

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS
Centro de Letras e Comunicação
Programa de Pós-graduação em Letras – Mestrado



Dissertação

“A mais bela dama”:

As ressignificações do feminino em adaptações (2012-2013) do conto “Branca de Neve”

Franciele Lima de Oliveira Mendes

Pelotas, 2017

Franciele Lima de Oliveira Mendes

“A mais bela dama”:

As ressignificações do feminino em adaptações (2012-2013) do conto “Branca de Neve”

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras – Mestrado da Universidade Federal de Pelotas, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras, área de concentração: Literatura Comparada.

Orientadora: Prof^a. Dra. Daniele Gallindo Gonçalves Silva

Pelotas, 2017

Universidade Federal de Pelotas / Sistema de Bibliotecas
Catalogação na Publicação

M538q Mendes, Franciele Lima de Oliveira

"A mais bela dama" : as ressignificações do feminino em adaptações (2012-2013) do conto "branca de neve" / Franciele Lima de Oliveira Mendes ; Daniele Gallindo Gonçalves Silva, orientadora. — Pelotas, 2017.

106 f. : il.

Dissertação (Mestrado) — Programa de Pós-Graduação em Letras, Centro de Letras e Comunicação, Universidade Federal de Pelotas, 2017.

1. Estudos de gênero. 2. Literatura comparada. 3. Contos de fadas. 4. Empoderamento do feminino. I. Silva, Daniele Gallindo Gonçalves, orient. II. Título.

CDD : 809

Franciele Lima de Oliveira Mendes

“A mais bela dama”:

As ressignificações do feminino em adaptações (2012-2013) do conto “Branca de Neve”

Dissertação aprovada, como requisito parcial, para obtenção do grau de Mestra em Letras, do Programa de Pós-Graduação em Letras - Mestrado, Área de Concentração Literatura Comparada, da Universidade Federal de Pelotas.

31 de março de 2017

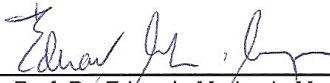
Banca examinadora:



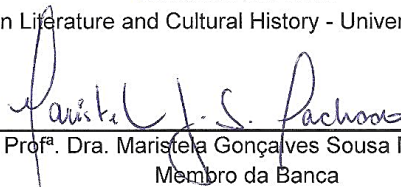
Prof^a. Dra. Daniele Gallindo Gonçalves Silva
Orientadora/Presidente da Banca
Doutora em Germanística/ Literatura Alemã Antiga
pelo Otto-Friedrich-Universität Bamberg, Alemanha



Prof^a Dra. Lúcia Maria Britto Corrêa
Membro da Banca
Doutora em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul



Prof. Dr. Eduardo Marks de Marques
Membro da Banca
Doutor em Australian Literature and Cultural History - University of Queensland, Austrália



Prof^a. Dra. Maristela Gonçalves Sousa Machado
Membro da Banca
Doutora em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Agradecimentos

À minha orientadora, professora doutora Daniele Gallindo Gonçalves Silva, por sempre ter sido uma grande incentivadora. Obrigada por ter insistido durante a graduação e aberto as portas da pesquisa em Literatura para mim, por ter me recebido com carinho e muita sabedoria.

À minha mãe, Carmen Lúcia, e ao meu pai, César, por terem me incentivado a estudar e crescer cada vez mais, de modo que eu possa me tornar uma pessoa e acadêmica melhor. Obrigada por todo o amor, apoio, conversas e, acima de tudo, por sempre estarem ao meu lado.

Aos familiares e amigos que sempre contribuem com carinho e palavras de incentivo, especialmente à minha avó, Iracema, e ao meu avô, João Cândido, que sempre estão presentes nas minhas pequenas conquistas e são grandes incentivadores do meu crescimento profissional.

Às professoras que compuseram a banca de qualificação e contribuíram no desenvolvimento deste trabalho.

Aos professores da banca de defesa, que dedicaram seu tempo para ler esta dissertação e muito contribuíram com o aprimoramento dela.

Muito obrigada.

Resumo

MENDES, Franciele Lima de Oliveira. “**A mais bela dama**”: As ressignificações do feminino em adaptações (2012-2013) do conto “Branca de Neve”. 2017. 106f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Centro de Letras e Comunicação, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2017.

Os irmãos Grimm foram intelectuais importantes para a manutenção e difusão da cultura germânica durante o século XIX, sendo responsáveis por estudos sobre a gramática alemã e compilações de contos e sagas até então presentes apenas na oralidade. Dentre suas obras, uma de grande destaque foi o *Kinder- und Hausmärchen*, a qual reunia pela primeira vez de modo escrito vários contos maravilhosos, dentre eles, o de “Branca de Neve”, que viria a se tornar um dos mais famosos. Com o passar dos séculos, essa narrativa passou a ser recontada por diversos autores em mídias variadas, como cinema, literatura e quadrinhos, num processo que Hutcheon (2013) define como adaptação. É possível notar que fatores como o pensamento e o modo de funcionamento da sociedade na qual a nova versão da obra foi feita e recepcionada influenciam diretamente nas escolhas dos autores em relação às suas adaptações, à construção das personagens e ao tipo de abordagem utilizado. Para este trabalho, foi selecionado um total de quatro adaptações de “Branca de Neve”, além de três versões do conto dos próprios Grimm, para serem analisadas e comparadas sob as abordagens temáticas: amenização, empoderamento do feminino, aterrorização e sexualização. O foco é a representação do feminino na figura da protagonista, observando as relações de gênero e poder que estabelece com a antagonista feminina (madrasta) e com os personagens masculinos da trama (pai, anões, príncipe, caçador), tomando como base os estudos de Scott (1995) e Flax (1991). É possível notar que as releituras do século XXI buscam fugir dos estereótipos dos papéis de gêneros já ultrapassados, no qual o masculino é dominante e o feminino é subjugado, embora ainda seja difícil que uma obra consiga atingir um empoderamento total do feminino. Muitas vezes, isso se dá de forma apenas parcial, pois os padrões heteronormativos são mantidos e/ou o empoderamento de um personagem só se torna possível em detrimento da submissão de outro(s).

Palavras-chave: estudos de gênero; representação do feminino nos contos de fadas; adaptações de contos de fadas no século XXI; amenização; empoderamento do feminino; aterrorização; sexualização

Abstract

MENDES, Franciele Lima de Oliveira. “**The fairest of them all**”: The resignifications of the feminine in adaptations (2012-2013) of the tale “Snow White”. 2017. 106f. Dissertation (Master Degree em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Centro de Letras e Comunicação, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2017.

The Grimm brothers were important intellectuals for the maintenance and diffusion of the Germanic culture during the 19th century, being responsible for studies on the German grammar and compilations of tales and sagas until then present only in orality. Among their works, one of the most outstanding was the *Kinder- und Hausmärchen*, which gathered for the first time in written form several fairy tales, among them, “Snow White”, which would become one of the most famous. Over the centuries, this narrative has been retold by several authors in various media, such as cinema, literature and comics, in a process that Hutcheon (2013) defines as adaptation. It is possible to notice that factors such as the thinking and society’s way of functioning, in which the new version of the work was made and received directly, influence the authors’ choices regarding their adaptations, the construction of the characters and the type of approach used. For this work, four adaptations of “Snow White” were selected, as well as three versions of Grimm’s tale itself, to be analyzed and compared under thematic approaches: mitigation, feminine empowerment, terrorization and sexualization. The focus is the representation of the feminine in the figure of the protagonist, observing gender and power relations that she establishes with the female antagonist (stepmother) and with the male characters of the plot (father, dwarves, prince, hunter), based on the studies by Scott (1995) and Flax (1991). It is possible to notice that the readings of the 21st century seek to escape the stereotypes of the roles of genres already surpassed, in which the masculine is dominant and the feminine is subjugated, although it is still difficult for a work to achieve a total empowerment of the feminine. Often, this occurs only partially, since heteronormative patterns are maintained and/or the empowerment of one character becomes possible only to the detriment of the submission of other(s).

Key-words: gender studies; representation of the feminine in fairy tales; adaptations of fairy tales in the 21st century; mitigation; empowerment of the feminine; horror; sexualization

Lista de Figuras

- Figura 1 - Desenhos comparativos com a representação da personagem Branca de Neve seguindo o padrão estipulado por Hand & Disney (1937), ilustrado na imagem da esquerda. Fonte: Hand & Disney (1937), Sousa (2012), Oom (2014)..... 67
- Figura 2 - Ilustração da rainha (Branca de Neve) partindo para combater a maldição dos adormecidos. Ela usa os cabelos presos, armadura e carrega uma espada dentre seus suprimentos – representação oposta àquela de Hand & Disney (1937). Fonte: Gaiman (2014, p. 21) 70
- Figura 3 - Branca separa a cabeça do corpo de um dos anões-zumbis com um facão. Sua expressão facial não é "bela", mas sim enfurecida, e suas vestes são simples, o que foge da versão amenizada canonizada por Hand & Disney (1937). Fonte: Yabu (2013)..... 81

Sumário

1	Introdução	9
2	Da construção do gênero nas adaptações	18
2.1	Do gênero como construção	18
2.2	Da adaptação como (re)criação e (res)significação	25
3	O universo do “era uma vez”: os contos de fadas	33
3.1	“A alma coletiva ali se expressa”: contos maravilhosos, origens e “sobrevivência”	34
3.2	“No gênio, a natureza inconsciente trabalha”: Romantismo Alemão e os irmãos Grimm	41
3.2.1	Romantismo: movimento estético e político.....	41
3.2.2	Os irmãos Grimm e o seu processo criativo	48
4	Das construções dos femininos em releituras de “Branca de Neve”	56
4.1	“Ela é linda como um anjo”: processo de amenização.....	56
4.2	“Sempre há escolhas”: processo de empoderamento do feminino	66
4.3	“Vem ser a Branca dos Mortos!”: processo de aterrorização	75
4.4	“Generosidade em forma de carne”: processo de sexualização	84
4.5	“Quem é mais bela do que eu?”: sobre os possíveis empoderamentos em adaptações de “Branca de Neve”	92
5	“E se não morreram, ainda vivem”: para uma conclusão	98
	Referências	102

1 Introdução

Os contos de fadas há muito fazem parte do imaginário popular do ocidente. Originários muitas vezes da tradição oral a partir de lendas, mitos, costumes e ensinamentos morais ou religiosos, essas histórias passaram a ser registradas e compiladas por intelectuais tais como os irmãos Grimm, que buscavam preservar a cultura secular local. Grande parte dessas narrativas sobrevivem na literatura infanto-juvenil contemporânea, como é o caso de “Branca de Neve”. O conto foi apresentado na forma escrita pelos Grimm “oficialmente” em 1812, apesar de haver um manuscrito de 1810 dos irmãos, uma “pré-versão final” que acabou vindo a público algum tempo depois. Desde o século XIX, “Branca de Neve” já passou por diversas transformações e releituras em mídias variadas,¹ voltadas para diferentes públicos, com abordagens que oscilam do humor ao terror, do romance ao erotismo, da ambientação medieval à contemporânea.

A versão primeiramente registrada pelos alemães, entretanto, não era voltada especificamente para um público infantil e carregava muito da sua origem medieval. A história era dotada de muita violência e crueldade mesmo dentro de um âmbito familiar, além de enaltecer a sexualização. Não havia elementos cristãos ou religiosos de qualquer tipo na narrativa. O objetivo dos Grimm ao coletar e publicar essas histórias populares não era entreter leitores comuns, mas sim registrar uma parte da cultura germânica que não podia, na visão deles, ser perdida; a obra ainda serviria para futuros estudos literários, culturais, sociais, entre outros (TATAR, 2002, p. 341). Porém, o público alcançado foi muito além disso: atraídos pelo título *Kinder- und Hausmärchen*,² muitos pais adquiriram um exemplar para ler com seus filhos. Devido a esse movimento comercial inesperado, já na primeira reedição da coletânea, em 1819, os autores germânicos promoveram alterações em diversos contos, entre eles o de “Branca de

¹ Fazendo um breve levantamento, encontramos *Branca de Neve* adaptada em contos, romances, literatura de cordel, filmes e animações de curta e longa-metragem, séries para a TV, quadrinhos e ilustrações.

² *Kinder- und Hausmärchen* é o nome do livro no qual os Grimm compilaram em dois volumes os contos maravilhosos germânicos. O título pode ser traduzido para o português como “contos maravilhosos infantis e para o lar”. A obra é também referida mundialmente pela abreviatura “KHM”, a qual será utilizada ao longo deste trabalho para fins de praticidade.

Neve” (cf. CALLARI, 2012, p. 12). Tais alterações consistiram na amenização ou mesmo retirada daqueles elementos que deixavam as narrativas mais violentas, cruéis e sexuais. Alguns dos contos foram totalmente descartados a partir da segunda edição do livro, reaparecendo em posteriores edições críticas como anexos. Este primeiro momento de recepção familiar e infantil foi fundamental não apenas para as edições seguintes do KHM editadas pelos próprios irmãos alemães, mas também para o rumo que as histórias por eles coletadas tomariam na cultura popular: vistas e voltadas cada vez para um público mais infantil, os contos foram perdendo seu lado medieval e adquirindo uma faceta mais suave, mágica, meiga, voltada para as crianças.

Vale ressaltar que, em pleno século XIX, o conceito de infância havia surgido há pouco e consagrar-se-ia de fato apenas no século seguinte. Durante o período medieval, não havia preocupação com a infância, pois não havia lugar para ela (ARIÈS, 1981). Infância e medievo se mostram como ideias quase que opostas, pois o segundo remete a um período histórico considerado como violento e terrível, sem sutilezas ou regalos para aqueles que não pertenciam aos estamentos mais elevados (nobreza e clero) (NASCIMENTO; BRANCHER; OLIVEIRA, 2008). Deste modo, até o século XIX, não havia qualquer tipo de “censura” ou “adaptação” de contos folclóricos ou maravilhosos relacionados à idade do público ouvinte ou leitor. A partir dessa versão dos próprios Grimm, todas as narrativas que se seguiram da história de “Branca de Neve” adaptaram-na de algum modo, visando aproximá-la ou do público-alvo estimado ou do espaço (local de produção e/ou de acontecimento da própria trama) ou simplesmente do pensamento contemporâneo à sociedade que recepcionaria a obra.

Podemos citar como exemplo disso as diferentes representações de Branca de Neve enquanto personagem feminino no início do século XX e atualmente. A sociedade contemporânea dá preferências a versões do conto em que a protagonista é apresentada como uma figura feminina independente, que toma decisões e age por si mesma, sem precisar ser resgatada por figuras masculinas. Isso se deve à luta que as mulheres vêm enfrentando desde meados dos anos 1960 para conseguir direitos iguais aos dos homens, como os de trabalhar e votar, além de obter maior liberdade e domínio sobre o próprio corpo e sexualidade, determinando quando e se desejam constituir família. Até a primeira metade do século XX isso não era possível, pois a visão que a sociedade tinha

do feminino era outra: seu papel era ser a esposa, a mãe, a dona-de-casa. Essa é a caracterização que temos em *Branca de Neve e os sete anões*, longa-metragem de animação dos estúdios Disney lançado em 1937. A nova versão fílmica produzida pelo mesmo estúdio em 2012, *Espelho, espelho meu*³ traz outra representação para a protagonista, contextualizada, ao momento no qual se insere, à sua época de lançamento: apesar de manter seu lado dócil e inocente, Branca de Neve aprende a lutar e se torna uma ladra, enfrentando até mesmo o príncipe num embate de espadas.

Outro exemplo de modificação na trama devido a influências externas são as obras que inserem o terror dentro da narrativa. Originalmente, a história de “Branca de Neve” possuía certa dose de violência, mas o objetivo daqueles que contavam a história não era necessariamente horrorizar o público ouvinte. A violência presente na narrativa provinha do contexto medieval do qual se originara, logo, esses aspectos violentos eram tidos como naturais, como inerentes ao universo no qual as personagens viviam. Porém, recentemente, surgiram novas versões de diversos contos de fadas que buscam inserir elementos de terror para ressignificar as narrativas. Esse é o caso da obra de Fábio Yabu, que organizou uma coletânea de contos de terror tendo como base os contos maravilhosos infantis de Grimm, Charles Perrault e Hans Christian Andersen. Para deixar a trama mais adulta e aterrorizante, Yabu fez uso de diversos elementos provenientes da cultura pop e *nerd*, como os zumbis e as referências a obras literárias e fílmicas clássicas do gênero terror. Entretanto, o filme *Floresta negra*⁴ apresenta outra maneira de abordar o terror: ao invés de ressignificar a obra por meio de elementos mais atuais, os roteiristas e o diretor preferiram inserir “Branca de Neve” de vez dentro do universo medieval, tratando daquela sociedade com maior crueza e violência.

As diversas adaptações do conto originalmente publicado pelos Grimm não se dão apenas na forma de texto/conto (como foi escrita a versão de 1812), mas também em tantas outras mídias, como quadrinhos (por exemplo, a série de *graphic novels* norte-americana *Fábulas*),⁵ filmes em *live-action* (como o espanhol *Blancanieves*⁶ e o

³ DHANDWAR, Tantom Signh. **Mirror, mirror**. Estados Unidos, Canadá: Relativity Media, Yucaipa Films, 2012. DVD (106 min).

⁴ COHN, Michael. **Snow White: A tale of terror**. Estados Unidos: Polygram Filmed Entertainment, Interscope Communications, 1996. DVD (100 min).

⁵ WILLINGHAM, Bill. **Fables**. Diversos ilustradores. New York City: Vertigo, 2002-2015.

norte-americano *Branca de Neve e o caçador*⁷), filmes em animação (como o clássico da Disney *Branca de Neve e os sete anões* e a produção satírica *Shrek*),⁸ literatura de cordel (são exemplos a versão adaptada por Varnece Nascimento⁹ e *Branca de Neve e o soldado guerreiro*¹⁰), jogos (como a saga *Kingdom Hearts*,¹¹ numa parceria entre os estúdios Disney e Square Enix), além de inúmeras ilustrações com as mais diversas temáticas que podem ser facilmente encontradas na Internet.¹²

O presente trabalho originou-se, portanto, devido à curiosidade perante a grande quantidade de adaptações que surgiram ao longo dos anos dos contos de fadas – mais especificamente, o de “Branca de Neve”. Apesar de algumas releituras modificarem praticamente toda a obra original, não se pode negar que é isso que mantém vivos os contos maravilhosos até hoje. Gianni Rodari (apud BUNN, 2008) já dizia que o que mantém essas histórias infantis no nosso imaginário são as novas roupagens que damos a elas, pois isso ressignifica as narrativas, trazendo-as para nossa sociedade, para o nosso tempo, para os nossos valores. A motivação para esta pesquisa surgiu ainda durante a minha graduação em Letras. Enquanto leitora, interessei-me pela obra do brasileiro Fábio Yabu, *Branca dos Mortos e os sete zumbis e outros contos macabros*, que traz adaptações de diversos contos de Grimm, Perrault e Andersen repensadas sob a perspectiva do terror. Iniciei uma pesquisa de Iniciação Científica com o objetivo inicial de comparar os contos originais dos irmãos Grimm “Branca de Neve”, “A gata borralheira” e “Rapunzel” com as versões de Yabu “Branca dos Mortos e os sete zumbis”, “Cindehella” e “Samarapunzel”. Com o desenrolar da pesquisa e, principalmente, com o ingresso no programa de Pós-Graduação em Letras, concentrei meus estudos apenas em uma narrativa, “Branca de Neve”, mas buscando também outras adaptações. Esta

⁶ BERGER, Pablo. **Blancanieves**. Espanha, Bélgica, França: Arcadia Motion Pictures, Mama Films, Nix Films, Sisifo Films, The Kraken Films, Noodles Production, Arte France Cinéma, 2012. DVD (104 min).

⁷ SANDERS, Rupert. **Snow White and the huntsman**. Estados Unidos: Roth Filmes, Universal Pictures, 2012. DVD (132 min).

⁸ ADAMSON, Andrew; JENSON, Vicky. **Shrek**. Estados Unidos: Dreamworks Animations, Dreamworks Pictures, Pacific Data Images (PDI), 2001. DVD (90 min).

⁹ NASCIMENTO, Varnece. **Branca de Neve** – em cordel. São Paulo: Panda Books, 2010.

¹⁰ BARROS, Leandro Gomes de. **Branca de Neve e o soldado guerreiro**. S/l, s/d. Disponível em: <<http://cordel.edel.univ-poitiers.fr/viewer/show/90#page/n0/mode/1up>>. Acesso em: 14 nov. 2015.

¹¹ NOMURA, Tetsuya. **Kingdom Hearts**. Japão: Square, Disney Interactive Studios, 2002.

¹² Como exemplo, podemos citar o site DeviantArt (disponível em: <www.deviantart.com>. Acesso em: 29 nov. 2015), um dos maiores portais online para hospedagem de ilustrações e trabalhos gráficos. Uma rápida busca no site pelo termo “Snow White” encontrou mais de 260 mil resultados.

pesquisa de mestrado, busca, portanto, analisar comparativamente algumas adaptações mais atuais de “Branca de Neve”, publicadas, mais especificamente, entre os anos 2012 e 2013, de modo a observar quais mudanças têm ocorrido na trama, o que tem determinado essas mudanças, o que o atual contexto sociohistórico tem influenciado nessas adaptações – e como isso pode contribuir para a sobrevivência deste conto bissecular (considerando apenas o registro escrito). O foco será a representação do feminino na figura da Branca de Neve, observando também o modo como ela interage com outros personagens fundamentais, como a madrasta, os anões e o príncipe.

Para este trabalho, foram selecionadas algumas adaptações de “Branca de Neve” do século XXI para serem analisadas e comparadas, uma vez que seria impossível dar conta de todas as releituras existentes deste que é um dos contos mais conhecidos dos Grimm. O recorte inicial foi a data de publicação das adaptações: século XXI pós-2010, resultando em obras de 2012 a 2013; o segundo recorte para a seleção das adaptações a serem estudadas foi a variedade temática na qual os autores (re)inserem a narrativa original: isto é, procuramos fugir da obviedade de comparar obras com o mesmo gênero, estilo ou abordagem, e selecionamos justamente as adaptações que mais pareciam se distanciar quanto à temática. As quatro categorias de separação das obras são elencadas a seguir:

1) Processo de amenização: Neste grupo, utilizaremos versões que se concentraram na retirada de elementos de violência e sexualidade da trama e possível acréscimo de religiosidade cristã, focando a narrativa para um público mais infantil. As obras elencadas para essa categoria foram o manuscrito, a primeira e segunda versões do conto “Branca de Neve”, dos irmãos Grimm,¹³ perpassando também o longa-metragem de animação *Branca de Neve e os sete anões*, de David Hand e Walt Disney (1937);

2) Processo de empoderamento do feminino: Para esta categoria, buscamos uma adaptação que tenta ir contra as versões da Branca de Neve como uma personagem passiva e frágil, transformando-a em uma figura mais independente, forte, inteligente e com domínio sobre o próprio corpo, empoderando-a perante a sociedade na qual está

¹³ Provenientes da primeira e segunda edições do KHM (1812 e 1819 respectivamente). É importante ressaltar que essas edições ainda eram manuseadas e alteradas pelos próprios Grimm.

inserida e os outros personagens com os quais interage. A obra escolhida para ser analisada aqui foi o conto “A bela e a adormecida”, de Neil Gaiman (2016, publicado originalmente em 2013);

3) Processo de aterrorização: Para este campo temático, pensou-se em uma adaptação que foge das versões românticas e amenizadas de Branca de Neve, reinserindo violência, sangue e sexo à trama. O termo “aterrorização” é aqui utilizado como forma de remeter ao terror trazido para a trama, num processo no qual a história original torna-se algo assustador e terrível. Essa aterrorização pode ocorrer tanto pela reiteração do contexto medieval como por elementos da cultura pop, muitas vezes referentes ao cinema *trash*. Será analisado sob esse viés o conto “Branca dos Mortos e os sete zumbis”, de Fábio Yabu (2013, publicado originalmente em 2012 por uma editora independente, sob o pseudônimo “Abu Fobiya”);

4) Processo de sexualização: A abordagem da sexualidade sempre foi algo presente nas representações da madrasta, mas como algo negativo e passível de recriminação, que remetia ao pecado e se contrapunha à figura casta e angelical de Branca de Neve. Entretanto, ao longo dos anos, surgiram versões eróticas dos contos de fadas, abordando também as protagonistas sob esse viés, podendo a adaptação empoderá-las ou objetificá-las. Buscou-se trazer para este trabalho uma obra que apresenta a sexualidade da personagem central feminina de modo natural e positivo, remetendo ao empoderamento e domínio do corpo. A obra analisada nesta categoria será o romance *Veneno*, de Sarah Pinborough (2013b).

A nossa hipótese é de que as modificações na história de “Branca de Neve” têm ligação direta com o contexto sociohistórico da época em que cada adaptação foi feita, sempre perpassando pela representação do corpo. O pensamento e o modo de funcionamento da sociedade, na qual a nova versão da obra foi feita e recepcionada, influenciam diretamente nas escolhas dos autores em relação às suas adaptações, à construção das personagens e ao tipo de abordagem utilizado. Isso faz com que a amenização tenha sido feita com o objetivo de atingir um público cada vez mais infantil, ao passo que o empoderamento, a aterrorização e a sexualização buscam caminhar no sentido contrário, focando em um público majoritariamente jovem adulto, muitas vezes com aproximação da cultura pop. Ainda supomos que o objetivo dos autores possa ser

distorcido em alguns casos, ao passo em que se busca fugir de um feminino objetificado e subjugado, mas acaba-se por reforçar essas visões, apenas (re)contextualizando-as. Por exemplo, é possível que o empoderamento presente em algumas das obras estudadas seja apenas parcial, pois mantém a linha heterossexual, na qual Branca casa-se com o príncipe e constitui uma família tradicional ao final da narrativa.

Para o desenvolvimento deste trabalho, dividiu-se seu conteúdo em três capítulos, além desta introdução. No segundo capítulo, traremos a teoria que fundamenta a análise de gênero deste trabalho: a obra de Joan Scott (1995, publicado originalmente em 1988), com a complementação por parte dos estudos de Flax (1991). Essa linha teórica relaciona a construção do gênero aos saberes sociais. Nosso foco será a personagem Branca de Neve (perpassando a figura da madrasta sempre que possível for), que recebeu as mais diversas caracterizações com o passar dos séculos. Essas mudanças na construção da personagem em torno da qual a trama se concentra se dão pelos objetivos e público-alvo almejados pelos autores: leitores infantis demandam um tipo de abordagem; leitores jovens e adultos demandam outra; justificar uma posição submissa e dócil pede um tipo de personagem, assim como empoderar pressupõe o oposto. Com o passar do tempo, percebe-se que o público-alvo da história de “Branca de Neve” se mantém basicamente feminino, ainda que a faixa etária varie bastante. Entretanto, o tipo de narrativa e de personagens que cada autor anseia transmitir para seu público depende do que é desejável incentivar ou mesmo despertar – e isso é trazido diretamente dos valores sociais contemporâneos à época de produção da adaptação. A animação dos estúdios Disney *Branca de Neve e os sete anões* (1937) traz uma protagonista frágil, dócil e submissa às figuras masculinas, que representam segurança e força braçal. Aquela que tenta tirar o poder do âmbito masculino (a madrasta) acaba por ser combatida e castigada – valores que partem dos saberes sociais da época da Grande Depressão dos Estados Unidos.¹⁴ Porém, o longa-metragem *Branca de Neve e o caçador* (2012) retrata tanto a protagonista quanto a vilã como mulheres que lutam por seu espaço no mundo, por poder, colocando-se à frente dos masculinos – visão coerente com um

¹⁴ “Grande Depressão” é como ficou conhecido o período entre as décadas de 1920 e 1940 nos Estados Unidos da América, no qual o país passou por uma grande crise econômica com altos índices de desemprego. Para dar lugar aos homens caucasianos e norte-americanos, mulheres, afro-americanos e estrangeiros perderam seus empregos.

período em que o feminino busca igualdade de gênero e ganha cada vez mais espaço não apenas no mercado de trabalho, como também na economia e na política.

Além da análise da teoria de gênero, no segundo capítulo desta dissertação também apresentamos e discutimos o conceito de adaptação, a partir da obra de Hutcheon (2013). Essa teoria possibilita a análise feita aqui das diversas releituras de “Branca de Neve” ao longo de dois séculos desde a primeira publicação feita pelos Grimm. A teoria fundamenta e explica a prática da adaptação, além de explicá-la sob diversos vieses (como o artístico e o comercial). Hutcheon relaciona as adaptações com o conceito de palimpsesto:¹⁵ ao reescrever uma história já conhecida, o (novo) autor passa não só a ressignificá-la sob um novo contexto, mas também resgata seu passado e sua(s) versão(ões) anterior(es). A essência se mantém e a novidade é criada, seja pela mudança do foco narrativo ou da mídia de representação. A autora recupera os pensamentos de outros autores para embasar seu ponto de vista, tais como Walter Benjamin (1992) e Marie-Claire Ropars-Wuilleumier (1998). Benjamin dizia que “contar histórias é sempre a arte de repetir histórias” (apud HUTCHEON, 2013, p. 22), ou seja, que “a arte deriva de outra arte; as histórias nascem de outras histórias” (HUTCHEON, 2013, p. 22). A partir de Ropars-Wuilleumier, Hutcheon afirma que o gosto e a persistência das adaptações se dão também pela repetição com variação: “O reconhecimento e a lembrança são parte do prazer (e do risco) de experienciar uma adaptação; o mesmo vale para a mudança.” (idem, p. 25).

Além de estabelecer esse movimento necessário de ressignificação narrativa, as adaptações também são importantes ferramentas sob o ponto de vista financeiro e comercial: os artistas e seus patrocinadores sentem-se mais seguros ao adaptar uma obra já conhecida e aprovada pelo grande público, dando-lhe preferência em lugar de uma obra totalmente original, nova e desconhecida. Hutcheon, porém, se refere às adaptações como “riscos” devido à possibilidade de críticas negativas tanto do público consumidor como do meio acadêmico. As releituras muitas vezes ficam abaixo das

¹⁵ O conceito de palimpsesto cunhado por Genette remete à antiga prática de sobrescrever textos em pergaminhos após a raspagem do material, o que inevitavelmente deixava marcas do texto antigo no novo. Ver GENETTE, Gérard. **Palimpsestos**: a literatura de segunda mão. Extratos traduzidos por Cibele Braga, Erika Viviane Costa Vieira, Luciene Guimarães, Maria Antônia Ramos Coutinho, Mariana Mendes Arruda e Miriam Vieira. Belo Horizonte: Edições Viva Voz, 2010. A temática “palimpsesto” voltará a ser abordada no capítulo um desta dissertação, durante a discussão acerca da teoria da adaptação.

expectativas, mas ainda assim chamam a atenção e são consumidas mais facilmente do que obras consideradas originais.

Percebe-se, portanto, que as teorias de gênero e adaptação estão intrincadas neste trabalho, pois as mudanças nas adaptações da protagonista se dão graças às mudanças nas expectativas de gênero contemporâneas às obras.

No terceiro capítulo, retomam-se as origens dos contos de fadas na oralidade e o processo de transposição para a linguagem escrita sob a luz dos estudos de Coelho (2012) e Zipes (2001; 2006). Além de contextualizar a obra dos Grimm, aborda-se, ainda nesse terceiro capítulo, o papel dos contos de fadas no imaginário social mundial desde o período medieval até os tempos de hoje, pensando-se a simbologia e mitologia por trás dessas histórias. Num segundo momento do capítulo, foca-se mais no Romantismo Alemão nos séculos XVIII e XIX e na trajetória dos Grimm enquanto pesquisadores. É feito um breve panorama da contribuição da vasta obra dos Grimm para a construção da ideia de nacionalidade e identidade alemãs durante aquele período histórico um tanto complicado para os germânicos, que buscavam se estabelecer enquanto nação. Para isso, utilizamos as pesquisas de Safranski (2010) e Tatar (1987). Também será abordada a temática da infância recuperada pelos românticos sob o viés de Weinkauff e Von Glasenapp (2014).

No quarto capítulo, enfim, há as análises e comparações das obras escolhidas. As obras selecionadas são analisadas uma a uma, dentro de quatro categorias distintas de acordo com a temática das narrativas: obras que passaram por processo de amenização, de empoderamento do feminino, de aterrorização e de sexualização. Por fim, é feita uma comparação geral entre os resultados encontrados em cada um dos subgrupos, de modo a verificar as modificações da trama e da protagonista nestes primeiros anos do século XXI.

2 Da construção do gênero nas adaptações

A base teórica deste trabalho se fundamenta em duas vertentes principais: estudos de gênero e teoria da adaptação. O foco da pesquisa é partir de uma perspectiva genderizada para observar as construções do feminino em narrativas que ressignificam a história de Branca de Neve. Como a narrativa existe literariamente e tem sido adaptada constantemente há dois séculos, optou-se por usar como base os estudos de gênero de Joan W. Scott (1995), que partem de um viés histórico para pensar as relações de gênero enquanto relações sociais e de poder. Conversando com e complementando o trabalho de Scott, recorreremos ao artigo de Jane Flax (1991), o qual se concentra nas relações de gênero sob o ponto de vista feminista e pós-moderno. Este será o foco da primeira parte deste capítulo.

Entretanto, além de abordar gênero, é preciso discutir também a questão das releituras enquanto adaptações. Dentre as inúmeras versões do conto dos irmãos Grimm, elencamos algumas releituras literárias que adaptam a narrativa sob diversos aspectos, tais como campo temático e construção do feminino (os quais serão trabalhados no capítulo 3). Na segunda parte deste primeiro capítulo, portanto, o foco será discutir as adaptações enquanto produto artístico e mercadológico e enquanto processo de criação a partir do trabalho de Linda Hutcheon (2013).

2.1 Do gênero como construção

Por muito tempo, as questões tidas hoje como relações de gênero foram deixadas de lado, pois pouco se pensava sobre aquilo que se mantinha à margem do mundo masculino e patriarcalmente estruturado. Durante muitos séculos, a história, a política e as relações sociais e de poder foram constituídas em torno dos homens, ou seja, do masculino. Criou-se uma clara separação entre o meio público e o privado, sendo o primeiro pertencente aos homens, enquanto que o segundo reservava-se às mulheres. Logo, o masculino seria aquilo que comandaria a sociedade politicamente para que esta se mantivesse sempre em pleno funcionamento; a “racionalidade masculina” mostrava-se como mais adequada para isso. Por outro lado, o feminino ficaria

encarregado da estrutura doméstica e familiar, organizando o lar e a família; a emocionalidade e maternalidade atribuídas ao feminino correspondiam a essas tarefas. Deste modo, as esferas pública e privada deveriam se manter separadas, sem que uma interferisse na outra; e por muito tempo a organização social assim se manteve.

Isso tudo demonstra que os papéis atribuídos comumente a homens e mulheres são, na verdade, construções sociais. Scott (1995) foi uma das primeiras teóricas a pensar gênero como uma categoria de análise. A autora estabeleceu um paralelo entre as relações de gênero e as relações sociais, as quais modificam-se conforme o contexto histórico. Conforme afirma Scott,

[...] as idéias conscientes sobre o masculino ou o feminino não são fixas, uma vez que elas variam de acordo com as utilizações contextuais. [...] Este tipo de interpretação torna problemáticas as categorias de “homem” e “mulher”, ao sugerir que o masculino e o feminino não são características inerentes, mas constructos subjetivos (ou ficcionais). Essa interpretação implica também que o sujeito se acha em um processo constante de construção [...] (SCOTT, 1995, p. 82).

Por meio de seus estudos, verifica-se que gênero não é algo inerente ao ser humano. Nascer com uma determinada configuração sexual e biológica não deveria implicar em determinados tipos de comportamentos, habilidades, características emocionais, talentos profissionais, etc. Entretanto, há expectativas em relação a esses corpos, criadas e perpetuadas em nossa sociedade. Tudo isso faz parte do que a sociedade, na qual homens e mulheres estão inseridos, estabelece como tipicamente (ou preferencialmente) masculino ou feminino. Como Flax (1991) aponta em seu artigo, mesmo escritoras que se auto intitulam como feministas acabam por reproduzir esse tipo de ideia ao associarem atividades como alimentação, maternidade, educação e relacionamento com os outros com o feminino, ou ao colocarem que mulheres e homens escrevem de maneiras diferentes, sendo o raciocínio abstrato, o domínio da natureza e dos corpos mais interessantes ao masculino, por exemplo (FLAX, 1991, p. 241-242).

Porém, não existem determinações que não sociais para atribuir atividades específicas a um gênero específico. Essas construções sociais se perpetuam a tanto tempo que acabam sendo tomadas como realidade, mesmo pelas próprias mulheres e por aqueles que se dizem defensores dos direitos de igualdade destas. A única diferença

real entre um corpo biologicamente feminino e um masculino é a capacidade de gerar vida que o primeiro apresenta (FLAX, 1991, p. 239). Ademais, as breves diferenciações físicas não passam de diferenças anatômicas, as quais, segundo Flax (1991, p. 239), não deveriam assumir tanta relevância na construção de nossas identidades pessoais.

Logo, gênero é uma construção social, que pode ser modificada, embora não com facilidade, como Scott aponta:

Mas a identificação de gênero, mesmo que pareça sempre coerente e fixa, é, de fato, extremamente instável. Como sistemas de significado, as identidades subjetivas são processos de diferenciação e de distinção, que exigem a supressão de ambigüidades e de elementos de oposição, a fim de assegurar (criar a ilusão de) uma coerência e (de) uma compreensão comum. A idéia de masculinidade repousa na repressão necessária de aspectos femininos – do potencial do sujeito para a bissexualidade – e introduz o conflito na oposição entre o masculino e o feminino. Os desejos reprimidos estão presentes no inconsciente e constituem uma ameaça permanente para a estabilidade da identificação de gênero [...] (SCOTT, 1995, p. 82).

Nota-se claramente a posição de Scott quanto às relações sociais: relações de gênero são instáveis e mutáveis, logo, não são naturais, como a biologia é (um ser humano nasce naturalmente com um tipo de configuração sexual biológica, ainda que essa estrutura possa vir a não corresponder futuramente com a identificação individual e social deste). Não sendo algo natural, as relações de gênero são, na verdade, cuidadosamente construídas no meio social, de modo que não pareçam artificiais e acabem por ser naturalizadas e aceitas mesmo pelo lado submisso/dominado. Essas diferenças nas relações de gênero são estabelecidas por aqueles que se mantêm como dominantes e que assim desejam permanecer – em nossa sociedade, a dominação é do masculino sobre o feminino. Esse ponto de vista vai ser retomado e reafirmado pelo estudo já citado de Flax, visto que, segundo a autora, “[v]ivemos num mundo em que o gênero é uma relação social constituinte e também uma relação de dominação” (FLAX, 1991, p. 240). Como o próprio nome sugere, uma “dominação” implica numa assimetria entre as relações de gênero, com uma das partes sendo subjugada à outra. Foi justamente isso, essa assimetria, que deixou por tanto tempo apenas a esfera privada a cargo da mulher, afastando-a do meio público e social (econômico, político, poder) – da mesma forma, não só a esfera familiar e doméstica era a única possível para o feminino, como também somente o feminino tinha responsabilidade sobre esse meio; o masculino

não deveria se envolver com tais questões tidas como menos importantes, como a criação dos filhos e a manutenção do lar, pois a sua contribuição enquanto homem (pai e chefe de família) estava atrelada à estabilidade financeira obtida por meio do trabalho fora de casa.

Relações de gênero, dominadoras por excelência, são assimétricas não apenas enquanto relações sociais na esfera pública, mas também na esfera privada, como ocorre com a sexualidade. Como apontado acima, na citação de Scott, relações de gênero são instáveis e precisam se (re)ajustar constantemente para se manterem e isso se dá por meio da dominação de uma das partes. Para tal, a parte dominadora oprime a parte a ser submetida, de modo a negá-la, a apagá-la; assim, conseqüentemente se reforça e enaltece a contraparte já no poder, como se suas características e seus saberes fossem os superiores e corretos e, portanto, dignos de serem mantidos no topo com o *status* de dominante. Devido a isso, a sexualidade feminina passou (e ainda passa) por um longo processo de repressão. Nas palavras de Flax (1991, p. 244), o reducionismo sexual feminino acaba servindo como expressão da dominância masculina. Catharine MacKinnon evidencia essa linha de pensamento na seguinte declaração: “socialização de gênero é o processo pelo qual mulheres identificam a si mesmas como seres sexuais, como seres que existem para homens”¹⁶ (MACKINNON, 1982, p. 531, tradução nossa). A afirmação se mostra extremamente problemática, pois legitima a dominância masculina (a partir de um discurso feminino) e parece ignorar questões como a homossexualidade feminina ou a bissexualidade, além de outras experiências sexuais tais qual a masturbação – questões que não envolvem o masculino. Logo, percebe-se que a afirmação de MacKinnon é machista, pois não pensa a sexualidade feminina fora do contexto de dominação masculina; a mulher torna-se, sob esse ponto de vista, apenas um objeto para a satisfação sexual do masculino. Isso leva não só à repressão da sexualidade feminina, como também a uma cobrança social para com a sexualidade masculina – o homem *deve* dominar uma relação, principalmente sexual. Ou seja, as relações de gênero são opressoras não somente para mulheres, mas também para homens, “embora de modos altamente diferenciados mas inter-relacionados” (FLAX,

¹⁶ No original: “Gender socialization is the process through which women come to identify themselves as sexual beings, as beings that exist for men.”

1991, p. 229).

Entretanto, dependendo da época, da sociedade e do contexto político e histórico, é possível que essa dominação seja mais ou menos enfática, mais ou menos maleável, como apontado por Flax:

As relações de gênero são divisões e atribuições diferenciadas e (por enquanto) assimétricas de traços e capacidades humanas. Por meio das relações de gênero, dois tipos de pessoas são criados: homem e mulher. Homem e mulher são apresentados como categorias excludentes. Só se pode pertencer a um gênero, nunca ao outro ou a ambos. O conteúdo real de ser homem ou mulher e a rigidez das próprias categorias são altamente variáveis de acordo com épocas e culturas. Entretanto, as relações de gênero, tanto quanto temos sido capazes de entendê-las, têm sido (mais ou menos) relações de dominação. Ou seja, as relações de gênero têm sido (mais) definidas e (precarosamente) controladas por um de seus aspectos inter-relacionados – o homem (FLAX, 1991, p. 228).

Não nos aprofundaremos aqui na discussão em torno de indivíduos transgêneros, os quais “transitam” entre os gêneros, pois seu sexo biológico não corresponde ao gênero com o qual se identificam. Obviamente, indivíduos trans colocam em xeque a ideia de que só são possíveis os gêneros homem e mulher e que ambos são excludentes, jamais dialogando entre si. Além disso, o transgênero também questiona de uma vez por todas a insistência em confundir sexo (biológico) e gênero (social). O que desejamos destacar nessa citação do artigo de Flax é a questão em torno da construção social que os gêneros masculino e feminino carregam, construção essa variante quanto à época e cultura. Podemos citar como exemplo dessa variedade a época da Primeira Guerra Mundial, focando-nos no contexto social dos Estados Unidos. Devido à guerra, a maior parte da população masculina teve que apresentar-se às Forças Armadas e ir lutar em campo. Essa movimentação fez com que as mulheres, até então trabalhadoras apenas enquanto donas-de-casa e mães de família, passassem a trabalhar nas fábricas com o objetivo de ocupar o lugar dos maridos e manter a economia funcionando. Nos momentos anterior e posterior à guerra, as mulheres não podiam trabalhar fora de casa, a não ser em serviços “especificamente femininos” (como a enfermagem, por exemplo), pois eram vistas com maus olhos pela sociedade – fosse devido à omissão que isso acarretaria em relação aos filhos e ao marido, fosse devido à inadequação “natural” da presença de uma mulher em determinados ambientes. O ideal feminino correspondia a mulheres consideradas delicadas, dedicadas à família e ao lar, submissas ao marido. Entretanto, a

guerra modificou totalmente a configuração trabalhista, deixando uma lacuna na economia local devido a um conflito político mundial. Neste caso, a sociedade “permitiu” que as mulheres fizessem trabalhos pesados, já que a ausência de quem perpetuasse os serviços traria grandes prejuízos à sociedade e à economia do país. Ou seja, as relações de gênero modificaram-se brevemente, por um curto período de tempo, devido a razões específicas do contexto histórico. Podemos citar ainda a construção social de “o que é ser homem”, a qual vem sofrendo lentas mudanças nas últimas décadas. Atualmente, um homem que se mostra sentimental em público já é mais bem visto do que há algumas décadas, quando tal atitude era vista como puramente feminina – ou seja, como uma fraqueza. O mesmo pode ser dito sobre pais que participam ativamente das tarefas domésticas e da criação dos filhos. Ainda nas palavras de Flax, “as relações de gênero não têm, assim, essência fixada; variam tanto dentro do tempo quanto além dele” (FLAX, 1991, p. 221).

A questão em torno das relações de gênero serem construções variáveis conforme a época já havia sido levantada por Scott, sendo esta uma das principais colocações trazidas pela autora. Em seu artigo, Scott define gênero primeiramente da seguinte forma: “[gênero é] a criação inteiramente social de idéias sobre os papéis adequados aos homens e às mulheres. Trata-se de uma forma de se referir às origens exclusivamente sociais das identidades subjetivas de homens e de mulheres” (SCOTT, 1995, p. 75). Mais adiante, a autora dá a sua compreensão mais específica do que é gênero – uma conexão entre as duas seguintes conjecturas: “(1) o gênero é um elemento constitutivo de relações sociais baseadas nas diferenças percebidas entre os sexos e (2) o gênero é uma forma primária de dar significado às relações de poder” (SCOTT, 1995, p. 86). Aqui, retomamos aquilo que já havia sido apontado ao longo deste capítulo sobre a constituição das relações de gênero enquanto relações de poder, sendo aquela dividida em duas “vertentes” (masculino e feminino), na qual uma delas (masculino) é a dominante e se impõe sobre a outra (feminino), negando-a e subjugando-a.

Scott defende sua concepção do que é gênero ao afirmar que “(a)s mudanças na organização das relações sociais correspondem sempre a mudanças nas representações do poder, mas a mudança não é unidirecional” (SCOTT, 1995, p. 86). Essa declaração relaciona-se com a afirmação anteriormente citada de Flax,

demonstrando que relações sociais como as de gênero modificam-se com o passar dos anos, muitas vezes em conexão direta com as relações de poder. Os dois tipos de significação são construídos e estabelecidos reciprocamente, interferindo diretamente um no outro; se atualmente é possível perceber maior participação feminina no meio político, por exemplo, isto se deve à emancipação econômica e social que o feminino tem buscado e atingido cada vez mais.

Para Scott, só é possível compreender esse processo de associação e perpetuação da desigualdade de gêneros analisando os sistemas de significação, os quais são “modos pelos quais as sociedades representam o gênero, servem-se dele para articular as regras de relações sociais ou para construir o significado da experiência. Sem significado, não há experiência; sem processo de significação, não há significado” (SCOTT, 1995, p. 82). Essa significação vai se dar pela linguagem, que constrói a identidade e impõe regras de interação social genderizadas.

Enquanto elemento de construção das relações sociais baseadas nas diferenças percebidas, Scott aponta que “gênero” implica quatro elementos inter-relacionados: símbolos culturalmente disponíveis (representações simbólicas), conceitos normativos (interpretações dos significados dos símbolos), concepção de política (referência às instituições e à organização) e identidade subjetiva (SCOTT, 1995, p. 87-88). De um modo ou de outro, todos esses elementos perpassam o discurso, isto é, a linguagem. As representações simbólicas, os conceitos normativos e a concepção de política se localizam no imaginário coletivo social, que é estabelecido ao longo dos anos por meio de discursos (verbais ou não). Da mesma forma, a identidade subjetiva de cada um também é construída através de discursos, só que de maneira individual: toda forma que encontramos para nos expressar é um tipo de discurso (desde a maneira como nos comunicamos oralmente até o modo como nos vestimos).

As relações de gênero, porém, não ecoam apenas nas esferas pública e privada; interferem e são influenciadas ou mesmo estabelecidas somente devido ao contexto histórico, político e econômico. As relações de gênero também são representadas nas artes, sendo a literatura um meio no qual muito se representa e discute essas relações. Este é o principal foco que este trabalho propõe em relação aos estudos de gênero: o objetivo é justamente comparar obras diversas que adaptam o conto “Branca de Neve”,

observando as construções do feminino por meio das figuras da protagonista e da sua madrasta ao longo dos anos. Utilizaremos obras literárias que datam desde o início do século XIX até metade da década 2010 para verificar de quais maneiras o feminino é apresentado sob esse viés genderizado: quais são os papéis das personagens femininas na narrativa? Qual a relação que estabelecem com outros personagens, femininos e masculinos, da narrativa? Qual(is) é(são) o(s) objetivo(s) de representar o feminino de determinada maneira em determinado contexto sociohistórico? A narrativa literária representa a realidade contemporânea a ela? Estas serão as principais questões norteadoras deste trabalho ao estudar as obras selecionadas.

A possibilidade de estudar várias obras que partem de um mesmo pressuposto – o enredo principal de “Branca de Neve” –, mas que o ressignificam inserindo alterações no tema, na linguagem, na contextualização, na construção dos personagens e/ou na mídia escolhida para representação se dá por meio da teoria da adaptação desenvolvida por Hutcheon (2013), que será o foco da seção a seguir.

2.2 Da adaptação como (re)criação e (res)significação

O processo de adaptação de obras não é algo tão recente como frequentemente se imagina. Transpor uma obra de uma mídia para outra é um processo quase tão antigo quanto contar uma história. Goethe, por exemplo, adaptou a lenda de Fausto (que tem sua origem no período tardo medieval) em sua obra de mesmo nome durante os séculos XVIII e XIX. Antes dele, Shakespeare, entre os séculos XVI e XVII, adaptava histórias de sua cultura para textos teatrais, que seriam novamente adaptados para enquanto encenação para os palcos (HUTCHEON, 2013, p. 22). Se quisermos voltar ainda mais no tempo, podemos remeter ao teatro grego, que representava em performances teatrais lendas e histórias oriundas da sua mitologia. O processo de recontar uma história por meio de uma nova versão faz parte da nossa trajetória cultural e social.

Walter Benjamin (apud HUTCHEON, 2013, p. 22) já apontava que “contar histórias é sempre a arte de repetir histórias”, raciocínio que pode ser associado aos estudos de Gérard Genette, o qual abordava as inter-relações infinitas entre narrativas sob o viés do “palimpsesto”. Da mesma forma, Julia Kristeva, ao retomar e sintetizar os estudos de

Mikhail Bakhtin, definiu o texto literário como um “mosaico de citações” (KRISTEVA, 2005, p. 68), como “absorção e transformação de um outro texto” (KRISTEVA, 2005, p. 68). Isso resulta na substituição da noção de intersubjetividade pela de intertextualidade e, assim, “a linguagem poética lê-se pelo menos como dupla” (KRISTEVA, 2005, p. 68).

Logo, percebe-se que, na verdade, o processo de adaptação é antigo tanto no campo literário/artístico como no campo teórico, apenas recebendo nomenclaturas diferenciadas. Optamos por utilizar a teoria de Hutcheon devido à sua visão da adaptação em duas facetas, que usualmente são confundidas ou fundidas por terem a mesma nomenclatura: adaptação enquanto produto e enquanto processo (sendo que este subdivide-se ainda em de criação e de recepção). Enquanto produto, a adaptação pode ser encarada como um tipo de tradução ou paráfrase. Em relação a isso, Hutcheon assevera que:

Em vários casos, por envolver diferentes mídias, as adaptações são recodificações, ou seja, traduções em forma de transposições intersemióticas de um sistema de signos (palavras, por exemplo) para outro (imagens, por exemplo). Isso é tradução, mas num sentido bem específico: como transmutação ou transcodificação, ou seja, como necessariamente uma recodificação num novo conjunto de convenções e signos (HUTCHEON, 2013, p. 40).

Em outras palavras: adaptar qualquer tipo de obra exige um processo no qual essa obra se resignificará por meio ou da nova mídia na qual será representada, ou do novo campo temático/contexto no qual se inserirá, etc. Hutcheon compara esse procedimento com o de tradução, no qual é impossível repassar as ideias de um código linguístico para outro com total fidelidade, já que cada idioma e cada cultura possui suas próprias formas específicas de representar o mundo. Assim como a tradução de um texto precisa da interpretação (sempre subjetiva) de seu tradutor no momento de escolher qual palavra melhor expressa a ideia da obra original, a adaptação também passa pela interpretação de quem a produz (escritor, diretor, roteirista, quadrinista...).

Hutcheon aponta que a adaptação passa por dois tipos de processos: o processo de criação e o processo de recepção. O processo de criação de uma adaptação implica na apropriação da obra original por seu novo autor, isto é, aquele que adapta. Hutcheon traça aqui um paralelo com a *mimeses* dos antigos gregos, que adaptavam obras de arte em performances teatrais. Tanto a adaptação moderna como a clássica não se mostram

como simples imitações dos originais que as inspiram; pelo contrário, a imitação/adaptação sempre está atrelada à criatividade e à novidade, o que traz uma nova roupagem à história e a recontextualiza: “Nos dois casos, a novidade está no que se faz com o outro texto” (HUTCHEON, 2013, p. 45, grifo da autora).

Se tratando de uma adaptação, a nova obra criada traz inevitavelmente uma intertextualidade com seu(s) antecessor(es) – o “original”, primordialmente, e as adaptações anteriores, em muitos casos. Para o “(re)criador”, a intertextualidade é óbvia, afinal, ele parte de uma obra primeira para reescrevê-la ou transcrevê-la para outra mídia; porém, para o público, essa intertextualidade só se mostrará possível se ele tiver conhecimento prévio da obra anterior (HUTCHEON, 2013, p. 45-46). Caso contrário, as referências não farão sentido para ele, por mais diretas que possam ser. Esta é a separação estabelecida por Hutcheon entre adaptação como processo de criação e adaptação como processo de recepção. A recepção já não está mais no controle do adaptador e, de certo modo, nem mesmo do receptor: se não houver alguma indicação clara da obra original (na quarta capa do livro, no pôster do filme, na sinopse oferecida sobre a obra em algum veículo de comunicação), é possível que ele jamais descubra que aquilo se trata de uma adaptação, recebendo-a então como original. Da mesma forma, quaisquer referências que o novo autor fizer a outras obras ou adaptações anteriores também não poderão ser recuperadas por um público desavisado; entretanto, essas referências não recuperadas podem ganhar ainda novas significações pelo público receptor. Por isso, Hutcheon (assim como muitos críticos de cinema, por exemplo) defende que a adaptação deve funcionar de maneira independente; se o adaptador basear-se muito no conhecimento prévio do público, pode acabar com uma obra que não fará o menor sentido para aqueles que desconhecem o original e, portanto, não os atingirá (HUTCHEON, 2013, p.166).

Desta forma, Hutcheon faz um apontamento interessante em relação à mídia escolhida para adaptação e o público receptor: “o público precisa aprender – isto é, precisa ser ensinado – a ser conhecedor em termos de mídia” (HUTCHEON, 2013, p. 172). Ou seja, cada mídia envolve diferentes tipos de linguagem e recursos que melhor transmitem a narrativa ao seu público. As expectativas em torno de uma produção cinematográfica são muito diferentes em relação a uma produção de *videogame*. No

primeiro caso, o público espera ser passivo ao observar na tela o desenrolar da trama, ao passo que, no segundo, espera-se interagir ativamente com os acontecimentos da narrativa. Por isso, segundo Hutcheon, é tão comum ver fãs de livros ou *games* se decepcionarem com filmes baseados neles, pois esperam reviver a mesma experiência que tiveram com a obra original – algo impossível não só devido ao fato de eles já conhecerem a obra, mas também pela nova mídia utilizada. Da mesma forma, os adaptadores precisam compreender o que objetivam com sua recriação e, com isso, escolher uma mídia adequada, sem exigir do público interpretações além do que a mídia permite representar.

Dentre os motivos para adaptar uma obra já existente ao invés de criar uma nova, há três principais elencados por Hutcheon: o fator mercadológico e financeiro, o fator dos direitos autorais e a identificação pessoal do novo autor. Em relação ao primeiro motivo, é fato que uma adaptação propicia, ao menos a princípio, um retorno financeiro maior e mais certo do que uma obra original. Uma adaptação traz consigo o conhecimento prévio do público e instiga a curiosidade deste para uma nova versão. Quanto ao segundo fator, o dos direitos autorais, Hutcheon aponta a problemática em torno desse ponto, uma vez que torna-se difícil dizer o que é plágio e o que é mera adaptação (ou, como alguns autores preferem chamar, “homenagem”). Considera-se plágio apenas a cópia idêntica de um determinado tamanho em um livro, por exemplo; entretanto, dois livros com ideias muito similares, porém com desenrolares ou mesmo abordagens (discursiva, temática) diferentes já não podem ser considerados como cópia. Além disso, a escolha de obras clássicas ou contos populares (como os de fadas) se mostra frequente também por muitas vezes já estarem em domínio público, longe de direitos autorais a serem reivindicados e pagos. Por fim, há o terceiro fator, que é a motivação pessoal daquele que adapta uma obra. Esse motivo é muito subjetivo, podendo levar o novo autor a, por exemplo, ressignificar toda uma história sob um novo viés com o qual se identifica.

Quando pensamos nas adaptações de contos de fadas, os dois primeiros fatores parecem ser mais importantes e mais frequentemente considerados. Adaptações do que se convencionou chamar de “clássicos infantis” sob novas abordagens, com novas temáticas e linguagem, chama a atenção de novos públicos, garantindo o retorno

financeiro – mesmo que a obra seja medíocre e receba críticas negativas, isso apenas instigará a curiosidade do público em verificar a nova versão da história já conhecida. Além disso, os contos de fadas clássicos, como os dos Grimm, datam de pelo menos 200 anos e já não exigem o cumprimento de quaisquer obrigações judiciais de quem os quiser adaptar.¹⁷

Adaptações envolvendo os contos de fadas sempre existiram em todas as mídias, sendo o cinema uma das principais. Entretanto, nas últimas décadas, as adaptações com essa temática aumentaram exponencialmente, em parte devido ao recente bicentenário da coletânea de contos dos Grimm (originalmente publicada em 1812). Contos de Charles Perrault, Hans Christian Andersen e irmãos Grimm são, volta e meia, retomados em versões cinematográficas e nos quadrinhos, por exemplo. O foco tem sido principalmente a busca por novos públicos, como o jovem e o adulto. Filmes como *A garota da capa vermelha* (2011),¹⁸ quadrinhos como *Fábulas* (2002-2015), séries como *Once upon a time* (2011, ainda em produção),¹⁹ e livros como a trilogia *Encantadas* (2013-2014)²⁰ mantêm elementos da narrativa original de muitos contos reconhecíveis, mas almejando atingir um leitor/espectador nada infantil.

Os contos de fadas sempre participaram da infância, mas, após esse período da vida, costumavam ser deixados de lado até que as “crianças” crescessem, constituíssem família e recontassem as histórias para seus próprios filhos. Logo, o público localizado entre esses dois períodos (infância-maternidade/paternidade) não era atingido pela

¹⁷ Em relação aos direitos autorais, quando se trata de “Branca de Neve” há uma pequena exceção, mas não por parte dos Grimm, mas sim por parte dos estúdios Disney: devido ao longa-metragem de animação produzido pelo estúdio, registrou-se “Branca de Neve” como uma marca pertencente à empresa, não podendo ser reproduzida sua imagem ou história em quaisquer produções ou distribuições fílmicas, televisivas, audiovisuais ou sonoras, nem em shows, teatros, eventos ou programas de computador. A marca foi registrada em 2008 e aprovada em 2013, podendo ser acessada no link: <<http://tarr.uspto.gov/tarr?regser=serial&entry=77618057>>. Acesso em: 9 jul. 2016. Na seção “Related Properties Information”, sob o número 2891463, é possível acessar também o registro de “Walt Disney’s Snow White & the seven dwarfs” juntamente com a imagem de Branca de Neve para o comércio de produtos diversos (cosméticos, roupas, jogos, itens de decoração, etc.). O uso do nome “Branca de Neve” ainda é permitido para livros de ficção e não-ficção.

¹⁸ HARDWICKE, Catherine. **Red Riding Hood**. Estados Unidos, Canadá: Warner Bros., Appian Way, Random Films, 2011. DVD (100min).

¹⁹ KITSIS, Edward; HOROWITZ, Adam. **Once upon a time**. Estados Unidos: Kitsis/Horowitz, ABC Studios, 2011-presente.

²⁰ PINBOROUGH, Sarah. **Veneno**. Tradução de Edmundo Barreiros. São Paulo: Única Editora, 2013b; PINBOROUGH, Sarah. **Feitiço**. Tradução de Edmundo Barreiros. São Paulo: Única Editora, 2013a e PINBOROUGH, Sarah. **Poder**. Tradução de Edmundo Barreiros. São Paulo: Única Editora, 2014. As obras são, respectivamente, adaptações de “Branca de Neve”, “Cinderela” e “A bela adormecida”.

temática dos contos maravilhosos. Mercadologicamente falando, isso não é produtivo, uma vez que jovens adultos e adultos têm mais chances de possuírem capital próprio para consumir, ao contrário das crianças, que dependem dos pais ou responsáveis. Por isso, as releituras mais “adultas” têm obtido êxito: elas atingem um novo público, o qual possui maior capital de consumo, rememorando as histórias que permearam a vida infantil, mas renovando-as com abordagens mais interessantes à faixa etária, como sexualidade e violência. Retorna-se à principal questão apontada por Hutcheon em relação à continuidade da produção de adaptações: lembrança com novidade. O público de uma adaptação de contos de fadas certamente conhecerá minimamente a trama, mas será surpreendido pelo tom narrativo mais obscuro, pela fuga da fantasia infantil e aproximação da realidade adulta (devidamente contextualizada historicamente), pelo teor mais violento, brutal, sexual – isto é, mais “realista” e menos “maravilhoso”.

Muitas dessas adaptações não são bem recebidas pela crítica especializada, principalmente se nos concentrarmos nas obras cinematográficas. Por vezes, o roteiro é raso e recheado de clichês, ao passo que os personagens não têm muita profundidade, mas o sucesso de público e o grande retorno financeiro são inegáveis. Caso contrário, as adaptações dos contos de fadas teriam logo cessado ao invés de continuarem sendo produzidas, algumas inclusive com sequências. O que se observa hoje são versões não só de *Chapeuzinho Vermelho*, anteriormente citada, mas também de *Alice no País das Maravilhas* (*Alice no País das Maravilhas*, 2010),²¹ “A bela e a fera” (*A fera*, 2011),²² “João e Maria” (*João e Maria: Caçadores de bruxas*, 2013),²³ “A bela adormecida” (*Malévola*, 2014),²⁴ dentre outros. O conto “Branca de Neve” também já recebeu adaptações cinematográficas diversas, sendo um dos contos mais retomados. Para trazer alguns exemplos rapidamente, podemos citar três apenas do ano de 2012: *Branca de Neve e o caçador*, *Espelho, espelho meu* e *Blancanieves*.

A problemática com as mídias mais modernas, como os *games*, é justamente o fato de serem mais recentes e haver pesquisas incipientes no Brasil. Naremore (2000)

²¹ BURTON, Tim. **Alice in Wonderland**. Estados Unidos: Walt Disney Pictures, Roth Films, Team Todd, The Zanuck Company, 2010. DVD (108 min).

²² BARNZ, Daniel. **Beastly**. Estados Unidos: CBS Films, 2011. DVD (86 min).

²³ WIRKOLA, Tommy. **Hansel and Gretel: Witch hunters**. Alemanha, Estados Unidos: Paramount Pictures, Metro-Goldwyn-Mayer Productions, 2013. DVD (88 min).

²⁴ STROMBERG, Robert. **Maleficent**. Estados Unidos, Reino Unido: Roth Films, Walt Disney Pictures, 2014. DVD (97 min).

crítica que “parece que nenhuma arte pode adquirir capital cultural até teorizar sua especificidade midiática, com suas próprias possibilidades de forma e significado” (apud HUTCHEON, 2013, p. 62). Além disso, há a questão da “hierarquia entre as artes” que a discussão sobre adaptações intermédias traz devido às especificidades de cada mídia. Como aponta Hutcheon,

Quando uma mudança de mídia, de fato, ocorre numa adaptação, ela inevitavelmente invoca a longa história de debates em torno da especificidade formal das artes – e, assim, das mídias. [...] Como vimos, contudo, a adaptação também invoca – e de modo geral para sua própria desvantagem – a ideia de uma hierarquia entre as artes. Esse sistema avaliativo desempenhou um papel significativo no debate sobre especificidade e diferença ao longo dos séculos. Inevitavelmente, escritores e críticos literários hierarquizam em favor de sua própria arte. Em 1940, porém, o crítico de artes visuais Clement Greenberg [...] defendeu o célebre argumento de que cada arte tem sua especificidade material e formal, definindo assim o foco autorreflexivo da arte modernista nessa própria especificidade (HUTCHEON, 2013, p. 62).

Desta forma, o entretenimento voltado para as massas (como os filmes *blockbusters*) pode ser visto como uma “arte menor” por atingir um público maior e mais abrangente em relação a uma obra literária, como um clássico da literatura grega ou latina. Atingindo um público maior, pensa-se que se trata de uma arte menos rebuscada, menos “artística”, mais rasa. Da mesma forma, os quadrinhos são vistos por muitos como uma arte inferior ou sequer como uma forma de arte por serem ainda muito associados à leitura infantil e às histórias fantásticas de super-heróis.

Contudo, uma adaptação não precisa ser necessariamente transmídia. Existem diversas adaptações que se mantêm na linguagem artística da obra original, modificando outros aspectos como temática, contexto ou construção dos personagens. Nesses casos, as discussões e críticas em relação às especificidades são menores e bem menos enfáticas (HUTCHEON, 2013, p. 62-63). É o que se observa neste trabalho, por exemplo, o qual terá como foco apenas adaptações literárias de “Branca de Neve”, nas formas de contos e romances. Ainda que a mídia permaneça a mesma, as abordagens elencadas pelos autores diferem bastante a cada campo temático (e também dentro do mesmo tema): para esta pesquisa, escolhemos obras que abordam “Branca de Neve” amenizando o conto, empoderando o feminino, inserindo elementos de terror e sexualizando a narrativa, indo do público infantil ao adulto. A análise das obras e das

suas temáticas, porém, serão desenvolvidas no capítulo quatro desta dissertação.

3 O universo do “era uma vez”: os contos de fadas

Os contos maravilhosos são, há muito tempo, parte do imaginário não só infantil, mas também do social e cultural no mundo todo. Tanto Ocidente como Oriente possuem suas narrativas seculares, por vezes milenares, que trazem valores morais, éticos, religiosos, culturais, etc.²⁵ Essas histórias têm sido perpetuadas pela oralidade, pela escrita e, mais recentemente, por outros tipos de mídias, como o cinema e os quadrinhos.

Neste capítulo, abordaremos um pouco da história dos contos maravilhosos ocidentais, buscando um panorama geral das origens dos contos de fadas que conhecemos hoje, afinando a pesquisa para a área que nos interessa: território germânico e contos dos Grimm.

Na primeira seção deste capítulo, o foco será os contos de fadas, suas (possíveis/prováveis) origens e sua sobrevivência até a contemporaneidade. Após elaborar um breve panorama histórico sobre os contos maravilhosos no Ocidente, nos voltaremos brevemente para o conto “Branca de Neve”. A análise aprofundada das diferentes edições do conto, entretanto, será vista no capítulo quatro, na seção “processo de amenização”.

Na segunda parte do capítulo, voltar-nos-emos justamente para o movimento romântico alemão, que fomentava o sentimento de pertencimento e nacionalidade, buscando unir o povo por meio daquilo que era comum a todos os germânicos: a língua alemã e a cultura (WEINKAUFF; VON GLASENAPP, 2014; VOLOBUEF, 2013). Falaremos um pouco sobre o Romantismo Alemão, suas fases e seus principais valores, contextualizando o movimento estético e político com o desenvolvimento da obra dos Grimm. Também abordaremos na segunda parte deste capítulo as origens dos contos coletados e publicados pelos Grimm no século XIX. Falaremos um pouco sobre a trajetória intelectual dos dois irmãos e a importância que tiveram para a construção da

²⁵ Podemos citar como exemplo dessa pluralidade de contos o acervo que o Aarne-Thompson-Uther-Index (ATU) disponibiliza. Trata-se de um sistema de classificação para contos maravilhosos e farsas elaborado durante o século XX por meio de pesquisas a nível internacional. O objetivo dos pesquisadores era classificar as narrativas de acordo com seus tipos e motivos, buscando possíveis relações entre histórias provenientes de diferentes tradições. Acesso ao banco de dados em: <<http://www.mftd.org/index.php?action=atu>>. Acesso em: 5 jul. 2016. De acordo com essa classificação, o conto “Branca de Neve” está registrado sob o número 709 – ATU 709 (Cf. <<http://www.mftd.org/index.php?action=atu&act=select&atu=709>>. Acesso em: 5 jul. 2016).

Alemanha enquanto nação – objetivo almejado por eles e por seus companheiros de ideologia romântica.

3.1 “A alma coletiva ali se expressa”: contos maravilhosos, origens e “sobrevivência”

É possível dizer que faz parte da natureza humana comunicar-se, não importando o meio no qual ou a linguagem utilizada para que isso ocorra. A arte rupestre, que registrava atividades dos homens pré-históricos nas cavernas, talvez, tenha sido uma das primeiras formas que nossos ancestrais acharam de contar histórias. A comunicação sempre foi algo importante para a nossa espécie e, por meio dela, narrativas foram surgindo, se difundindo e se consolidando – fossem elas “verdadeiras” ou “inventadas” – , contribuindo para o estabelecimento de culturas e línguas, de crenças, lendas e valores.

Os contos maravilhosos surgiram justamente dessa necessidade de contar histórias associada à ânsia de criar sentido para o mundo e as vivências, além de difundir e estabelecer valores e ideais (religiosos, políticos, sociais, etc.). Nota-se isso com clareza na compilação de Charles Perrault, do século XVII, que não apenas trazia narrativas já carregadas de símbolos e significados, como os enfatizava com a moral ao final de cada história. Também é possível notar essa preocupação nos contos compilados pelos irmãos Grimm dois séculos mais tarde, os quais se modificavam a cada nova edição de modo a ficarem mais adequados aos valores da época e ao público consumidor.

Mas quais seriam as origens, de fato, dos contos maravilhosos? Afinal, trata-se de narrativas com características e objetivos específicos, que não podem ser confundidas com outros estilos narrativos ou artísticos. Todos conhecem ao menos um “conto de fadas”, como o gênero ficou mais conhecido, e sabem reconhecer sua estrutura, seu estilo, os valores que carrega consigo. É sobre essas origens que falaremos um pouco neste subcapítulo, focando-nos nos contos ocidentais.

Coelho (2012) aponta que os contos maravilhosos ocidentais tiveram como base originária os contos orientais, como a coletânea indiana *Calila e Dimna*, que data aproximadamente do século VI antes de Cristo. Apesar de muitos desses contos não

terem se tornado canônicos no Ocidente e serem menos conhecidos ainda hoje, já carregavam consigo muitas representações, símbolos e valores que mais tarde foram incorporados às narrativas europeias, por exemplo. Parte disso se deve às traduções que foram surgindo, tornando os contos orientais mais acessíveis aos povos europeus;²⁶ parte se deve, segundo Coelho, ao período de maior difusão dos contos orientais na Europa ter ocorrido de forma concomitante à cristianização do mundo ocidental pela Igreja Católica. Alguns valores pregados pelo cristianismo coincidiam com aqueles representados em textos como *Calila e Dimna*, como a dualidade do feminino (de um lado, a idealização da mulher como pura, o “Culto Marial” católico, e, de outro, a condenação da mulher que não seguisse esse padrão, que fosse mentirosa e ambiciosa, por exemplo), e os motivos que giravam em torno da natureza existencial, na forma de contraposição dos elementos do eixo paixão-ódio-sabedoria (COELHO, 2012, p. 39). A sabedoria é representada pela palavra (alegoria que pode ser feita à palavra de Deus) e media a oposição que paixão/amor e ódio/morte representam. Essa estrutura também é vista em outro texto oriental bastante conhecido, *As mil e uma noites*: “Foi pela fala, pelo narrar, que Sherazade se manteve viva, e com isso identificou a *palavra com um ato vital*.” (COELHO, 2012, p. 42, grifo da autora).

Ainda que a maioria dos contos orientais não tenha se tornado tão conhecida no Ocidente com o passar dos séculos (em parte devido aos costumes e locais neles retratados, que eram estranhos aos europeus e, conseqüentemente, às suas colônias americanas), sua essência foi de grande importância para o desenvolvimento do gênero que viria a ser o conto maravilhoso, exemplificado nas compilações de Perrault e Grimm. Isso se deve aos motivos naqueles contos apresentados, motivos que são universais e rompem as barreiras culturais e geográficas.

Embora nascidas no Oriente e fiéis aos seus costumes e a suas visões do mundo, bem diferentes da visão ocidental, as histórias contadas por Sherazade se tornaram universais, porque *enraizadas na natureza humana* e suas necessidades básicas de sobrevivência física e de realização econômica, social e afetiva. Por meio de uma ótica agudamente crítica e satírica, são denunciados os grandes vícios ou erros que perturbam a harmonia do mundo (o impulso para

²⁶ *Calila e Dimna*, por exemplo, foi escrito originalmente em sânscrito para depois ser traduzido para o persa, o árabe, o hebraico e, finalmente, para o latim e o francês, versões que provavelmente se tornaram mais difundidas no Ocidente e influenciaram na elaboração ou alteração de outros contos (COELHO, 2012, p. 37-38).

o fazer e o saber, o desejo de descoberta do novo, a generosidade, o amor...) (COELHO, 2012, p. 42, grifo da autora).

Deste modo, ainda que as culturas sejam muito diferentes, as motivações dos personagens e suas trajetórias acabam sendo universais, pois falam, como comentado anteriormente, da natureza existencial de cada ser humano. As narrativas criadas por nós, seres humanos, ainda que maravilhosas ou fantásticas, baseiam-se nos nossos sentimentos, experiências e vivências. Da mesma forma, a religião também trabalha em torno dos anseios e questionamentos mundanos e, talvez por essa razão, em algum momento, os textos orientais tenham se cruzado com os argumentos cristãos.

Porém, os contos maravilhosos ocidentais não beberam apenas das fontes orientais. A cultura latina, isto é, a greco-romana, também foi de suma importância para as narrativas ocidentais, pois trouxe argumentos e motivos que se consolidaram no maravilhoso. Exemplo disso seria o caráter civilizador presente em muitas narrativas da Antiguidade Clássica e trazidas para as da Idade Média, o que pode ser visto como um modo de doutrinar o povo. Essa característica, mais do que os motivos dos contos orientais, satisfazia os objetivos da religião cristã, a qual se estabeleceu no mundo ocidental durante o período medieval justamente ao assimilar as civilizações pagãs e suas culturas. Deste modo, a Igreja Católica foi responsável pela conservação, assimilação e divulgação de muitas narrativas latinas, adaptando-as aos seus interesses e influenciando a origem de outras narrativas medievais.

Por fim, quando falamos de contos maravilhosos germânicos, é preciso retomar também a fonte céltico-bretã, a qual foi de grande importância para a origem do gênero. O encontro da cultura celta com a bretã e a germânica levou aos romances de cavalaria (como o Amor Cortês), às novelas arturianas fantásticas e, finalmente, aos contos de fadas. Os celtas contribuíram ainda com esses seres mágicos que nomeiam o próprio gênero, as fadas, que têm relação com a representação dúbia do feminino, sempre com ênfase no sobrenatural, seja ele bom ou ruim, mas de modo a causar interferências na vida dos homens. Os celtas cultuavam a natureza como a geradora sagrada da vida (daí já é possível notar a visão sobrenatural que tinham do feminino) e a água era tida como fonte vital primordial – e dela que surgiram as fadas (COELHO, 2012, p. 77).

Zipes (2006), contudo, tem uma visão que vai de encontro a essa apresentada por

Coelho e por tantos outros pesquisadores, muitos baseando-se nos estudos de Vladimir Propp.²⁷ Primeiramente, porque o autor norte-americano defende que enxergar as características dos contos maravilhosos como universais e atemporais os generaliza, anulando os criadores e todo o processo de criação (ZIPES, 2006, p. 5). Pensar assim, segundo o autor, é homogeneizar um gênero tão vasto quanto o do conto maravilhoso, o qual se desenvolveu em diferentes locais (Índia, Egito, Grécia, Itália, França, Alemanha) e em diferentes épocas (textos orientais mais antigos datam pelo menos do século VI a.C., como citado anteriormente, e seguem até o século XIX), ignorando o contexto sociopolítico que permitiu e incentivou a elaboração de narrativas adequadas.

Os estudos de Zipes também discordam dos de Coelho quanto ao papel da Igreja na assimilação e difusão de alguns contos antigos como parte do processo de cristianização do povo europeu. Isso porque, segundo ele, até o século XVII, as figuras que predominavam nos contos orais folclóricos ainda eram as feudais e as criaturas mágicas (pagãos), como bruxas, fadas, gigantes e anões. Não havia sinais de industrialização, de comércio, vida na cidade ou de cristianismo. O que motivava os heróis dos contos não eram os fundamentos cristãos de bondade e pureza, por exemplo, mas sim a força e o poder, pois isso passava a ideia de que qualquer um poderia vir a se tornar cavaleiro ou a arranjar um bom casamento.

Em outras palavras, os principais personagens e preocupações quanto a uma sociedade monárquica, patriarcal, e feudal estão presentes, e o foco está na luta de classe e competição pelo poder entre os próprios aristocratas e entre os camponeses e a aristocracia. Por isso, o tema central de todos os contos folclóricos desse período pré-capitalista em particular: “o poder faz o direito”²⁸ (ZIPES, 2006, p. 7, tradução nossa).

Além disso, como não poderia deixar de ser, Zipes enxerga o fenômeno mágico dentro dos contos maravilhosos e folclóricos como uma metáfora, a qual alude aos desejos tanto conscientes quanto inconscientes das classes inferiores de obter poder e,

²⁷ O livro *Morfologia do conto maravilhoso*, publicado originalmente em 1928, contava com um *corpus* apenas de contos russos, mas acabou tornando-se uma das principais obras para quem estuda contos maravilhosos em geral graças à tradução para o inglês do final da década de 1950.

²⁸ No original: “In other words, the main characters and concerns of a monarchistic, patriarchal, and feudal society are presented, and the focus is on class struggle and competition for power among the aristocrats themselves and between the peasantry and aristocracy. Hence, the central theme of all the folktales of this particular precapitalist period: ‘might makes right.’”

assim, ter melhores condições de vida (ZIPES, 2006, p. 8). Esses desejos de poder se sobrepõem até mesmo à moralidade – o que, mais uma vez, vai de encontro aos valores cristãos.

Como base para esta pesquisa, decidimos não optar apenas por uma das duas visões, pois acreditamos que ambas possuem acertos, assim como erros. Buscamos retirar o que há de melhor de cada um dos estudos, contrapondo-os e analisando-os de modo a perceber o que parece ser mais lógico. Portanto, concordamos com Coelho (2012) quanto às possíveis influências que as narrativas orientais, latinas e céltico-bretãs tiveram no surgimento e estabelecimento dos contos maravilhosos ocidentais. Concordamos também que muitos dos motivos são sim atemporais e universais, pois baseiam-se nos desejos e medos primordiais dos seres humanos, como amor, ódio, sede de poder, curiosidade e morte. Esses sentimentos e os questionamentos que eles carregam consigo acompanham a humanidade até hoje e possivelmente nos acompanharão durante toda a nossa existência.

Contudo, havemos de concordar com Zipes (2006) quanto à ideia de atribuir as diferentes formas de representar e narrar esses anseios a diferentes autores, diferentes locais, diferentes épocas. Apesar das necessidades humanas não se modificarem muito, como comentado no parágrafo acima, elas podem variar quanto à prioridade conforme o contexto sociopolítico e histórico de cada povo. Uma sociedade que enfrenta o problema da fome poderá se expressar folcloricamente de modo diverso a uma que sofre com a tirania de um governante, por exemplo. A essência de um conto poderá ser mantida, mas os rumos que ele toma, os acréscimos, as supressões, os detalhes, o contexto será diferente em cada nova situação de recontar – principalmente ao lidarmos com a oralidade, que é tão maleável, variável, instável, que se modifica rapidamente conforme o seu público-alvo.

Em relação à Igreja Católica enquanto propagadora de muitos contos, compreendemos que ela teve um papel importante ao assimilar muito das culturas e religiões pagãs e há até mesmo paralelos que podem ser feitos entre histórias contadas na Bíblia e lendas da mitologia greco-romana.²⁹ Porém, como afirma Zipes (2006), ao

²⁹ Um bom exemplo de similaridade está no mito de Prometeu, titã que deu aos homens o fogo dos deuses, e no livro de Gênesis, com o jardim do Éden e sua árvore do conhecimento. Tanto o fogo quanto o fruto simbolizam o conhecimento e o saber científico, e ambos não devem ser tocados pelos humanos, apenas

menos até os anos 1700, não havia valores claramente cristãos nos contos folclóricos e maravilhosos. Como abordaremos mais adiante, os próprios contos dos Grimm tornaram-se muitos mais cristãos do que eram na tradição oral, com o passar das revisões e reescritas de Wilhelm Grimm. Já na primeira edição do *Kinder- und Haumärchen* é possível notar o acréscimo de várias menções a Deus no conto de “Branca de Neve” que não existiam anteriormente. Muitas dessas menções aparecem como expressões corriqueiras ou adjetivos, como em “Ei du mein Gott!” (“Ei, você, meu Deus!”) e em “gottlose Mutter” (“mãe sem Deus”). Mas é na segunda edição, de 1819, que há uma passagem em especial que reforça claramente o caráter cristão: “[Branca de Neve] fez uma oração a Deus e adormeceu” (GRIMM; GRIMM, 1819, p. 265, tradução nossa).³⁰ Essa menção à religiosidade cristã não existia nem no manuscrito de 1810, nem na versão de 1812. No manuscrito, a passagem encontra-se da seguinte forma: “Ela [Branca de Neve] provou todas as caminhas e não encontrou nenhuma que lhe ficasse certa até a última, ali ela ficou deitada”³¹ (GRIMM, 2013, p. 76, tradução nossa). Na edição de 1812, o trecho permanece essencialmente o mesmo, sem menção a orações cristãs: “Ali ela [Branca de Neve] provou as sete caminhas uma após a outra, mas nenhuma era certa para ela, até a sétima, na qual deitou-se e adormeceu”³² (GRIMM; GRIMM, 1812, p. 241, tradução nossa).³³

Outras duas fontes que, segundo Zipes (2006), possivelmente influenciaram muito os contos dos Grimm foram as obras de Straparola e Basile. Straparola foi um italiano que viveu entre os séculos XV e XVI e tornou-se uma figura importantíssima para o gênero do conto maravilhoso, uma vez que foi o primeiro europeu a adaptar para língua escrita diversos contos da tradição oral, além de criar os seus próprios. Ele é tido como aquele que ajudou a iniciar o conto de fadas enquanto gênero literário na Europa (ZIPES,

pelos deuses. Contudo, nas duas histórias, os mortais conseguem o poder sagrado e acabam sendo punidos por isso, tendo que sofrer com os males do mundo (na Bíblia, existentes fora do Éden; no mito antigo, libertados da caixa de Pandora). Além disso, Pandora pode ser relacionada à Eva: ambas mulheres instigadas a desobedecer as ordens dos deuses (comer o fruto; abrir a caixa), as quais acabam por trazer dor e sofrimento aos humanos.

³⁰ No original: “[Sneewittchen] befohl sich Gott und schlief ein.”

³¹ No original: “Es [Schneeweißchen] probierte aber alle Betterchen u. fand ihm keines gerecht, bis auf das letzte, da blieb es liegen.”

³² No original: “Da probierte es [Sneewittchen] die sieben Bettlein nach einander, keins war ihm aber recht, bis auf das siebente, in das legte es sich und schlief ein.”

³³ Os detalhes da compilação de contos feita pelos Grimm, contudo, aparecem na próxima seção deste capítulo.

2006, p. 15). Seus focos narrativos eram o poder e a sorte, sem os quais o herói não poderia ser bem-sucedido. A sorte era muitas vezes representada por criaturas ou situações mágicas, como fadas e milagres, enquanto que o poder se mostrava presente tanto no âmbito mágico (o herói deveria saber como lidar com esse poder sobrenatural de modo a ajudá-lo) quanto no círculo sociopolítico, já que “é evidente que os padrões de civilidade eram ditados apenas pelas pessoas no poder” (ZIPES, 2006, p. 15, tradução nossa).³⁴ Os contos de Straparola foram traduzidos para o alemão apenas em 1791 e possivelmente influenciaram a compilação elaborada poucas décadas mais tarde pelos irmãos Grimm. O mesmo ocorreu com os contos de Basile, outro autor italiano, que viveu entre os séculos XVI e XVII. Assim como Straparola, Basile também tratava dos temas poder, civilidade e sorte, trazendo a Lady Fortuna muitas vezes em suas narrativas como um ser mágico e misterioso, figura próxima à das fadas. Ambos os autores também eram bastante familiarizados com os contos orientais.

Os contos italianos acabaram sendo traduzidos e muitas vezes adaptados para o francês. Muitos autores e autoras franceses efetuavam pequenas modificações nas narrativas, de modo a adequá-las melhor ao contexto moral e social da França. Além disso, os franceses também criavam seus próprios contos e registravam aqueles presentes apenas na oralidade.

Contudo, o mais importante nesse procedimento de registrar, traduzir, criar e adaptar narrativas folclóricas e contos maravilhosos está no processo civilizador que esses textos possuem ou passam a possuir conforme os ajustes dos autores/compiladores/tradutores. Os contos maravilhosos podem ser vistos também como um modo de questionar os rumos do processo civilizador de uma sociedade, preocupando-se com papéis de gênero, classes sociais e poder (ZIPES, 2006, p. 21). Essa preocupação poderia mostrar-se como uma crítica ao modelo recorrente e/ou como uma forma de resgatar ou sugerir valores por meio das narrativas, enaltecendo certas características e atitudes e condenando outras.

Pode-se dizer que os Grimm também foram muito influenciados pelas compilações italianas pós-século XV – senão diretamente pelos textos, pelo modo como as histórias foram registradas e manuseadas.

³⁴ No original: “[...] it is clear that standards of civility are set only by the people in power.”

3.2 “No gênio, a natureza inconsciente trabalha”: Romantismo Alemão e os irmãos Grimm

Nessa segunda parte, abordaremos o processo criativo e o contexto intelectual e sociopolítico que levou os Grimm publicarem seus contos maravilhosos infantis e domésticos em 1812.

3.2.1 Romantismo: movimento estético e político

Os valores do Romantismo Alemão, principalmente os da primeira fase, tiveram seu início com Johann Gottfried Herder, ainda em meados do século XVIII. Foi com a sua filosofia de vida que surgiu, por exemplo, o culto ao gênio, o qual serviria de base para as ideologias do *Sturm und Drang* e do Romantismo. Como “gênio” entendia-se, segundo Herder e os intelectuais que o sucederam, a pessoa que pode “circular livremente e que pode fazer desabrochar sua criatividade” (SAFRANSKI, 2010, p. 24). Para que isso possa ocorrer, é preciso que a comunidade na qual o gênio vive esteja preparada para tal, que possibilite esse desenvolvimento criativo individual. Herder era um filósofo individualista, isto é, partia sempre do indivíduo para enxergar e pensar o mundo; porém, reconhecia a humanidade apenas enquanto inserida em comunidades, povos ou tribos, pensando esses como “indivíduos maiores” e “espiritualizados”. Nessa relação tão próxima entre indivíduos e suas comunidades, Herder enxerga a formação de uma síntese espiritual, um espírito do povo (SAFRANSKI, 2010, p. 28).

É desse raciocínio que se desenvolve a ideologia de “poesia do povo” (no original: *Volkspoesie* ou *Naturpoesie*) tão defendida pelos românticos. A poesia do povo era o modo como os intelectuais se referiam aos contos maravilhosos, às canções e aos mitos – isto é, àquelas manifestações culturais populares que se preservavam por séculos. Safranski aponta que “depois dos anos 1800, aumenta nos românticos a tendência de pensar no coletivo” (SAFRANSKI, 2010, p. 164). Logo, a poesia do povo tornou-se o que os românticos consideravam uma verdadeira manifestação artística, pois era feita de modo inconsciente, ingênuo e natural, e a sabedoria das suas narrativas resistia ao

tempo. A inconsciência era tomada como profundidade porque era assim que a alma coletiva expressava seus valores e cultura (SAFRANSKI, 2010, p. 168-169). O próprio Jacob Grimm apontou em seus escritos que a consciência do presente acabava por traduzi-lo de modo errôneo, assim como a tentativa de criar poemas épicos dentro do que deveria ser apenas a poesia popular: a poesia popular criava-se a si mesma e não havia como forjar isso (SAFRANSKI, 2010, p. 168).

Havia, portanto, uma grande preocupação dos românticos com as manifestações culturais populares, perpetuadas de geração em geração por meio da oralidade. Entretanto, os intelectuais, muito ligados à literatura e à linguagem escrita, logo viram nessas manifestações uma grande fragilidade ao deixá-las à mercê apenas da tradição oral, que pode facilmente ser perdida ou esquecida. Daí surgiu a preocupação em registrar contos populares, mitos e a própria língua falada, como se viu os irmãos Grimm fazendo, por exemplo. Seria “uma questão de honra para os românticos que suas obras ainda existam, quando todas as outras já tiverem desaparecido há muito tempo” (SAFRANSKI, 2010, p. 48). Mais uma vez, contudo, esse interesse em registrar o folclore oral também partiu de Herder, de certo modo. O filósofo já havia posto em prática um projeto de colecionar canções populares e outros documentos culturais populares durante suas viagens, o que, segundo Safranski, serviu aos românticos como “um estímulo e exemplo para dar continuidade a essa atividade” (SAFRANSKI, 2010, p. 29).

É importante ressaltar que o Romantismo Alemão foi um movimento longo e que possuiu três fases distintas, cada uma delas com características e ideologias específicas que não necessariamente conversam com as outras. A primeira fase (*Frühromantik* ou *Jenaer Romantik*, em português: “Romantismo primevo” ou “Romantismo de Iena”), por exemplo, tinha bastante influência dos valores defendidos na Revolução Francesa, buscando um movimento muito mais literário, filosófico e estético; a segunda fase (*Hochromantik* ou “Alto Romantismo”), contudo, já preocupou-se mais com questões políticas e sociais, sugerindo a necessidade de uma nação alemã unificada e consolidada. A terceira fase (*Spätromantik* ou “Romantismo tardio”) segue um pouco a anterior, pois aborda ainda a questão da nacionalidade, mas sob a perspectiva religiosa. Falamos um pouco mais detalhadamente sobre cada uma delas.

Segundo Safranski, o Romantismo na Alemanha não era pensado inicialmente enquanto movimento político porque as condições não eram propícias (SAFRANSKI, 2010, p. 55). Por isso, a revolução que era buscada e incentivada pelos românticos era a de espírito e moral, partindo de novos horizontes que a literatura e a filosofia deveriam trazer. Isso porque a literatura e a vida se misturavam cada vez mais em terreno germânico, pois o nível de alfabetização e o desenvolvimento das imprensas e editoras cresceram muito – Safranski aponta que entre 1750 e 1800, o número de pessoas que podiam ler dobrou (SAFRANSKI, 2010, p. 47). Devido a isso e à ascensão da classe burguesa, hábitos de leitura mudaram, mais livros passaram a ser lidos (e cada vez menos relidos) e, para tal, mais livros passaram a ser escritos e publicados. A literatura estava presente no dia a dia de uma parcela considerável da população, o que contribuía e alimentava a visão dos românticos de que não devia haver barreiras entre literatura e vida – daí surge então o conceito de romantização de Friedrich Schlegel e Novalis:

Toda e qualquer atividade da vida deve se carregar de significado poético, deve trazer à luz uma beleza da contemplação peculiar e uma força de criação que tem – do mesmo modo que o produto artístico no sentido estrito do termo – seu “estilo”. A arte lhes é, no geral, menos produto do que um acontecimento que pode ocorrer em toda parte, onde pessoas executam suas atividades com energia criadora e impulso vital. Novalis está convencido de que também *negócios* podem ser tratados poeticamente. A vida tem de ser infiltrada pela poesia (SAFRANSKI, 2010, p. 56, grifo do autor).

Esse conceito desmembra-se no de poesia universal progressiva, cunhado por Schlegel no *Fragment 116* publicado na revista *Athenäum*.³⁵ Para ele, a poesia dos românticos deve ressignificar o gênero, reunificando todos os tipos de poesia existentes e unindo-os com a prosa, a filosofia e a retórica, de modo a tornar a sociedade poética como um todo. Daí surge também o conceito de obra de arte aberta, que não se prende a gêneros, não separa o trabalho do artista e o do crítico e busca elaborar obras autorreferenciais, metalinguísticas. Logo, percebe-se que havia certo “caos” em torno da poesia romântica do *Frühromantik*, que se apresentava basicamente em três dimensões: o caos do próprio eu, pois o indivíduo é inefável; o caos da humanidade, pois a

³⁵ Acesso ao Fragment 116 disponível em: <<http://www.zeno.org/Literatur/M/Schlegel,+Friedrich/Fragmentensammlungen/Fragmente>>. Acesso em: 21 jul. 2016.

comunicação é sempre falha, nunca totalmente compreendida; e o caos do universo, que também pode ser visto como uma representação de Deus, aquilo que é totalmente incompreensível (SAFRANSKI, 2010, p. 59-61). Esse caos acabava por traduzir-se na escrita por meio da ironia, figura de linguagem importantíssima para Schlegel e seus companheiros intelectuais, pois mostrava-se como o equilíbrio entre presunção e humildade, comunicação e incompreensão. A ironia “permite o diálogo porque evita o ponto morto da compreensão absoluta. [...] [P]ermite aos homens aproximarem-se uns dos outros sem se limitarem mutuamente, deixando o espírito circular, sem impor suas convicções” (SAFRANSKI, 2010, p. 61).

Nota-se claramente que o Romantismo Alemão era, neste momento, um movimento de vanguarda, que quebrava com os padrões estéticos e ideológicos vigentes, além de se opor também a construções sociais da época, conforme aponta Zipes:

Para além do que foi o romantismo alemão, este começou como um movimento literário progressista de vanguarda. Sua força não apenas dependia da negação da substância filisteia e do estilo de vida da burguesia emergente, e um protesto contra a ordem utilitária da vida para a indústria posterior, mas também era uma *reação contra* a ideologia feudal de fundo e as condições do autoritarismo. Isso é mais explícito na maneira em que os românticos apoiavam os princípios da Revolução Francesa [...] ³⁶ (ZIPES, 2001, p. 85, grifo do autor, tradução nossa).

Por “filisteus” os românticos entendiam as pessoas “comuns”, aquelas que não acreditavam nem no maravilhoso nem na poesia, e tentam alojá-los nos parâmetros da normalidade porque lhes falta fantasia (SAFRANSKI, 2010, p. 182). Isso demonstra que, além de movimento estético de vanguarda, o Romantismo desde sempre já possuía caráter social. O *Frühromantik* não se manifestava diretamente sobre as guerras napoleônicas, mas é possível notar que havia sim um posicionamento político ao reagirem contra o feudalismo e o autoritarismo, como citado por Zipes acima.

³⁶ No original: “Más allá de qué haya sido del romanticismo alemán, éste comenzó como un movimiento literario progresista de vanguardia. Su fuerza no sólo dependía de la negación de la sustancia filisteia y del estilo de vida de la burguesía emergente, y una protesta contra el orden utilitario de la vida para la industria ulterior, sino que también era una *reacción contra* la ideología feudal de fondo y las condiciones del autoritarismo. Esto es más explícito en la manera en la que los románticos apoyaban los principios de la Revolución Francesa [...]”.

Aliás, é interessante notar que, apesar de serem contra a ideologia feudal sob os aspectos político e econômico, é justamente na Idade Média que muitos românticos irão buscar suas inspirações culturais por meio de contos folclóricos e mitos, como o de Friedrich Barbarossa (frequentemente traduzido para o português como Frederico Barba-Roxa). Observa-se isso principalmente no *Hochromantik*, a segunda fase do movimento, que, por meio dessas manifestações culturais seculares, busca fomentar um espírito de nacionalidade e pertencimento nos germânicos, de modo a estabelecer uma nação unificada (WEINKAUFF; VON GLASENAPP, 2014; VOLOBUEF, 2013).

É no *Hochromantik* que a ideia de poesia do povo se fortalece, sendo a grande preocupação de intelectuais como os irmãos Grimm. Conforme aponta Kaiser (2010), a segunda fase do Romantismo Alemão tinha como principais ideais o nacionalismo e a retomada do período medieval como meio para tal. Esse resgate do medievo se dava pelo tempo áureo que este representou para os povos alemães, que na época se encontravam sob a forma de Sacro Império Romano-Germânico, conforme aponta Fulbrook (2012):

O período em torno do final do século XII e início do XIII representou uma florescência de uma civilização fidalga e de uma cultura cavaleiresca que, associadas à poderosa lenda política do grande imperador Frederico Barba-Roxa, passaria a impressão para os nacionalistas alemães do século XIX de uma era de ouro de grandeza imperial, o ápice da civilização alemã (FULBROOK, 2012, p. 37).

Portanto, a retomada do passado glorioso é feita por meio dessa poesia do povo, a qual, para os Grimm e outros intelectuais românticos, era nacionalista em sua essência, já que era a forma que o povo encontrava de expressar e construir sua Nação: com espírito de criação coletiva (WEINKAUFF; VON GLASENAPP, 2014, p. 53).

Percebe-se, então, uma grande diferença entre a primeira e segunda fase do Romantismo quanto às suas intenções revolucionárias: o *Frühromantik* incentivava a mudança do ponto de vista estético e filosófico, quebrando as barreiras de gênero literário, instigando intelectuais (escritores e leitores) a questionar a obra de arte, seu papel e sua relação com a vida por meio da ironia; já o *Hochromantik* pretendia resgatar o máximo possível de arcabouço cultural germânico, para enaltecer a cultura e o idioma comum a uma população que ainda precisava unificar-se politicamente, principalmente

diante da ameaça napoleônica que avançava sobre seu território – afinal, “ouve-se melhor as vozes do passado quando o futuro radiante se escurece” (SAFRANSKI, 2010, p. 52). A segunda fase romântica almejava uma revolução política e os intelectuais perceberam que a construção de uma nação só poderia partir do próprio povo, o qual deveria sentir-se como tal, como nação, como um grupo que pertencia a um território e a uma cultura comuns. Essa movimentação política intensificou-se durante os embates contra Napoleão, principalmente após a derrota da Prússia, no início do século XIX.

Era a hora do romantismo político. O trabalho sobre a consciência individual alemã com a exaltação dos espíritos populares e da mitologia germânica, a coleta da poesia popular, a visão de educação nacional de Fichte – tudo isso podia confluír e criar um clima público que urgia a participação ativa das forças nacionais e patrióticas. Em solo alemão assiste-se, nesses meses da guerra contra Napoleão, ao nascimento da propaganda política. Stein sugere que se crie [...] uma barreira de propaganda patriótica caseira. O poder de Napoleão, afirma Ernst Moritz Arndt, está amplamente baseado no medo que espalha, e por isso o povo deve ser esclarecido a respeito da sua própria força. Isso cabe aos escritores, que agora são oficialmente providos de um mandato político (SAFRANSKI, 2010, p. 170).

Esse movimento anti-Napoleão se dava não apenas por meio de panfletagem diretamente política (em jornais e cartazes, por exemplo), mas por meio do enaltecimento cada vez maior da história germânica, da língua e cultura alemãs. Assim, retomou-se a Idade Média e o antigo Sacro Império Romano-Germânico como modo de evidenciar a força do povo germano e as suas conquistas do passado, além de apontar para as possíveis conquistas e avanços no presente/futuro. Evidenciou-se a língua e a cultura por meio, por exemplo, dos trabalhos e pesquisas dos Grimm: os estudos filológicos proporcionavam uma sistematização do idioma, o que podia quebrar barreiras dialetais e geográficas; e as sagas, a mitologia e os contos maravilhosos recuperavam a tradição e os valores germânicos: “O renovado interesse no mito e na religião deixa pensar nas origens, numa história que não se faz, pela qual se é carregado. [...] O desejo de autoafirmação gerava uma busca inesgotável por aquilo que hoje se denomina ‘identidade alemã’.” (SAFRANSKI, 2010, p. 165-166).

Fichte, intelectual romântico bastante importante para o *Hochromantik*, foi um dos que passou a enxergar o indivíduo como parte de um todo maior – o povo. As características antes relacionadas ao indivíduo apenas (liberdade, força de ação,

espírito, cultura) são, neste momento histórico, relacionados a um povo idealizado como o “original”, que anseia pela liberdade germânica frente às forças estrangeiras e que contraria a antiga ideia cosmopolita e universal construída pelo *Frühromantik* (SAFRANSKI, 2010, p. 164).

Safranski aponta, contudo, que o Sacro Império Romano-Germânico tornou-se um mito idealizado não apenas para os românticos da segunda fase, mas também para aqueles que pertenciam à terceira e última, o *Spätromantik* ou Romantismo Tardio. Isso se deveu à “visão de uma convivência pacífica dos povos sob a proteção de um poder católico cujo mandato não deveria ser transferido para os prussianos protestantes, mas permanecer na posse dos Habsburgos, católica.” (SAFRANSKI, 2010, p. 161). Essas ideias foram defendidas por intelectuais como Novalis e Schlegel, que viam na religião, não no nacionalismo, a fonte de ordem. Eles acreditavam que um nacionalismo deflagrado só causaria danos à população alemã. Mais uma vez, o mito do antigo reino parecia muito mais adequado aos alemães do que um Estado nacional.

Essa terceira fase do Romantismo, como é possível perceber, tem início concomitantemente à segunda. Os intelectuais acabaram dividindo-se em duas vertentes diferentes de pensar o movimento e sua politização. Alguns se inclinaram para o patriotismo, enquanto outros se tornaram religiosos (católicos). Para estes, a religião mostrava-se como suficiente enquanto força pacificadora universal por meio da Igreja Católica. Já os nacionalistas faziam desse sentimento de união e pertencimento sua nova religião, sua força motriz e orientadora (SAFRANSKI, 2010, p. 162). O *Hochromantik*, portanto, interessava-se pelos mitos e canções populares, enquanto o *Spätromantik* ocupava-se da religião proveniente desde o medievo.

O Romantismo Tardio de Novalis, E. T. A. Hoffmann, Eichendorff e Clemens Brentano passou a preocupar-se com a questão do tédio e da monotonia, o que abriria as portas para o movimento estético seguinte: o Modernismo. Segundo Safranski, “[e]sse tédio é a verdadeira ameaça para a geração que rompeu com a antiga crença, que não encontrava satisfação na razão, mas que havia sido motivada pela Revolução Francesa para os mais ousados voos da imaginação” (SAFRANSKI, 2010, p. 185). O tédio amedronta os românticos, pois representa a normalidade – justamente aquilo que eles mais odiavam e buscavam evitar, a fim de não se tornarem novos “filisteus”. Essa ideia

em torno da monotonia se intensifica principalmente após a unificação da Alemanha, em 1871, quando surgem novas e modernas formas de vida, relacionada às cidades. “Os românticos sonham com uma vida simples, que vibra num ritmo constante. O que geralmente é vivenciado como monotonia aparece de repente como uma felicidade longínqua” (SAFRANSKI, 2010, p. 187). Essa nova busca pela simplicidade se deve em parte ao tédio que a autoconsciência romântica traz. A modernização da sociedade junto da autoconsciência romântica acarreta na sensação de vazio que os românticos buscam preencher por meio do divino, de um deus que não é necessariamente protetor e moralista, “mas um que envolva o mundo mais uma vez em mistério” (SAFRANSKI, 2010, p. 190). Foi com esse encantamento pelo irreal que o Romantismo Alemão foi perdendo sua força diante dos tempos modernos: “[q]uando as sociedades modernas começam a fornecer mais segurança, a ligação com o religioso se torna naturalmente mais fraca” (SAFRANSKI, 2010, p. 189).

O modo como o Romantismo Alemão influenciou a produção da obra dos irmãos Grimm, mais especificamente do *Kinder- und Hausmärchen*, será mais bem discutido na seção a seguir, que aborda também outras possíveis fontes/influências para os registros dos contos.

3.2.2 Os irmãos Grimm e o seu processo criativo

Os contos de fadas compilados pelos irmãos Grimm tinham origem na oralidade germânica, tendo sido repassados ao longo de várias gerações apenas pela tradição de recontar histórias. É difícil saber ao certo o local e a época de origem de cada uma das narrativas, mas o período medieval mostra-se como uma constante em vários casos (CALLARI, 2012). Como abordamos anteriormente, há também outras influências, tais como o Oriente e a Antiguidade Clássica (COELHO, 2012). A temática dos contos, a figura de reis e cavaleiros, os valores fortemente religiosos e moralistas remetem à Idade Média, período histórico no qual a Igreja Católica representava o maior poder social, político e econômico (ARCHIBALD, 1989), ainda que o regime de governo na maior parte da Europa fosse oficialmente a monarquia.

O registro escrito de contos feito pelos Grimm serviu, de certa forma, para

“padronizar” as formas dessas histórias, já que se tornou a versão mais difundida de muitos contos. O *Kinder- und Hausmärchen* possui ao todo três volumes, sendo dois de contos e um de comentários e notas dos próprios Grimm a respeito dos contos publicados. Há ainda um manuscrito elaborado em 1810 (dois anos antes da publicação do primeiro volume), mas este só foi publicado muitos anos depois. No terceiro volume da compilação, os irmãos trazem informações sobre o processo de coleta e de formulação da obra, dizendo quem foram seus informantes, quando e em quais cidades coletaram as narrativas, quais as variações de uma mesma história encontradas por eles, etc.

No século XIX, os irmãos Jacob e Wilhelm Grimm transformaram em livros os resultados de suas viagens pelo território germânico. Sua pesquisa e coleta de dados resultaram na publicação de um dicionário e uma gramática da língua alemã (sendo que essas duas obras foram as primeiras sistematizações filológicas do idioma), dois volumes de uma *Deutsche Sagen* (1816 e 1818) e um volume de uma *Deutsche Mythologie* (compilação de lendas e mitologia nórdica, 1835, de Jacob W. Grimm), além do *Kinder- und Hausmärchen* em três volumes (compilação de contos maravilhosos populares, sendo o terceiro volume de anotações e comentários). O objetivo dos Grimm com todo esse conteúdo cultural germânico era registrá-lo e preservá-lo, de modo que a escrita não permitisse que a “essência” dos povos germânicos, presente até então apenas na oralidade, se perdesse em algum momento futuro.

Um dos motivos que levou os irmãos a investirem nessas pesquisas e publicações foi o contexto sociohistórico e político sobre o qual explanamos na seção anterior deste trabalho. Os Grimm cresceram e formaram-se enquanto intelectuais ainda no século XVIII, quando o Sacro Império Romano-Germânico (também conhecido como “Segundo Reich”) já havia se dissolvido e o domínio francês liderado por Napoleão Bonaparte se fazia cada vez mais presente. A presença das forças armadas estrangeiras acabou por trazer, com o passar do tempo, “a rígida censura, o crescente recrutamento compulsório de soldados, o aumento dos impostos e da inflação – em parte decorrente do bloqueio continental” (MATA; MATA, 2006, p. 3), o que resultou na insatisfação da população, tanto das classes emergentes como das mais baixas. Muitos intelectuais – entre eles, os Grimm e seus companheiros do Romantismo – também mostraram-se descontentes com a situação decadente da política e economia dos povos germânicos, o que trouxe um

sentimento de nostalgia em relação ao *Reich* há pouco desfeito, mas já mitificado como um tempo próspero. O resultado disso foi o enaltecimento do Sacro Império Romano-Germânico desde as suas origens na Idade Média e a retomada do período medieval por meio de canções, contos e mitos, o que contribuiu para estimular um sentimento de coletividade e de nação e culminou na unificação da Alemanha enquanto Estado no século seguinte, em 1871.

Logo, os irmãos Grimm interessaram-se por tudo o que era tradição germânica no âmbito da linguagem oral – contos, mitos, idioma. A vontade de resgatar todo esse folclore demonstrava o enaltecimento dos intelectuais de tudo aquilo que (teoricamente) era típico dos povos germanos. Por carregar tamanha importância, tal folclore e arcabouço cultural precisava ser conservado de modo mais eficaz, assim, as gerações futuras manteriam o contato com suas origens. É sempre importante ressaltar que a obra dos Grimm não se ocupou apenas da parte “literária” e “estética”, mas também da linguística: era também de suma importância que se preservasse a língua alemã enquanto sistema e, por isso, os irmãos buscaram elaborar uma gramática e um dicionário etimológico do idioma. Seu projeto era tão ambicioso que o dicionário não foi possível de ser concluído ainda durante a vida dos irmãos; seu trabalho, porém, foi continuado por outros estudiosos e o dicionário dos Grimm tornou-se o maior e mais completo da língua alemã.³⁷

É importante citar que havia ainda outro motivo, além do político e histórico, pela predileção dos românticos da segunda fase (tais quais os Grimm) pelos contos folclóricos e maravilhosos, principalmente aqueles mais infantis, como apontam Weinkauff e Von Glasenapp (2014): a ênfase em histórias infantis se devia à visão de infância que os românticos alemães tinham. As autoras enfatizam que esse período da vida era visto quase como utópico para esse movimento literário, pois a criança representa, de forma idealizada, tanto o passado como o futuro (WEINKAUFF; VON GLASENAPP, 2014, p. 51). Isso quer dizer que, para os românticos, a infância é o passado dos adultos que estabelecem o curso atual do mundo, e também é o futuro das nações, por abranger aqueles que virão a ser os líderes, tanto políticos como intelectuais. Esse enaltecimento

³⁷ Atualmente, é possível consultar todo o acervo desse dicionário online no endereço: <<http://woerterbuchnetz.de/DWB/>>. Acesso em: 21 jul. 2016.

da infância também pode ser visto como uma representação do passado áureo dos alemães, o Sacro Império Romano-Germânico, aquele período que foi muito importante para a formação de uma nação futura (ou de um ser humano adulto), mas que já passou, ficou para trás. O período do Romantismo Alemão coincide com a origem do conceito de infância, isto é, o século XIX; percebe-se, portanto, que o movimento intelectual germânico apropriou-se desse período inicial da vida com o intuito de valorizá-lo não de modo casual. Com o surgimento do conceito de infância, passou-se a olhar para as crianças de modo diferenciado, e não apenas como adultos em miniatura, como ocorria durante da Idade Média (AIRÈS, 1981).

Deste modo, ambos os irmãos, durante seu crescimento intelectual formal e interpessoal (tornaram-se amigos de Clemens Brentano e Achim von Arnim ainda muito jovens), desenvolveram interesse no “espírito do povo” representado na cultura popular germânica. A compilação de canções populares *Des Knaben Wunderhorn* (“A trompa mágica do jovem” em português, publicado entre 1806 e 1808), de Arnim e Brentano, certamente foi um incentivo a mais para os Grimm na publicação do seu primeiro livro: justamente o *Kinder- und Hausmärchen*.

Para o registro dos contos maravilhosos, os Grimm percorreram parte do território germânico ouvindo e registrando as histórias da tradição oral. O interesse e o cuidado dos irmãos eram bastante acadêmicos durante esse processo de coleta – o que, segundo Tatar (1987), não significa que os contos foram registrados de modo realmente fiel à versão oral, pois as condições atípicas podem ter influenciado as suas fontes. Além disso, entonação, gestos, expressão facial e todos os componentes que envolviam naturalmente a performance de contar um conto maravilhoso na tradição oral escapavam do registro escrito, possivelmente falhando em excitar a futura audiência leitora (TATAR, 1987, p. 26).

Com isso, inicia-se a problemática em torno da compilação dos contos populares seculares feita pelos Grimm. A ideia dos estudiosos era registrar pura e simplesmente a tradição germânica, para conservá-la para sempre da maneira mais fiel possível. Entretanto, tal tarefa mostra-se impossível com o passar do tempo, uma vez que modificações são feitas nas histórias, seja de modo consciente ou não. Tatar separa as alterações dos contos compilados pelos Grimm em três fases distintas:

A primeira fase não envolve intervenção ativa por parte dos irmãos, mas resulta em mudanças substanciais nos contos que eles ouviram. A presença física dos Grimm por si só, com olhos alertas e canetas posicionadas, não poderia deixar de afetar os enunciados dos contadores de contos. A segunda envolvia edição vigorosa, a tradução da língua falada para a escrita, literária. Somente a terceira fase testemunhou o tipo de reescrita em larga escala que alterou forma e substância das tramas dos contos. Conforme as histórias iam das performances orais para o texto escrito, mais legíveis ficavam, porém, menos transparentes³⁸ (TATAR, 1987, p. 37-38, tradução nossa).

A segunda e terceira fases mencionadas por Tatar decorreram das diversas críticas que os irmãos receberam após a publicação do primeiro volume de contos, em 1812. A falta de sucesso e as críticas negativas que a primeira edição do livro dos Grimm teve se devem ao trato acadêmico que os irmãos deram à obra. Ao tentar serem fiéis ao folclore para construir uma obra cultural, os Grimm acabaram por transcrever textos pobres em questões como literariedade, estrutura e linguagem. Albert Ludwig Grimm criticou a obra falando que ela não satisfazia nenhum dos públicos intentados (nem o infantil nem o acadêmico), devido à linguagem inapropriada e não atrativa para crianças. Schlegel e Brentano sugeriram que os Grimm devessem tomar mais cuidado com os seus contos, tratando-os de modo mais literário. Arnim sugeriu uma indicação no início dos livros, avisando que os pais deveriam selecionar quais os melhores contos para dividir com seus filhos. E desta forma, aparentemente, iniciou-se o processo de adaptação e amenização dos contos pelos próprios Grimm. Assim, Wilhelm Grimm passou a dar um novo trato aos contos, dobrando o tamanho das histórias, polindo a prosa e o conteúdo, deixando-os mais apropriado para o público leitor (TATAR, 1987, p. 16-18).

Muitas alterações feitas pelos irmãos Grimm (principalmente por Wilhelm) acabaram por inserir motivações, ensinamentos, pensamentos, valores que não existiam nos contos até então (TATAR, 1987, p. 28). Esses valores tinham relação com os próprios valores dos irmãos e da sociedade na qual viviam – um ambiente com valores

³⁸ No original: “The first phase did not involve active intervention by the brothers but resulted in substantial changes in the tales they heard. The Grimms’ physical presence alone, with eyes alert and pens poised, could not but affect the utterances of the tales’ tellers. The second involved vigorous editing, the translating of a spoken idiom into readable, literary language. Only the third phase witnessed the kind of wholesale rewriting that altered the shape and substance of the tales’ plots. As the stories moved from oral performance to written text, they became more readable but less transparent.”

cristãos, o qual pregava que todo esforço, sofrimento e trabalho pesado seria recompensado no futuro. Entretanto, em alguns contos, não é o esforço das pessoas o que contribui para seu bom destino; muitas vezes, o acaso e a sorte têm muito mais influência na vida dos heróis/das heroínas, o que vai de encontro à “doutrina cristã” da época. Porém, segundo Tatar, essas ocorrências podem ser relevadas, pois, nesses casos, os heróis/as heroínas possuem características tão boas que não precisam de trabalho árduo e sofrimento quase mártir como justificativa. Esses personagens são, por exemplo, extremamente bondosos, honrados, modelos de conduta. Da mesma forma, vilões ou mesmo heróis de má conduta, arrogantes, não tementes a Deus, passam a ser criticados e punidos de modo mais veemente a cada nova edição dos Grimm (TATAR, 1987, p. 29-30). Essa falta de cristandade em alguns contos também pode demonstrar a influência que as obras dos italianos Straparola e Basile tiveram na (re)criação dos Grimm: os italianos também coletaram e escreveram contos séculos antes, sendo a maioria deles movidos pelo poder e pela sorte (ZIPES, 2006, p. 15; 18).

Fato é que, com o passar das reedições, os contos tornaram-se cada vez mais amenos, infantis e cristãos. Talvez tenha sido isso o que justamente consolidou os contos no imaginário mundial ao longo dos anos – cada vez mais adaptados para ficarem mais infantis, mais adequados ao seu público, as histórias acabaram se fortalecendo. O já citado Achim von Arnim, intelectual e amigo dos Grimm, foi quem sugeriu que os irmãos deveriam abraçar o caráter infantil da obra, inserindo ilustrações e removendo anotações científicas, pois, segundo ele, o destino do *Kinder- und Hausmärchen* seria “as prateleiras dos quartos de crianças e as estantes das famílias” (TATAR, 1987, p. xiv, tradução nossa).³⁹ E assim os Grimm, principalmente Wilhelm, passaram a fazê-lo, como citado anteriormente nas fases de modificações dos contos. Porém, apesar das adaptações e amenizações feitas, as quais deixaram os contos cada vez mais próximos do público infantil e mais afastados da academia, a obra só se tornou realmente um sucesso ao ser traduzida para o inglês, em 1825. Essa foi uma edição menor, que continha apenas 50 contos – aqueles elencados por Wilhelm Grimm como os melhores –, justamente aqueles que acabaram por se tornar canônicos depois. Também foi esta edição britânica a primeira a trazer as ilustrações feitas pelo outro irmão, Ludwig Grimm. O prefácio e as

³⁹ No original: “the shelves of nurseries and the bookcases of households.”

anotações acadêmicas também foram removidos dessa edição, deixando-a ainda mais com cara de livro infantil (TATAR, 1987, p. 19-20).

É preciso dizer que amenizar histórias do folclore para se tornarem infantis fazia parte do momento histórico no qual os Grimm se encontravam. Os contos maravilhosos antigamente eram contados por adultos para adultos, em “estábulo e salões de fiar” e também nas colheitas (ou seja, locais de trabalho), possivelmente também em tabernas e salões de festas. Porém, desde o início do século XIX, a tendência já se mostrava em migrar essas histórias para o ambiente doméstico e infantil. Tatar aponta a industrialização como motivo para a migração do interesse em contos maravilhosos do público adulto para o infantil. Com a industrialização, muitos ambientes de trabalho onde se concentravam muitos adultos diminuíram ou mesmo sumiram. Assim, os principais palcos do conto folclórico se perderam e, com eles, o interesse dos adultos (TATAR, 1987, p. 21; 23).

Além das modificações feitas na estrutura da narrativa, incrementando-se a linguagem e as descrições de personagens e acontecimentos, outras mudanças foram feitas no âmbito linguístico e etimológico, de modo a deixar os contos “mais alemães”:

Para fazê-los [os contos] parecerem ainda mais alemães, cada fada (*Fee*), príncipe (*Prinz*), e princesa (*Prinzessin*) foi transformado em um feiticeira mais teutônica (*Zauberin*) ou mulher sábia (*weise Frau*), filho do rei (*Königsohn*), e filha do rei (*Königstochter*). Provérbios foram adicionados para dar à coletânea uma textura mais popular, e os sentimentos morais apropriados foram tecidos no texto, pois essa coletânea era para ser em vários termos uma mostra da cultura alemã⁴⁰ (TATAR, 1987, p. 31-32, grifos da autora, tradução nossa).

Com esse tipo de linguajar, a retomada do período medieval alemão se tornava muito mais evidente, atendendo melhor aos propósitos dos irmãos e do Romantismo de modo geral. Ainda que alguns contos não tenham sido originados em território germânico (como vimos nas seções anteriores, houve muita influência oriental, latina, céltico-bretã, italiana e francesa), alterar alguns termos e mesmo localidades geográficas era o

⁴⁰ No original: “To make it appear all the more German, every fairy (*Fee*), prince (*Prinz*), and princess (*Prinzessin*) was transformed into a more Teutonic-sounding enchantress (*Zauberin*) or wise woman (*weise Frau*), king's son (*Königsohn*), and king's daughter (*Königstochter*). Proverbs were added to give the collection a more folksy texture, and the proper moral sentiments were woven into the text, for this collection was to be in many ways a showcase for German folk culture.”

suficiente naquele momento para melhor caracterizar um conto como “tradicional do folclore alemão”.

Outro tipo de substituição recorrente foi a da figura materna. Em certos contos, os atos de violência e perseguição cometidos contra o herói/a heroína provêm da própria mãe ou pai, como é o caso do conto de “Branca de Neve”. Wilhelm Grimm percebeu que seria mais fácil de o público leitor infantil tolerar uma madrasta má do que uma mãe má (TATAR, 1987, p. 37). Logo, esse recurso de matar a mãe do(a) protagonista e substituí-la por uma madrasta ambiciosa e invejosa tornou-se recorrente. Essa substituição não apenas condenava uma figura sem laços diretos com o(a) personagem, mas também enaltecia a mãe biológica como um ser quase divino e angelical – remetendo muitas vezes à própria figura de Maria, evidenciando novamente o caráter cristão que a obra passou a adquirir.

Todas essas modificações nos contos – alguns, inclusive, foram removidos da compilação após a primeira edição, por serem considerados inapropriados –, demonstram que muito se perdeu do objetivo original dos irmãos Grimm. Em princípio, a intenção era apenas o registro escrito da tradição oral do modo mais fiel possível, o que já é problemático por si só. Entretanto, críticas e sugestões de especialistas fizeram com que os irmãos alterassem cada vez mais as suas narrativas, até o ponto em que se tornaram criações próprias. O que é possível observar é que a obra dos Grimm passou de preocupação política e folclórica para literária e estética. O objetivo inicial era compilar parte da cultura germânica, mas acabou-se por elaborar uma nova importante parte desta. Sobre as alterações que o conto “Branca de Neve”, tema deste trabalho, sofreu, falaremos mais detalhadamente no capítulo quatro ao compararmos as versões do manuscrito (1810), da primeira edição (1812), e também da segunda (1819).

4 Das construções dos femininos em releituras de “Branca de Neve”

Para verificar como as personagens femininas de “Branca de Neve” têm sido representadas nos últimos dois séculos, selecionamos um total de seis obras literárias, sendo quatro contos, um manuscrito e um romance. Por fim, a última obra será a única não literária: o longa-metragem de animação *Branca de Neve e os sete anões*, dos estúdios Disney. Decidimos utilizar também essa adaptação devido ao marco que representou para a construção do imaginário em torno do conto de fadas aqui estudado.

Para um estudo mais específico, dividimos as adaptações em quatro campos temáticos, sendo eles: amenização, empoderamento do feminino, aterrorização e sexualização. A divisão foi feita após observarmos inúmeras releituras do conto e quais eram as temáticas mais utilizadas pelos adaptadores para recontar a história. Verificamos, portanto, que esses quatro processos são os mais frequentes ao abordar os contos de fadas de modo geral, cada um deles correspondendo a um ideal feminino e um contexto sociohistórico, como será mais bem desenvolvido ao longo deste capítulo, em cada uma das suas subseções.

A metodologia de análise será desenvolvida da seguinte forma: após a leitura das obras, analisar-se-ão primeiramente as construções da protagonista Branca de Neve e as relações de gênero e poder que estabelece com a antagonista feminina (madrasta) e com os personagens masculinos da trama (pai, anões, príncipe, caçador). Essa análise será feita com cada obra individualmente. Após a análise das obras em cada subseção, elas serão comparadas, de modo a verificar se as diferentes representações sob diferentes campos temáticos conversam entre si ou divergem. Ou seja, será feita uma comparação geral de todas as obras selecionadas, com o intuito de buscar semelhanças e diferenças nas construções do feminino em temáticas e épocas diversas.

4.1 “Ela é linda como um anjo”: processo de amenização

Para compreendermos o processo de amenização pelo qual passou o conto “Branca de Neve”, dos irmãos Grimm, precisaremos retomar diferentes versões por eles publicadas, pois esse foi um processo em várias etapas. Apresentaremos e discutiremos

aqui, portanto, duas versões publicadas na compilação *Kinder- und Hausmärchen*, correspondentes à primeira e segunda edição do volume um (anos 1812 e 1819 respectivamente), além do manuscrito feito em 1810 e publicado muitos anos mais tarde. Por último, traremos também para análise o longa-metragem de animação dos estúdios Disney *Branca de Neve e os sete anões*, de 1937, obra fundamental para a consolidação do conto no imaginário infantil moderno.

A história de Branca de Neve esteve por muito tempo presente na tradição oral germânica, assim como diversas outras. Sua narrativa remete à Idade Média, época em que possivelmente surgiu o conto. Graças a isso, é natural que a narrativa não se preocupasse em ser “amena” ou “infantil” – mesmo porque o conceito de infância aparece apenas muito tempo depois. O surgimento e a evolução desse conceito a partir do século XIX foram os principais motivadores das alterações feitas em diversos contos maravilhosos, tentando deixá-los cada vez menos explícitos em sua violência e sexualização. Vários contos foram sendo remodelados por editores ou novos escritores, mas muitos deles se fixaram no imaginário das gerações mais atuais graças a versões em animações provenientes de grandes estúdios como os da Disney. Eles adaptaram e suavizaram contos como “A sereiazinha”, de Hans Christian Andersen, “A gata borralheira”, de Charles Perrault, e o objeto de estudo deste trabalho, “Branca de Neve”, dos irmãos Grimm. Essas adaptações animadas muitas vezes são tomadas como “definitivas” pelo público consumidor, que talvez desconheça as origens em contos mais “adultos” das narrativas.

Contudo, no caso de “Branca de Neve”, o longa-metragem foi o último e definitivo passo na infantilização e amenização da história, processo que já havia sido iniciado pelos próprios Grimm um século antes. É possível notar várias diferenças entre a primeira versão manuscrita da narrativa, de 1810, e a primeira edição de fato publicada, de 1812; entre a primeira e segunda edição (de 1819), as alterações são ainda mais marcantes. Após essa edição, o conto não sofreu grandes alterações – e, de qualquer forma, foi essa a edição traduzida para o inglês que acabou por consagrar os contos infantis dos Grimm. Essa edição em inglês serviu como base para a tradução da obra para outros idiomas durante muito tempo, logo, tornou-se a “versão definitiva” dos contos de Grimm.

Por apresentar essa grande variedade de narrativas de “Branca de Neve”, torna-se um pouco complicado elencar uma versão para ser tomada como “original”. A problemática já se inicia na tradição oral, que não possui registros e podia apresentar as mais diversas modificações conforme seu contador e seus ouvintes. Ao ser transcrita em um manuscrito, em 1810, os irmãos Grimm acabam limitando-se a uma versão, fazendo apenas apontamentos quanto às variações (que podem ser tidos como versões secundárias, uma vez que não foram escolhidas para o “registro oficial”). Contudo, essa primeira versão manuscrita não é a que tornar-se-ia a primeira a ser publicada de fato, em 1812; tampouco é a versão tida como “definitiva” por ser utilizada em traduções para diversos idiomas, tornando a obra conhecida no mundo todo (para isto, foi usada a edição de 1819). Por fim, a versão que está arraigada no imaginário da maior parte das pessoas nascidas a partir dos anos 1940 é aquela animada pelos Estúdios Disney, que também é diferente de todas as anteriormente citadas. Portanto, para este trabalho, optou-se por pensar na versão manuscrita (1810) como a versão original da narrativa, uma vez que este é o primeiro “registro oficial”, isto é, a princípio inalterável, do conto. As edições do *Kinder- und Hausmärchen*, alteradas e publicadas pelos próprios irmãos Grimm, serão abordadas aqui como “autoadaptações” dos germânicos, que resultam no início do processo de amenização. O longa-metragem de 1937 seria mais uma adaptação da narrativa, sua “versão amenizada definitiva”, pois é aquela que alcança maior público e, devido a isso, apresenta-se como primária no imaginário popular até os dias atuais.

O processo de amenização por parte dos Grimm consistiu basicamente em redefinir a representação da vilã, das figuras materna e paterna, modificar o despertar de Branca de Neve e acrescentar referências à religiosidade cristã.

Uma das grandes amenizações feitas pelos Grimm está na representação das figuras materna e paterna no conto. Tanto o pai como a mãe de Branca de Neve passam a ser mais apagados a cada nova versão da narrativa, ao passo que no manuscrito tinham papéis fundamentais: a mãe era a grande vilã e o pai, o salvador da protagonista. Nas anotações de 1810 dos Grimm não há a figura de uma madrasta má; a rainha da narrativa nunca deixa de ser a mãe biológica de Branca de Neve, que passa a ver a filha como uma usurpadora da sua condição de “mais bela”. A rainha, aproveitando-se da ausência do marido devido à guerra, leva a filha para a floresta com a desculpa de colher

rosas, mas abandona-a por lá – ou seja, não existe a figura do caçador para fazer o “serviço sujo”.

Assim que o senhor rei foi embora para a guerra, ela [a rainha] preparou sua carruagem e ordenou que fosse até uma ampla floresta escura, e levou Branca de Neve consigo. Nessa mesma floresta, porém, haviam muitas rosas vermelhas lindas. Assim que ela lá chegou com sua filhinha, falou para esta: ah, Branca de Neve, desça e corte as lindas rosas para mim! E assim que ela foi obedecer essa ordem, andaram as rodas em maior velocidade, mas a senhora rainha tinha ordenado tudo, pois esperava que os animais selvagens deveriam devorá-la⁴¹ (GRIMM, 2013, p. 75-76, tradução nossa).

Esse momento da narrativa delimita bastante os papéis das figuras materna e paterna. A mãe é representada definitivamente como uma antagonista, a qual tenta lidar com o seu problema diretamente, enquanto que o pai é isentado de qualquer culpa, uma vez que estava ausente por motivos de força maior (a guerra, um ambiente extremamente masculino, em contrapartida ao embate extremamente feminino em torno da beleza). O pai, além de não compactuar dos atos de maldade da sua esposa, reaparece ao final do conto em 1810 como o grande salvador de Branca de Neve, já que é ele quem traz consigo médicos experientes que são capazes de ressuscitar a moça. Contudo, na edição 1812, a primeira do *Kinder- und Hausmärchen*, a figura do pai é totalmente apagada e sua condição de salvador passa gradativamente para o príncipe.⁴² De maneira parecida, a figura da mãe também vai sendo apagada com o passar das edições, pois na segunda (1819), ela morre no parto e é substituída pela madrasta. O apagamento das figuras parentais chega ao ápice na animação da Disney (1937), na qual sequer são citadas. A importância desse acontecimento enquanto processo de amenização é, primeiramente, isentar os pais biológicos de qualquer culpa ou

⁴¹ No original: “Wie nun der Herr König einmal in den Krieg verreist war, so ließ sie [die Königin] ihren Wagen anspannen u. befahl in einen weiten dunkeln Wald zu fahren, u. nahm Schneeweißchen mit. In dem selben Wald aber standen viel gar schöne rothe Rosen. Als sie nun mit ihrem Töchterlein daselbst angekommen war, so sprach sie zu ihm: ach Schneeweißchen steig doch aus u. brich mir von den schönen Rosen ab! Und sobald es diesem Befehl zu gehorchen aus dem Wagen gegangen war, fuhren die Räder in größter Schnelligkeit fort, aber Frau Königin hatte alles so befohlen, weil sie hoffte, daß es die wilden Thiere bald verzehren sollten.”

⁴² Diana e Mario Corso, em suas análises psicanalíticas dos contos de fadas, apontam que a figura do caçador pode ser interpretada com outra face da figura paterna, uma vez que também a caça era uma atividade nobre atribuída à aristocracia. Logo, a figura paterna nunca é totalmente apagada da narrativa de “Branca de Neve”, mas, com exceção do manuscrito de 1810, ela nunca desempenha papel de força perante a antagonista, podendo apenas enganá-la temporariamente, mas não vencê-la (cf. CORSO; CORSO, 2006, p. 80).

participação nos infortúnios pelos quais Branca de Neve passa, além de deixá-la ainda mais desprotegida/vulnerável perante a maldade da madrasta. Conforme a sociedade moderna consolidou os conceitos de infância e família, seria muito questionável uma mãe que odeia a filha a ponto de querer matá-la e um pai que nada faz para impedir isso (tanto por parte de uma mãe biológica como de uma madrasta).

Outro tipo de amenização empregada pelos Grimm foi o acréscimo de referências à religiosidade cristã, de modo a criar uma dualidade cada vez maior entre Branca de Neve e a madrasta. No manuscrito, uma versão muito mais próxima à original da tradição oral, não há qualquer menção a Deus ou ao ato de rezar, por exemplo. Porém, já na edição de 1812, algumas menções a isso são inseridas: “Ei du mein Gott!” (GRIMM; GRIMM, 1812, p. 242) ou algo como “Ai, meu Deus!”, exclamação dos anões ao encontrarem Branca de Neve dormindo em sua casa, e “gottlose Mutter” (GRIMM; GRIMM, 1812, p. 249) ou “mãe sem Deus”, modo como o narrador se refere à mãe próximo ao final do conto. Entretanto, pode-se dizer que esses dois empregos da palavra “Gott” parecem mais forças de expressão do que propriamente representam religiosidade. A partir da edição de 1819, foi acrescentada uma oração de Branca de Neve antes de dormir: “ela pediu para si [proteção a] Deus e adormeceu”⁴³ (GRIMM; GRIMM, 1819, p. 265, tradução nossa). Além desse momento, após acordar no caixão de vidro, Branca de Neve pergunta: “Ah, Deus, onde eu estou?”⁴⁴ (GRIMM; GRIMM, 1819, p. 273, tradução nossa). É interessante notar que ambas as novas referências a Deus provêm de Branca de Neve, o que pode ser visto como modo de enfatizar seu lado bondoso e inocente. Em contraponto a isso, também a partir dessa edição, a madrasta passa a ser constantemente referida como “böse Weib”, isto é, “mulher má”. A animação da Disney reforçará ainda mais esse lado mau da madrasta no século XX, associando-a diretamente com “witchcraft” (“bruxaria”) e “black magic” (“magia negra”) e chamando-a de “wicked” (“malévola”) e “old witch” (“bruxa velha”) – ou seja, claramente associando práticas e rituais pagãos com maldade, ideia proveniente da Igreja Católica.

Com o apagamento do pai, o personagem que passou a ser o salvador de Branca de Neve foi o príncipe, o que contribuiu muito para a amenização da história. Enquanto

⁴³ No original: “[...] befahl sich Gott und schlief ein.”

⁴⁴ No original: “ach Gott! wo bin ich?”

que no manuscrito ele era apenas citado como o “futuro” da moça, na primeira edição ele passa a ser o responsável pelo seu resgate. O jovem príncipe tem a atenção atraída pela beleza e status social de Branca de Neve e decide levá-la consigo, sem sequer pensar em alguma maneira de acordá-la – e, considerando que ela estava em um caixão de vidro há algum tempo, todos pareciam acreditar que ela estava morta. O objetivo do príncipe é manter aquela beleza sempre por perto, situação que incomoda um de seus servos e o faz bater nas costas da desacordada. A atitude, porém, faz com que ela cuspa o pedaço de maçã e volte à vida, podendo assim casar-se com o príncipe. O despertar de Branca de Neve mudou muito com o processo de amenização, passando a depender cada vez mais do príncipe e de seu “amor”. Na segunda edição dos Grimm, Branca de Neve acorda ainda a caminho do castelo do príncipe, quando os servos que carregavam seu caixão nos ombros tropeçam e fazem-na cuspir o pedaço de maçã. Passamos a ter, a partir daí, um pequeno “diálogo” no qual o príncipe “apresenta-se” e “lhe propõe casamento”, o qual Branca aceita. Mas nenhuma das alternativas dos Grimm seria tão romanizada quanto a de Hand & Disney (1937), na qual o antídoto para o sono eterno é “um beijo de amor verdadeiro” – ideia provavelmente adaptada de outro conto dos Grimm, “A bela adormecida”, que também viraria animação pelos estúdios Disney anos mais tarde. A adaptação animada deixa essa questão do romance ainda mais suavizada por já haver introduzido o príncipe no início da projeção, num momento durante o qual ele e Branca interagem cantando e se apaixonam. O interesse do príncipe e as condições nas quais ele “se apaixona” por Branca de Neve são problemáticos, pois nos leva à representação extremamente objetificada e rasa do feminino.

Branca de Neve, a personagem principal da narrativa, é sempre enaltecida por sua beleza. Assim como sua formosura ocasiona sua tragédia, também a salva ao longo de sua jornada: é graças à sua beleza que Branca de Neve recebe a “compaixão” do caçador (a partir de 1812) e não é morta: “O caçador teve pena dela, pois era tão bonita”⁴⁵ (GRIMM; GRIMM, 1812, p. 240); também é graças à sua beleza que os anões simpatizam com ela e a aceitam em sua casinha, como as citações exemplificam: “ai, meu Deus! ai, meu Deus! disseram eles, que bela!”⁴⁶ (GRIMM; GRIMM, 1812, p. 242,

⁴⁵ No original: “Den Jäger erbarmte es, weil es so schön war”

⁴⁶ No original: “ei du mein Gott! riefen sie, was ist das schön!”

tradução nossa), e “Atchim: Ela é muito bonita. Dengoso: Ela é linda. Assim como um anjo” (HAND; DISNEY, 1937, 33min56s, tradução nossa).⁴⁷ Além disso, é graças à sua beleza que os anões a mantêm em um caixão de vidro após sua morte, o que desperta o interesse do príncipe e a “salva” futuramente. Ou seja, a narrativa aponta que a maior qualidade feminina é ser bela. O desespero da rainha ao descobrir que perdeu o posto de “mais bela” demonstra o quanto isso supostamente representa para ela e para a sociedade contemporânea a ela; a rainha tenta inúmeras vezes⁴⁸ eliminar sua concorrente independente de quem seja. É curioso notar também que, teoricamente, a mãe seria a mulher mais poderosa do reino por ser a rainha, mas a lógica parece ser inversa: talvez ela tenha se tornado rainha e só conseguirá manter-se assim se for a mais bela. Ou seja, a narrativa reforça, mais uma vez, a ideia de que para o feminino o poder reside em sua beleza, não em ocupar o trono como rainha.

E quanto à importância da beleza feminina há ainda a representação de Branca de Neve quase como um item decorativo a partir do momento em que ela morre com a maçã envenenada e é “emoldurada” num caixão de vidro pelos anões. Por ser tão bela, parece injusto que o mundo seja privado de sua aparência – as condições para que isso ocorra não parecem importar. O interesse do príncipe em Branca de Neve não é motivado por alguma tentativa de auxiliar a moça, mas sim por tê-la sempre por perto em seu castelo, decorando-o – e a objetificação nesse ponto é tão grande que a primeira oferta do príncipe é para *comprar* o caixão, como compraria uma mercadoria qualquer.

Então ele [o príncipe] pediu aos anõezinhos se poderiam lhe vender o caixão com Branca de Neve morta, mas eles não queriam ouro; então ele pediu se não gostariam de dá-la de presente, [pois] ele não podia viver sem vê-la e ele queria tanto guardá-la e honrá-la, como a sua mais amada no mundo todo. Então os anõezinhos tiveram compaixão e lhe deram o caixão, o príncipe o transportou até o seu castelo e o deixou em seu quarto, ele próprio sentava-se o dia inteiro ao seu lado e não podia evitar olhá-lo [...]”⁴⁹ (GRIMM; GRIMM, 1812, p. 248, tradução nossa).

⁴⁷ No original: “Sneezy: She's mighty pretty. Bashful: She's beautiful. Just like a angel.”

⁴⁸ Nas versões dos Grimm, diferente da de Hand & Disney, a mãe/madrasta tenta matar Branca de Neve sufocando-a com um cordão, cravando um pente em sua cabeça e, por fim, com uma maçã envenenada.

⁴⁹ No original: “Da bat er [der Prinz] die Zwerglein, sie sollten ihm den Sarg mit dem todten Sneewittchen verkaufen, die wollten aber um alles Gold nicht; da bat er sie, sie mögten es ihm schenken, er könne nicht leben ohne es zu sehen, und er wolle es so hoch halten und ehren, wie sein Liebstes auf der Welt. Da waren die Zwerglein mitleidig und gaben ihm den Sarg, der Prinz aber ließ ihn in sein Schloß tragen, und ließ ihn in seine Stube setzen, er selber saß den ganzen Tag dabei, und konnte die Augen nicht abwenden [...]”

O “amor” do príncipe é baseado apenas no visual e no social (os anões escreveram em ouro o nome e os antepassados de Branca de Neve no seu caixão). Em momento algum, ele teve a oportunidade de conhecer e conversar com aquela que ali está, o que, mais uma vez, reforça que o papel feminino nesse contexto era baseado na aparência.

Outro “aspecto feminino” que as diferentes versões do texto reforçam é o compromisso com o lar e as atividades domésticas. Desde a versão de 1810, a permanência de Branca de Neve na casa dos anões tem um preço: ela deve cozinhar para eles quando voltarem do trabalho na mina. A partir da primeira edição do *Kinder- und Hausmärchen* (1812), essas condições aumentam e se tornam mais específicas: “se você quiser cuidar da nossa casa e cozinhar, costurar, fizer as camas, lavar e tricotar, e também manter tudo em ordem e limpo, poderá ficar conosco e nada lhe faltará” (GRIMM; GRIMM, 1812, p. 242, tradução nossa).⁵⁰ Branca de Neve sempre concorda, pois são atividades esperadas de uma mulher, tanto que chega a responder, na sexta edição, de 1850: “‘Sim’, disse Branca de Neve, ‘com grande prazer’”⁵¹ (GRIMM; GRIMM, 1819, p. 310, tradução nossa). Por fim, na adaptação de Hand & Disney (1937), não apenas a primeira atitude de Branca de Neve é limpar e cozinhar quando descobre a casa dos anões,⁵² como é ela mesma quem se oferece para fazê-lo sempre em troca de sua permanência. Segundo Callari (2012), esse raciocínio faz parte de um sistema de “troca” e “recompensa”, no qual “se a mulher desempenhar as funções que se espera dela, será recompensada com a proteção e a vida que precisa” (CALLARI, 2012, p. 15). Isto é, se a mulher cumprir com o seu papel de ser bela, boa dona-de-casa, esposa e mãe, obterá em retorno aquilo que somente um homem poderá lhe oferecer, como proteção e estabilidade.

Mesmo com todo o processo de adaptação e amenização da narrativa, os personagens não recebem muita profundidade. Sobre Branca de Neve, por exemplo, sabemos que é muito bonita, branca como a neve, corada/de lábios vermelhos como o

⁵⁰ No original: “wenn du unsern Haushalt versehen, und kochen, nähen, betten, waschen und stricken willst, auch alles ordentlich und reinlich halten, sollst du bei uns bleiben und soll dir an nichts fehlen”

⁵¹ No original: “‘Ja’, sagte Sneewittchen, ‘von Herzen gern’”

⁵² Nas versões dos Grimm, ao chegar na casa dos anões, Branca de Neve come, bebe e deita-se para dormir.

sangue, de olhos/cabelos negros como o ébano⁵³; o conto dos Grimm a partir de 1812 passa a dar-lhe a idade inicial de 7 anos, ao passo que a adaptação de Hand & Disney (1937) a traz já como uma jovem adulta. Branca é uma princesa, tem familiaridade com as tarefas domésticas, é obediente e submissa, inocente e influenciável (obedece a sua mãe quando pede para buscar rosas na versão do manuscrito; obedece aos anões a princípio ao evitar a entrada da vendedora na casa, mas acaba sendo influenciada e enganada por ela; concorda com a proposta de casamento do príncipe). Essas são todas as características que a narrativa dá ao ouvinte/leitor/espectador de sua protagonista, em sua maioria características que evidenciam a beleza física e de personalidade, características consideradas importantes para uma mulher que virá a casar-se e constituir uma família. Não temos uma visão mais aprofundada sobre seus desejos, medos, traumas, sonhos, objetivos – a única obra que o faz é a animação: o feminino (Branca de Neve) ancora a sua existência na busca eterna pelo amor perfeito, isto é, pelo príncipe.

Se sobre a protagonista não há muito desenvolvimento, os outros personagens têm ainda menos espaço. A outra personagem feminina da narrativa, a mãe/madrasta de Branca de Neve, é descrita apenas como a mais bela de todas as mulheres na terra, mas o conto nunca apresenta-nos suas características físicas. Ao ver sua posição ameaçada, torna-se a inimiga e tenta eliminar a própria filha/enteada; passa, então, a ser descrita pelo narrador e pelos outros personagens de forma a evidenciar sua condição de mulher má e pecadora⁵⁴ nas versões dos Grimm, louca e mística na adaptação dos estúdios Disney.

Por fim, os personagens masculinos recebem ainda menos destaque, como citado anteriormente. O rei, pai de Branca de Neve, só tem importância no manuscrito dos Grimm, no qual sabemos apenas que foi para uma guerra e retorna para salvar a filha; após essa versão, ele é totalmente apagado da narrativa. Os anões, porém, fazem o caminho inverso: em 1810, são apenas homens de estatura pequena que moram na

⁵³ As características de Branca de Neve atribuídas a essas cores mudam conforme a versão. Em 1810, o preto era atribuído aos olhos, passando para os cabelos em 1819. No manuscrito, inclusive, Branca é caracterizada como sendo loira: “[...] und die Alte trat herein u. fing an, in *seinen gelben Haaren* zu kämmen u. ließ den Kamm stecken, bis es wie todt hinsank.” (GRIMM, 2013, p. 78, grifo nosso). Não é possível confundir com os cabelos da rainha disfarçada devido ao pronome possessivo “seinen”, referente à Branca de Neve (sempre referida com o pronome pessoal “es” e não com o “sie”, ao contrário de sua mãe).

⁵⁴ É atribuído à mãe/madrasta a “Neid” (inveja) e a “Zorn” (ira), além da “Hochmuth” (arrogância).

floresta e trabalham na mina; a partir de 1819, passam a dialogar de modo mais lúdico com Branca de Neve quando a descobrem em sua casa; e, por fim, na animação, ganham personalidades e nomes distintos, buscam vingar a morte de Branca de Neve e figuram no título da obra, tamanha sua importância na narrativa. A figura dos anões, principalmente na adaptação de 1937, é fundamental para a amenização da história, pois representa justamente o público infantil que deseja atingir – contribuem para essa representação o tamanho diminuto, a inocência principalmente dos personagens Dopey, Bashful e Happy (Dunga, Dengoso e Feliz, em português) e a resistência diante das práticas regulares de higiene.⁵⁵

O príncipe também passa a ganhar mais participação com o passar das versões. No manuscrito, ele é descrito apenas como belo. A partir da edição de 1812, passa a ser um jovem príncipe que contribui indiretamente para o despertar de Branca de Neve. Sua participação atinge o auge na animação da Disney, quando não apenas é o único responsável por salvar Branca de Neve (uma vez que as outras tentativas de assassinato da madrasta foram eliminadas), como tem sua relação com ela (e com o público) construída previamente, contribuindo para a identificação e aceitação do romance.

É possível notar que, ao contrário das personagens femininas, os personagens masculinos não costumam ser caracterizados pela aparência, mas sim pela ocupação profissional, posição social/de poder e/ou personalidade. Os nomes que os anões recebem na adaptação de Hand & Disney reforçam isso, pois fazem referência à profissão (Doc ou “doutor”, em português) e à personalidade distinta de cada um (Grumpy ou “mal humorado”, Sneezy ou “espirrento”, Bashful ou “envergonhado”, Happy ou “feliz”, Sleepy ou “sonolento”, Dopey ou algo como “dopado”). A dualidade na representação de feminino versus masculino parece corresponder ao binômio aparência versus essência, ou seja, o feminino corresponde às coisas superficiais (como beleza física) e simples (como atividades domésticas), enquanto o masculino corresponde às coisas essenciais e importantes (como força, trabalho e heroísmo).

O processo de amenização, portanto, ocorreu por mais de um século e permaneceu no imaginário popular durante muito tempo – a versão da história

⁵⁵ Bettelheim aponta em seus estudos de psicanálise que os anões estão em um nível pré-edípico, pois não possuem pais nem filhos. “Os anões simbolizam uma forma de existência imatura e pré-individual que Branca de Neve deve transcender.” (BETTELHEIM, 2002, p. 224).

apresentada em *Branca de Neve e os sete anões* (1937) é provavelmente a mais conhecida até hoje. Durante esse processo, pode-se notar que tanto os irmãos Grimm como Hand & Disney buscaram suavizar a narrativa, de modo que se torna cada vez mais adequada ao público infantil. Contudo, essas modificações reforçaram a distinção dos papéis de gênero, segregando explicitamente as atividades e ocupações consideradas adequadas ao feminino e ao masculino, isto é, colocando o primeiro em posição subjugada e o segundo em posição de poder. Essa representação dos contos de fadas e suas adaptações permaneceu como um padrão até boa parte do século XX, quando novas adaptações começaram a questionar os papéis de gênero,⁵⁶ além de experimentar com diferentes temáticas.⁵⁷ A tentativa de quebrar os estereótipos genderizados e empoderar o feminino ganhou força nas adaptações do século XXI, conforme analisaremos a seguir.

4.2 “Sempre há escolhas”: processo de empoderamento do feminino

Após o registro escrito dos irmãos Grimm (com suas devidas alterações e traduções para o inglês e outros idiomas) e a consolidação no imaginário popular por meio da animação de Hand & Disney, “Branca de Neve” estabeleceu-se como um conto padrão para se contar às crianças. A história foi republicada incontáveis vezes no mundo todo, muitas vezes acompanhada de ilustrações e cores que atraíam ainda mais o público infantil. A versão dos estúdios Disney acabou por se tornar a mais popular e influenciou grande parte dessas adaptações – as figuras da madrasta e do caçador se tornaram fixas, enquanto que os pais biológicos de Branca de Neve raramente eram citados; a maçã envenenada passou a ser a única tentativa de a madrasta assassinar Branca de Neve, sendo o beijo apaixonado seu antídoto. Além disso, muitas das ilustrações que os livros infantis traziam baseavam-se no visual do longa-metragem, sendo a aparência e as vestes dos personagens representadas quase como que com um “padrão” (o vestido azul e amarelo com detalhes em vermelho e mangas bufantes de

⁵⁶ Podemos citar como exemplo a obra de Angela Carter *The bloody chamber* (que ganhou o título *O quarto do Barba-Azul* no Brasil), de 1979.

⁵⁷ Como o conto “Snow, glass, apples” (“Neve, vidro, maçãs”, em português), de Neil Gaiman, publicado em 1994, que adapta a história de Branca de Neve para um contexto de terror vampiresco.

Branca de Neve tornou-se uma constante, cf. Figura 1).



Figura 1 - Desenhos comparativos com a representação da personagem Branca de Neve seguindo o padrão estipulado por Hand & Disney (1937), ilustrado na imagem da esquerda. Fonte: Hand & Disney (1937), Sousa (2012), Oom (2014).

A personalidade dos personagens também manteve o padrão Grimm-Disney por muito tempo. Branca de Neve continuou sendo uma jovem bondosa e atenciosa com os anões, a madrasta continuou sendo uma mulher inescrupulosa e malvada, os anões continuaram a ser figuras importantes e quase tão inocentes quanto crianças, e o príncipe continuou a ser o salvador apaixonado. Representar o feminino e o masculino de acordo com os padrões do século passado ainda fazia sentido durante boa parte do século XX, época em que ainda havia distinção clara dos papéis de gênero (feminino = lar e família, masculino = trabalho e proteção). Somente após o movimento feminista ganhar força na década de 1960 é que surgiram adaptações de contos de fadas com outros tipos de abordagens e representações de gênero.

O conto “A bela e a adormecida”, de Neil Gaiman (2016),⁵⁸ é um exemplo mais recente de tentar subverter as representações dos personagens de “Branca de Neve” que estão enraizadas no nosso imaginário. Nesse conto, Gaiman adapta não apenas a

⁵⁸ O conto foi publicado em inglês pela primeira vez em 2013 na antologia *Rags & Bones: New Twists on Timeless Tales*, editada por Melissa Marr. No ano seguinte, “A bela e a adormecida” ganhou uma edição individual ilustrada por Chris Riddell. Em 2015, foi publicado em uma nova coletânea, dessa vez com contos apenas de Gaiman, intitulada *Trigger Warning: Short Fictions and Disturbances*, traduzida para o português como *Alerta de Risco: Contos e Perturbações*. É esta última edição que utilizamos para análise neste trabalho.

história de “Branca de Neve”, mas também de “A bela adormecida”, outro conto maravilhoso presente na compilação dos Grimm. Contudo, como o objeto de análise deste trabalho são as representações de Branca de Neve, nos aprofundaremos apenas nela e em sua trajetória.

Gaiman (2016) não dá nome a nenhum de seus personagens, embora fique claro que a “rainha” trata-se de Branca de Neve. É possível fazer essa associação graças a várias menções que Gaiman faz à versão dos Grimm: a presença dos anões (embora eles sejam apenas três aqui) e a relação próxima que têm com a rainha, a menção ao caixão de vidro e ao período em que a rainha passou nele adormecida, a menção a uma madrasta que era obcecada com a beleza e a juventude (além de sua aparição calçando os sapatos de ferro em brasa). Além disso, há algumas descrições da aparência da rainha que remetem à de Branca de Neve: “cabelos pretos como asas de corvo” (GAIMAN, 2016, p. 242) e “parecia tão branca quanto a neve” (GAIMAN, 2016, p. 255). A ausência de nomes é justificada (e ironizada) pelo próprio narrador em certo momento da história: “Os anões tinham nomes, mas aos seres humanos não era permitido aprendê-los, pois tais coisas eram sagradas. A rainha tinha um nome, mas todos a chamavam apenas de Vossa Majestade. Os nomes são escassos nesta história” (GAIMAN, 2016, p. 243). Essa ausência de nomes pode parecer, num primeiro momento, um apagamento da identidade dos personagens, descaracterizando-os. Contudo, é possível associar esse apagamento como um meio de afastar a adaptação de Gaiman da versão infantil, principalmente a de Hand & Disney. A abordagem infantil fica para trás junto com o passado dos personagens, uma vez que o conto de Gaiman se passa num momento futuro em relação às narrativas de Grimm e de Hand & Disney. Os nomes também acabam sendo deixados de lado, como se os personagens de Gaiman fossem reconhecidos por seus feitos e não por suas identidades – Branca de Neve é conhecida como “rainha” ou “Vossa Majestade”, ou seja, por sua posição sociopolítica, não por um nome associado apenas à sua aparência física (e que, como sabemos desde as versões dos Grimm, é apenas um apelido relacionado à aparência física e não o seu verdadeiro nome).

Importante ressaltar a representação de Branca de Neve como uma rainha governante e não mais como uma princesa herdeira que pode vir a tornar-se rainha

apenas após o casamento com um príncipe (isto é, uma rainha que não ocupa o cargo de governante, mas sim de acompanhante). Ainda que esteja prestes a casar-se também no conto de Gaiman, a rainha não enxerga essa situação como ideal.

- Daqui a uma semana vou me casar.

Aquilo parecia ao mesmo tempo improvável e extremamente definitivo. Ela se perguntava qual seria a sensação de ser uma mulher casada. Concluiu que seria o fim da sua vida, caso a vida fosse o tempo das nossas escolhas. Dali a uma semana, ela não teria mais escolhas. Reinaria sobre seu povo. Teria filhos. Talvez morresse no parto, talvez morresse com idade avançada ou em uma batalha. No entanto, o percurso até sua morte, a cada batida do coração, seria inevitável (GAIMAN, 2016, p. 238).

Esse trecho deixa bastante claro que a Branca de Neve de Gaiman vê o matrimônio e a maternidade como um aprisionamento e não como uma libertação. Seu posicionamento é bastante negativo e sem esperanças, a ponto de definir o acontecimento como “o fim de sua vida”, uma vez que marcará o momento em que deixará de ser rainha governante independente para tornar-se rainha mãe e esposa. Embora não seja dito de maneira clara em nenhum momento, podemos concluir que Branca de Neve não deseja casar-se e só o fará por ser isso o esperado de uma mulher, principalmente uma rainha: é necessário deixar herdeiros para continuar o legado da família real. Essa interpretação é reforçada pelo fato de o noivo ser “apenas um príncipe” (GAIMAN, 2016, p. 243), o que o coloca uma posição abaixo da rainha socialmente. O trecho “o percurso até sua morte, a cada batida do coração, seria inevitável” pode ser interpretado de maneira literal ou também como uma continuação da metáfora que traz o casamento como o fim de sua vida. Isto é, tanto a morte em si como o matrimônio são inevitáveis mesmo para uma rainha. Essa representação é empoderadora porque vai contra o papel social de desejar e cuidar da prole atribuído ao feminino, como se a maternidade assim como o matrimônio fossem inerentes a esse (e somente esse) gênero.

Apesar de suas obrigações sociais, Branca de Neve não hesita em deixar o casamento de lado para resolver o problema que assola seu reino e adormece a todos. Essa atitude é bastante significativa em uma adaptação de um conto de fadas, que usualmente traz o casamento como o ápice da vida de suas protagonistas femininas. A Branca representada por Gaiman não apenas não deseja o casamento e se esquivava dele,

como o faz para vestir uma malha de aço, embainhar uma espada e lutar contra uma ameaça (cf. Figura 2).



Figura 2 - Ilustração da rainha (Branca de Neve) partindo para combater a maldição dos adormecidos. Ela usa os cabelos presos, armadura e carrega uma espada dentre seus suprimentos – representação oposta àquela de Hand & Disney (1937). Fonte: Gaiman (2014, p. 21)

Ao fazer isso em sua narrativa, Gaiman inverte os papéis de gênero estabelecidos em nossa sociedade e reforçados pelos contos de fadas: a figura feminina parte em uma aventura enquanto a masculina permanece, aguardando o retorno da amada para o casamento. Essa representação empodera o feminino, pois o coloca como tão capaz de governar e combater problemas quanto o masculino.

Ao contrário das versões amenizadas e infantis anteriormente analisadas, em Gaiman (2016) temos ênfase na personalidade de Branca de Neve e não em sua aparência. Comentários de outros personagens, pensamentos e atitudes da própria rainha nos dão várias informações sobre quem ela é, como podemos ver na citação abaixo.

Ela pediu um mapa do reino, identificou os vilarejos mais próximos às montanhas, enviou mensageiros para mandar os habitantes deixarem suas casas e rumarem para a costa se não quiserem incorrer em seu desagrado real. Chamou o primeiro-ministro e o informou que ele seria o responsável pelo reino durante sua ausência, e deveria se esforçar ao máximo para não perdê-lo nem despedaçá-lo.

Chamou o noivo e disse a ele para não ficar tão contrariado, que os dois ainda se

casariam, mesmo ele sendo apenas um príncipe e ela, uma rainha, e o tocou sob o belo queixo e o beijou até fazê-lo sorrir (GAIMAN, 2016, p. 242-243).

Esse trecho nos informa, por exemplo, que Branca de Neve é uma governante responsável, pois, ao sair para resolver o problema com os adormecidos, deixa o reino sob o comando de seu primeiro-ministro. Além disso, também demonstra preocupação com os habitantes dos vilarejos ao providenciar que sejam alertados do perigo que se aproxima e deixem suas casas. Por fim, vemos também que a rainha coloca o compromisso com seu reino à frente de afazeres de caráter mais pessoal, como o casamento. A cerimônia é adiada para que a rainha possa manter seu reino a salvo – e, mesmo estando visivelmente desagradada com o próprio casamento, Branca não utiliza o empecilho dos adormecidos como motivo para cancelá-lo e apenas o adia, o que demonstra sua honradez.

Mais adiante na narrativa, sabemos também que a rainha tem um temperamento sereno mesmo diante de situações perigosas, como quando atravessa uma cidade com “sonâmbulos” em seu encalço. Quando encara a resistência de um dos anões, Branca de Neve demonstra calma e lógica ao determinar seus passos seguintes: “- Não deveríamos estar aqui – resmungou o anão de barba castanha e espevitada. – Essa é a rota mais curta – disse a rainha – E também nos leva à ponte. Outros caminhos nos levariam a cruzar o rio em algum ponto raso. O temperamento da rainha era sereno” (GAIMAN, 2016, p. 246-247).

Um dos anões elogia Branca de Neve em determinado momento ao dizer que “É muito sábia. Sempre foi muito sábia” (GAIMAN, 2016, p. 244) quando, mais uma vez, ela demonstra ser lógica ao conjecturar sobre o caso da princesa e seu castelo adormecidos. Esse elogio do anão é bastante importante do ponto de vista de empoderar o feminino, pois diz respeito ao intelecto da rainha e não à sua aparência física, como era comum em Grimm (1810, 1812, 1819) e Hand & Disney (1937). Branca de Neve prova ser sábia novamente mais tarde na narrativa, ao se deparar com o obstáculo dos espinhos que protegem o castelo: ao invés de estragar a lâmina de sua espada cortando as plantas e possivelmente se machucar ou perder tempo cavando um túnel conforme sugerido pelos anões, a rainha opta por atear fogo na barreira, uma solução astuta, rápida e eficaz.

Outro momento de sabedoria da rainha é quando ela decide fugir dos

“sonâmbulos” que a perseguem na cidade pela qual passa. Branca de Neve evita um combate físico desnecessário e desonrado:

A rainha se virou e correu por um beco. Os anões correram atrás dela.
- Não há honra nisso – disse um anão. – Devemos ficar e lutar.
- Não há honra em combater um oponente que nem mesmo sabe que estamos aqui – falou a rainha, ofegante. – Não há honra em lutar com alguém que sonha com pescarias, com jardins ou com amantes mortos há muito (GAIMAN, 2016, p. 247-248).

É interessante analisar a postura oposta de masculino e feminino nessa situação em específico. A reação do personagem masculino é lutar, pois não há honra nem dignidade em fugir de uma batalha, já que isso configuraria um ato de covardia – mesmo que o homem em questão não seja um guerreiro, um cavaleiro ou alguém treinado para tal. O feminino, em contrapartida, não tem esse instinto ou criação voltada para a agressão física e, portanto, age com racionalidade diante de um embate que seria injusto e tem empatia pela situação de seu inimigo inconsciente.

Por ocupar a posição de rainha, Branca possui um “tom imperativo casual” (GAIMAN, 2016, p. 252) quando precisa tomar as rédeas de uma situação, como quando confronta a bruxa responsável pelo feitiço de adormecer – o que denota imposição e afirmação, ao contrário da submissão típica do feminino em contos de fadas tradicionais.

Por fim, a rainha não tem uma imagem associada à fragilidade, o que levaria justamente à “necessidade” de ser protegida e salva; pelo contrário, os anões usam métodos um tanto agressivos para manter Branca de Neve acordada durante sua missão: ela recebe um tapa no rosto e a fincada de um espinho no dedo. Tanto Branca de Neve não é uma mulher frágil como se sente confortável com a dor, já que é isso o que a faz sentir-se desperta e alerta em determinado momento da narrativa: “Seu polegar doía, e a dor a deixava satisfeita” (GAIMAN, 2016, p. 251).

Em contrapartida a todas essas características da sua personalidade, temos apenas algumas descrições físicas – as duas citadas anteriormente (sobre seus cabelos e sua pele, que reforçam sua identidade) e o comentário da aparição de sua mãe na floresta: “Você é tão bonita [...] Como uma rosa carmesim caída na neve” (GAIMAN, 2016, p. 250). É possível notar, portanto, que a essência da Branca de Neve construída por Gaiman se sobrepõe à sua aparência, ao contrário do que as versões amenizadas do

conto costumam fazer. Essa inversão de valores desobjetifica a personagem feminina.

Apesar de todas essas representações irem contra os estereótipos genderizados reforçados pelos contos de fadas, o maior fator empoderador está no fato de ser Branca de Neve a pessoa *que salva* e não *a ser salva*. Ela mostra-se como heroína, num primeiro momento, quando beija a adormecida para quebrar o encanto do sono. Além de romper com a ideia de que o feminino precisa ser sempre submisso e esperar o salvamento, essa atitude também rompe com o padrão heteronormativo, uma vez que o salvamento costuma partir do masculino (em geral, alguma figura nobre, como um príncipe). Um beijo entre duas personagens do mesmo gênero é totalmente atípico em contos de fadas, ainda que o conto não o aborde como amoroso ou sexual.

A narrativa parece encaminhar-se para uma situação em que uma mulher é empoderada (Branca/rainha) em detrimento da submissão de outra (a adormecida), porém, após despertar, descobre-se que a adormecida era a verdadeira bruxa, a qual estava alimentando-se da beleza e juventude da princesa amaldiçoada, agora já idosa e tida até então como bruxa. A derrota do mal se dá pelas mãos de Branca de Neve indiretamente, pois não é ela quem golpeia a bruxa conhecida como “Vossa Escuridão”; a rainha repassa a roca de fiar para as mãos da princesa idosa, que a utiliza para matar a feiticeira.

- Tome. Isto não é meu.

Ela [rainha] entregou a roca à velha ao seu lado. A velha ergueu o objeto, pensativa. Começou a desenrolar a linha com os dedos cheios de artrite.

- Essa é a minha vida – falou ela. – Essa linha é a minha vida...

- *Era* a sua vida. Você a deu a mim – corrigiu a menina, irritada. – E já durou tempo demais.

[...] A velha, que um dia fora uma princesa, segurou a linha com força nas mãos, e empurrou a ponta da agulha contra o peito da menina de cabelos dourados.

[...] - Você me tomou os sonhos. Tomou meu sono. Agora já chega. (GAIMAN, 2016, p. 255-256, grifo do autor).

O que Gaiman faz aqui é mostrar uma mulher empoderando outra num ato de “fazer justiça”, o que pode ser visto também como uma alusão ao ato de “passar o lugar de fala” de uma mulher poderosa para outra que fora oprimida, a vítima real que finalmente pode livrar-se da situação (e da pessoa) opressora.⁵⁹

⁵⁹ O suporte entre os femininos é abordado por Adrienne Rich, que defende a existência de um continuum lésbico que envolveria não apenas mulheres homossexuais, mas o feminino em geral. Esse continuum

De todo modo, a narrativa de Gaiman empodera o feminino, pois todos os eventos giram essencialmente em torno de figuras femininas. Elas são a causa e a solução dos problemas, as vilãs e as heroínas do conto. As figuras masculinas são praticamente apagadas da história, pois não há caçador nem príncipe atuando como salvadores. O pai de Branca de Neve surge brevemente na forma de uma aparição e sua única fala faz referência aos ensinamentos que passou à sua herdeira: “Vamos debater agora como a diplomacia é afetada pelas questões da filosofia natural” (GAIMAN, 2016, p. 250), ou seja, o pai da rainha exerce a função de mentor, não a de protetor ou salvador. A figura do caçador é inexistente e o príncipe não exerce qualquer importância narrativa – sendo, inclusive, abandonado no altar por Branca de Neve ao final do conto. Os únicos personagens masculinos a terem relevância na narrativa são os três anões, pois são eles que recorrem à rainha e que a auxiliam em sua jornada. Portanto, os anões desempenham o papel de escudeiros da rainha (que inclusive veste roupas de guerra, usa espada e monta um cavalo, tal qual uma cavaleira), guiando-a pelo caminho até o castelo da adormecida e mantendo-a acordada, auxiliando-a no cumprimento de sua missão.

O encerramento do conto pode ser interpretado de forma dúbia. A protagonista decide não voltar ao *status quo* da vida de rainha e esposa, que a deixava infeliz desde o início da narrativa: “*Há escolhas*, pensou ela [rainha], depois de passar tempo o bastante sentada. *Sempre há escolhas.*” (GAIMAN, 2016, p. 258, grifos do autor). Neste momento, Branca de Neve decide abandonar tudo para seguir seu caminho como heroína e não como rainha. Essa atitude pode ser vista como empoderada, pois demonstra que a rainha não compactua com a ideia de tornar-se submissa com o casamento iminente. Contudo, a única maneira de evitar ser infeliz e submissa é fugir – isto é, o exílio. Para ser uma mulher empoderada, que tem o domínio sobre sua própria vida e é livre, Branca deve abdicar de tudo o que era seu por direito até então: seu título de rainha, seu castelo e seus bens materiais, seu poder político e social. Podemos interpretar Branca como uma mulher empoderada e ousada, que escolhe não se submeter às convenções sociais, porém precisa pagar um preço alto para tal.

parte do questionamento da heterossexualidade enquanto instituição política, uma vez que subjuga o feminino e cria oposição entre as mulheres (cf. RICH, 2010).

Além de Gaiman, muitos outros autores e autoras buscaram adaptar o conto “Branca de Neve” de modo a representar sua protagonista como uma jovem mais empoderada e ativa.⁶⁰ Contudo, algumas dessas adaptações se dão em outros gêneros que não o clássico mais voltado para a aventura. Esse é o caso das obras a serem abordadas nas duas subseções seguintes.

4.3 “Vem ser a Branca dos Mortos!”: processo de aterrorização

De modo geral, percebe-se que os contos de fadas e as fábulas têm recebido novas adaptações com teores mais adultos, como é o caso da sexualização (a ser abordada na próxima subseção). Entretanto, também percebe-se uma linha de adaptações que buscam uma abordagem voltada para o terror e/ou horror e isso se deve, muitas vezes, à popularidade (re)estabelecida de criaturas típicas do gênero dentre o público mais jovem adulto, como é o caso de vampiros, lobisomens e zumbis.

A figura aterrorizante do zumbi tornou-se famosa no cinema pelas obras do diretor George A. Romero, entre os anos 1960 e 1980. Em seus filmes, tais seres eram chamados de mortos-vivos e não era explicado o porquê (científico ou místico) de sua existência, servindo muito mais como referências críticas à sociedade de consumo que estávamos nos tornando na época. O horror era enfatizado na figura em si, que voltava da morte e que, aparentemente, não podia ser combatida, pois já estava morta – estabelecendo uma metáfora à inércia no qual o capitalismo nos colocava. Muitos anos após os clássicos de Romero, os mortos-vivos retornaram ao gosto do público e dos realizadores em jogos de videogame (como a franquia *Resident Evil*),⁶¹ em novos filmes (como o espanhol *Rec*⁶² e o inglês *Extermínio*)⁶³ e em *remakes* de obras do próprio

⁶⁰ Alguns exemplos que não serão abordados aqui, mas merecem ser citados, são: o conto “The tale of the apple”, de Emma Donoghue (1997), a série em quadrinhos *Fábulas*, de Bill Willingham (2002-2015), e os longas-metragens *Branca de Neve e o caçador*, de Rupert Sanders (2012) e *Blancanieves*, de Pablo Berger (2012).

⁶¹ MIKAMI, Shinji. **Resident Evil**. Japão: Capcom, 1996.

⁶² BALAGUERÓ, Jaume; PLAZA, Paco. **Rec**. Espanha: Castelao Producciones, Filmax, 2007. DVD (78min).

⁶³ BOYLE, Danny. **28 days later**. Reino Unido: DNA Films, British Film Council, 20th Century Fox, 2002. DVD (113min).

Romero (como *Madrugada dos Mortos*).⁶⁴ Nos últimos anos, a história em quadrinhos *Os mortos-vivos*⁶⁵ se consagrou no mercado, tendo uma adaptação em seriado televisivo igualmente bem sucedida.

Além dessas obras originais, diversas obras clássicas tiveram novas adaptações nas quais foram reinseridas em contextos de terror envolvendo zumbis. A obra de Jane Austen ganhou uma nova adaptação em romance chamada *Orgulho e preconceito e zumbis*, adaptada por Seth Grahame-Smith.⁶⁶ O mesmo ocorreu com diversos contos de fadas e fábulas dos irmãos Grimm, de Charles Perrault e de Hans Christian Andersen no livro de contos *Branca dos Mortos e os sete zumbis e outros contos macabros*, do brasileiro Fábio Yabu. Os contos foram originalmente publicados em 2012 sob o pseudônimo “Abu Fobiya”,⁶⁷ mas já em 2013 foram relançados com o nome de batismo do autor pela Editora Globo. O trabalho de Yabu, portanto, consistiu em repensar alguns dos contos clássicos sob o gênero terror, inserindo não apenas zumbis nas narrativas, bem como bruxas, assassinatos, mutilações, espíritos malignos, dentre outros. Os zumbis, nesse caso, foram personagens da adaptação de “Branca de Neve” no conto que dá título à coletânea do autor brasileiro.

Yabu se inspira claramente no conto dos irmãos Grimm e na adaptação de Hand & Disney para compor seu conto de terror. O processo de aterrorização já se dá na concepção de Branca, que só é possível graças à magia negra da bruxa que virá a se tornar a madrasta. A rainha, mãe de Branca, busca essa alternativa como último recurso para tentar engravidar e consegue; portanto, as características da menina provêm dos ingredientes utilizados na poção mágica: “a rainha deu à luz uma linda menina, a pequena Branca, que nasceu com os lábios vermelhos como sangue, os cabelos negros como as penas de um corvo e a pele branca como os olhos de um cadáver.” (YABU, 2013, p. 20). Assim como nas versões amenizadas, essa Branca logo fica órfã e ganha uma madrasta má e vaidosa.

⁶⁴ SNYDER, Zack. **Dawn of the dead**. Estados Unidos, Canada, Japão, França: Strike Entertainment, New Amsterdam Entertainment, Metropolitan Filmexport, Toho-Towa, 2004. DVD (110min).

⁶⁵ KIRKMAN, Robert; MOORE, Tony; ADLARD, Charlie. **The walking dead**. Portland: Image Comics, 2003-presente.

⁶⁶ AUSTEN, Jane; GRAHAME-SMITH, Seth. **Orgulho e preconceito e zumbis**. Tradução de Luiz Antônio Aguiar. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2010.

⁶⁷ O selo independente chamava-se Nerd Books e era proveniente do website de entretenimento Jovem Nerd, disponível em: <<http://www.jovemnerd.com.br>>.

A Branca de “Branca dos Mortos e os sete zumbis” é, pode-se dizer, uma mescla de Branca de Neve e Cinderela, já que é feita de escrava pela madrasta e por todos os serviçais do castelo – uma ideia que havia sido sutilmente sugerida na adaptação de Hand & Disney (1937) ao retratarem a moça com roupas maltrapilhas e exercendo tarefas domésticas, ao passo que a madrasta ocupa-se apenas de questionar o espelho e garantir-se a mais bela.

Enquanto isso, a pobre Branca levava uma vida que em nada lembrava a de uma princesa. Esvaziava os baldes de excrementos no rio, esfregava o chão, buscava água no poço. Todos lhe davam ordens, da rainha aos escravos. Todos sentiam que, de alguma forma, eram superiores a ela, pois, ainda que ninguém tivesse a dignidade de admitir, não havia culpa em maltratar alguém que todos acreditavam ser amaldiçoado (YABU, 2013, p. 23).

Essas condições nas quais Branca cresce são tão adversas a uma princesa que ela sequer é considerada como tal, conforme ela mesma comenta diante do chamado do caçador: “Ninguém me chama assim [princesa], ainda que eu seja a filha do rei’, retrucou” (YABU, 2013, p. 26). O terror na adaptação de Yabu inicia-se enquanto psicológico, representado em todos os abusos que Branca enfrenta durante seu crescimento, praticados tanto por sua família (pai e madrasta) como pelos serviçais e pelo povo em geral.

O mais interessante nessa construção de Branca é que esse tratamento abusivo é iniciado não pela madrasta invejosa de sua beleza, mas sim pelo próprio pai da menina quando ela ainda é um bebê, antes mesmo de ele se casar novamente. O rei culpa a filha pela morte de sua rainha, acreditando que a menina é amaldiçoada.

Por mais que ele tentasse evitar, as recordações se agarravam ao luto e cresciam como hera, infectando seu amor pela filha. Assim, o rei acabou culpando-a pelo miserável fim da esposa, e a pequena Branca, cujos primeiros dentes ainda lhe rasgavam as gengivas, passou a ser tratada pior do que os prisioneiros do calabouço: vestia roupas velhas, comia apenas migalhas e dormia no chão frio sem conforto algum (YABU, 2013, p. 21).

Portanto, a figura paterna, muitas vezes ausente ou mesmo apagada das adaptações de “Branca de Neve”, aqui é retratada de um modo totalmente diferente. Em vez de um rei conivente, temos um homem que é capaz de virar-se contra um bebê ao culpá-lo pela perda de sua bela esposa. Perda essa que só é “superada” com a chegada

de uma bela mulher que viria a tornar-se a madrasta má dessa adaptação. Pode-se dizer que o rei enxerga as mulheres não como indivíduos que podem contribuir com sua vida (pessoal, no caso dos exemplos citados acima), mas sim como objetos decorativos – podemos citar como exemplo disso suas duas esposas que são acima de tudo muito belas, e sua atitude de destituir Branca de todo o conforto e luxo que uma vida de princesa deveria ter. Ele trata a filha como uma reles escrava, destituindo-a de todo o poder que ela poderia ter (seja por meio da sua posição sociopolítica ou por meio de sua beleza). Ele enxerga que a punição por meio de trabalho doméstico (tarefa tida como puramente feminina) e a privação da beleza estética (ela não possui roupas novas e sequer se alimenta ou dorme propriamente) são mais apropriadas para punir uma mulher do que simplesmente matá-la ou abandoná-la – atitude que é aprovada e adotada por todos os outros habitantes do reino. Branca continua sendo sabidamente a filha do rei e da falecida rainha mas, ainda assim, é maltratada por todos. No caso dela, há ainda o agravante de acreditarem que a jovem carrega uma maldição, o que justifica os maus tratos aos olhos de todos: “[...] como se tratava da infame Branca, as pessoas observavam com desdém, algumas até a lhe atirar coisas” (YABU, 2013, p. 26).

Apesar de se tratar de uma adaptação de terror e de a concepção e a gestação de Branca terem sido conturbadas, diretamente ligadas à magia negra, a protagonista mantém como principal característica a sua beleza física. Podemos interpretar essa escolha na representação da personagem como um papel atribuído ao feminino: ser bela é o esperado desse gênero, principalmente com ascendência nobre – e isso parece ser a única justificativa que muitos encontram para acreditar que Branca é a filha do rei: “A cada dia, ficava mais bonita, característica que ao menos atenuou o tratamento cruel com que muitos na corte lhe dispensavam. – Talvez ela seja mesmo filha do rei – comentou um servo, ao notar sua beleza” (YABU, 2013, p. 23). Portanto, a beleza mais uma vez é representada como um viés de salvação para o feminino, assim como víamos nas versões dos Grimm e de Hand & Disney.

Contudo, ao fugir da madrasta e deparar-se com a ameaça constante da floresta, essa Branca passa por um processo de empoderamento, deixando de ser frágil e submissa ao preparar-se e enfrentar seus inimigos. Branca utiliza os recursos disponíveis tanto para se alimentar como para se proteger:

Desmontou as camas e os móveis para aproveitar a madeira e, com ela, vedou todas as janelas. Quando a madeira acabou, arrancou o tampo das mesas e usou até mesmo livros como tijolos improvisados.

As únicas fontes de luz eram a porta da frente, algumas frestas nas janelas, pelas quais ela observava atentamente o mundo exterior, e o buraco da chaminé, que também servia de posto de observação.

Em seu coração, desejou que os monstros a deixassem em paz. Mas, se acaso viessem, ela estaria preparada (YABU, 2013, p. 35-36).

A partir desse momento, assim como ocorria em Gaiman (2016), a aparência de Branca deixa de ter importância para a narrativa, que passa a enfatizar sua habilidade em construir armadilhas e lutar contra aqueles que ameaçam sua vida (a madrasta disfarçada e os anões-zumbis). É a própria Branca que percebe o perigo do local onde está vivendo e de quem se aproxima: diferentemente das outras adaptações estudadas neste trabalho até então, essa Branca não se deixa enganar pelo embuste da madrasta e inverte a situação, passando a ser a figura ameaçadora diante da falsa vendedora.

Branca a golpeou de novo. A velha se defendia com os braços, que batiam violentamente contra seu rosto.

- Vaca! Maldita! Meretriz! Bruxa! – gritava Branca, que não tinha a intenção de intimidar, mas sim de ferir a velha o máximo que pudesse. Para desviar da barreira formada pelos braços, ela mudou a direção dos golpes, mirando nos tímpanos da visitante, que finalmente desmaiou.

- Vadia! – Branca cuspiu e enxugou o suor que escorria por seu rosto (YABU, 2013, p. 41).

O trecho acima demonstra que Branca usa violência física e verbal para contornar a situação assim que percebe que há algo de errado. A protagonista não apenas tem a intenção de machucar sua oponente, mas conhece táticas para fazê-lo de modo mais efetivo, o que demonstra inteligência e estratégia de combate. Esse comportamento costuma ser associado ao masculino, enquanto que o feminino é representado (inclusive nas versões amenizadas apresentadas na seção 4.1 deste trabalho) de modo oposto: frágil, delicado, belo, que necessita de proteção e salvação. Portanto, há uma quebra nos padrões de gênero nesse momento do conto de Yabu – não apenas sob o ponto de vista de identificação de gênero como também de gênero narrativo, já que a protagonista feminina passa a ser sua própria heroína mesmo diante do horror.

Desta forma, Branca prepara-se para quaisquer ameaças, desde a fome até os

horrores da floresta e sua madrasta, o que demonstra um comportamento independente e autossuficiente. Ao receber a visita da velha vendedora, Branca desconfia e prende a mulher para interrogá-la. Diante de uma nova ameaça (os zumbis), Branca obtém uma confissão e descobre tratar-se de sua madrasta. Ao contrário do que muitas adaptações amenizadas de contos de fadas propõem, com clara influência cristã, Branca não tem compaixão nem perdoa a rainha. Na verdade, Branca pela primeira vez sente-se segura e empoderada o suficiente para enfrentar aquela que causara suas desgraças:

A fúria contida durante anos de miséria e provação estava prestes a explodir. [...] O punho direito de Branca, que pegou a frigideira, parecia tomar vida própria. Ele começou a subir e a descer como um pêndulo, esmagando os ossos da velha, cujos gritos de agonia foram ouvidos pelos anões. Branca só parou quando escutou as risadas e os espirros se aproximarem (YABU, 2013, p. 42-43).

Mais tarde, quando a madrasta é mortalmente ferida por um dos anões, Branca “não deixou de sentir certa satisfação ao ver a bruxa agonizando no assoalho enquanto os anões se digladiavam por sua carne” (YABU, 2013, p. 45-46). Isso acaba com qualquer relação à ingenuidade da protagonista e aos valores cristãos implementados no cânone do conto pelos Grimm e por Hand & Disney.

Além da luta contra a madrasta, há também a grande luta contra os anões. Nesse momento, Branca demonstra não ser motivada em uma batalha apenas passionalmente – o que poderia estar atrelado ao estereótipo do feminino histérico. Branca é representada (novamente) como uma estrategista, que une forças temporariamente com sua inimiga para combater um mal maior: “- Não vais morrer ainda! Tu vais me ajudar a enfrentar estas bestas! – cortou as cordas e entregou-lhe a arma” (YABU, 2013, p. 43). Além disso, já ciente dos perigos da floresta maldita (“Havia muito tempo Branca se preparara para aquele embate”) (YABU, 2013, p. 43), Branca monta diversas armadilhas pela casa com os recursos disponíveis: um balde de óleo fervente, um saco cheio de pregos e um baú pesado de joias e moedas pendurados no teto, um órgão com tubos cheios de pólvora que disparam ao tocar das teclas. Em determinado momento, Branca atrai um dos anões até uma das armadilhas usando uma vassoura e uma cadeira como escudos, demonstrando também não ter medo do combate corpo a corpo (cf. Figura 3). Todas essas atitudes apontam para uma personagem inteligente, racional e com sangue

frio, características muitas vezes tidas apenas como “masculinas”.



Figura 3 - Branca separa a cabeça do corpo de um dos anões-zumbis com um facão. Sua expressão facial não é "bela", mas sim enfurecida, e suas vestes são simples, o que foge da versão amenizada canonizada por Hand & Disney (1937). Fonte: Yabu (2013).

Contudo, após a luta, Branca percebe que “[o]s anões não podiam ser mortos. Eles eram a morte” (YABU, 2013, p. 45). Diante dessa conclusão, Branca planeja incendiar a casa como último recurso, pois “[p]referia morrer queimada a ser devorada

pelas bestas” (YABU, 2013, p. 46). Essa linha de raciocínio é interessante, pois representa o domínio que Branca finalmente tem sobre sua própria vida. Ao deparar-se com uma morte inevitável, a moça prefere *escolher como morrer* – e opta por uma alternativa que matará os inimigos também. Trata-se também de uma representação de Branca como uma heroína de fato: corajosa e brava, que sacrifica a vida em prol de acabar com um mal maior. Porém, o fogo também não atinge os zumbis e Branca acaba com a mão mordida pela madrasta-zumbi. O suicídio se dá de fato com a maçã envenenada, num paralelo que Yabu constrói com a versão original do conto. Ainda assim, Branca não encontra paz, uma vez que a mordida a faz voltar também como zumbi, tornando-se parte da maldição da floresta junto da madrasta e dos anões.

A Branca de “Branca dos Mortos e os sete zumbis” é, portanto, mais uma vítima do terror por trás da floresta maldita, mas isso não faz dela uma princesa indefesa que precisa de uma figura masculina para salvá-la. Branca morre por sua própria vontade, por compreender que esse destino seria inevitável. Ela apenas sucumbe após tentar vencer o mal inúmeras vezes, porém sem sucesso. Diferentemente da Branca de Gaiman, analisada na seção 4.2, esta não inicia a trama já empoderada, mas sim cresce ao longo da narrativa.

As outras duas personagens femininas da narrativa, a mãe e a madrasta, se mostram relativamente fortes e independentes, pois suas escolhas e atitudes são baseadas primordialmente em suas próprias vontades. Entretanto, essas motivações são bastante questionáveis, pois baseiam-se em padrões e imposições sociais atreladas ao feminino. Ambas as rainhas são muito bonitas e esse é o único motivo aparente pelo qual conseguem se casar com um rei. Ambas possuem corpos esculturais e um padrão de beleza considerado europeu (cabelos loiros, pele e olhos claros).⁶⁸ A mãe de Branca é apresentada logo no início da narrativa como uma mulher incompleta por não conseguir gerar um filho – o que se relaciona à crença de que toda mulher almeja ser mãe e possui um instinto maternal, o que ainda justifica porque a magia negra não atingiu a filha: “O que ela [bruxa] não sabia era o quão forte seria o amor daquela mãe pelo bebê que crescia em seu ventre. Amor que expurgou do corpo a magia negra como um alimento

⁶⁸ A narrativa justifica a semelhança física entre as duas mulheres como fruto do feitiço da bruxa que possibilitou a gravidez da mãe de Branca, que parece agir como se retirasse a beleza ou a vitalidade de uma e as transferisse para a outra.

estragado, protegendo o pequeno feto de toda a maldade” (YABU, 2013, p. 20).

A bruxa que se torna madrasta também parece ser uma mulher incompleta, mas por outro motivo: deseja ser a mais bela, o que faz com que inveje a rainha e cobice sua posição social – ainda que até então seja uma mulher aparentemente independente, sábia e muito poderosa enquanto bruxa. A madrasta parece percorrer um caminho oposto ao de Branca, já que inicia a narrativa como uma mulher empoderada e independente, que vive sozinha e é capaz de fazer qualquer magia para obter (aparentemente) o que quiser, mas deixa isso tudo de lado para se tornar bela e rainha. Sua obsessão com a própria beleza faz com que desperdice o potencial do espelho mágico, o qual

permitia à bruxa navegar livremente por todo o conteúdo e conhecimento humanos, poderia tê-la transformado na mais sábia e culta das rainhas. Contudo, ela apenas o utilizava para descobrir inutilidades, bisbilhotar a vida alheia ou alimentar o próprio ego (YABU, 2013, p. 22-23).

Isto é, a bruxa troca conhecimento e sabedoria por futilidade e vaidade, como se fosse apenas isso que competisse a uma rainha (ou ao feminino).

Nenhuma figura masculina desempenha real importância na trama, à exceção dos anões, que são apresentados muito mais como representações do mal e da morte do que como do masculino. O pai de Branca tem importância apenas num momento inicial, no qual decide culpar e banir a filha, mas depois desaparece da trama, sem exercer qualquer influência no desaparecimento e nas mortes da esposa e da filha. O personagem do caçador presta-se apenas para demonstrar ainda um pouco de compaixão com Branca e poupar-lhe a vida, mas morre logo em seguida. O príncipe contribui somente para (re)atizar a inveja na madrasta ao demonstrar interesse em Branca – é nesse momento que o espelho mágico muda sua resposta para a clássica pergunta “Quem é mais bela do que eu?”. Porém, o príncipe não ajuda nem salva ninguém, ao contrário: acaba morto pela própria Branca nos instantes finais da narrativa.

Concluimos, portanto, que o conto de Yabu é dúbio perante um possível empoderamento feminino: ao passo que a personagem de Branca cresce e se torna forte, a madrasta percorre o caminho inverso, como se o empoderamento de uma mulher dependesse do subjugar de outra (o que vai numa direção totalmente oposta à que vimos

em Gaiman na subseção 4.2). A terceira personagem feminina, a mãe, mostra-se determinada e independente, mas apenas para atender a uma necessidade demandada pela sociedade: tornar-se mãe.

4.4 “Generosidade em forma de carne”: processo de sexualização

O movimento mercadológico de adaptar os contos de fadas em versões voltadas para o público (jovem) adulto possibilitou novas abordagens e temáticas para os clássicos; além do gênero de terror, como vimos na subseção anterior, houve também releituras eróticas claramente pensadas para um público não infantil. A sexualidade, de modo geral, passa a ser mais evidente em diversas adaptações, as quais trazem Branca de Neve em idade já adulta. Contudo, algumas obras abordam o sexo de modo bastante aberto e central na narrativa. Por vezes, o sexo é abordado de forma dura e crítica, como no conto “A garota de neve”,⁶⁹ no qual um conde deseja tanto ter uma filha que esta se materializa nua em meio à neve, é estuprada pelo pai e derrete.

Há obras, no entanto, nas quais a abordagem erótica parece querer empoderar o feminino por meio da libertação sexual, do domínio do corpo e da sexualidade; entretanto, o efeito pode se tornar justamente o oposto ao reforçar a objetificação do feminino e subjugar-lo ao masculino. Podemos observar isso no conto “Branca de Neve na floresta”,⁷⁰ no qual sete príncipes (amaldiçoados até então na forma de anões) oferecem uma “noite de prazer” a uma Branca de Neve calada e aparentemente sem outra saída, o que transforma o sexo em um estupro coletivo.

Outra obra que tenta empoderar o feminino por meio da sexualidade é o romance *Veneno*, de Pinborough (2013b), que analisaremos a seguir. Nessa obra, Branca de Neve é representada quase como uma antítese da princesa medieval: não almeja o casamento nem a maternidade, seu figurino não costuma incluir vestidos, mas sim calças de montaria e camisas (ambas masculinas), monta a cavalo como um homem, conversa abertamente, dança e bebe cerveja com pessoas desconhecidas, é confiante e está

⁶⁹ CARTER, Angela. A garota de neve. In: _____. **O quarto do Barba-Azul**. Tradução de Carlos Nougé. Rio de Janeiro: Rocco, 1999, p. 160-162.

⁷⁰ MADORE, Nancy. Branca de Neve na floresta. In: _____. **Contos de fadas eróticos**. Tradução de Alice Klesck. Rio de Janeiro: HR, 2007, p. 55-60.

confortável com seu corpo, sua nudez e sua sexualidade. Todas essas características são comumente atribuídas ao masculino, tanto que muitas vezes são apresentadas na narrativa com o adendo “como um homem”: “Ela [Branca de Neve] [...] cavalgava com as pernas longas separadas, uma de cada lado do cavalo, como um homem” (PINBOROUGH, 2013b, p. 8), “[p]odia beber mais que ele [o príncipe]” (idem, p. 175), “ela estava usando uma camisa de homem” (idem, p. 176). Essas colocações enfatizam o quão incomuns (e incômodas) as atitudes de Branca de Neve são perante a sociedade na qual está inserida. Seu comportamento é tão não feminino que há a necessidade de a narrativa e os personagens reforçarem isso ao acrescentar o “como um homem”.

Apesar dessas atitudes consideradas “masculinas”, Branca de Neve nunca é de fato “masculinizada”. Sua beleza é sempre descrita como muito feminina, exaltando os traços faciais e as curvas do corpo:

Sua camisa era frouxa, mas, tocada pela brisa leve, grudou-se às suas formas magras elegantes, esvoaçando sobre a curva dos seios fartos e caindo sobre a barriga lisa. Os cabelos muito negros caíam sobre os ombros [...]. Lábios vermelhos como cerejas. Pele branca com leve toque de um rosa escurecido; olhos de um violeta reluzente. Um turbilhão vivo de clichês (PINBOROUGH, 2013b, p. 8).

Esse trecho demonstra que, apesar de não cumprir tanto com o padrão de comportamento feminino, Branca de Neve atende prontamente a um padrão estético, tendo traços faciais belos e delicados, e um corpo magro porém curvilíneo – algo reforçado mais adiante nos trechos: “Ela era bela, sem sombra de dúvida, mas não frágil. Tinha uma figura mais cheia e com traços mais suaves que sua madrasta, generosidade em forma de carne” (PINBOROUGH, 2013b, p. 100) e “Apesar do corpo esguio, generosa era o adjetivo que se adequava melhor à sua nudez. Generosa. Luxuriante.” (PINBOROUGH, 2013b, p. 181). Ao longo da narrativa, é sempre reforçado o impacto que a beleza da princesa causa em todos, o que pode, de certo modo, servir como atenuador do seu comportamento um tanto inadequado – da mesma maneira que, no conto dos irmãos Grimm, a beleza de Branca de Neve servia como justificativa para a compaixão do caçador e dos anões, o que resultava na salvação de Branca de Neve.

Além da beleza, a Branca de Neve de Pinborough também conserva a bondade e ingenuidade das adaptações anteriores, o que a faz ser amada por seu povo e perdoada

por suas atitudes atípicas para uma princesa: “Ajuda os pobres, cavalga pelas ruas e distribui as esmolas do pai. A mais bondosa, mais graciosa, a princesa mais linda de todos os reinos. É isso o que dizem. Estão ficando sem elogios” (PINBOROUGH, 2013b, p. 92). Portanto, apesar de comportar-se de modo considerado por muitos (madrasta, caçador, príncipe) como inadequado, Branca de Neve possui diversas qualidades esperadas de uma integrante da realeza, como beleza e graciosidade, além da bondade principalmente perante o povo.

Branca de Neve se afastou; em seguida fez uma reverência e baixou a cabeça – sempre a boa filha e a princesa obediente e cumpridora de seus deveres. As pessoas enlouqueceram. Branca de Neve, a rainha de seus corações. A garota que podia conquistá-los com algo tão simples quanto uma maçã (PINBOROUGH, 2013b, p. 13).

Como é comum nas narrativas envolvendo Branca de Neve, a princesa não se gaba de sua beleza, pois esta é uma tarefa atribuída ao egoísmo, à vaidade e à maldade, isto é, à madrasta. Contudo, apesar de também ser muito bela e preocupar-se razoavelmente com isso, não é esse o motivo pelo qual a ira da rainha é despertada. A madrasta, apenas quatro anos mais velha do que Branca de Neve, parece odiar a enteada mais pelo seu comportamento desleixado do que por sua aparência de fato. A obsessão pela beleza é substituída aqui pela obsessão com a etiqueta real – e a primeira tentativa de assassinato (originalmente com um laço apertado na cintura) acontece de forma não intencional, quando a madrasta obriga Branca a usar vestidos extremamente apertados ao invés das vestes de montaria, o que a impediria de cavalgar. Desse modo, a rainha intentava abolir vários comportamentos “condenáveis” de Branca de Neve de uma só vez: a vestimenta, a montaria masculina e o contato com os plebeus.

Os grandes inimigos de Branca de Neve em Pinborough são, na verdade, os papéis de gênero. Suas atitudes peculiares para o seu contexto sociohistórico (ela é uma princesa na era medieval) atraem julgamentos negativos principalmente de sua madrasta e do príncipe – justamente dois membros da realeza. Como comentado acima, o povo, assim como os anões e os serviçais do castelo, não se importam com o comportamento da princesa; na verdade, isso parece aproximar Branca das pessoas abaixo de seu status social, enquanto que a afasta dos seus iguais. Em determinado momento, a madrasta se

enfurece com a enteada por esta ter discursado e feito piada durante um baile, e esboça sua vontade de “[g]ritar com a garota e sacudi-la até que ela compreendesse que o mundo esperava *certas coisas dela*” (PINBOROUGH, 2013b, p. 49, grifo da autora).

A rixa entre a madrasta e Branca se estabelece desta forma: a mais velha incomoda-se com a liberdade e as atitudes da mais jovem e, por isso, acaba odiando-a e punindo-a assim que se vê sem a presença do rei e pai protetor. Entretanto, é interessante notar que a única tentativa real de assassinato é aquela por meio do caçador. As outras três tentativas (que fazem referência direta ao conto original dos Grimm) ou ocorrem sem querer ou são executadas por terceiros. Ainda assim, em todos os momentos em que Branca de Neve beira a morte, a madrasta mostra-se nervosa e insegura, como se não desejasse que aquilo realmente acontecesse. Assim, ela manda queimar todos os vestidos apertados quando Branca quase sufoca com um deles; desespera-se quando um pente, que deveria ser um presente de desculpas, mata uma das criadas vaidosas; vasculha a floresta aparentemente nervosa em busca do corpo inerte da princesa após ingerir a maçã que sua velha bisavó ofereceu. O auge dessa insegurança se dá quando o caçador surge com o coração de um veado como se fosse o de Branca de Neve: “Ela não tirava os olhos da arma. O que tinha feito? A dura realidade daquilo era como gelo em suas veias, e ela apertou o cabo da arma para fazer a mão parar de tremer de modo tão evidente” (PINBOROUGH, 2013b, p. 107). Esse trecho demonstra claramente o arrependimento da rainha ao “eliminar” a enteada (ao contrário das outras vezes, nas quais a atitude da madrasta pode ser vista como dúbia – ela pode estar nervosa com o ocorrido, mas também com as provas de que cometeu um crime).

O que Pinborough parece querer representar com a relação entre as duas mulheres é a competição que o feminino é incitado a ter com seus iguais. A madrasta não tolera Branca de Neve por achá-la insolente e imatura, pois não se comporta como uma princesa deveria, ou porque não está interessada em casar-se, como uma mulher deveria, ou por não vestir-se como uma mulher e/ou princesa deveria, ou mesmo por não priorizar seus relacionamentos interpessoais com quem deveria (pessoas da corte e realeza ao invés da plebe e criadagem). Todos os julgamentos que a rainha faz de sua enteada se baseiam muito mais no comportamento em si, isto é, nos papéis de gêneros que aquela sociedade estabeleceu e que não estão sendo cumpridos por Branca de

Neve.

Há ainda o modo como o povo enxerga as duas mulheres – uma como muito bondosa e acessível, a outra como perigosa e amedrontadora. A madrasta sabe que nunca terá o mesmo amor que Branca de Neve tem do povo, portanto concentra-se em ser uma figura de opressão. Ao mesmo tempo em que busca isso, a oposição que Branca faz parece incomodá-la, como se as coisas fossem muito mais fáceis para ela, conforme o trecho a seguir demonstra: “O que Branca de Neve estava fazendo? Por que todos os convidados estavam tão enamorados por ela que nem se importavam? Por que tudo era tão *fácil* para ela?” (PINBOROUGH, 2013b, p. 46-47, grifo da autora). O incômodo que isso gera na madrasta é tamanho que ela manda assassinar a enteada, mas arrepende-se quando parece ter atingido seu objetivo, o que indica uma motivação vazia e fútil, baseada apenas na competição feminina gratuita – diferentemente da generosidade entre os femininos de Gaiman, conforme analisado na subseção 4.2.

Mais adiante na narrativa, o julgamento do comportamento de Branca de Neve passa a vir do príncipe com o qual ela se casa. O rapaz a “conhece” enquanto ela está sob a maldição da maçã envenenada e, através de conversas com o anão Sonhador, cria uma imagem totalmente idealizada da princesa e acaba se apaixonando.

- Ela era linda [...] E sempre boa [...] Era uma princesa [...] Uma garota pura com um temperamento doce e delicado. Era ótima na dança e na música. Bordava as tapeçarias mais ornamentadas com fios de seda. Sua risada era como a luz do sol que iluminava a água escura. [...]
- Ela parece perfeita. [...]
- Ela era. [...] (PINBOROUGH, 2013b, p. 130-131).

A problemática estabelecida com o príncipe é dupla: pelo fato de Branca de Neve ser uma princesa, há um determinado comportamento esperado; além disso, há todo um processo de idealização criado de forma não intencional por Sonhador e o príncipe. Deste modo, as expectativas do príncipe se elevam durante o sono da “amada” e, quando esta acorda e passa a não corresponder a essas expectativas, seu choque e sua decepção são ainda maiores. A quebra da imagem idealizada é gradual a princípio, iniciando-se pelos trajes que Branca de Neve opta por usar, como nas passagens: “O príncipe pareceu surpreso ao ver o que ela estava vestindo [roupa de montaria]” (PINBOROUGH, 2013b, p. 170) e “[...] acima de tudo, odiava o modo como a camisa de

sua jovem esposa se grudava nela, de modo que todos os homens ali podiam ver os contornos do seu corpo. Por que, afinal, ela estava usando uma camisa de homem?” (PINBOROUGH, 2013b, p. 176); passando pela sua montaria: “Ela monta como um homem – disse o príncipe [...] – Que mulher monta como um homem?” (PINBOROUGH, 2013b, p. 172) e pela sua tolerância ao álcool: “Não era exatamente o que ele esperava. Na verdade, nada tinha a ver com o que ele esperava. [...] [E]le se deu conta de que ela não apenas podia montar melhor que ele. Podia beber mais que ele também.” (PINBOROUGH, 2013b, p. 175). Em todos esses trechos, é perceptível o incômodo do príncipe com o comportamento de Branca de Neve e isso se deve principalmente à fragilização da masculinidade do príncipe. Ele não entende nem aceita que uma mulher possa se vestir ou montar como um homem, pois isso a colocaria no mínimo em posição de igualdade em relação a ele. Branca de Neve não apenas faz isso, como ainda supera o marido ao conseguir domar um garanhão mais forte e instável do que o cavalo que ele escolhera para ele. Dessa forma, Branca acaba se mostrando como uma ameaça à masculinidade e posição de dominação do príncipe. Conforme aponta Scott (1995), isso introduz um conflito entre masculino e feminino pois “[a] idéia de masculinidade repousa na repressão necessária de aspectos femininos [...]. Os desejos reprimidos estão presentes no inconsciente e constituem uma ameaça permanente para a estabilidade da identificação de gênero [...]” (SCOTT, 1995, p. 82). A situação é tão ameaçadora para o príncipe que ele só volta a se sentir bem quando a esposa demonstra fragilidade.

Ele tomou sua mão e a conduziu para o quarto no andar de cima, onde apenas a abraçou um pouco enquanto ela chorava, e viu que suas lágrimas eram uma espécie de alívio. Ela estava completamente indefesa e impotente, com o rosto aninhado em seu peito. Ele voltou a se sentir como um príncipe. O homem que a salvara da prisão, que a retirara do caixão. Ela era sua princesa perfeita (PINBOROUGH, 2013b, p. 178).

Nesse momento, Pinborough demonstra claramente que a afirmação da masculinidade do príncipe depende da dominação sobre os outros – principalmente sobre a figura feminina que lhe deve obediência e serventia: a esposa. Ainda que Branca de Neve esteja triste e chore, isso comove o príncipe apenas a ponto de ele sentir-se novamente em posição de domínio e superioridade.

Essa ameaça à dominação masculina culmina na noite de núpcias entre Branca de Neve e o príncipe, quando ela controla toda a situação buscando seu próprio prazer.

[...] ele latejava com o desejo de senti-la por dentro, cavalgá-la como ela tinha feito com aquele garanhão. *Domá-la*. – Agora venha para a cama.

- Diga “por favor” – ronronou.

Aquilo não era mesmo o que ele havia esperado. Onde estava sua noiva nervosa? Por que de repente ele sentiu como se fosse ele quem estivesse sendo seduzido? Ele era o príncipe, o guerreiro; tinha enfrentado coisas que nenhum homem jamais deveria ver, mas de repente se sentiu fraco (PINBOROUGH, 2013b, p. 182, grifo da autora).

Mais uma vez, é possível ver o quanto a atitude de Branca de Neve se mostra como uma afronta à masculinidade do príncipe, atrelada diretamente ao seu status social. Após ter sido humilhado por ela durante o dia inteiro (ao se vestir de modo inadequado, superá-lo na montaria e beber e dançar com outras pessoas), o príncipe almejava *domar* aquele espírito rebelde por meio do sexo ao imaginar que esse tópico era desconhecido por ela. Porém, Branca inverte a situação novamente e o príncipe descobre então que ela não era virgem. Nesse momento, ela definitivamente deixa de ser “sua princesa perfeita” e passa a ser como “todas as outras mulheres”: falsa (cf. PINBOROUGH, 2013b, p. 185).

A linha de raciocínio do príncipe é baseada na objetificação do feminino. Ao longo da narrativa, é possível notar que ele não vê Branca de Neve enquanto uma pessoa, mas sim como um objeto que adornará seu castelo, sua companhia. Isso é agravado pelo modo como o príncipe conhece Branca: exposta em um caixão de vidro, tal qual uma joia. As histórias do anão Sonhador contribuem para a construção de uma imagem idealizada, reforçada pela incapacidade de fala da mulher (uma vez que ela não pode manifestar sua opinião ou contestar qualquer coisa, torna-se “perfeita”). É dito em determinado momento da narrativa que o príncipe “conversava” com Branca no caixão sobre seus grandes feitos (cf. PINBOROUGH, 2013b, p. 134) – obviamente, uma conversa em que somente uma das partes fala (masculina) enquanto a outra apenas escuta (feminina) e, tecnicamente, “concorda”. Assim, o príncipe constrói Branca de Neve como uma personagem perfeita de acordo com seus valores: bela, submissa, recatada, inocente, prendada. Mais tarde, quando ela já está acordada e tenta conversar, o príncipe a cala com um beijo (cf. PINBOROUGH, 2013b, p. 187), demonstrando novamente que não está interessado em ouvi-la.

A objetificação que o príncipe cria em torno de Branca de Neve é tanta que ele logo passa a vê-la como sua propriedade, tratando-a como “sua princesa” (cf. PINBOROUGH, 2013b, p. 151; 187). Seguindo esse mesmo raciocínio, ele não vê outra possibilidade a não ser ela querer ficar com ele quando acordar, uma vez que tanto fez por ela. Na sua visão, seu amor e dedicação deverão ser recompensados igualmente com amor e dedicação da parte de Branca de Neve: “Iria salvá-la, e ela iria amá-lo como ele a amava, e viveriam felizes para sempre” (PINBOROUGH, 2013b, p. 151). Isso demonstra que, na visão do príncipe, o feminino deve se prestar ao masculino como uma recompensa, um troféu que poderá ser clamado e exibido perante a sociedade. Portanto, assim que a princesa acorda (sem a necessidade de um “beijo de amor”), a primeira atitude do príncipe é beijá-la sem permissão e anunciar que ele é o homem com quem ela se casará (cf. PINBOROUGH, 2013b, p. 156), não importando para ele que *ela* ainda não o conheça, pois o que se espera dela nesse momento é gratidão na forma de casamento:

- Case comigo e venha para meu reino. Você será a mais bela joia na coroa do meu palácio de luz. [...] Por favor. Case-se comigo – disse ele. – Passei a vida inteira procurando você. Isso é amor de verdade, eu soube assim que a vi. – [...] Ela tinha de dizer sim. Tinha de ser. Com certeza ela também devia sentir algo por ele (PINBOROUGH, 2013b, p. 158).

O trecho acima ainda reforça a objetificação de modo bastante direto, quando o príncipe compara Branca de Neve a uma joia que enfeitará seu castelo, como se essa fosse a sua função enquanto mulher.

Após a noite de núpcias, há o ápice da objetificação de Branca por parte do príncipe, quando este decide envenená-la novamente com a maçã para ter de volta a única versão da princesa que lhe interessava: a idealizada. O príncipe não enxerga a verdadeira Branca de Neve como uma princesa perfeita e a envenena para voltar a tê-la como um adorno em uma caixa de vidro, à sua mercê. De fato, ele sequer a vê como uma pessoa, como evidencia a citação: “Eles [anões] o haviam enganado. Tinham lhe entregado um produto com defeito” (PINBOROUGH, 2013b, p. 200). Branca de Neve é apenas um belo objeto de enfeite para o príncipe; ele está interessado apenas em sua beleza exterior e na idealização que fez dela, a qual se rompe diante de sua verdadeira personalidade – vista por ele como um defeito por não corresponder ao seu ideal. O

príncipe tampouco se importa em conhecer o nome real de sua própria esposa (cf. PINBOROUGH, 2013b, p. 180). Isso aponta, mais uma vez, que o príncipe não estava de fato interessado em quem Branca realmente era, mas sim em quem ele acreditava que ela era, quem ele queria que ela fosse.

Podemos dizer, portanto, que Pinborough utiliza o sexo e o erotismo para empoderar sua Branca de Neve, uma vez que a personagem tem confiança e domínio de seu corpo e de sua sexualidade. Além disso, a personagem também mostra-se como uma figura feminina forte na maior parte da narrativa, não cedendo às convenções de gênero esperadas dela ao casar-se apenas com quem quis e ter comportamentos “masculinos” tais como usar calças e montar garanhões. Contudo, esse empoderamento resulta no julgamento e antipatia de pessoas como a madrasta e o príncipe, e isso acaba condenando-a à morte – primeiramente, pelas mãos da rainha (seja de forma direta ou não) e, por fim, pelas mãos do próprio príncipe, que buscava uma esposa idealizada: calada, obediente, submissa, isto é, “morta”. Ou seja, em Pinborough (2013b), há um empoderamento do feminino por meio da sexualização, mas ele acaba sendo suprimido e punido diante de uma sociedade ainda tradicional quanto aos papéis de gênero.

4.5 “Quem é mais bela do que eu?”: sobre os possíveis empoderamentos em adaptações de “Branca de Neve”

Ao longo das subseções anteriores, foi possível notar que houve muitas modificações nas adaptações de “Branca de Neve”, principalmente se compararmos as versões mais recentes (do século XXI) com as mais tradicionais que se tornaram canônicas (Grimm no século XIX e Hand & Disney no início do século XX). A maior dessas mudanças se dá na representação do feminino – de Branca de Neve, mais especificamente.

A protagonista da narrativa passou de uma menina/moça ingênua e submissa, adepta das tarefas domésticas e desejosa de um casamento para uma mulher empoderada que sabe lutar (GAIMAN, 2016; YABU, 2013) e/ou que domina a própria sexualidade e natureza (PINBOROUGH, 2013b).

Nas versões de Grimm (1810; 1812; 1819) e de Hand & Disney (1937) vemos a

representação da protagonista feminina como totalmente submissa e dependente. Branca de Neve é vítima da mãe/madrasta diversas vezes mesmo sabendo da perseguição que sofre, mas sua ingenuidade e bondade extremas fazem com que sempre ceda e “morra”. Em suas versões amenizadas, Branca de Neve sempre depende de terceiros para obter proteção e para sobreviver: o caçador piedoso, os anões que a acolhem e a libertam das armadilhas, o pai/príncipe que a salva do sono eterno e que condena a vilã à morte. Nas adaptações do século XXI, principalmente em Gaiman (2016) e Yabu (2013), isso se inverte, pois temos uma Branca que luta pela própria sobrevivência e de seu povo, sem sequer cogitar a vinda de algum salvador. Nos dois autores contemporâneos, acompanhamos uma mulher que deixa de ser ingênua e passa a enxergar o mundo e as pessoas de modo mais estratégico e calculado, o que também contribui para que não seja enganada e torne-se vítima. Em Gaiman, Branca já inicia a narrativa como uma mulher segura e sábia, pois toda sua jornada canônica já ocorreu e a protagonista aprendeu com ela; em Yabu, esse amadurecimento ocorre durante o conto, uma vez que Branca inicia a narrativa como alguém extremamente subjugado, mas empodera-se durante sua trajetória. Em Pinborough (2013b) também há uma Branca de Neve forte e que não depende de um salvador, porém, ela mantém-se bastante inocente a ponto de decepcionar-se com certas atitudes da madrasta que claramente a detesta. Além disso, sua ingenuidade causa sua “morte” pela maçã duas vezes: primeiro, pela velha bisavó da madrasta e depois, pelo próprio príncipe, quem obviamente estivera enfurecido com ela até poucas horas antes, mas muda de atitude repentinamente; ao invés de desconfiar da mudança de comportamento, Branca de Neve apenas aceita e isso a vitimiza mais uma vez.

As Brancas de Neve contemporâneas também são empoderadas principalmente em Gaiman (2016) e Pinborough (2013b) por não almejarem o casamento nem a maternidade. Isso vai de encontro ao que os Grimm e primordialmente a animação dos estúdios Disney apresentava: o casamento era sempre o ápice da vida de Branca de Neve, encerrando a narrativa num clássico espírito de “viveram felizes para sempre”. A maternidade é exaltada em *Branca de Neve e os sete anões*, no qual a protagonista constrói uma relação quase que de mãe e filhos com os anões. Tanto em Gaiman quanto em Pinborough, temos protagonistas que não se sentem confortáveis com a ideia de

precisarem se casar, mesmo esta sendo uma “obrigação”. Contudo, em Pinborough, Branca de Neve acaba cedendo e casa-se com o príncipe que a “salvou”, ainda que ele seja um completo estranho, o que é um tanto contraditório. A impressão que dá ao leitor é que, no fim, Pinborough não conseguiu fugir dos padrões de gênero apesar de ter construído uma protagonista empoderada que justamente questionava esses padrões até então.

A relação que a princesa tem com os anões nas adaptações contemporâneas também é interessante em contraposição àquela apresentada principalmente por Hand & Disney, pois não tem nada de maternal, tampouco sexual – é apenas uma relação de amizade e companheirismo. Os anões em Gaiman são os escudeiros da rainha; em Pinborough, são os companheiros de conversas e bebidas da princesa. Em Yabu (2013), essa possibilidade de relação maternal fica ainda mais impossível, uma vez que os anões são os grandes inimigos para Branca. A vontade de casar-se, contudo, é um tanto dúbia na narrativa brasileira: por um lado, Branca recorda o momento em que o príncipe tentou cortejá-la como o mais feliz que teve, por outro, como era maltratada por todos, talvez não imaginasse conseguir algo do tipo algum dia.

A maior problemática na questão do empoderamento feminino é que ele só parece ser possível em detrimento de outros personagens. Em Yabu e Pinborough, vemos que Branca se empodera contrapondo-se à madrasta, uma mulher que obedece aos padrões sociais de gênero. Há uma clara rivalidade entre as duas mulheres, partindo sempre da madrasta, o que reforça essa construção social de que mulheres devem estar sempre competindo para serem as mais belas e, assim, conseguirem os melhores casamentos – uma atitude totalmente objetificadora e subjugadora. As madrastas sempre possuem a obsessão em serem as mais belas, mesmo em Gaiman (contudo, esse não é o tema do conto). A narrativa de “Branca de Neve”, independente da adaptação, acaba quase sempre reforçando a inimizade e o egoísmo do gênero feminino. Yabu ensaia uma quebra nisso quando Branca une forças com a madrasta ao final do conto para lutar contra os zumbis. Gaiman é o único mais bem sucedido nessa parte, talvez justamente porque não aborda o conflito entre enteada e madrasta. Sua personagem feminina subjugada, a princesa idosa, acaba sendo empoderada ao final da narrativa para conseguir justiça – e esse empoderamento é incentivado por outra mulher. Vossa

Escuridão, a vilã do conto, não subjuga ou é subjugada por Branca de Neve, mas oprimiu a princesa idosa durante anos para alcançar seus objetivos.

Também é interessante notar como o empoderamento feminino está relacionado à ausência das figuras masculinas. Não há nenhum personagem masculino forte nos contos de Yabu ou Gaiman, o que nos leva a questionar o quão empoderadas eles conseguiriam manter suas protagonistas caso houvesse algum contraponto masculino. Novamente, é como se o empoderamento só fosse possível em detrimento dos outros personagens, na subjugação ou na inexistência de terceiros, ao passo que o feminino deveria ser empoderado e forte por si só, independente da situação. Em Pinborough, há o príncipe e o caçador, que não impedem a construção de personagens femininas empoderadas, porém as questionam e estranham, chegando ao ponto da não aceitação e subjugação total do feminino (o príncipe faz com que Branca de Neve retorne ao seu estado vegetativo e submisso por não aguentar seu comportamento empoderado).

Esse empoderamento do feminino proporcionado devido à ausência do masculino vai ao encontro dos estudos de Scott (1995), que aponta que “as significações de gênero e de poder se constroem reciprocamente” (SCOTT, 1995, p. 92), sendo o primeiro “uma das referências recorrentes pelas quais o poder político tem sido concebido, legitimado e criticado. Ele não apenas faz referência ao significado da oposição homem/mulher; ele também o estabelece.” (Idem). Podemos ver isso em todas as narrativas contemporâneas aqui estudadas, visto que a rainha só obtém algum poder efetivo na ausência de uma figura masculina: em Yabu (2013) e principalmente em Pinborough (2013b), a madrasta torna-se uma governante poderosa quando seu marido, o rei, sai para a guerra; em Gaiman (2016), Branca de Neve já prevê que seu posto de rainha regente será substituído pelo de esposa e mãe após seu casamento. Em Pinborough, é claro o estranhamento de outros personagens, como o caçador, diante da posição de poder estar ocupada por uma mulher, ainda que temporariamente.

Notamos também que, mesmo em narrativas contemporâneas que buscam o empoderamento feminino, há objetificação feminina. A beleza de Branca de Neve sempre é exaltada em quaisquer adaptações, como se essa fosse uma característica essencial à personagem. A narrativa que mais objetifica sua protagonista é, como pode-se esperar pelo gênero narrativo, a de Pinborough. Ainda que a maior parte dessa objetificação seja

feita pelo príncipe e possa servir como uma forma de crítica, a beleza física de Branca de Neve sempre é enaltecida de modo insistente e repetitivo. Como não podia deixar de ser, a madrasta é outra personagem bastante objetificada, uma vez que é obcecada pela beleza e costuma ser conhecida como a mais bela mulher do reino.

Em todas as narrativas neste trabalho analisadas, temos representações bastante negativas e mesmo pejorativas da madrasta, como uma mulher que preocupa-se apenas com a aparência e que, por isso, talvez não tenha uma essência importante. As narrativas não costumam se importar em aprofundarem a personalidade da madrasta e apresentar-nos outras facetas dela, talvez mesmo justificativas para seu comportamento obsessivo. Yabu (2013) dá um *background* um pouco mais desenvolvido para sua madrasta, mostrando-nos sua origem, mas ainda assim sem justificar de modo satisfatório porque uma bruxa sábia e independente almeja deixar de lado seu poder mágico apenas para se encaixar nos padrões sociais. Pinborough (2013b) traz como objetivo inicial de sua obra focar justamente na vilã, isto é, dando-lhe maior profundidade. De fato, conhecemos a mais vulnerável e insegura das vilãs aqui analisadas, mas ainda assim muitas de suas implicações com a enteada parecem um tanto injustificadas, como se ela a odiasse apenas por odiá-la, o que reforça apenas a inimizade entre os femininos como algo “natural”, “inerente”.

A tradicional “moral”, característica dos contos de fadas clássicos, continua, de certo modo, presente mesmo nas narrativas contemporâneas; ainda que tentem renovar a obra por meio de adaptações de personalidades, mídias e/ou temáticas, o que se percebe nas obras aqui analisadas é que sempre há algum tipo de punição para aquelas que fogem do estereótipo um tanto quanto católico da “moça bondosa e casta”. Em Gaiman (2016), a punição para a rainha é o exílio, a abdicação de tudo o que possuía por direito; em Yabu (2013), o castigo de Branca e da madrasta é tornarem-se mortas-vivas; em Pinborough (2013b), a princesa é condenada ao sono eterno, isto é, a um estado de total submissão. As únicas versões de Branca de Neve poupadas de um destino trágico são aquelas nas quais a protagonista mantêm-se recatada, maternal e submissa – os contos dos Grimm (1810; 1812; 1819) e a animação de Hand & Disney (1937).

Percebemos que ainda parece uma tarefa complicada desprender “Branca de Neve” do cânone e dos padrões de gênero estabelecidos, mesmo que existam diversas

adaptações que empreendam mudanças significativas. A mais recente aqui analisada, “A bela e a adormecida”, de Gaiman (2016), é justamente a que mais se aproxima de um ideal empoderador do feminino, o que corrobora os estudos de Scott (1995) e Flax (1991), que já apontavam as relações de gênero (e, conseqüentemente, de poder) como construções sociais sem essência fixada. Desse modo, as narrativas contemporâneas aqui analisadas buscam atender à demanda social do contexto histórico no qual são produzidas e recepcionadas: uma sociedade em que o empoderamento feminino é almejado e incentivado.

Contudo, ainda há detalhes que podem ser repensados para que o feminino – e não apenas a protagonista – seja cada vez mais bem representado e empoderado nas narrativas literárias. Até o momento, o que encontramos com maior frequência nas adaptações de “Branca de Neve” é um empoderamento parcial, que se mantém somente para uma determinada personagem (geralmente a protagonista) ou que não se mantém durante toda a narrativa, que acaba por voltar para um padrão mais tradicional e normativo.

5 “E se não morreram, ainda vivem”: para uma conclusão

Nossa sociedade ainda conserva muitos dos padrões de gênero provenientes dos séculos XIX e XX, contudo, há cada vez mais problematizações em torno das construções sociais e dos papéis relativos ao “masculino” e ao “feminino”. Muitos desses padrões são reforçados em narrativas como os contos de fadas, utilizados muitas vezes para alfabetizar crianças e (ainda que indiretamente) educá-las para a vivência em sociedade de acordo com o esperado de seu gênero. Uma vez que tanto os valores implícitos quanto a ambientação narrativa em si são ultrapassados, a perpetuação e sobrevivência desses contos de fadas se dá por meio de adaptações que atualizam os personagens, o contexto e/ou o meio midiático.

As adaptações neste trabalho estudadas atualizam o discurso de “Branca de Neve” principalmente sob a perspectiva da abordagem temática: de um conto maravilhoso, autores o transformam em narrativa de aventura, de terror ou erótica. Algumas adaptações se propõem, inclusive, a atualizar também as representações de gênero, de modo a quebrar com a normatividade do feminino submisso diante do masculino, por exemplo. Isso vai ao encontro da nossa hipótese inicial, demonstrando que pautas contemporâneas, como o empoderamento feminino e a liberdade sexual feminina, têm influenciado nessas novas adaptações, tentando atualizar de algum modo a narrativa datada. Além disso, esse tipo de “atualização” corrobora os estudos de Scott (1995), os quais apontavam como as construções de gênero são instáveis e mutáveis, modificando-se conforme o contexto social, histórico e político, e de Flax (1991), que diziam que “relações de gênero [...] variam tanto dentro do tempo quanto além dele” (FLAX, 1991, p. 221). Valores contemporâneos (principalmente quanto a papéis de gênero) diferem dos que vigoravam nos séculos anteriores, ou seja, modificaram-se e são também representados em manifestações artísticas diversas, tal qual a literatura, na tentativa de afirmá-los e naturalizá-los.

As representações de personagens femininas têm sido cada vez mais problematizadas tanto por aqueles que estudam gênero – ou seja, aqueles que podem estabelecer uma obra enquanto cânone, garantindo reconhecimento e prestígio acadêmico – como pelo público consumidor, que demanda uma representatividade

empoderada – e que é responsável pelo sucesso ou fracasso comercial de uma obra. Novos escritores tentam atingir esses objetivos com suas adaptações de narrativas clássicas, “reciclando-as” e “aperfeiçoando-as”, o que é muito mais atrativo para o público e mais garantido para o artista, conforme Hutcheon (2013) aponta em sua teoria da adaptação.

É possível concluir com nossos estudos que ambos Zipes (2006) e Coelho (2012) tem apontamentos acertados sobre as características essenciais do conto maravilhoso. Analisando as adaptações contemporâneas de “Branca de Neve”, percebe-se como os temas fundamentais dos contos maravilhosos são universais e atemporais, uma vez que a essência da narrativa e as motivações dos personagens se mantêm ainda que em temáticas diversas e em um momento histórico diferente (cf. COELHO, 2012). Porém, a personalidade da protagonista e suas atitudes são remodeladas de acordo com a sociedade contemporânea à produção, de modo a falar diretamente com o público-alvo e reforçar certos valores atuais, mantendo o caráter civilizador dos contos de fadas (cf. ZIPES, 2006). O esperado do feminino no século XIX e parte do XX era o matrimônio e a maternidade; no século XXI, entretanto, o esperado é a independência e o empoderamento, logo, (re)criações narrativas buscarão representar isso também.

Contudo, após a leitura e análise das obras selecionadas, podemos concluir que ainda é difícil ver adaptações de “Branca de Neve” que fujam das relações de poder genderizadas na qual o masculino é dominante e o feminino é subjugado. O ideal feminino de submissão e docilidade já estava presente nas versões dos Grimm, intensificando-se com as modificações feitas pelos próprios autores nas edições subsequentes e enraizando-se de vez no imaginário popular com a versão fílmica dos estúdios Disney. Ainda hoje, as adaptações demonstram o quão difícil é enxergar o feminino fora desses antigos padrões, principalmente de uma história que convencionou-se como fonte de valores morais para as crianças.

É possível notar que há cada vez mais tentativas de fugir desse estereótipo e imagem negativa (e ultrapassada) do feminino, como no caso do conto “A bela e a adormecida”. Essa narrativa busca o empoderamento da figura feminina, mostrando-a como independente do masculino para obter poder político e sobre si.

A sexualização, comumente utilizadas apenas como fetiche e objetificação do feminino, também apresentam vias de empoderamento (ainda que não total) e de crítica. Em *Veneno*, temos uma Branca de Neve que tem total conhecimento e domínio de seu corpo e sua sexualidade, mas é justamente isso o que afronta os valores sociais e morais (representados na madrasta e no príncipe) e a condenam à “morte”, isto é, o sono eterno – aqui diretamente vinculado à objetificação do feminino.

Nota-se também que há uma linha tênue entre as temáticas sexualização, terror e empoderamento. Essas três abordagens são veementemente negadas e apagadas quando se busca amenizar a narrativa, com o objetivo de atingir um público infantojuvenil. Porém, quando o público almejado é mais velho (jovem ou adulto), essas três temáticas passam a ser amplamente utilizadas, uma vez que permitem a construção de um feminino mais independente e fora dos padrões tradicionais de gênero. As obras dentro dessas categorias aqui analisadas sempre buscam empoderar o feminino (por meio da protagonista e de outras figuras, como a vilã), ainda que nem sempre sejam bem sucedidas nisso. Esse (tentativa de) empoderamento vem na forma de desvincular o feminino do masculino, tirando o primeiro de uma posição submissa e dependente; por vezes, a sexualidade também é representada como um fator de libertação, mas que acaba muitas vezes como um meio de corrupção (a sexualidade é sempre destacada na vilã, mas raramente na protagonista; quando isso ocorre, ela acaba sendo punida por isso, vide a obra de Pinborough).

Por fim, verifica-se que, de fato, adaptações contemporâneas de contos de fadas buscam atingir um público diferente, mais jovem e adulto. Nota-se essa intenção nas temáticas (aterrorização, sexualização), nos recursos narrativos utilizados (sexo, violência, linguagem vulgar). Conforme Hutcheon (2013), essas modificações são feitas não apenas para renovar a obra, mas também para atingir novos públicos consumidores, ou seja, visando um lucro maior. É interessante comparar essa gama de novas adaptações “adultas” dos contos de fadas com o processo de amenização justamente contrário que os mesmos sofreram durante os séculos XIX e XX. A motivação, no entanto, era praticamente a mesma: além de almejar o público infantil, no século XIX, a industrialização fez desaparecer muitos locais onde adultos conviviam e podiam compartilhar esses contos (cf. TATAR, 1987). Se naquela época o que modificou o

público-alvo foi a industrialização e, conseqüentemente, o início do capitalismo, o que motiva essa mudança hoje em dia é a manutenção desse sistema econômico consolidado.

Referências

ADAMSON, Andrew; JENSON, Vicky. **Shrek**. Estados Unidos: Dreamworks Animations, Dreamworks Pictures, Pacific Data Images (PDI), 2001. DVD (90 min).

AIRÈS, Philippe. **História social da criança e da família**. Tradução de Dora Flasksman. 2.ed. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 1981.

ARCHIBALD, Elizabeth. Incest in medieval literature and society. **Forum for modern language studies**. v. XXV, n. 1, p. 1-15, jan. 1989.

AUSTEN, Jane; GRAHAME-SMITH, Seth. **Orgulho e preconceito e zumbis**. Tradução de Luiz Antônio Aguiar. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2010.

BALAGUERÓ, Jaume; PLAZA, Paco. **Rec**. Espanha: Castelao Producciones, Filmax, 2007. DVD (78min).

BARNZ, Daniel. **Beastly**. Estados Unidos: CBS Films, 2011. DVD (86 min).

BARROS, Leandro Gomes de. **Branca de Neve e o soldado guerreiro**. S/l, s/d. Disponível em: <<http://cordel.edel.univ-poitiers.fr/viewer/show/90#page/n0/mode/1up>>. Acesso em: 14 nov. 2015.

BERGER, Pablo. **Blancanieves**. Espanha, Bélgica, França: Arcadia Motion Pictures, Mama Films, Nix Films, Sisifo Films, The Kraken Films, Noodles Production, Arte France Cinéma, 2012. DVD (104 min).

BETTELHEIM, Bruno. **A psicanálise dos contos de fadas**. Tradução de Arlene Caetano. 16ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

BOYLE, Danny. **28 days later**. Reino Unido: DNA Films, British Film Council, 20th Century Fox, 2002. DVD (113min).

BUNN, Daniela. Da história oral ao livro infantil. **Revista Estação Literária – Vagão**. v. 1, p. 50-57, mar. 2008. Disponível em: <<http://www.uel.br/pos/letras/EL/vagao/EL1Art6.pdf>>. Acesso em: 29 nov. 2015.

BURTON, Tim. **Alice in Wonderland**. Estados Unidos: Walt Disney Pictures, Roth Films, Team Todd, The Zanuck Company, 2010. DVD (108 min).

CALLARI, Alexandre (Org.). **Branca de Neve – os contos clássicos**. São Paulo: Generale, 2012.

CARTER, Angela. A garota de neve. In: _____. **O quarto do Barba-Azul**. Tradução de Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Rocco, 1999, p. 160-162.

COELHO, Nelly Novaes. **O conto de fadas**: símbolos, mitos, arquétipos. São Paulo: Paulinas, 2012.

COHN, Michael. **Snow White**: A tale of terror. Estados Unidos: Polygram Filmed Entertainment, Interscope Communications, 1996. DVD (100 min).

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

DHANDWAR, Tantom Sighn. **Mirror, mirror**. Estados Unidos, Canadá: Relativity Media, Yucaipa Films, 2012. DVD (106 min).

DONOGHUE, Emma. The tale of the apple. In: _____. **Kissing the witch**. New York: Joanna Cotler books; Haper Collins Publishers, 1997, p. 39-58.

FLAX, Jane. Pós-modernismo e relações de gênero na teoria feminista. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de. (Org.). **Pós-modernismo e política**. Rio de Janeiro: Rocco, 1991, p. 217-250.

FULBROOK, Mary. **História concisa da Alemanha**. Tradução de Barbara Duarte. São Paulo: Edipro, 2012.

GAIMAN, Neil. A bela e a adormecida. In: _____. **Alerta de risco**: contos e perturbações. Tradução de Augusto Calil. 1ª ed. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2016.

GAIMAN, Neil. Snow, glass, apples. In: BEAGLE, Peter. S. (Org.). **The secret history of fantasy**. San Francisco: Tachyon Publications, 2010, p. 125-137.

GAIMAN, Neil. **The sleeper and the spindle**. Illustrated by Chris Riddell. London: Bloomsbury Publishing Plc, 2014.

GENETTE, Gérard. **Palimpsestos**: a literatura de segunda mão. Extratos traduzidos por Cibele Braga, Erika Viviane Costa Vieira, Luciene Guimarães, Maria Antônia Ramos Coutinho, Mariana Mendes Arruda e Miriam Vieira. Belo Horizonte: Edições Viva Voz, 2010.

GRIMM, Brüder. Schneeweißchen. Schneewitchen. In: _____. **Kinder- und Hausmärchen**: Die handschriftliche Urfassung von 1810. Herausgegeben und kommentiert von Heinz Rölleke. Stuttgart: Reclam Verlag, 2013, p. 75-79, p. 129-134.

GRIMM, Jacob; GRIMM, Wilhelm. **Schneewittchen**. 1812. Disponível em: <[http://de.wikisource.org/wiki/Sneewittchen_\(Schneeweißchen\)__\(1812\)#Seite_238](http://de.wikisource.org/wiki/Sneewittchen_(Schneeweißchen)__(1812)#Seite_238)>. Acesso em: 18 out. 2015.

GRIMM, Jacob; GRIMM, Wilhelm. **Schneewittchen**. 1819. Disponível em: <[https://de.wikisource.org/wiki/Sneewittchen_\(1819\)#Seite_262](https://de.wikisource.org/wiki/Sneewittchen_(1819)#Seite_262)>. Acesso em: 18 out. 2015.

GRIMM, Jacob; GRIMM, Wilhelm. **Schneewittchen**. 1850. Disponível em: <[https://de.wikisource.org/wiki/Sneewittchen_\(1850\)#Seite_306](https://de.wikisource.org/wiki/Sneewittchen_(1850)#Seite_306)>. Acesso em: 18 out. 2015.

HAND, David; DISNEY, Walt. **Snow White and the seven dwarfs**. Estados Unidos: Walt Disney Productions, 1937. DVD (83 min)

HARDWICKE, Catherine. **Red Riding Hood**. Estados Unidos, Canadá: Warner Bros., Appian Way, Random Films, 2011. DVD (100min).

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. Tradução de André Cechinel. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2013.

KAISER, Gerhard. **Literarische Romantik**. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2010.

KIRKMAN, Robert; MOORE, Tony; ADLARD, Charlie. **The walking dead**. Portland: Image Comics, 2003-presente.

KITSIS, Edward; HOROWITZ, Adam. **Once upon a time**. Estados Unidos: Kitsis/Horowitz, ABC Studios, 2011-presente.

KRISTEVA, Julia. **Introdução à semântica**. Tradução de Lúcia Helena França Ferraz. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

MACKINNON, Catharine A. Feminism, Marxism, Method, and the State: An Agenda for Theory. **Signs**, Chicago, v. 7, n. 3, p. 515-544, 1982.

MADORE, Nancy. Branca de Neve na floresta. In: _____. **Contos de fadas eróticos**. Tradução de Alice Klesck. Rio de Janeiro: HR, 2007, p. 55-60.

MATA, Sérgio da; MATA, Giulle Vieira da. Os irmãos Grimm entre romantismo, historicismo e folclorística. **Fênix** – Revista de História e Estudos Culturais, s/l, v. 3, ano III, n. 2, p. 1-24, abr./mai./jun. 2006. Disponível em: <<http://www.revistafenix.pro.br/PDF7/09%20ARTIGO%20SERGIO%20DA%20MATA.pdf>>. Acesso em: 11 jul. 2016.

MIKAMI, Shinji. **Resident Evil**. Japão: Capcom, 1996.

NASCIMENTO, Cláudia Terra do; BRANCHER, Vantoir Roberto; OLIVEIRA, Valeska Fortes de. A construção social do conceito de infância: uma tentativa de reconstrução historiográfica. **Revista Linhas**, Florianópolis, v. 9, n. 1, p. 4-18, 2008.

NASCIMENTO, Varnece. **Branca de Neve** – em cordel. São Paulo: Panda Books, 2010.

NOMURA, Tetsuya. **Kingdom Hearts**. Japão: Square, Disney Interactive Studios, 2002.

OOM, Ana. **Branca de Neve e os sete anões**. Ilustrações Marta Martins. Garulhos: Editora FTD, 2014.

PINBOROUGH, Sarah. **Feitiço**. Tradução de Edmundo Barreiros. São Paulo: Única Editora, 2013a.

PINBOROUGH, Sarah. **Poder**. Tradução de Edmundo Barreiros. São Paulo: Única Editora, 2014.

PINBOROUGH, Sarah. **Veneno**. Tradução de Edmundo Barreiros. São Paulo: Única Editora, 2013b.

RICH, Adrienne. Heterossexualidade compulsória e existência lésbica. Tradução de Carlos Guilherme do Valle. **Revista Bagoas**. v. 4, n. 5, p. 17-44, jan./jul. 2010. Disponível em: < http://www.cchla.ufrn.br/bagoas/v04n05art01_rich.pdf>. Acesso em: 12 fev. 2017.

SAFRANSKI, Rüdiger. **Romantismo**: uma questão alemã. 2. ed. Tradução de Rita Rios. São Paulo: Estação Liberdade, 2010.

SANDERS, Rupert. **Snow White and the huntsman**. Estados Unidos: Roth Filmes, Universal Pictures, 2012. DVD (132 min).

SCHLEGEL, Friedrich. Fragment 116. **Athenäum**, Berlin, 1. Bd., 2. Stück, 1798. Disponível em: <<http://www.zeno.org/Literatur/M/Schlegel,+Friedrich/Fragmentensammlungen/Fragmente>>. Acesso em: 21 jul. 2016.

SCOTT, Joan. W. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. Revisão de Tomaz Tadeu da Silva. In: **Educação & Realidade**. Porto Alegre, v. 20, n. 2, p. 71-99, jul./dez. 1995.

SNYDER, Zack. **Dawn of the dead**. Estados Unidos, Canada, Japão, França: Strike Entertainment, New Amsterdam Entertainment, Metropolitan Filmexport, Toho-Towa, 2004. DVD (110min).

SOUSA, Mauricio de. **Turma da Mônica**: Branca de Neve/Cinderela. Coleção Princesas & Princesas. Vol. 3. Barueri: Girassol, 2012.

STROMBERG, Robert. **Maleficent**. Estados Unidos, Reino Unido: Roth Films, Walt Disney Pictures, 2014. DVD (97 min).

TATAR, Maria. **The annotated classic fairy tales**. New York: W. W. Norton & Company, 2002.

TATAR, Maria. **The hard facts of the Grimms' fairy tales**. Princeton: Princeton University Press, 1987.

VOLOBUEF, Karin. Contos dos Grimm: herança do folclore, matéria filológica, criação literária. In: MOURA, Magali; CAMBEIRO, Delia (Orgs.). **Magias, encantamentos e metamorfoses**: fabulações modernas e suas expressões no imaginário contemporâneo. Rio de Janeiro: De Letras, 2013, p. 15-31.

WEINKAUFF, Gina; VON GLASENAPP, Gabriele. Die romantische Gegenbewegung. In: _____. **Kinder und Jugendliteratur**. Paderborn: Verlag Ferdinand Schöningh, 2014, p. 43-71.

WILLINGHAM, Bill. **Fables**. Diversos ilustradores. New York City: Vertigo, 2002-2015.

WIRKOLA, Tommy. **Hansel and Gretel: Witch hunters**. Alemanha, Estados Unidos: Paramount Pictures, Metro-Goldwyn-Mayer Productions, 2013. DVD (88 min).

YABU, Fábio. Branca dos Mortos e os sete zumbis. In: _____. **Branca dos Mortos e os sete zumbis e outros contos macabros**. Ilustrações de Michel Borges. São Paulo: Globo, 2013, p. 13-50.

ZIPES, Jack. **Fairy tales and the art of subversion**: the classical genre for children and the process of civilization. 2.ed. New York: Routledge, 2006.

ZIPES, Jack. **Romper el hechizo**: una vision política de los cuentos folclóricos y maravillosos. Traducción de Vanina Cúccaro. Buenos Aires: Grupo Editorial Lumen, 2001.