. [Série-vídeo]. Produção de Adam Horowitz, Edward Kitsis e ABC Studios. Netflix. Estados Unidos, 2015. (43 min). color. son. Netflix. Acesso em: 25 jan. 2019.

ONCE Upon a Time: 4<sup>a</sup> temporada. Episódio 22. Operação Mangusto. [Série-vídeo]. Produção de Adam Horowitz, Edward Kitsis e ABC Studios. Netflix. Estados Unidos, 2015. (43 min). color. son. Netflix. Acesso em: 25 jan. 2019.

ONCE Upon a Time: 5<sup>a</sup> temporada. Episódio 12. Almas dos que partiram. [Série-vídeo]. Produção de Adam Horowitz, Edward Kitsis e ABC Studios. Netflix. Estados Unidos, 2016. (43 min). color. son. Netflix. Acesso em: 26 jan. 2019.

ONCE Upon a Time: 5<sup>a</sup> temporada. Episódio 16. A nossa ruína. [Série-vídeo]. Produção de Adam Horowitz, Edward Kitsis e ABC Studios. Netflix. Estados Unidos, 2016. (43 min). color. son. Netflix. Acesso em: 26 jan. 2019.

ONCE Upon a Time: 5<sup>a</sup> temporada. Episódio 22. Somente você. [Série-vídeo]. Produção de Adam Horowitz, Edward Kitsis e ABC Studios. Netflix. Estados Unidos, 2016. (43 min). color. son. Netflix. Acesso em: 26 jan. 2019.

ONCE Upon a Time: 6<sup>a</sup> temporada. Episódio 1. O salvador. [Série-vídeo]. Produção de Adam Horowitz, Edward Kitsis e ABC Studios. Netflix. Estados Unidos, 2016. (43 min). color. son. Netflix. Acesso em: 26 jan. 2019.

ONCE Upon a Time: 6<sup>a</sup> temporada. Episódio 14. Página 23. [Série-vídeo]. Produção de Adam Horowitz, Edward Kitsis e ABC Studios. Netflix. Estados Unidos, 2017. (43 min). color. son. Netflix. Acesso em: 27 jan. 2019.

ONCE Upon a Time: 7<sup>a</sup> temporada. Episódio 22. Saindo de Storybrooke. [Série-vídeo]. Produção de Adam Horowitz, Edward Kitsis e ABC Studios. Netflix. Estados Unidos, 2018. (43 min). color. son. Netflix. Acesso em: 27 jan. 2019.

PATAI, Raphael. **O mito e o homem moderno**. Tradução de Octavio Mendes Cajado. São Paulo: Editora Cultrix, 1972.

PERROT, Michelle. **Minha história das mulheres**. Tradução de Angela M. S. Correa. São Paulo: Contexto, 2007.

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. Disponible em:  
<https://doi.org/10.4000/lirico.1101>. Acesso em: 10 mar. 2015.

PIRES, Valéria Fabrizi. **Lilith e Eva**: imagens arquetípicas da mulher na atualidade. São Paulo: Editora Summus, 2008.

PROPP, Vladimir. I. **Morfologia do conto maravilhoso**. Tradução de Jasna Paravich Sarhan. Rio de Janeiro: Ed. Forense Universitária, 2001.

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.

RICOEUR, Paul. **Evil – a challenge to philosophy and theology**. New York: Continuum, 2007.

ROAS, David. **Tras los límites de lo real:** uma definición de lo fantástico. Madrid: Páginas de Espuma, 2011.

ROBLES, Martha. **Mulheres, mitos e deusas:** o feminino através dos tempos. Tradução de William Lagos, Débora Dutra Vieira. São Paulo: Aleph, 2006.

RÖHRICH, Lutz. Introduction. In: BOTTIGHEIMER, Ruth B. **Fairy tales and society: illusion, allusion, and paradigm.** Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1986, p. 1-12.

ROWE, Karen E. Feminism and fairy tales. In: ZIPES, Jack (Ed.). **Don't bet on the prince: contemporary feminist fairy tales in North America and England.** New York: Methuen, 1986, p. 209-226.

RYAN, Barbara. **Feminism and the Women's Movement: Dynamics of Change in Social Movement, Ideology and Activism.** New York: Routledge, 1992.

SAMOYAULT, Tiphaine. **A intertextualidade.** Tradução de Sandra Nitrini. São Paulo: Aderaldo e& Rothschild, 2008. 160p.

SCOTT, Joan Wallach. “Gênero: uma categoria útil de análise histórica”. **Educação & Realidade. Porto Alegre**, vol. 20, nº 2, jul./dez. 1995, pp. 71-99.

SICUTERI, Roberto. **Lilith: a lua negra.** Tradução de Norma Telles e J. Adolpho S. Gordo. São Paulo: Paz e Terra, 1987.

SILVA, Andréia Cristina Lopes Frazão da; ANDRADE, Marta Mega de. Mito e gênero: Pandora e Eva em perspectiva histórica comparada. **Cad. Pagu** [online]. 2009, n. 33, p. 313-342. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0104-83332009000200012>. Acesso em: 11 mar. 2020.

SILVER, Arielle A. **Wicked, selfish, and cruel: an inquiry into the stepmother narrative.** 2015. 40f. Dissertação (Mestrado em Creative Writing). Antioch University Los Angeles. 2015.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Tradução de Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa e André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

STONE, Kay F. **Some day your witch will come.** Detroit: Wayne State University Press, 2008.

SYLVESTRE, Fernanda Aquino. **Mitos bíblicos e contos de fadas revisitados na metafiction de Robert Coover.** 2008. 205f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras, Campus de Araraquara. 2008.

TANDON, Neeru. **Feminism: a paradigm shift.** New Delhi: Atlantic Publishers & Distributors, 2008.

TATAR, Maria. **Contos de Fadas.** Edição Comentada e Ilustrada. Edição, introdução e notas Maria Tatar. Traduzido para o português por Maria Luíza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

TATAR, Maria. **The hard facts of the Grimm's fairy tales.** New Jersey: Princeton University Press, 1987.

TATAR, Maria. Why fairy tales matter: the performative and the transformative. In: **Western Folklore**, v. 69, n. 1, p. 55-64, Winter 2010.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica.** 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1992.

ULMANN, Reinholo Aloysio. **O mal.** Porto Alegre: EDIPUCRS, 2010. 24 p.

WAELTI-WALTERS, Jennifer. On witches: power, sexuality and language. In: **Fairy Tales and the Female Imagination.** Montreal: Eden Press, 1982.

WAGNER, Sally Roesch. **Sisters in spirit:** Haudenosaunee (Iroquois) influence on early American feminists. Summertown: Native Voices (Book Publishing Company), 2001.

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.

WARNER, Marina. **Once upon a time:** a short history of fairy tale. Oxford: Oxford University Press, 2014.

WAUGH, Patricia. **Metafiction:** The theory and practice of self-conscious fiction. London and New York: Routledge, 1984. Disponível em: <https://doi.org/10.2307/1771928>. Acesso em 25 abr. 2020.

WOLF, Naomi. **O mito da beleza:** como as imagens de beleza são usadas contra as mulheres. Tradução de Waldéa Barcellos. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

ZERZAN, John. “Patriarchy, civilization, and the origins of gender”. **Twilight of the Machines.** Los Angeles, CA: Feral House, 2008.

ZIHLMAN, Adrienne; TANNER, Nancy. In: TIGER, Lionel; FOWLER, Heather T. **Female hierarchies.** Chicago: Beresford Book Service, 2009, p. 163-194.

ZILBERMAN, Regina. **A literatura infantil na escola.** 4. ed. São Paulo: Global, 1985.

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 tales and the art of subversion.** New York: Methuen, 1988.

ZIPES, Jack. **Fairy tale as myth/ myth as fairy tale.** Lexington: University Press of Kentucky, 1994.

ZIPES, Jack. "Once there was a time: an introduction to the history and ideology of folk and fairy tales". In: ZIPES, Jack. **Breaking the Magic Spell: Radical Theories of Folk and Fairy Tales.** Kentucky: University Press of Kentucky, 2002.

ZIPES, Jack. The evolution of folk and fairy tales in Europe and North America. In: CANEPA, Nancy L. (ed). **Teaching Fairy Tales.** Detroit: Wayne State University Press, 2019, s.p.

ZIPES, Jack. **Towards a social history of the literary fairy tale for children.** In: Children's Literature Association Quarterly, Volume 7, Number 2, Summer 1982, pp. 23-26. Disponível em: <https://doi.org/10.1353/chq.0.0449>. Acesso em: 17 mai. 2020.

ZIPES, Jack. **When Dreams Came True: Classical Fairy Tales and Their Tradition.** New York: Routledge, 1999.