

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA PORTUGUESA

ANA LUIZA GERFI BERTOZZI

Versão Corrigida

Três contos sem fada: a violência atualizada em *Branca de Neve*

SÃO PAULO

2023

ANA LUIZA GERFI BERTOZZI

Três contos sem fada: a violência atualizada em *Branca de Neve*

Versão Corrigida

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Literatura Portuguesa da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo como requisito para a obtenção do título de Mestra em Literatura Portuguesa.

Orientadora: Prof^a Dr^a Marlise Vaz Bridi

SÃO PAULO

2023



UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE
Termo de Anuência do (a) orientador (a)

Nome do (a) aluno (a): Ana Luiza Gerfi Bertozzi

Data da defesa: 16/11/2023

Nome do Prof. (a) orientador (a): Marlise Vaz Bridi

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento ao Sistema Janus e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 13/12/2023

(Assinatura do (a) orientador (a))

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

B545t Bertozzi, Ana Luiza Gerfi
Três contos sem fada: a violência atualizada em
Branca de Neve / Ana Luiza Gerfi Bertozzi;
orientadora Marlise Vaz Bridi - São Paulo, 2023.
100 f.

Dissertação (Mestrado)- Faculdade de Filosofia,
Letras e Ciências Humanas da Universidade de São
Paulo. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas.
Área de concentração: Literatura Portuguesa.

1. Conto de Fadas. 2. Conto Contemporâneo. 3.
Literatura Portuguesa Contemporânea. 4. Maria Teresa
Horta. 5. Lídia Jorge. I. Bridi, Marlise Vaz ,
orient. II. Título.

ANA LUIZA GERFI BERTOZZI

Três contos sem fada: a violência atualizada em *Branca de Neve*

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Literatura Portuguesa da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo como requisito para a obtenção do título de Mestra em Literatura Portuguesa.

Orientadora: Prof^a Dr^a Marlise Vaz Bridi

Aprovada em: 16 de Novembro de 2023

Banca Examinadora

Prof^a. Dra. Marlise Vaz Bridi (USP)

Prof^a. Dra. Susana Ramos Ventura (UNIFESP)

Prof. Dr. Charles Borges Casemiro (IFSP)

Prof. Dr. Mauro Dunder (UFRGN)

DEDICATÓRIA

A cada pessoa que esteve aqui, um pedaço do meu coração.

AGRADECIMENTOS

Agradeço, imensamente, às professoras e aos professores responsáveis pela existência deste trabalho, especialmente, e com uma enorme dose de carinho, à Professora Doutora Marlise Vaz Bridi, pela atenção e cuidado, sempre vestidos da mais admirável perspicácia acadêmica.

Agradeço a minha mãe, a meu pai e a meus irmãos, pela paciência e pelo amor.

Às amigas e aos amigos, agradeço o companheirismo, os conselhos, a proximidade e o carinho.

Sem vocês, nada seria possível.

EPIGRAFE

Mas um dia virá em que, muito mais velha,
você voltará a ler histórias de fadas.

C. S. Lewis

RESUMO

O conto de fadas permanece no imaginário popular e continua sendo contado e recontado. Neste estudo, busca-se, por meio da análise comparativa de diversos processos de atualização do discurso narrativo literário, observar a relação dialógica entre um conto de fadas, *Branca de Neve* – em sua versão de Wilhelm e Jacob Grimm, do século XIX, tomada aqui como conto de partida – e duas narrativas curtas contemporâneas, também chamadas *Branca de Neve*, das autoras portuguesas Lúcia Jorge e Maria Teresa Horta. Duas premissas teóricas norteiam o trabalho: a primeira é que a Literatura é um discurso estético, e, como tal, é histórica, dialógica, social e ideológica (BAKHTIN, 1988, 1997; BENVENISTE, 1976); sendo, pois, o conto um discurso literário, entende-se que ele é também definido pelas características do discurso apontadas. Desse modo, como uma forma histórica (PONTIERI, 2012), pode-se dizer que o conto se atualiza no tempo, transformando-se sem nunca romper totalmente com suas formas anteriores. A segunda premissa teórica que direciona esta pesquisa é a que o texto literário narrativo é um discurso figurativo, no qual se figuram as três categorias de mundo: sujeito, tempo e espaço (BENVENISTE, 1976). A partir destas premissas, o trabalho busca entender como os contos contemporâneos atualizam a figura da protagonista Branca de Neve, dos Grimm, nas figuras das protagonistas Branca e Maria da Graça, respectivamente de Maria Teresa Horta e Lúcia Jorge, assim como suas relações com o espaço narrativo e o papel da violência como elemento narrativo, tomando, sempre, como ponto de partida, o conto dos Irmãos Grimm. Duas hipóteses são investigadas nesta pesquisa: a primeira e mais ampla diz que, sendo o conto uma forma histórica, ele se atualiza no tempo e, uma vez que não é possível uma ruptura completa com relação às formas anteriores, os contos contemporâneos analisados deverão conter atualizações de elementos constitutivos – personagens, enredo, narrador, tempo e espaço – do conto de fadas, mantendo uma relação dialógica com ele. A segunda hipótese, que deriva da existência dessa atualização – seja como continuidade ou como ruptura do conto de fadas nas narrativas contemporâneas –, é a de que a violência está presente em todos os elementos narrativos dos contos e é em torno dela que o processo de atualização e a relação dialógica entre os contos se fundamenta.

PALAVRAS-CHAVE: Conto de Fadas; Conto Contemporâneo; Sujeito-Espaço; Violência.

ABSTRACT

The fairy tale remains in popular imagination and continues to be told and retold. In this study, through a comparative analysis of various processes of updating literary narrative discourse, the aim is to observe the dialogic relationship between a fairy tale, *Snow White* – in its version by Wilhelm and Jacob Grimm from the 19th century, taken here as the starting tale – and two contemporary short narratives, also called *Snow White*, by Portuguese authors Lúcia Jorge and Maria Teresa Horta. Two theoretical premises guide the work: the first is that Literature is an aesthetic discourse, and as such, it is historical, dialogic, social, and ideological (BAKHTIN, 1988, 1997; BENVENISTE, 1976); therefore, as a literary discourse, it is understood that the fairy tale is also defined by these discourse characteristics. Thus, as a historical form (PONTIERI, 2012), it can be said that the fairy tale updates itself over time, transforming without ever completely breaking away from its previous forms. The second theoretical premise that directs this research is that the narrative literary text is a figurative discourse, in which the three categories of the world are figured: subject, time, and space (BENVENISTE, 1976). Based on these premises, the work seeks to understand how the contemporary tales update the figure of the protagonist Snow White from the Grimms' version, in the figures of the protagonists Branca and Maria da Graça, respectively by Maria Teresa Horta and Lúcia Jorge, as well as their relationships with the narrative space and the role of violence as a narrative element, always taking the Brothers Grimm's tale as a starting point. Two hypotheses are investigated in this research: the first and broader one states that, being a historical form, the fairy tale updates itself over time and, since a complete rupture with previous forms is not possible, the analyzed contemporary tales should contain updates of constitutive elements – characters, plot, narrator, time, and space – of the fairy tale, maintaining a dialogic relationship with it. The second hypothesis, which derives from the existence of this update – whether as continuity or rupture of the fairy tale in contemporary narratives – is that violence is present in all narrative elements of the tales and that the process of updating and the dialogic relationship between the tales are grounded in it.

KEY-WORDS: Fairy Tale; Contemporary Short Story; Subject-Space; Violence.

SUMÁRIO

Introdução	13
1. As muitas faces da narrativa curta: levantamentos bibliográficos e uma Branca de Neve	20
1.1 Contextualizações necessárias: aproximações entre Literatura e História	20
1.2 Um longo caminho até aqui: as muitas análises do conto	21
1.3 As muitas teorias das fadas: contextualizações teóricas e recorte metodológico	25
1.4 Uma certa análise de <i>Branca de Neve</i> : Propp e sua proposição estruturalista	37
2. O conto sem fadas português: Lídia Jorge, Maria Teresa Horta e outras Brancas de Neve	53
2.1 Outras contextualizações necessárias	53
2.2 Maria Teresa Horta	55
2.3 Lídia Jorge	61
3. Entre castelos, casas e cidades: atualizações do espaço	68
3.1 Ainda outras contextualizações necessárias	68
3.2 O espaço e as atualizações: continuidades e rupturas nos espaços narrativos	72
3.3 Os espaços e os movimentos: o trajeto das personagens	82
4. Brancas e seus caminhos perigosos: uma análise da formação das protagonistas ao longo do trajeto narrativo	86
ALGUMAS CONSIDERAÇÕES: os espaços, as Brancas de Neve e a violência	95
Referências	99

INTRODUÇÃO

No amplo escopo de sua escrita, Angela Carter discute o valor histórico dos contos de fadas, por meio da crítica ao processo de transcrição da oralidade para a escrita, e, também, por meio dos enredos de seus próprios contos nos quais subverte e reimagina enredos cristalizados por esse mesmo processo de transcrição que altera “[...] profundamente a natureza dessa literatura.” (2005, p. 6). Na Introdução de *The Virago book of Fairy Tales*, coletânea de contos de fada – publicada no Brasil, em 2005, pela Companhia das Letras, como *103 Contos de fada* – a autora ressalta que o entendimento das formas do passado nos ajuda a “[...] conceber o que haveremos de ser.” (2005, p. 7). Entender o passado é compreender os futuros rumos para o presente; ler e estudar contos de fadas é, então, entender o valor e a relevância dessas narrativas para leitoras e leitores atuais e é entender a inescapável relação que diversas narrativas contemporâneas mantêm com essas histórias, o que alimenta, de certa forma, o encanto e o potencial de transformação e atualização que se vê nesses textos contemporaneamente.

Com a perspectiva de Angela Carter em mente, essa dissertação busca, por meio da análise comparativa de diversos elementos dentro do processo de atualização, observar a relação dialógica entre um conto de fadas literário, *Branca de Neve*, publicado originalmente entre 1817 e 1822, de Wilhelm e Jacob Grimm, do século XIX, e duas narrativas curtas contemporâneas, também chamadas *Branca de Neve*, das autoras portuguesas Lídia Jorge, publicado na coletânea *Praça de Londres*, em 2008, e Maria Teresa Horta, publicado originalmente na coletânea *Menina*, em 2014.

Para a análise das relações de atualização mantidas entre os três contos, essa pesquisa leva em conta duas premissas teóricas. A primeira é que a Literatura é um discurso estético, e, como tal, é histórica, dialógica, social e ideológica (BAKHTIN 1988, 1997; BENVENISTE, 1976), ou seja, apresenta, como todo discurso, uma dimensão quadripartida. Ela é ideológica e social uma vez que carrega valores das pessoas que a produzem e da sociedade na qual é produzida. É, também, dialógica, pois, uma vez que nenhum discurso pode ser tomado como adâmico, todos os discursos constituem interações com discursos anteriores, contemporâneos entre si, ou posteriores (BAKHTIN 1988, 1997), seja para rompê-los ou para continuá-los – em movimentos de atualização. E é, por fim, histórica, uma vez que sua forma se atualiza no tempo, alterando-se a cada nova necessidade comunicativa.

Como dito, essa dissertação trabalha com o conto, a narrativa curta, breve ou simples, chamada assim por autores como André Luiz Garcia Ming (2019), Enrique Anderson Imbert (2007),

André Jolles (1976), Júlio Cortázar (2008a, 2008b), Vladimir Propp (2006), Regina Pontieri (2012), entre muitos outros, e, de modo geral, classificado como um gênero de difícil definição. Ainda assim, esse gênero está presente na história da Literatura desde suas origens que, nas palavras de Aurélio Buarque de Holanda Ferreira e Paulo Ronái (2013), se perdem no tempo.

Sendo o conto um discurso literário, entende-se que é definido pelas características do discurso apontadas anteriormente: histórico, dialógico, social e ideológico. Então, como forma histórica (PONTIERI, 2012), pode-se dizer que sua forma se atualiza no tempo, transformando-se sem nunca romper totalmente com as formas anteriores: assim como o conto experimental que pode carregar as marcas formais mais específicas da contemporaneidade, mas não consegue romper completamente com o conto de tradição popular. Essa impossibilidade de rompimento torna-o dialógico (BAKHTIN, 1988, 1997) e as marcas desse dialogismo sempre podem ser buscadas no texto.

Retomando a composição quadripartida do discurso, a segunda premissa teórica que direciona essa pesquisa é a de que o texto literário é o discurso no qual se figuram as três categorias de mundo: sujeito, tempo e espaço (BENVENISTE, 1976). A partir dessa premissa, o trabalho busca entender como cada um dos contos contemporâneos atualiza a figura da protagonista, Branca de Neve, em seu papel de sujeito, busca entender também como o espaço narrativo foi construído pelas autoras portuguesas, a partir do conto de partida dos Irmãos Grimm, e, finalmente, busca entender como a violência se apresenta como parte fundamental da construção dos elementos narrativos.

É clara a relação dialógica entre os contos, uma vez que as autoras contemporâneas alimentam a expectativa de leitoras e leitores desde o título das narrativas, para depois subvertê-las, abandonando as características mais cristalizadas do enredo do conto de fadas e superando as limitações históricas e temáticas do Romantismo – nas relações estéticas mantidas com a formação do mundo burguês – dos séculos XVIII e XIX, nas quais estavam inscritos os Grimm (HAUSER, 1982a, 1982b; BENJAMIN, 1988; ZIPES, 2000; BOTTIGHEIMER, 2009). Assim, criando, portanto, processos de atualização, em cada um dos contos contemporâneos, que se baseiam em uma série de elementos constitutivos do conto de fadas literário que são rompidos, como a figuração da protagonista, ou retomados, como o nome das histórias ou mesmo a proposição de uma protagonista feminina.

Dessa forma, levando em conta as duas premissas teóricas iniciais, essa dissertação visa, como já foi apontado, à análise comparativa de dois contos contemporâneos portugueses com um conto de fadas literário, buscando naqueles as atualizações que as autoras propõem deste e entendendo que

tais atualizações só são possíveis devido a composição quadripartida do discurso e a figuração das categorias de sujeito, tempo e espaço nos discursos literários, como o conto.

Tendo em vista as premissas teóricas que embasam este trabalho, são propostas duas hipóteses para esta pesquisa. A primeira e mais ampla diz que, sendo o conto uma forma histórica, ele se atualiza no tempo e, uma vez que não é possível uma ruptura completa com relação às formas anteriores, os contos contemporâneos analisados devem conter atualizações de elementos constitutivos do conto de fadas literário – personagens, enredo, narrador, tempo e espaço –, mantendo uma relação dialógica com ele.

A segunda hipótese, que deriva da existência dessa atualização – seja como continuidade ou como ruptura do conto de fadas literário – é a de que a violência seria o elemento narrativo essencial no qual o processo de atualização se fundamenta e do qual a relação dialógica entre os contos dependeria para existir. Assim sendo, em cada um dos elementos constitutivos analisados – no caso a composição da protagonista e a construção do espaço – está presente a figuração da violência, mais especificamente, a violência contra a mulher que, nos contos contemporâneos, se apresenta como forma problematizada da composição da identidade feminina. Essa figuração da violência pode ser entendida de duas maneiras: tanto como resultado de um processo histórico, que se materializa de forma particular em cada um dos contos, quanto como forma de entendimento de como a violência afeta e compõe a identidade feminina na contemporaneidade (BEAUVOIR, 2016; KEHL, 2017). Nos contos contemporâneos, a violência recuperada e figurada pelas autoras reflete a violência enfrentada pelas mulheres na realidade, também contemporânea, tanto nas relações sociais no ambiente de trabalho e público – como se vê no conto de Lídia Jorge (2014) –, quanto no ambiente familiar – como se vê no conto de Maria Teresa Horta (2014). Nesse sentido, são abordados aspectos dessa violência, que aparecem atualizados nos elementos constitutivos do conto, como partes do enredo.

O processo de atualização, ferramenta fundamental da construção metodológica desta pesquisa, é entendido como uma série de elementos narrativos propostos pelas autoras contemporâneas para marcar aproximações – continuidades – ou afastamentos – rupturas –, em relação ao texto do conto de fadas. A análise comparativa dos contos, que visa confirmar as hipóteses levantadas, procura observar tanto na formação do sujeito, quanto na construção do espaço, e, finalmente, na figuração da violência como elemento narrativo, tais processos de atualização (BAKHTIN, 1988, 1997; BENVENISTE, 1976).

Visto o que foi proposto até aqui, não há nesse trabalho, para utilizar as palavras de Vladimir Propp (2006), pretensões a uma historiografia do folclore, ou mesmo uma investigação das origens geográficas e históricas do conto ou do conto de fadas. O que é feito é a busca por um entendimento das teorias sobre o conto e sobre o conto de fadas que ilustrem a linha de raciocínio construída para a análise das relações dialógicas de atualização entre as três narrativas curtas em questão.

O conto, objeto de análise dessa dissertação, como uma forma literária resultante de um discurso narrativo, é muito discutido, tendo seu caminhar histórico muito analisado, e ainda sendo uma fonte inesgotável tanto para os prosadores, que retomam contos clássicos e contos de fadas em diversos processos de atualização, quanto para a crítica literária, com pesquisadores como: Susana Ventura, André Ming Garcia, Paulo César Ribeiro Filho e Adriane Figueira Batista que continuam discutindo a forma e a relevância social, cultural, acadêmica e artística das narrativas curtas.

Teoria e crítica persistem, com razão, em classificar o conto como um gênero de difícil definição e que em muito se aproxima de outros gêneros que o cercam: a novela e a crônica, por exemplo, como se vê em Jolles (1976) e Regina Pontieri (2012), a partir do pensamento de Cortázar (2008a, 2008b). Assim, cada nova pesquisa adiciona um tópico a esse caldeirão de teorias e críticas e não procura, especialmente, no escopo deste trabalho, a definição para a forma do conto, ou a chave mestra que irá, por fim, destrancar uma teoria universal para o conto.

Como parte desse caldeirão, esse trabalho pretende aprofundar e enriquecer o estudo do conto, a partir da análise comparativa dos textos contemporâneos portugueses com o texto do conto de fadas de partida, contribuindo, assim, para o entendimento da evolução da forma histórica do conto, compreendendo mais um dos aspectos dialógicos que ligam os diversos momentos e formas do conto. A pesquisa pretende somar aos trabalhos e reflexões que focam, não só na análise de grandes contistas contemporâneos, mas, especialmente, grandes autoras, aprofundando a pesquisa com foco na autoria feminina dentro do gênero conto. A grande presença, no imaginário de leitoras e leitores, dos arquétipos, valores, enredos e personagens dos contos de fada é instigante para que se entenda de onde vem a relevância desses textos para a contemporaneidade e para que se compreenda a importância da escolha feita por autoras como Lídia Jorge e Maria Teresa Horta, assim como Angela Carter, em retomar, para os dias de hoje, essas histórias.

Observando a importância das relações dialógicas entre os textos, será possível compreender mais um desdobramento da violência: o papel que ela tem em compor, sem que possa ser evitada, a identidade das mulheres. Esse papel é observado dentro dos espaços ocupados pelas protagonistas e ao longo do trajeto percorrido por elas, em dois momentos históricos diferentes: seja no conto de fadas, representação de uma visão medievalizante e nacionalista dos séculos XVIII e XIX, ou nos contos das autoras portuguesas Lúcia Jorge e Maria Teresa Horta, que representam o momento contemporâneo fragmentado, capitalista e individualizado; e, também, em dois momentos diferentes da vida da mulher: a infância – nos contos de Maria Teresa Horta e dos Irmãos Grimm – e a vida adulta – no conto de Lúcia Jorge.

Tendo em vista os objetivos e as hipóteses propostas, assim como as limitações teóricas e práticas apontadas, a composição do trabalho se dá em quatro capítulos.

O **primeiro** capítulo, AS MUITAS FACES DA NARRATIVA CURTA: levantamentos bibliográficos e uma Branca de Neve, é dividido em 4 subcapítulos. Seu objetivo principal é, por meio de uma breve contextualização que relaciona História Cultural e Literatura (DARNTON, 1988; CARTER, 2005), entender, primeiro, um caminho histórico e teórico que constitui um recorte das discussões e definições necessárias para a análise do conto, no segundo subcapítulo, e do conto de fadas, no terceiro subcapítulo, em especial, seus aspectos históricos, formais e discursivos. Para isso, apresenta-se, sobre o conto, o pensamento de Nádia Battella Gotlib (1985), Regina Pontieri (2012), Júlio Cortázar (2008a, 2008b) e André Jolles (1976) e, sobre o conto de fadas, Ruth Bottigheimer (2020), Jack Zipes (2019), Nelly Novaes Coelho (2012) e Karin Volobuef (2015). Ainda no terceiro subcapítulo, é feito um necessário panorama teórico com relação às vertentes relevantes de análise do conto de fadas, a partir de Jack Zipes (2000) e Vladimir Propp (2006). Estabelecida a relação entre as vertentes teóricas apresentadas, faz-se a descrição da metodologia utilizada para a análise dos processos de atualização entre os três contos chamados Branca de Neve. Por fim, buscando expandir o entendimento da estrutura narrativa do conto de fadas, são apresentadas as funções das personagens, conforme a teoria de Vladimir Propp, em *Morfologia do Conto Maravilhoso* (2006), assim como o enredo, do conto Branca de Neve, aqui chamado de conto de partida, como elas aparecem em *Contos da Infância e do Lar*, versão dos pesquisadores e escritores alemães Jacob e Wilhelm Grimm, a partir da edição organizada por Francisco Vaz da Silva, com tradução de Teresa Aica Bairos.

O **segundo** capítulo, O CONTO SEM FADAS PORTUGUÊS: Lúcia Jorge, Maria Teresa Horta e outras Brancas de Neve, é dividido em 3 subcapítulos. O capítulo inicia-se com um recorte da história contemporânea de Portugal buscando, essencialmente, entender como a ditadura salazarista portuguesa e

a Revolução dos Cravos são, ao mesmo tempo, pano de fundo e temática central para a produção literária das autoras Maria Teresa Horta e Lídia Jorge, para isso, apresenta-se o pensamento de Marlise Vaz Bridi (2005), José Castello (2011), Álvaro Cardoso Gomes (1993) e Sheila Pelegri de Sá (2009). Feita, no primeiro subcapítulo, a apresentação inicial de aspectos relevantes da história portuguesa, apresentam-se nos subcapítulos seguintes, a relação de parte da produção literária das autoras com o contexto histórico no qual elas estão inseridas, assim como o enredo dos contos analisados. Para esse intenso percurso histórico e analítico, são apresentados, sobre a narrativa de Maria Teresa Horta: Marlise Vaz Bridi (2006, 2008, 2009), Miriam Raquel Morgante Bittencourt (2005), Oliveira (2017), Nelly Novaes Coelho (1999) e Ana Raquel Fernandes (2015), e sobre a narrativa de Lídia Jorge, Mauro Dunder (2013), Debora Leite David (2010) e a Professora Doutora Marlise Vaz Bridi (2014).

O **terceiro** capítulo, ENTRE CASTELOS, CASAS E CIDADES: atualizações do espaço, é dividido em 3 subcapítulos. O capítulo tem dois objetivos principais, o primeiro é apresentar os conceitos relacionados à Geografia e à Literatura que são necessários para a definição e compreensão do espaço como conceito geográfico e literário, feita no primeiro subcapítulo, para isso são apresentados Júlio César Suzuki (2006), Milton Santos (2008), Charles Borges Casemiro (2019), Nádia Battella Gotlib (1985), Charles E. May (2012) e Jack Zipes (2000). O segundo objetivo é apresentar os pontos de atualização na construção do espaço narrativo nos três contos chamados Branca de Neve: tendo o conto de fadas dos Irmãos Jacob e Wilhelm Grimm como ponto de partida para os contos contemporâneos de Lídia Jorge e Maria Teresa Horta. Essa descrição é feita em duas etapas, uma em cada subcapítulo. No segundo subcapítulo, a composição dos espaços narrativos de cada um dos contos é feita a partir da comparação de seus elementos, buscando estabelecer quais espaços seriam positivos ou negativos com relação à recepção das protagonistas. No terceiro subcapítulo, por fim, são descritos os trajetos percorridos pelas protagonistas, ressaltando, ao longo do deslocamento das personagens, a relação que um elemento discursivo mantém com o outro. A análise do movimento das protagonistas, busca observar, nos três contos analisados, como o trajeto reforça ou rompe as relações de violência contra a protagonista e as relações estabelecidas entre os contos contemporâneos, que criam percursos similares ou distintos dos percursos históricos e sociais esperados a partir do conto de partida. Para isso, apresenta-se o pensamento de Jack Zipes (2000, 2019), Ruth Bottigheimer (2009), Walter Benjamin (1987), Nelly Novaes Coelho (2012), Karin Volobuef (2011), Camila Borges dos Anjos (2020) e Paulo Miceli (1988)

O **quarto** capítulo, BRANCAS E SEUS CAMINHOS PERIGOSOS: a violência contra as protagonistas ao longo do trajeto narrativo, é um capítulo sem subdivisões. O objetivo deste capítulo, uma vez feito o levantamento e a descrição da composição dos espaços narrativos nos três contos chamados Branca de Neve e feita, também, a exposição de como esses espaços se constituem como positivos ou negativos com relação às protagonistas, é analisar a relação destes espaços com a protagonista, destacando como cada um dos tipos de violência se constitui como um elemento narrativo que define o andar da narrativa e a formação da protagonista.

Tendo em vista, então, as premissas teóricas apresentadas e o percurso analítico percorrido, as comparações propostas apontam para as relações dialógicas mantidas entre os contos contemporâneos e o conto de fadas: tanto na construção do espaço, quanto na construção das protagonistas, os contos portugueses carregam marcas de sua relação com o conto de partida dos Irmãos Grimm, e a maior dessas marcas é a violência como elemento determinante na construção da relação entre protagonistas e seus espaços sejam estes lugares ou trajetos.

1. AS MUITAS FACES DA NARRATIVA CURTA: levantamentos bibliográficos e uma Branca de Neve

1.1 CONTEXTUALIZAÇÕES NECESSÁRIAS: aproximações entre Literatura e História

Uma análise literária tem como pressuposto uma análise histórica. Uma vez que nenhum objeto de arte, incluindo-se aí todas as obras literárias, pode ser entendido no vácuo (não importa o quanto isso agradasse a alguns críticos e estudiosos com pretensões ao estudo da física), é preciso contextualizar a sua produção e a sua recepção na realidade. Todo retrato artístico é, em escalas variadas, o retrato de uma realidade.

Assim, quando se leva em conta as diversas construções narrativas, entende-se que “[...] os contos de fadas, os contos populares, as histórias da tradição oral constituem a mais vital ligação que temos com o universo da imaginação de homens e mulheres comuns, cujo trabalho criou o mundo.” (CARTER, 2005). Robert Darnton (1988) chama a “ligação vital” proposta por Angela Carter entre o nosso universo e o universo da imaginação do passado de “[...] vias de acesso ao pensamento.” (DARNTON, 1988). Essas são vias de acesso que, quando, por exemplo, são lidos os contos poéticos de Maria Teresa Horta, ou os contos duramente realistas de Lídia Jorge, ligam as leitoras e os leitores a uma certa realidade portuguesa retratada pelas autoras, que espelha a construção do pensamento português na contemporaneidade da escrita. Da mesma forma, quando se lê os contos dos Grimm, alcança-se uma ligação vital ao pensamento alemão burguês, protestante, intelectual e Romântico dos séculos XVIII e XIX, e, além disso, a, pelo menos, uma parte de um acesso histórico, porém atemporal, a uma série de outras narrativas que antecedem a essa: narrativas da oralidade que se perderam e se reinventaram, sequencialmente, e em diversas histórias ao longo dos séculos.

Para Darnton (1988), uma análise histórica, mais do que apenas uma descrição sobre o pensamento e a existência de um certo grupo de pessoas em determinada época, pode ser uma análise sobre como essas pessoas interpretavam o mundo, davam sentido a ele e infundiam nele emoção e significado. Por isso, destaca-se a importância do papel histórico da Literatura na composição da História, não só por meio daquelas narrativas canônicas, mas também por aquelas histórias e formas que compõem o “nível do corriqueiro” (DARNTON, 1988), no qual, inescapavelmente, se incluem os contos e os contos de fada.

Outros estudiosos, como Arnold Hauser, em *História Social da Literatura e da Arte* (1982a, 1982b) complementam a proposição de Robert Darnton (1988) e, mesmo de Angela

Carter (2005), ao relacionar aspectos da formação histórica, da formação artística e da formação literária, ressaltando que os processos literários não acontecem no vácuo e que a compreensão da formação da História leva a uma melhor compreensão da Literatura.

Esse trabalho propõe-se a essa análise historicamente contextualizada das narrativas aqui estudadas, tanto do conto de partida, a narrativa *Branca de Neve* como registrada em *Kinder-und Haus-märchen (Contos da infância e do lar)*, em 1812, pelos irmãos Wilhelm e Jacob Grimm, como das narrativas contemporâneas, também chamadas *Branca de Neve*, de 2014, das autoras portuguesas Lídia Jorge e Maria Teresa Horta. Assim, ainda que tais narrativas ocupem espaços históricos bastante diversos, para entendê-los, é fundamental que entendamos o caminho de composição dessas formas narrativas. Tendo isso em vista, neste capítulo são apresentadas breves composições do caminho histórico percorrido pelas formas narrativas relevantes: o conto de fadas e o conto.

1.2 UM CAMINHO ATÉ AQUI: as muitas análises do conto

Este subcapítulo se fundamenta em um levantamento que busca estudiosas e estudiosos que explorem facetas da narrativa curta, em especial, algumas discussões que levem em conta aspectos históricos, formais e discursivos do conto.

Em *Formas Simples* (1976), André Jolles (1874 – 1946), linguista e historiador de arte, se debruça sobre vários gêneros, entre eles: a lenda, o mito, o ditado, a adivinha e o conto, que teriam duas características em comum: as suas formas simples – sendo aquelas que compõem gêneros mais longos – e a suas origens na oralidade. A apresentação proposta por Jolles (1976) provém da origem e dos usos da palavra *märchen*, termo alemão para *conto de fadas*. Para o pesquisador, *märchen* só “[...] adotou verdadeiramente o sentido de forma literária determinada [...]” (1976, p. 181), ou seja, só se estabeleceu como uma forma literária independente das outras, quando os irmãos Grimm nomearam sua coletânea de textos recolhidos de *Kinder-und Haus-märchen*, ou seja, *Contos da infância e do lar*. Jolles afirma que, desde o século XVIII, eram conhecidas, na produção cultural alemã, diversos tipos de *märchen*: *feenmärchen* (contos de fada), *zauber-und geistermärchen* (contos de magia e fantasia), *märchen und erzählunger fur kinder und nichtkinder* (contos e narrativas para pequenos e grandes), *sagen märchen und anekdoten* (histórias contos e anedotas) e que foi a decisão dos irmãos Grimm em aplicar o termo *märchen* às narrativas compiladas por eles,

que, ao menos em parte, permitiu uma cristalização de *märchen*, como conto de fada, daquele ponto em diante.

Todavia, a múltipla adjetivação usada em alemão para *märchen* (conto de fadas) é capaz de demonstrar que, além das características gerais que aproximavam e distinguiram o conto de outras formas simples, foram valorizadas, nestes primórdios do conto moderno, particularidades que permitiram a consolidação de uma tipologia variada de contos, em que, todavia, cada tipo concordava com aquilo que era, essencialmente, comum ao gênero conto de fadas, como aponta Nádia Battella Gotlib (1985, p. 15), destacando “[...] a economia do estilo e a situação e a proposição temática resumidas.”, como características que, apesar de aproximar o conto de fadas também de outras formas, como a fábula e a parábola, acabam por delinear o modo como a forma do conto de fadas se define. Segundo Jolles (1976): “[...] foi a coletânea dos irmãos Grimm que reuniu toda essa diversidade num conceito unificado [...]” e, feita essa unificação, a coletânea passou a ser a base para diversas outras que surgiram no século XIX.

A afirmação de Jolles reverbera através do tempo e alcança a análise aqui proposta. Serve, a coletânea dos Grimm, como ponto de partida para o alcance de um campo em comum na definição do conto como gênero, campo minado apresentado, como tal, por todos os teóricos que dele falam. Sendo assim, é nessa coletânea, pelo menos parcialmente, que se estabelecem as mesmas características formais que são reconhecidas, na forma contemporânea do conto, nos contos de Lídia Jorge e Maria Teresa Horta, autoras que, na busca da reafirmação das identidades femininas e na busca de uma discussão que envolve a violência contra a mulher, recuperam do conto de fadas estabelecida na coletânea dos Grimm uma de suas protagonistas mais simbólicas e características desse gênero que são atualizadas em dois contos modernos.

Apesar dos apontamentos de Jolles (1976) sobre a importância histórica dos *Kinder-und Hausmärchen* (*Contos da infância e do lar*) e apesar da intensa presença de levantamentos de ordem histórica, em um grande número de pesquisas da área, sobre a origem dos termos conto e contos de fadas, definir quais são as características centrais do conto, como forma, efetivamente, ainda é uma tarefa que continua sem consenso. Nas palavras de Regina Pontieri (2012): as avaliações de escritores e críticos sobre o conto são “diversas e díspares” (2012, p. 4).

Em sua tese, *Formas históricas do Conto*, de 2012, Regina Pontieri afirma que o único consenso entre os estudiosos do conto parece ser a dificuldade em defini-lo de forma una. A partir das reflexões feitas por Júlio Cortázar (2008a, 2008b), Regina pensa a forma do conto,

apresentando um panorama de definições e exemplificações, a partir da análise pontual de contos de Edgar Allan Poe, Anton Tchekov, James Joyce, Elena Garro, Clarice Lispector, Mário de Andrade e Marcel Aymé.

Entretanto, o ponto fundamental de sua análise é a suposição que o conto é um discurso literário e, como tal, apresenta as características gerais do discurso: ser histórico, social, dialógico e ideológico (BAKHTIN, 1988, 1997). Assim, sua forma atualiza-se no tempo, transformando-se sem nunca romper totalmente com as formas anteriores, compreensão que subjaz ao trabalho de Regina Pontieri e possibilita a análise de diversos contos de diferentes momentos históricos feita pela autora, considerando suas generalidades, mas, ao mesmo tempo, suas especificidades. Essa compreensão é fundamental, também para a análise aqui apresentada, uma vez que a comparação entre o conto de partida e os contos contemporâneos pressupõe a existência de marcas desse dialogismo que transpareçam no texto.

Ao lado, portanto, de Regina Pontieri (2012) e de Jolles (1976), Cortázar (2008a, 2008b) também contribui para o estudo do conto moderno. Sua produção – literária e crítica – tornou-se um dos fundamentos para o estudo da narrativa curta e, desse modo, é recorrente em diversas pesquisas da área. Suas analogias mais conhecidas, em que compara o conto ao romance, são bastante esclarecedoras em relação ao modo como pensa a forma do conto em sua teoria e em sua prática de contista: na primeira analogia, Cortázar pensa o conto como Fotografia e o romance como Cinema. Nessa analogia, Cortázar destaca algumas características que diferenciam as duas formas, evidenciando suas diferenças. Como Fotografia, o conto privilegia um recorte de tempo, de espaço e de cena, ou seja, um recorte de realidade “[...] que pressupõe uma justa limitação prévia [...]” (CORTÁZAR, 2008a, p. 151), constituindo-se como um recorte do fragmento do real, que, todavia, deve transcender aos seus próprios elementos, “[...] de tal modo que esse recorte atue como uma explosão que abra de par em par uma realidade muito mais ampla, como uma visão dinâmica que transcende espiritualmente o campo abrangido pela câmera.” (CORTÁZAR, 2008a, p. 151).

Ao mesmo tempo, na segunda analogia, em que a narrativa surge como uma luta de boxe, Cortázar aponta o romance como luta que se vence por pontos e o conto a luta que se vence por nocaute. Nesse sentido, o conto precisa ser intenso, impactante desde suas primeiras linhas, buscando o efeito rápido sobre o leitor que, imediatamente envolvido, se queda diante do recorte fotográfico promovido pelo conto e percebe aquilo que o transcende.

Cortázar ressalta a importância de se ter uma “ideia viva” da definição do conto e reconhece essa já exausta dificuldade encontrada por todos os teóricos que buscam uma abordagem séria para essa forma. Segundo o pesquisador argentino, essa dificuldade é explicada, pois “[...] as ideias tendem para o abstrato, para a desvitalização do seu conteúdo, enquanto que, por sua vez, a vida rejeita esse laço que a conceptualização lhe quer atirar para fixá-la e encerrá-la numa categoria” (p. 148). O que Cortázar parece querer dizer é que a própria concretização do conto como forma impossibilita sua definição, uma vez que tal definição só seria possível se o texto se afastasse da realidade, o que faria com que perdesse aquela que realmente é a sua característica mais importante, sua relação com o real. Isso pois:

[...] um conto, em última análise, se move nesse plano do homem onde a vida e a expressão escrita dessa vida travam uma batalha fraternal [...] e o resultado dessa batalha é o próprio conto, uma síntese viva ao mesmo tempo que uma vida sintetizada, algo assim como um tremor de água dentro de um cristal, uma fugacidade numa permanência. (CORTÁZAR, 2008a, p. 150)

O trecho evidencia a tendência do autor em transformar suas análises em analogias para que a explicação ganhe cor.

1.3 AS MUITAS TEORIAS DAS FADAS: contextualizações teóricas e recorte metodológico

As origens dos contos de fadas são debatidas desde que estes começaram a ser publicados. As próprias produções dos Irmãos Grimm, longe de serem as primeiras na vasta e antiquíssima história do gênero, se apresentam como alimentadoras desse debate: no prefácio da edição de 1812 de *Kinder-und Hausmärchen* (*Contos da infância e do lar*), por exemplo, os irmãos apontam, erroneamente, Madame d’Aulnoy – Marie-Catherine Le Jumel de Barneville (1650/51 – 1705) – como uma mera copiadora de Charles Perrault (1628 – 1703). O entendimento errôneo dos Irmãos vem, segundo Ruth Bottigheimer (2020), devido o volume de *O reino das Fadas*, que estava disponível a eles, ser posterior a publicação por eles conhecida de Perrault, quando, na verdade, a publicação de Madame d’Aulnoy é anterior.

Esse episódio é exemplar de como o entendimento dos estudiosos e pesquisadores dos contos de fadas esteve, por anos, relativamente restrito ao acesso que tinham à informação. Contemporaneamente, muito da pesquisa historiográfica feita nesse sentido,

envolve “checar” as informações tidas por séculos como verdadeiras no discurso de contadores de histórias e pesquisadores. Vê-se, por exemplo, essa tentativa na revisão do papel das amas de leite que eram vistas como os principais “vetores” para que as narrativas de cunho oral alcançassem os burgueses letrados por toda Europa. Segundo Ruth Bottigheimer (2020), entretanto, muitas das histórias que as amas contavam, em vez de contos de fadas, eram narrativas medievais de cavalaria. Outras situações de leitura em que se acreditava que os textos lidos fossem contos de fada envolviam, na verdade, narrativas anedóticas, histórias de soldados e de marinheiros, ou mesmo a leitura de livros desconhecidos e jornais para trabalhadores noturnos.

Os debates, os desentendimentos, a falta de consenso e as acusações podem ser entendidas, tanto hoje, quanto em momentos anteriores, pelo tipo de narrativa que são os contos de fadas. Sua proeminente relação com o mundo das narrativas populares e com as narrativas orais torna o entendimento dos seus processos de produção pouco claros uma vez que os registros não estão amplamente disponíveis e sua produção se prolonga por centenas de anos. Uma fonte segura de sua origem, entretanto, parece ser, segundo Ruth Bottigheimer (2020), livros impressos na Idade Média tardia que, quando comparados aos escritos de Perrault, demonstram sua semelhança com muito mais clareza e precisão do que a suposta comparação de Perrault feita pelos Irmãos Grimm com Madame d’Aulnoy.

Assim, “A literatura popular que fundamenta a criação de contos de fadas e ficções da terra das fadas inclui muito mais fontes do que se imagina.” (BOTTIGHEIMER, 2020, p. 53). Com a proximidade dessas narrativas daquelas que corriam oralmente, e com a pluralidade de fontes que fundamentam a história dos contos de fadas, e, ainda, com um afastamento do registro histórico preciso, são criadas as múltiplas raízes necessárias para que os contos de fadas permaneçam relevantes na atualidade, criando, também, múltiplas expressões contemporâneas – formais e temáticas – que perpetuam a forma do conto de fadas em suas diversas expressões, mais ou menos típicas, corroborando o pensamento de Angela Carter de que essas são as histórias que criam “ligações vitais” com o passado e de Robert Darnton de que essas narrativas podem propor “vias de acesso” a um entendimento mais completo da História Cultural. Quando se estuda os textos que deram origem ao Romance, por outro lado, pode-se dizer, na maioria das vezes, exatamente, quando um determinado volume foi publicado pela primeira vez, onde e por quem; os constantes processos de reformulação e republicação que permeiam a existência dos contos de fadas, além das

relações criadas pelos ciclos temáticos, criam laços entre enredos que permanecem no imaginário popular até hoje.

Quando apresenta o caminho para a formação de um ciclo de contos conhecido como contos de Jack ou contos de Tiny Tim, Zipes (2019) destaca o caminho formativo percorrido pelas narrativas até que se cristalizassem nas diversas formas que conhecemos hoje, processo que ilustra o pensamento exposto anteriormente.

Nesse ciclo de contos, relacionado ao conto *Os seis que venceram o mundo*, diversos motivos-chave se alinham dentro das diferentes narrativas criando uma coesão formal e temática entre elas. São tais motivos-chave, segundo Zipes (2019): “[...] um herói falho, vários homens com talentos extraordinários e uma embarcação incomum.”; o herói aqui em questão precisa da ajuda de um ser todo poderoso para redimir suas más qualidades e, assim, atingir seus objetivos.

O pesquisador destaca diversas versões que se organizam historicamente dentro desse ciclo ao longo de séculos: começando com *Belle-Belle* ou *le Chevalier fortuné*, de Marie-Catherine d’Aulnoy (*Les Contes de fées*, 1697¹); passando por *Lo ‘gnorante* e *Lo Polece*, de Giambattista Basile (*Lo cunto de le cunti*, 1634²), pouco tempo antes; chegando a *De Bono Facto*, de Giovanni Sercambi (*Novelle*, 1384), trezentos anos antes; e chegando, por fim, a um episódio no *Mabinogion* (c. 1100), em que “[...] extraordinários cavaleiros arturianos ajudam o herói em sua busca por uma noiva” (ZIPES, 2019, p. 25). Ainda que os autores dos contos citados não reconheçam conscientemente a influência de cada uma das outras histórias presentes no mesmo ciclo, especialmente aquela do século 12, é inegável que essa influência se acumula ao longo do tempo e que a relação entre elas estabelece uma relação de troca entre narrativas orais e literárias que se intercalam fundamentando as bases para a formação das histórias ao longo do processo de formação da Literatura:

[...] esse poema (*As Argonáuticas*), juntamente com contos e lendas orais, teve um papel importante na formação de contos populares e de fadas que deram origem a *Os seis que venceram o mundo*, *Os seis criados* e centenas, senão milhares de histórias sobre a cooperação de super-heróis. (ZIPES, 2019, p. 25)

1 Esse e outros contos de autoria feminina dos séculos VXII e XVIII podem ser encontrados na coletânea *Na companhia de Bela*, de 2019, compilado por Susana Ventura e Cassia Leslie.

2 Esse conto pode ser encontrado em *O conto dos contos*, de 2018, editado pela Editora Alexandria.

Assim, podemos entender com mais clareza que o processo formativo dos contos de fada é mais longo e mais ativo do que muitas vezes se pode parecer, criando relações constantes do presente narrado com o passado.

Quando se toma como referência o século XIX, época na qual inserem-se os Irmãos Grimm e muitos outros folcloristas, torna-se fundamental, além da compreensão literária, a compreensão e a importância do sentimento nacional romântico que imperava em diversas partes da Europa. À guisa de contextualização, retomamos o sentimento nacionalista e ufanista que buscava fortalecer, e senão criar, uma imagem nacional tradicional do país. Viu-se assim em Portugal e na Alemanha.

É nessa época que o folclore passa a ocupar status de objeto de estudo acadêmico e, como tal, despertar a atenção de destes folcloristas.

Para eles, ‘folclore’ significava o que era contado por informantes do ‘povo’ (folk) para os coletores, fossem eles amadores ou acadêmicos. Na era do nacionalismo, o folclore era entendido como prova da existência de um povo nacional coerente. (BOTTIGHEIMER, 2020, p. 56)

Ou seja, se um grupo de informantes trouxesse histórias que fossem a base da formação cultural e oral da literatura para esses coletores, esse movimento “provaria” o caráter uno e coeso – coerente, como propõe a autora – da nação em questão. Assim, o papel dos informantes era essencial, mas era secundário ao papel das publicações em si, que ocupavam um caráter de mediação entre a Literatura e a identidade nacional. É compreensível, dessa maneira, que muitas das histórias contadas pelos Grimm apresentassem-se como versões modificadas de contos a eles apresentados por esses informantes, é compreensível também, que, em edições posteriores fosse comum aos Irmãos alterarem as histórias, ou que retirassem algumas completamente.

Quando comenta da preocupação dos Irmãos com a valorização das fontes nórdicas para seus contos, Zipes pontua que os Irmãos ignoraram, pelo menos em seus escritos, as fontes pagãs que em muito são notadas em alguns de seus textos, como é o caso de *As Argonáuticas* e os contos do ciclo do Jack. O pesquisador demonstra um estranhamento nessa ausência de citação e aponta a busca pelas raízes nórdicas como justificativa. Aprofundando esse pensamento, pode-se perceber como ele conversa com o ideário Romântico, nacionalista, cristão e burguês que permeava o contexto de Wilhelm e Jacob Grimm: as origens pagãs

mostrariam o ideário popular alemão como algo misto vindo de diversas fontes, o que enfraqueceria o espírito nacional, por outro lado, as fontes nórdicas reforçam um certo imaginário antiquíssimo para a existência da cultura alemã.

Nesse sentido, Nelly Novaes Coelho (2012) pontua a importância do caráter inicial de pesquisa linguística do trabalho dos Irmãos Grimm. Sua proposição, partindo da encomenda feita por um poeta que buscava repertório medieval para suas poesias (VOLOBUEF, 2015), era a de alimentar o caráter nacionalista vigente na época por meio de uma busca das “[...] possíveis invariantes linguísticas nas antigas narrativas, lendas e sagas.” (COELHO, 2012, p. 29). Essa busca se vê, contudo, influenciada, de modo inescapável pelo ideário nacionalista e cristão que se consolidava na época Romântica, alimentando uma retirada de episódios, elementos e narrativas que ferissem tais princípios, especialmente aqueles nos quais a violência presente envolvesse crianças e mães.

A leitora e o leitor contemporâneos, entretanto, podem perceber, de modo talvez não menos culturalmente expressivo, que muitas das narrativas que sobrevivem atualmente apresentam edições ainda mais revistas do que aquelas propostas pelos Grimm – é só se observar a animação do conto *Branca de Neve* feita pela Disney, em 1937, ou outras narrativas semelhantes publicadas para o público infantil. Se hoje se olha com assombro para aquelas que, cada vez mais, ficam conhecidas no mundo editorial contemporâneo, como as “histórias verdadeiras” dos contos de fadas, seja pela violência proposta por esses tipos originais, ou seja pela distância que o texto contemporâneo mantém de tais versões originais, observa-se a diferença com a qual se vê a figura da criança no momento contemporâneo e aquilo que se acredita que ela seja capaz de “digerir” em suas histórias de ninar.

Entretanto, nenhuma teoria, única e isolada, será capaz de “dar conta” de todas as leituras possíveis sobre um objeto de análise. Da mesma forma, nenhum texto pode incluir todas as teorias que se aplicam a determinado objeto analisado. Equilíbrio e recorte metodológico são necessários para qualquer trabalho.

Assim, sabendo que as: “Abordagens conceituais para textos literários são sempre sustentadas e moldadas por premissas ideológicas sobre a relação entre língua, sentido, narrativa, literatura, sociedade e públicos literários.” (ZIPES, 2000, p. 17, tradução da autora) e, tendo em vista as premissas teóricas norteadoras deste trabalho, é preciso levar em conta que as variadas abordagens relacionadas aos contos de fadas refletem, inescapavelmente, os

contextos históricos, dialógicos, sociais e ideológicos nos quais estes estão incluídos e em que foram produzidos, do mesmo modo como acontece com os contos contemporâneos.

Esclarece-se, então, que: “Nenhuma única abordagem ou metodologia é capaz de chegar a uma interpretação ‘correta’ do conto de fada; ao invés disso, diferentes metodologias se adéquam a diferentes propósitos críticos e ideológicos.” (ZIPES, 2000, p. 17). Reconhecendo, pois, que os propósitos críticos e ideológicos deste trabalho vão além de uma visão superficial dos contos analisados, apresenta-se, no presente subcapítulo, um panorama teórico com relação às vertentes relevantes de análise do conto de fadas – a partir do levantamento feito por Jack Zipes em: *The Oxford companion to fairy tales*, de 2000 – e um recorte metodológico, que dará à leitora e ao leitor um entendimento mais aprofundado da metodologia que aqui se utiliza para a análise comparativa dos contos chamados *Branca de Neve*, o conto de partida na versão dos Irmãos Grimm e os contos contemporâneos portugueses de Maria Teresa Horta e Lídia Jorge. No subcapítulo seguinte, é feita, uma apresentação da composição dos elementos narrativos do conto *Branca de Neve* na versão dos Irmãos Grimm, chamada aqui de conto de partida, baseada na metodologia estruturalista proposta por Vladimir Propp – uma descrição similar será feita sobre os contos contemporâneos no capítulo 2, ainda que a aplicação direta dos conceitos de Propp não seja possível, exigindo uma adaptação do modelo.

Segundo Jack Zipes, em *The Oxford companion to fairy tales* (2000), as principais tendências de análise que surgiram no século XX, para os contos de fadas, são: folclorista, estruturalista, literária, psicoanalítica, historicista, marxista e feminista. Esse trabalho leva em conta teorias, estudiosas e estudiosos, conceitos e fontes que se alinham às abordagens folclorista, estruturalista, historicista, marxista e feminista.

A análise **folclorista**, segundo Zipes (2000), baseia-se no trabalho de autores alinhados ao método histórico-geográfico (ou “finlandês”), que busca “[...] reconstruir a história de um tipo específico de conto por meio da coleta, categorização e análise de suas variações.” (ZIPES, 2000, p. 17). Zipes destaca duas “chaves” fundamentais para esse viés metodológico: “[...] que contos populares têm suas origens em tradições orais; e que uma única e definitiva versão de um tipo específico de conto, como pode ter existido na tradição oral, pode ser reconstruída a partir de suas variantes.” (ZIPES, 2000, p. 17). Essas chaves demonstram o trabalho realizado por pesquisadores como, inicialmente, Júlio Krohn e Kaarle Krohn, pai e filho, e, posteriormente, Stith Thompson e Antti Aarne (*Types of the folktale*, 1928),

responsáveis pelo desenvolvimento do método finlandês, pelo qual se busca encontrar a “versão base” do conto por meio de um extenso levantamento e processo de comparação de diversas versões de cada narrativa.

É possível perceber a permanência da metodologia folclorista no imaginário teórico e popular, tratando-se de contos de fada, quando se percebe a prevalência da primeira chave destacada por Zipes (de que os contos populares teriam suas origens na tradição oral) nas pesquisas sobre o gênero, especialmente em trabalhos anteriores aos de Karin Volobuef, Ruth Bottigheimer e Jack Zipes. Tais pesquisas levam em conta um certo “senso comum” que se estabelece dentro da crítica do gênero que tem como base a ideia de que os contos de fada são reproduções diretas dos contos de origem popular que circulavam oralmente. Tal percepção – presente tanto no mundo acadêmico, quanto no mundo do entretenimento – é uma visão que reduz o processo de formação do gênero à cópia, transcrição ou fixação de um gênero anterior em um outro posterior.

Tal visão desconsidera as condições de produção reais que envolvem os contos de fadas e ressalta a limitação para a proposição prática do modelo que pode ser baseada em uma “[...] ideologia romantizada que concebe a tradição do conto popular como pura e genuína, e o conto de fadas literário como um derivado, impuro e inautêntico.” (ZIPES, 2000, p. 17), uma vez que o modelo imagina o conto oral como uma forma pura e incontaminável, que carregaria suas marcas mais características de forma imutável, dando origem ao ideário de que os contos de fadas seriam somente “recriações espelhadas” ou “formas fixadas” das narrativas da tradição oral, quando, na verdade, o que ocorre é um processo constante de trocas e transformações sempre que há contato entre as pessoas e o conto, sejam essas interações intencionais como foi a dos Irmãos Grimm, ou sejam interações corriqueiras, como o processo de contação de histórias entre camponeses ou cortesãos. No mesmo sentido, é interessante lembrar, como já foi dito, que, muitas vezes, as versões já publicadas dos contos de fadas influenciavam versões que ainda transitavam na oralidade, o que faz com que acompanhar o “trânsito” dessas narrativas se torne um processo ainda menos estável.

Tal texto original só poderia ser construído artificialmente a partir de versões conhecidas existentes, e a tarefa de coletar todas as variantes desafia a finalização. Além disso, o trânsito entre o folclore oral e literário e os contos de fadas não é unidirecional: as variantes literárias tiveram uma influência formativa nas versões orais subsequentes dos contos. (ZIPES, 2000, p. 17)

Tal “ideologia romantizada”, como destacada por Zipes, é também produto da idealização romântica que se desenvolve na época, se cristaliza no século XIX e permeia toda a produção artística da escola romântica ao longo de diversos países europeus, inclusive a produção de Jacob e Wilhelm Grimm, como folcloristas alemães. Tal pensamento romântico vê a origem nacional como fonte de grande valorização para o seu presente, é importante, então, que as origens do país sejam puras, fortes e heroicas, para que o país possa justificar seu pensamento nacional como puro, forte e heroico.

Desse modo, por mais que a abordagem folclorista apresente “[...] premissas ideológicas problemáticas.” (ZIPES, 2000, p. 17), e, ainda que não seja o objetivo deste trabalho descrever como esse processo se deu com o conto de partida analisado, essa metodologia reforça a ideia de partes estáveis dentro do gênero que ecoam em diversas versões do conto, ao longo do espaço e do tempo, sem que seja preciso comprovar quais foram os pontos de contato entre essas versões ou se elas, ao menos, existiram. Quando se propõe, aqui, fazer uma análise comparativa que envolve o processo de atualização de um conto de partida situado no século XIX e dois contos contemporâneos situados no século XXI, é importante contar com teorias que sustentem a permanência de certas constantes narrativas dentro da estrutura do gênero. Além disso, é essencial ressaltar que, como é proposto no início deste subcapítulo, nenhuma proposição teórica precisa ser tomada isoladamente como uma “solução universal”, assim sendo, o entendimento apresentado aqui para a abordagem folclorista combina-se com as próximas abordagens apresentadas, buscando o conjunto teórico mais eficaz para os objetos analisados.

A metodologia **estruturalista** tem similaridades com a metodologia folclorista, isso pois ambas se preocupam com “[...] as formas estáveis que subjazem ao conto.” (ZIPES, 2000, p 18), mas, se por um lado, os teóricos folcloristas buscavam uma “versão base” para um determinado tipo de narrativa, os teóricos estruturalistas estão interessados nos componentes estruturais que subjazem ao gênero do conto popular. Vladimir Propp (1895 – 1970), estruturalista russo, foi pesquisador de narrativas e de folclore, e buscou analisar, em *Morfologia do Conto Maravilhoso* (2006), os contos maravilhosos, ou contos de magia, a partir de seus elementos mais básicos: as funções exercidas pelas personagens e suas esferas de ação, tendo em vista o desejo de estabelecer uma “[...] morfologia, isto é, uma descrição do conto maravilhoso segundo as partes que o constituem, e as relações destas partes entre si e com o conjunto” (PROPP, 2006, p. 16). Para o estruturalista russo, são as funções das personagens que “[...] constituem os elementos fundamentais do conto

maravilhoso, sobre os quais se constrói o curso da ação” (PROPP, 2006, p. 40) e, para compreender o curso da ação, dentro da perspectiva proppiana, é preciso entender quais são e como se relacionam os elementos de composição, nas palavras dos pesquisadores Madhavarajan e Selvamalar (2021), são as funções que movem a trama Para Zipes (2000), um aspecto chave para a metodologia proppiana é que:

Sua análise dos contos folclóricos russos sugere os seguintes princípios: as funções são elementos estáveis e constantes em um conto, independentemente de como e por quem são realizadas, portanto constituem os componentes fundamentais de um conto; o número de funções conhecidas pelo conto de fadas é limitado; a sequência de funções é sempre idêntica; e todos os contos de fadas são de um tipo no que diz respeito à sua estrutura. (ZIPES, 2000, p. 18)

Para Zipes (2000), a crítica à análise estruturalista se propõe a partir da separação que a vertente geralmente encerra entre a estrutura e o conteúdo dos contos. Segundo o autor, ainda que haja, por parte de Propp, um reconhecimento do contexto cultural no qual os contos estão inscritos, sua concentração está muito mais direcionada, no entendimento do estruturalismo como uma “ciência da narrativa”, para aqueles elementos que são invariáveis, ou seja, a escola proppiana tem um “[...] rigor metodológico que exclui da análise aqueles componentes narrativos, como o discurso e a significação, que são variáveis, mas que também definem a forma e o sentido.” (ZIPES, 2000, p. 18).

Ainda assim, da mesma forma que a abordagem folclorista combina-se com outras abordagens para enriquecer a análise das narrativas, o pensamento estruturalista não é um fim em si mesmo e pode ser combinado para produzir melhores resultados de análise. Assim, para esse trabalho, levando em conta os limites da análise estruturalista, interessa, de maneira geral, a preocupação de Propp com a descrição dos elementos, a partir de uma nomenclatura própria e de uma estrutura que pode ser facilmente tida como base para uma comparação; e interessa, de maneira específica, a possibilidade de descrever uma narrativa de modo a desenhá-la em suas partes mais fundamentais.

Isso pois, tendo em vista as premissas teóricas que norteiam esse trabalho e levando em conta o conjunto teórico proposto, tal desenho será responsável por destacar, em conjunto com a metodologia de análise dos processos de atualização entre os contos, algumas estruturas narrativas fundamentais ao conto de partida, dando espaço para a observação, nos contos contemporâneos, dessas mesmas estruturas ou para a observação da negação das

mesmas, ainda que a análise estruturalista dos contos de Lúcia Jorge e Maria Teresa Horta não seja possível pela perspectiva proppiana.

O conjunto das vertentes de análise **histórica**, **sociológica** e **ideológica**, nas quais o autor inclui também a vertente **marxista**, se destaca, pois é nele que se incluem Ruth Bottigheimer e Jack Zipes, duas referências teóricas centrais para este trabalho. Estas vertentes levam em conta contextos sociais e históricos da produção artística, sem torná-los mais importantes do que as análises da forma e do conteúdo do objeto, mas sem ignorá-los, como é feito por vertentes como a psicanalítica e textualista. Assim, os contos, os contos de fada, e outras narrativas, são vistos como “[...] reflexos das condições sociais e históricas.” (ZIPES, 2000, p. 19) de sua produção. Essa vertente se preocupa, como Zipes (2000) destaca na pesquisa de Ruth Bottigheimer, por exemplo, em entender as:

[...] complexas relações entre as coleções dos Irmãos Grimm e a sociedade alemã do século XIX, o papel interpretado por Jacob e Wilhelm Grimm em dar forma ao gênero [literário] e as implicações dos contos, especialmente seus reflexos nas construções sociais de gênero. (ZIPES, 2000, p. 20)

Tendo em vista o exemplo apresentado, observam-se os desdobramentos de análises possíveis para além dos limites de forma e de conteúdo do texto, expandindo-se em direção à compreensão da sociedade em que determinado texto é produzido, assim como se observam a relevância e a importância de autoras e autores ao manipular e compor gêneros literários e, por fim, pode-se perceber os reflexos produzidos em diversas construções sociais a partir de um dado texto. Tal caminho metodológico aplica-se a visão das vertentes histórica, sociológica, ideológica e marxista dos contos de fada, mas também pode ser observado em análises do mesmo teor em outros gêneros textuais, como será observado, por exemplo, nos dois contos contemporâneos portugueses e em suas relações com o contexto histórico e social de sua contemporaneidade, análise feita ao longo do capítulo 2.

Dentro deste conjunto de abordagens, Zipes destaca duas vertentes diferentes para a compreensão dos contos de fada. A primeira, segundo o pesquisador estadunidense, “[...] destaca o propósito social e cultural que tais narrativas servem dentro de comunidades específicas das quais elas emergiram.” (ZIPES, 2000, p. 19). Tal vertente leva em conta, ainda na visão de Zipes, motivos dos contos de fada que podem ser rastreados através da história até rituais, hábitos, costumes e leis de sociedades pré-capitalistas, observados nos trabalhos de

August Nitschke (1926 – 2019). Visão que pode explicar, pelo menos em parte, a reconstrução de uma certa “nobreza medieval” presente em alguns contos de fada, assim como princípios de comportamento com relação a visitantes, presentes em outros.

A segunda vertente é, na verdade, um desdobramento teórico feito pelo próprio Zipes a partir da primeira, o autor pontua: “Uma segunda abordagem destaca a relatividade histórica do sentido: variantes textuais dos contos refletem os contextos culturais e históricos particulares nos quais são produzidos.” (ZIPES, 2000, p. 20). Assim sendo, tal desdobramento envolve o entendimento de que: “[...] os contos de fadas ‘preservam vestígios de formas de vida social desaparecidas’, embora os contos sejam progressivamente modificados ideologicamente.” (ZIPES, 2000, p. 20). Desse modo, os contos de fadas, como textos presentes desde muito cedo na história da literatura, preservam em cada uma de suas iterações reflexos de como diferentes sociedades produzem saber, exercem crenças e modificam comportamentos, estabelecendo-se de forma muito mais rica e complexa do que apenas uma “transcrição” ou “fixação” de outras formas.

Zipes enfoca as relações entre os contos de fadas e as mudanças históricas, culturais e ideológicas, especialmente como os significados dos contos de fadas foram progressivamente reformulados à medida que foram apropriados por várias instituições culturais e sociais ao longo da história. (ZIPES, 2000, p. 20)

Esse processo de apropriação dos contos de fada por instituições culturais e sociais resulta, em certa análise, no viés marxista para esse gênero, em que os estudos tendem a deslocar o foco para uma observação de luta de classes que envolve, por exemplo, a relação entre camponeses e nobres, trabalhadores e monarcas que, muitas vezes se posicionam em pontas opostas nas estruturas narrativas dos contos de fadas.

Os estudos de Zipes sobre o conto de fadas procuram realocar as origens históricas dos contos populares e de fadas na política e na luta de classes e, assim, preencher uma lacuna nas histórias literárias dos contos populares e de fadas. Seu uso de paradigmas marxistas pressupõe uma ligação instrumental entre textos literários e instituições sociais e ideologias. (ZIPES, 2000, p. 20)

Apresenta-se o pensamento marxista, então, como um elo entre os textos literários e as instituições e ideologias sociais que compunham os diversos momentos em que os contos são produzidos.

Relacionando as quatro vertentes teóricas descritas por Zipes (2000), neste conjunto, pode-se entender como as construções históricas, dialógicas, sociais e ideológicas são fundamentais para a compreensão completa do potencial dos contos e dos contos de fada.

Uma vez que os contos de fada, assim como qualquer outro objeto de arte, são fruto de uma dada sociedade e dos valores e comportamentos que nela subjazem, também nos contos de fada observam-se valores e comportamentos problemáticos que refletem, de modo natural, as construções sociais nas quais tais contos foram produzidos, que são, muitas vezes, considerados ultrapassados na visão contemporânea vigente. O objetivo da vertente **feminista** é, então: “[...] aumentar a conscientização sobre como os contos de fadas funcionam para manter as construções e diferenças tradicionais de gênero e como eles podem ser reutilizados para combater as tendências destrutivas dos valores patriarcais.” (ZIPES, 2000, p. 20).

A crítica central proposta pela descrição de Zipes gira em torno das limitações da abordagem feminista em estabelecer relações aprofundadas que contemplem o texto e o contexto de produção, com entendimento da construção dos gêneros dentro da sociedade, o que pode, muitas vezes, resultar em uma análise que cria verdades universais para os papéis sociais encontrados nos contos:

[...] tradições interpretativas as quais assumem sentidos e/ou formas universais para os contos de fadas e ignoram seus contextos sócio-históricos podem obscurecer a extensão em que o gênero [literário] é moldado por e reproduz construções patriarcais de gênero. (ZIPES, 2000, p. 20)

Como muitas outras, a vertente feminista de análise é resultado de valores sociais contemporâneos e, como tal, pode resultar, segundo Zipes, em um problema teórico em que se ignora ou, ao menos, desvaloriza-se a importância do desenvolvimento histórico do gênero em relação a instituições sociais e culturais. Ainda outro aspecto problemático, pode ser um enfoque mais “pesado” em uma análise de temas e dos conteúdos das narrações, desconsiderando-se contextos de produção e leitura.

Da mesma forma que visto com as outras abordagens teóricas, esta também não é proposta como uma solução isolada, mas sim como uma ferramenta em um conjunto – combinando aspectos de crítica à construção social dos gêneros, levando em conta como tais construções são propostas social e historicamente, assim, é possível, dentro de uma abordagem discursiva, desenvolver essa análise, especialmente, evitando-se a premissa de que

haveria, nos contos, alguma interpretação fixa, seja sobre as questões de gênero ou sobre as construções sociais em geral.

Por fim, tendo superado a exposição das vertentes teóricas que permeiam as análises propostas neste trabalho para o conto de fadas e, em parte, para o conto contemporâneo, é preciso apresentar o modelo metodológico que servirá de planta para as análises comparativas propostas nos capítulos 3 e 4.

A metodologia utilizada ao longo deste trabalho é baseada na análise comparativa de três textos literários produzidos em tempos e espaços distintos, três contos chamados *Branca de Neve*, e envolve o processo, aqui chamado de **atualização**.

Esse processo leva em conta, baseado nas premissas teóricas que foram apresentadas anteriormente, as relações presentes entre os textos, sejam essas relações de **continuidade**, na qual intuito é o de manter a relação vigente, recuperando elementos narrativos, estruturais ou temáticos, ou de **ruptura**, na qual o intuito é romper essa relação, buscando proposições diferentes daquelas presentes no texto de partida, ou que as subvertem, tanto nos campos narrativos, quanto nos campos estruturais ou temáticos.

Ainda que a leitura completa dos textos analisados seja essencial, a práxis metodológica acontece a partir da “microanálise” comparativa entre eles. Ou seja, para a eficaz comparação dos textos e para a possível compreensão dos processos de atualização, sejam eles de continuidade ou de ruptura, grande parte da análise será feita baseada em pequenos trechos dos contos que exemplificam aquilo que está sendo analisado.

Essa proposição metodológica garante uma maior facilidade de análise, mas também, especialmente, de leitura, uma vez que não é necessária, por parte da leitora e do leitor, a leitura completa dos objetos analisados para compreensão da análise feita.

Os capítulos 4 e 5 serão aqueles em que a análise será exposta. Neles, a leitora e o leitor encontraram a seguinte estrutura: no capítulo 4, a análise comparativa concentra-se na construção do espaço narrativo nos três contos, por isso, o capítulo começa com uma breve, mas necessária contextualização que apresenta as teorias envolvidas e que complementam a leitura e a análise que serão feitas em seguida. O segundo subcapítulo concentra-se na apresentação e na análise dos trechos, apresentando-os sempre relacionados uns com os outros buscando estabelecer relações pertinentes entre o espaço constituído no conto de fadas e o espaço dos contos contemporâneos de Lídia Jorge e de Maria Teresa Horta, tentando compreender como as autoras portuguesas ressignificam essa tão cristalizada característica

dos contos de fada em seus contos contemporâneos. O terceiro subcapítulo descreve o movimento das protagonistas pelos contos, criando uma análise do trajeto feito por elas e dos possíveis sentidos que esses trajetos assumem nas construções narrativas, especialmente quando se leva em conta quem são e como são construídas as protagonistas em cada um dos contos, descrição feita no capítulo seguinte.

Então, por fim, no capítulo 5, apresenta-se uma análise da constituição das protagonistas como sujeitos narrativos e, mais especificamente, o capítulo descreve, compara e analisa o papel da violência em cada um dos caminhos percorridos e dos espaços ocupados por elas, buscando a compreensão de como a violência serve, ao mesmo tempo, a um propósito narrativo que dá continuidade à proposição do conto de fadas, mas que também se apresenta como uma situação social inescapável para a mulher no contexto contemporâneo.

1.4 UMA CERTA ANÁLISE DE *BRANCA DE NEVE*: Propp e sua proposição estruturalista

Propõe-se, neste subcapítulo, descrever as funções das personagens do conto *Branca de Neve*, aqui chamado de conto de partida, como elas aparecem em *Contos da Infância e do Lar*, versão dos pesquisadores e escritores alemães Jacob e Wilhelm Grimm, a partir da edição de 2012, organizada por Francisco Vaz da Silva, com tradução de Teresa Aica Bairos, e apresentada à autora deste trabalho pela professora, pesquisadora, doutora Susana Ventura. A descrição será feita de acordo com a metodologia e a nomenclatura desenhadas por Vladimir Propp, em *Morfologia do Conto Maravilhoso* (2006), que é um ponto inescapável da análise estruturalista da narrativa curta, em especial, do conto de fadas, do conto de magia e do conto maravilhoso. Tal proposição visa expandir o entendimento da estrutura narrativa do conto de fadas.

Como já foi dito, Vladimir Propp foi um estruturalista russo, pesquisador de narrativas e de folclore, que buscou analisar os contos maravilhosos, ou contos de magia, a partir de seus elementos mais básicos: as funções exercidas pelas personagens, para isso, ele precisou criar uma definição, bem como um método pelo qual esses elementos pudessem ser identificados. O ponto inicial da análise apresentada aqui são as funções definidas pelo autor, que serão descritas seguindo, sempre que possível, a estrutura linear do enredo, que é uma característica típica do conto de fadas.

Sobre as relações mantidas entre as funções, Propp (2006) diz que:

Se duas funções consecutivas são desempenhadas por diferentes personagens, o segundo personagem deve estar a par do que se passou antes. Por isso, dentro do conto maravilhoso se desenvolve todo um sistema de informações que às vezes se reveste de formas artísticas muito vivas. O conto pode também omitir essa informação e então as personagens agem *ex machina*, ou são oniscientes; por outro lado, a informação pode existir mesmo em casos em que se torna em essência desnecessária. São estas informações que, no desenvolvimento da ação, ligam uma função a outra. (PROPP, 2006, p. 40)

Em *Branca de Neve*, as personagens têm consciência das ações cometidas a sua volta – a Madrasta consegue informações pelo espelho e, a partir delas, age contra Branca, assim como o Caçador consegue informações com a Madrasta e também age contra a protagonista – ou são capazes de supor como essas ações acontecem – mesmo não conhecendo a Madrasta, os Anões são capazes de pressupor suas intenções. Ainda assim, o “sistema de informações” construído em *Branca de Neve* é bastante peculiar, especialmente, devido à rapidez com que as funções se sucedem e à repetição de uma mesma sequência de funções, como serão descritas abaixo.

A Situação Inicial, para Propp (2006), é o começo da narrativa, no qual se enumeram os membros da família, ou se apresenta o futuro do herói. Em *Branca de Neve*, o narrador apresenta o único membro relevante da família de Branca, a sua Mãe, a rainha original, como em um retrato: “Uma rainha estava sentada a uma janela de caixilho de ébano e costurava” (GRIMM, J. GRIMM, W., 2012, p. 273). Ela está grávida e, vendo a beleza dos elementos que a cercam: a neve, o ébano e o sangue – que cai de seu dedo, quando ela o fura com a agulha –, deseja que sua filha seja tão bela quanto a união desses elementos:

E por que o vermelho na neve era tão bonito, pensou para consigo: ‘Quem me dera ter uma criança tão branca como a neve, tão vermelha como o sangue e tão negra como o ébano do caixilho!’ Pouco depois, deu à luz uma menina que era tão branca como a neve, tão vermelha como o sangue e de cabelos tão negros como o ébano. (GRIMM, J. GRIMM, W., 2012, p.273)

Essa Situação Inicial, assim descrita pelo narrador, cumpre as duas possibilidades levantadas por Propp (2006), tanto apresentar a mãe, quando demonstrar que o destino da menina é cumprir o desejo materno. A Situação Inicial tem ainda uma segunda análise possível: apresentar tanto a estrutura triádica presente constantemente ao longo do conto, como a repetição de elementos. Aqui, os elementos repetidos são os qualificadores (branco, vermelho e negro), mas ao longo da narrativa repetem-se tanto elementos sintáticos, quanto estruturas narrativas.

Nessa tradução, assim como em todas as outras lidas, a Rainha morre imediatamente depois do nascimento da filha e é o único membro da família a aparecer na situação inicial, ainda que também não tenha nome – como a Madrasta, o Caçador, ou mesmo o Rei, e até os Anões –, sua presença é essencial por dois motivos: primeiro, ela cria um paralelo contrastante com a figura da Madrasta – a Mãe é amorosa e deseja apenas a beleza para sua filha; a Madrasta é invejosa e deseja matar Branca por sua beleza. Assim, o amor da Mãe pela filha é, segundo Propp (2006), o bem-estar evidente que estabelece um “[...] fundo contrastante para a adversidade que virá a seguir.” (PROPP, 2006, p. 20), função essencial da situação inicial, que é concentrada na figura da Madrasta. E, segundo, é o desejo da Mãe que “cria” Branca de Neve, que sela seu destino. A menina é exatamente a combinação dos elementos exaltados pela Mãe: “[...] tão branca como a neve, tão vermelha como o sangue e de cabelos tão negros como o ébano.” (GRIMM, J. GRIMM, W., 2012, p. 273); e, por isso, belíssima desde a infância e é essa beleza que desperta o intenso sentimento de inveja na Madrasta. É o desejo da Mãe que coloca sua filha em risco.

O Afastamento, segundo a teoria proppiana, pode se dar pela partida ou pela morte de alguém do núcleo familiar. A morte da Mãe de Branca de Neve é, como já foi dito, repentina e sem explicações: “E nascida a criança, morreu a rainha.” (GRIMM, J. GRIMM, W., 2012, p. 273), além de ser um exemplo do “sistema de informações” que se estabelece no conto: breve tanto na quantidade de eventos, quanto na quantidade de texto. A morte da Mãe cria um vazio com relação à figura materna e faz a leitora ou o leitor se perguntar sobre o Pai de Branca de Neve. A ausência completa da figura paterna na narrativa, sendo apenas mencionado tangencialmente, quando em relação ao casamento com a Madrasta: “Passado um ano, o rei tomou nova esposa.” (GRIMM, J. GRIMM, W., 2012, p. 273), ressalta um aspecto típico dos contos de fadas e dos contos maravilhosos: como as narrativas são curtas e as relações entre as personagens precisam ser claras e não ambíguas, aquilo que não é essencial para a narrativa é cortado, ou deixado de lado.

Assim, tendo em vista que a morte ou partida do Pai não são narradas, pode-se inferir sua presença na casa, mas, como o foco da narrativa é a relação entre a figura materna e Branca, ele não aparece. Esse caso não é previsto em nenhuma das funções descritas por Propp (2006), mas representa uma possível construção histórica, na qual o papel masculino é aquele a quem cabe o mundo externo à casa, e o papel feminino é aquele a quem cabe o mundo interno e cotidiano na casa. Assim, a Madrasta-rainha está sempre próxima à Branca-princesa,

e o Pai-rei está sempre distante dessa relação. Essa mesma construção histórica pode ser vista na relação dos Anões com Branca que será discutida mais adiante.

De forma semelhante, essa relação aparece espelhada, de forma continuada, no conto de Maria Teresa Horta, no qual o espaço interno da casa é limitador tanto à figura da protagonista, Branca, como à figura da madrasta. Por outro lado, essa proposição, típica de uma visão romantizada de um passado histórico medieval, a partir da realidade europeia, que corrobora a visão que se tentava manter ao longo do século XIX, especialmente, para figura feminina, é rompida pelo conto de Lídia Jorge, cuja visão contemporânea da mulher adulta precisa envolver o mundo do trabalho e se afastar de qualquer proposição medievalizante.

Algumas das funções de Propp (2006) são apresentadas em pares, como: Proibição – Transgressão / Interrogatório – Informação / Ardil – Cumplicidade. Segundo Propp (2006), essas funções são essenciais e a relação entre elas reforça a forma como cada uma se encaixa em esferas distintas. Por exemplo, a Proibição se encaixa na esfera do doador; a Transgressão, na esfera do herói; o Ardil se encaixa na esfera do antagonista; a Cumplicidade na esfera do herói.

Entretanto, se, segundo Propp (2006), essas são relações fundamentais que aparecem unidas e se é a partir do Dano, como será visto adiante, que a narrativa tem início, *Branca de Neve* parece reorganizar a ordem essencial das funções, ainda que não rompa as relações obrigatórias entre elas e, assim, não obedece à terceira tese fundamental definida pelo autor russo. Tal descumprimento marca a diferença entre a estrutura narrativa dos contos maravilhosos russos encontrados por Propp (2006) e a estrutura narrativa como foi tomada por escrito a partir do trabalho dos pesquisadores alemães.

Em *Branca de Neve*, então, uma vez terminada a parte preparatória, o conto volta a apresentar as funções de Interrogatório – Informação – Ardil – Transgressão – Cumplicidade, que haviam sido apresentadas anteriormente. Essa retomada e repetição não estão descritas no conteúdo de *Morfologia do Conto Maravilhoso*, que prevê uma sequência linear das funções, sem que elas se repitam ou se sobreponham.

A Proibição é estabelecida ao herói de forma a limitar sua ação e definir em que direção a narrativa andar. A primeira Proibição, em *Branca de Neve*, aparece de forma velada, dentro do discurso do narrador sobre a Madrasta: “Era uma mulher bela, mas orgulhosa e arrogante, e não suportava que alguém a pudesse ultrapassar em beleza.” (GRIMM, J. GRIMM, W., 2012, p. 273). É a descrição da Madrasta – bela, orgulhosa, arrogante e invejosa – que delimita o espaço que a heroína poderia ocupar, um espaço que fosse, necessariamente, não

confrontador e que só poderia ser ocupado por alguém desprovido de qualquer beleza natural ou vaidade. Assim, ainda que Branca de Neve, como heroína romantizada e, como tal descrita à perfeição, não possua nenhuma vaidade, ela é possuidora de encantadora e inescapável beleza natural que, necessariamente, será notada e odiada pela madrasta.

O Interrogatório é uma função pela qual o antagonista busca informações. Em *Branca de Neve*, a Madrasta vai, repetidamente, questionar o espelho mágico sobre sua beleza: “Espelho, espelho meu, / há mulher mais bela do que eu?” (GRIMM, J. GRIMM, W., 2012, p. 274). Esse questionamento, escrito no conto sempre em forma de versos, cumpre uma função narrativa de estabelecer um diálogo no qual a antagonista consegue informações relevantes sobre o herói. A repetição do diálogo, utilizando a mesma pergunta é, ao mesmo tempo, um dos elementos que torna o conto reconhecível até para aqueles que nunca tiveram contato direto com a narrativa, mas também é um reforço para a intensidade do sentimento da Madrasta. E, ainda que essa intensidade reforce, especialmente em uma leitura contemporânea, um aspecto superficial do retrato da figura feminina nos contos de fadas, ele destaca a importância da beleza e da inocência no contexto de produção do conto. A Madrasta é a antagonista, não só pelos intensos instintos homicidas, mas também porque a sua beleza não é inocente – ela é invejosa e deseja o mal.

A Informação é a resposta conseguida pelo antagonista para o seu questionamento – aqui, entre outras opções encontradas por Propp (2006), a antagonista recebe, também sempre no formato de versos, uma resposta direta ao Interrogatório: “Majestade, / sois a mais bela deste reino.” (GRIMM, J. GRIMM, W., 2012, p. 274). No conto, o diálogo cumpre um papel interessante: estabelece, também para a Madrasta, uma situação inicial, sua beleza era suficiente, situação que irá continuar até que Branca atinja os sete anos. Sabe-se assim, do comprometimento da Madrasta para com a confirmação de que sua beleza é única no reino.

A Transgressão é a quebra da Proibição estabelecida. Como já foi dito, esse primeiro par Proibição-Transgressão é estabelecido à Branca sem seu conhecimento, a partir da percepção e das ações de outras personagens, por isso há de se adequar a nomenclatura desse primeiro par: uma *proibição velada* e uma *transgressão inconsciente*, outra alteração que não é proposta por Propp (2006), mas é interessante não só por propor um aspecto diferenciado aos contos escritos pelos Grimm, mas, especialmente, por serem elementos reconhecíveis nos contos contemporâneos portugueses que serão estudados adiante. Por exemplo, para a protagonista de Lídia Jorge, Maria da Graça, também é proposta uma proibição velada que,

irremediavelmente, leva a uma transgressão inconsciente e que envolve a sua percepção da realidade na qual está inserida. Para a protagonista de Maria Teresa Horta, Branca, a proibição aparece de forma muito mais constante e direta, proposta no discurso e nas ações da Madrasta, e estando presente antes mesmo da situação inicial da narrativa.

No conto de fadas, a Transgressão inicial de Branca de Neve, seu próprio pecado original, pode ser vista em dois momentos: na descrição do narrador, que dá a informação à leitora ou ao leitor, mas não a heroína: “Mas Branca de Neve crescia e tornava-se cada vez mais bonita. Aos sete anos já era tão bonita como um dia de sol e mais formosa do que a própria rainha.” (GRIMM, J. GRIMM, W., 2012, p. 274); e na reação da Madrasta à informação obtida com o Espelho, que será vista adiante. E, apesar de não ser explicitamente avisada dessa Proibição, Branca sofre as consequências, duras e persistentes, da quebra desse limite:

A partir daquele momento, sempre que olhava para Branca de Neve, o coração até se revolia de tanto que a odiava. e a inveja e a arrogância medraram no coração dela como uma erva daninha, que já não tinha sossego nem de noite nem de dia. (GRIMM, J. GRIMM, W., 2012, p. 274)

Adiante no tempo da narrativa, repete-se, mais uma vez, o par Interrogatório-Informação, entre a Madrasta e o Espelho. O questionamento sobre sua beleza ainda é o mesmo, “Espelho, espelho meu, / há mulher mais bela do que eu?” (GRIMM, J. GRIMM, W., 2012, p. 274), porém a resposta direta recebida é diferente: “Majestade, sois mais bela / do que todas as que aqui estão, / mas mais bela é Branca de Neve, / mil vezes e um milhão.” (GRIMM, J. GRIMM, W., 2012, p. 274) e, finalmente, dá à Madrasta a informação sobre a Transgressão de Branca de Neve. Finalmente, com a informação sobre a Transgressão de Branca, a Madrasta pode, como antagonista, realizar o Dano, que fundamenta, segundo Propp (2006), o nó da narrativa.

Além disso, o Espelho ocupa uma função central na narrativa: a presença do elemento mágico, definida por Propp (2006) como essencial para o conto maravilhoso russo, o que é corroborado por outros pesquisadores, em relação ao conto de fadas, como Nelly Novaes Coelho (2012), Marina Warner (2005, 2018), Jack Zipes (2002, 2012) e Angela Carter (2005). Assim, mesmo que não haja a transmissão de um objeto mágico ao herói, que é a função original do elemento mágico na teoria proppiana, há a existência de uma função semelhante tanto no Espelho, quanto nos subterfúgios utilizados pela Madrasta: a presença do elemento mágico como possibilitador das ações na narrativa.

A resposta do espelho reforça, também, ainda que de maneira sutil, algo que passa despercebido em outras traduções do conto ou ainda em adaptações da história: a presença de outras mulheres no espaço do castelo. Se se pode pensar que “aqui” utilizado pelo espelho reflita o espaço do castelo, é possível concluir que há, no ambiente frequentado tanto pela Rainha quanto por Branca, a presença de outras mulheres que comporiam um quadro de damas de companhia, por exemplo. Essa composição reforça a construção do imaginário medieval buscado pelos Grimm, da mesma forma que reforça o poder social acumulado pela Madrasta na posição de rainha: nenhuma das outras figuras femininas assume o papel de figura materna para proteger Branca, uma criança, das investidas violentas da madrasta.

O Dano é a função que dá “[...] movimento ao conto maravilhoso.” (PROPP, 2006, p. 20). Em *Branca de Neve*, o tipo de Dano é a ordem dada pelo antagonista – a Madrasta – para que a heroína morra e é essa ação que tira Branca de sua situação inicial e a coloca em movimento: “Chamou então um caçador e disse-lhe: ‘Pega na criança e leva-a para a floresta, não quero vê-la mais à minha frente. Mata-a e traz-me o pulmão e o fígado dela como prova.’” (GRIMM, J. GRIMM, W., 2012, p. 274). O Caçador – também sem nome – que depois irá se afirmar como Mandante, é aqui o meio pelo qual a Madrasta cria o nó da narrativa. É interessante que, nos contos analisados por Propp (2006), o autor notou a tendência à apresentação do fígado e do coração, em casos nos quais alguém era instruído a matar o herói ou alguém de sua família. No conto de origem alemã, os órgãos escolhidos foram os pulmões e o fígado.

A Mediação ou Momento de Conexão é uma função que acontece a partir da interação entre o mandante e a heroína e é a função que inserirá a heroína no conto e, também, instigará sua Partida de casa. Nesse caso, o herói condenado à morte é libertado secretamente:

O caçador obedeceu e levou-a para a floresta e tinha já sacado da faca de mato e preparava-se para trespassar o coração inocente de Branca de Neve [...]. E tão bela era que o caçador se apiedou e disse: ‘Vai então, pobre criança.’ ‘Os animais selvagens vão devorar-te mais tarde ou mais cedo’, pensou ele, mas sentiu-se como se lhe tivessem tirado uma pedra grande do coração por não ter de a matar. E avistando naquele momento um javali em corrida, desferiu-lhe um golpe, retirou-lhe pulmão e fígado e levou-os como prova à rainha. O cozinheiro teve de os saltar e a mulher malvada comeu-os julgando que comia o pulmão e o fígado de Branca de Neve. (GRIMM, J. GRIMM, W., 2012, p. 274)

Esse tipo de Mediação, em conjunto com a Partida, que é o movimento feito pelo herói, é responsável por estabelecer o tipo de herói na narrativa: o herói em busca de algo (herói-buscador) ou para fugir de algo (herói-vítima). O segundo caso é o da protagonista Branca de Neve, assim, o foco da narrativa estará em acompanhar aquele que é expulso de seu ambiente e deverá agora sobreviver em um espaço hostil. Essa função também determina o tipo de personagem que é o Caçador: não o antagonista, mas o mandante, que dá ao herói a possibilidade de busca ou fuga.

É interessante observar, como será feito no capítulo 3, que o espaço em que Branca de Neve é abandonada, a floresta, se mostra menos hostil do que até mesmo o Caçador esperava, o que indica que mesmo a natureza percebe o valor da inocência e beleza de Branca.

Assim como Branca de Neve, tendo em vista a nomenclatura proppiana e a análise dos enredos dos contos contemporâneos, que serão descritos no capítulo 2, pode-se dizer que as duas protagonistas contemporâneas: Branca e Maria da Graça, são, também, heroínas-vítimas.

Mas, uma vez consciente das intenções do Caçador, Branca implora pela sua vida e, conseguindo a benevolência do mandante, parte em corrida pela floresta:

Agora a pobre criança estava completamente sozinha na floresta e ficou com tanto medo que fitou todas as folhas das árvores sem saber o que fazer. Desatou então a correr, e correu sobre pedras afiadas, e correu sobre espinhos, e os animais selvagens, correndo, por ela passavam, mas não lhe faziam nada. Correu até onde os pés a conseguiram levar, correu até que avistou uma casinha e nela entrou para descansar um pouco. (GRIMM, J. GRIMM, W., 2012, p. 274)

Para Propp (2006), a partida do herói-vítima é uma partida que não tem expectativas: é uma viagem sem buscas que encontra a aventura por acaso, tal encontro acidental com a aventura, não é uma característica única de Branca de Neve. Mesmo que, nos contos contemporâneos, a ideia do que é a aventura seja bastante diferente, as protagonistas Maria da Graça, do conto de Lídia Jorge, e Branca, do conto de Maria Teresa Horta, também passam por tal acaso e ainda há, em seu percurso, esse mesmo “encontro inesperado”. Para Propp (2006), a Partida, representada para Branca de Neve por sua fuga, com a “permissão” do caçador, pela floresta, é o último elemento que forma o nó da narrativa, sendo eles: Dano, Mediação, Reação e Partida.

A Primeira Função do Doador é a função que apresenta o Auxiliar, no caso, o conjunto dos sete Anões que, nas versões “originais” do conto, também não são nomeados. Nessa narrativa, entre as possibilidades identificadas por Propp (2006), o doador saúda e interroga o herói:

De manhã, Branca de Neve acordou e ao ver os sete anões assustou-se. Mas eles foram muito amigos e perguntaram-lhe: ‘Como te chamas?’ ‘Chamo-me Branca de Neve.’ [...] ‘Se quiseres tomar conta da casa, cozinhar, fazer as camas, limpar, costurar e tricotar, e tudo mantiveres limpo e asseado, podes ficar conosco, que nada te faltará.’ (GRIMM, J. GRIMM, W., 2012, p. 276)

A Reação do herói é, no conto, a resposta positiva dada por Branca aos auxiliares, mas é, também, o aceite da heroína em realizar os serviços de casa propostos pelos anões: “‘Sim’, disse Branca, ‘do fundo do coração’. E ficou com eles. Mantinha a casa em ordem para os sete. Eles partiam de manhã para as montanhas e procuravam bronze e ouro, à tarde regressavam e a comida tinha de estar pronta.” (GRIMM, J. GRIMM, W., 2012, p. 276). Ou seja, apenas o reconhecimento e a saudação dos anões somados à resposta positiva de Branca bastam para estabelecer a relação entre as personagens, construção tal qual foi prevista pela descrição de Propp (2006).

O trecho apresentado destaca, mais uma vez, uma das características do “sistema de informações” que é construído no conto de fadas. O tempo não é narrado, é apenas o tempo verbal que alterado de “quero”, no presente da fala de Branca de Neve, para o “ficou”, na fala do narrador, que indica que a presença de Branca de Neve na casa dos Anões virou algo rotineiro.

Entra-se, então, na sequência narrativa que é marcada pela rápida sucessão das funções da parte preparatória do conto. Como já foi dito, a organização das funções nessa sequência específica, não foi identificada pela análise de Propp (2006), ainda assim é importante que seja descrita para o entendimento completo da estrutura do conto.

A segunda Proibição acontece como é prevista na descrição de Propp (2006): o auxiliar impõe ao herói um interdito a sua ação, um limite que não deve ser ultrapassado. Na segunda aparição a Proibição é explícita: “A menina ficava sozinha o dia todo, e os bons anões avisaram-na: ‘Tem cuidado com a tua madrasta. Mais tarde ou mais cedo, ela vai descobrir que estás aqui. Não deixes entrar ninguém.’” (GRIMM, J. GRIMM, W., 2012, p. 276). A Transgressão também será explícita e será vista adiante.

Mais uma vez, o par Interrogatório-Informação aparece como um diálogo entre a Madrasta e o Espelho, nesse caso, a Madrasta busca o resultado para o dano planejado:

“Espelho, espelho meu, / há mulher mais bela do que eu?” (GRIMM, J. GRIMM, W., 2012, p. 276) e recebe uma resposta direta ao Interrogatório:

Majestade, sois mais bela / do que todas as que aqui estão, / Mas mais bela é Branca de Neve, / Mil vezes em um milhão. / Pois se a vossa tamanha beleza / é já beleza tamanha, / Maior é a de Branca de Neve, / a dos sete anões da montanha (GRIMM, J. GRIMM, W., 2012, p. 276)

A resposta direta do Espelho a Madrasta apresenta a ela, aquilo que já era sabido pela leitora e pelo leitor: o dano não se concluiu.

O Ardil é a função pela qual o antagonista tenta ludibriar sua vítima, em *Branca de Neve*, os ardis da Madrasta são os recursos mágicos pelos quais ela tenta matar a enteada:

E quando finalmente pensou em algo, pintou a cara e disfarçou-se de velha bufarinheira e ficou completamente irreconhecível. Assim atravessou sete montanhas até chegar à casa dos sete anões. Bateu então à porta e anunciou: ‘Olha a mercê boa e barata, barata e boa.’ (GRIMM, J. GRIMM, W., 2012, p. 276)

A Transgressão sucede o Ardil e ressalta a inocência como característica definidora de Branca ao lado de sua beleza: “Branca de Neve espreitou pela janela e disse: ‘Bom dia, boa mulher, que tendes para venda? [...] ‘Posso deixar entrar essa boa mulher.’, pensou Branca de Neve. Desferrolhou a porta e comprou o belo atacador.” (GRIMM, J. GRIMM, W., 2012, p. 276). Apesar da experiência com o Caçador na floresta e do aviso dos Anões, Branca sequer suspeita que algo possa estar errado.

A Cumplicidade é, no caso de *Branca de Neve*, a consolidação da ação que a prejudica: “Branca de Neve não suspeitou de nada, pôs-se à sua frente e deixou-se espartilhar com novos atacadores. Mas a velha apertou-a rápido, e apertou-a tanto que Branca de Neve ficou sem conseguir respirar e caiu como morta.” (GRIMM, J. GRIMM, W., 2012, p. 276). Ou seja, se a Transgressão é o rompimento da Proibição que lhe é imposta pelo Auxiliar, a Cumplicidade é a ação tomada pelo herói em malefício próprio e em favor do antagonista.

Com o sucesso momentâneo do Ardil, finaliza-se o ciclo de ações que será iniciado novamente depois do Salvamento e da nova Proibição das personagens auxiliares à protagonista. Estabelece-se a nova Proibição, marcando o início de um novo ciclo e a repetição das funções que é característica a esse conto. Mais uma vez, os anões, no papel de

auxiliares, aconselham Branca: “Quando os anões ouviram o que se tinha passado, disseram: ‘A velha bufarinheira não era outra senão a rainha malvada. Tem muito cuidado e não deixes entrar ninguém quando cá não estivermos.’” (GRIMM, J. GRIMM, W., 2012, p. 277).

Mais uma vez o par Proibição-Transgressão é intercalado pelo par Interrogatório- Informação. Aqui, não há mudança na forma ou no conteúdo do pedido ou da informação. A Madrasta busca a confirmação de que sua beleza se tornou única novamente: “Espelho, espelho meu, / há mulher mais bela do que eu?” (GRIMM, J. GRIMM, W., 2012, p. 377) e o espelho frustra sua expectativa, repetindo a resposta dada anteriormente, confirmando que Branca está viva.

Para o segundo Ardil, a Antagonista recorre novamente ao elemento mágico:

E recorrendo a artes de bruxaria, em que era entendida, fez um pente envenenado. Depois disfarçou-se e tomou a forma de uma outra velha. Nesta forma atravessou sete montanhas até chegar à casa dos sete anões. Bateu então à porta e anunciou: ‘Olha a mercê boa e barata, barata e boa’. (GRIMM, J. GRIMM, W., 2012, p. 277)

O discurso do narrador coloca em evidência a eficácia da Madrasta como feiticeira e, de uma forma indireta, dá a ela uma segunda característica – a do entendimento – que, em uma leitura contemporânea, pode ser vista como positiva, mas que, no momento de produção do conto, a distancia do ideal feminino: o seu entendimento em feitiçaria a torna mais sagaz e assim, menos inocente, então menos bela e, por fim, menos digna de afeto.

Mais uma Transgressão se segue: “O pente tanto agradou a Branca de Neve que ela se deixou tentar e abriu a porta.” (GRIMM, J. GRIMM, W., 2012, p. 277) e Branca, mais uma vez fica vulnerável à Cumplicidade:

A pobre Branca de Neve não suspeitou de nada e deixou que a velha a penteasse, mas, mal esta tinha levado o pente aos seus cabelos, o veneno atuou e a menina caiu sem sentidos. ‘Desta vez, ó modelozinho de beleza’, disse-lhe a mulher malvada, ‘desta vez foste à vida’. (GRIMM, J. GRIMM, W., 2012, p. 277).

Quando, com a volta dos Anões, Branca de Neve é trazida novamente à vida, inicia-se o último ciclo que encaminha a narrativa para o desfecho e que marca, especialmente, no discurso da Madrasta, o clímax das emoções e da violência. A Proibição vem, novamente, do

alerta dos Anões: “E eles uma vez mais a avisaram para ter muito cuidado e não deixar entrar ninguém.” (GRIMM, J. GRIMM, W., 2012, p. 278). O par de funções Interrogatório- Informação se interpõe ao par Proibição-Transgressão e vê-se, novamente, a repetição da fala da Madrasta e a resposta do espelho que frustra suas expectativas.

O último Ardil é o clímax da narrativa, uma vez que marca o mais longo sucesso da Madrasta, e cria na leitora e no leitor a expectativa de que seu truque pode ter, finalmente, funcionado:

Ao escutar as palavras do espelho, ela tremeu e estremeceu de ira. ‘Branca de Neve vai morrer’, disse ela. ‘Nem que isso me custe a vida!’ Depois, dirigiu-se para um quarto escondido e completamente secreto, onde nunca ninguém entrava, e aí fez uma maçã venenosa como o veneno. Por fora era bonita, branca com faces vermelhas, e quem a visse ficava logo com vontade de a comer, mas quem dela trincasse um pedacinho, por mais pequenino que fosse, morria. Quando a maçã ficou pronta, a rainha pintou a cara, disfarçou-se e tomou a forma de camponesa. Nesta forma atravessou sete montanhas até chegar a casa dos sete anões. (GRIMM, J. GRIMM, W., 2012, p. 278)

A Transgressão de Branca – “Branca de Neve ficou cheia de vontade de provar a maçã e, vendo que a camponesa também estava a comer, não resistiu, estendeu a mão e pegou na metade envenenada.” (GRIMM, J. GRIMM, W., 2012, p. 278) – e sua Cumplicidade – “Mas mal levou um pedacinho à boca e caiu morta ao chão.” (GRIMM, J. GRIMM, W., 2012, p. 278) – são sequências imediatas.

Na volta da Madrasta ao castelo, há um novo Interrogatório: “Espelho, espelho meu, / há mulher mais bela do que eu?” (GRIMM, J. GRIMM, W., 2012, p. 278) e, finalmente, a Informação recebida confirma as expectativas da antagonista: “Majestade, sois a mais bela deste reino.” (GRIMM, J. GRIMM, W., 2012, p. 278). Essa confirmação dá espaço a um novo desenrolar narrativo, que quebra o ciclo estabelecido até então: a espera pelo Resgate da protagonista, a chegada do príncipe.

Não se pode esquecer, que, no início do conto e, por consequência, ao longo da perseguição da Madrasta, Branca tem apenas sete anos. Ainda que uma das características presentes nesse e em outros contos de fada seja a pouca precisão ou pouca descrição de como passa o tempo, nesta narrativa, é possível observar, especialmente por meio da interação com os Anões e por meio do trajeto percorrido pela Madrasta, que pouco tempo se passa entre o início da perseguição e o momento do clímax. Assim, uma análise possível é a de que o tempo

que a protagonista passa dentro do caixão representa a passagem do tempo para que a menina atinja a maturidade sexual – assim entendida no contexto cultural da produção do conto, o do século XIX – e possa, então, conhecer o príncipe.

Antecede ao Casamento, que é o nome da função reconhecida por Propp (2006) para o desfecho, a chegada do príncipe. Ele barganha e faz um pedido feito aos Anões, para que possa levar o caixão com Branca de Neve embora. Convencidos estes, aquele pede a seus criados que levem o caixão contendo a donzela. Ao moverem-na, os criados tropeçam, o que faz com que a maçã envenenada, que estava alojada na garganta de Branca, se desprenda. Sem a maçã, Branca desperta e conhece o príncipe. Segue-se a essa cena a união pública e reconhecida entre heroína e Príncipe: “E contou-lhe o que se passara e disse-lhe: ‘Amo-te mais do que tudo no mundo. Vem comigo para o palácio de meu pai e serás minha esposa.’ Branca de Neve aceitou, os dois partiram e casaram no meio de grande pompa e esplendor.” (GRIMM, J. GRIMM, W., 2012, p. 279).

Um novo Interrogatório marca a passagem do tempo e reforça a imagem criada sobre a Madrasta de que a confirmação de sua beleza pelo Espelho é uma grande parte de sua construção. “Espelho, espelho meu, / Há mulher mais bela do que eu?” (GRIMM, J. GRIMM, W., 2012, p. 280) O espelho, quando vai apresentar a nova Informação, faz uso do novo título alcançado por Branca pelo casamento: “Majestade, sois mais bela / do que todas as que aqui estão, / Mas mais bela é a jovem rainha, / mil vezes e um milhão.” (GRIMM, J. GRIMM, W., 2012, p. 280) e, consciente ou inconscientemente, engana a rainha que acha que se trata de uma outra moça e, assim, vai participar da cerimônia, é reconhecida, denunciada e punida.

O Castigo é o acerto de contas narrativo:

Quando chegou ao palácio, reconheceu Branca de Neve e, de medo e susto, deteve-se, incapaz de se mexer. Mas antes de a rainha entrar no palácio, colocaram-se na brasa umas chinelas de ferro, que foram transportadas por meio de tenazes e depositadas a seus pés. E ela foi obrigada a enfiar aqueles sapatos de vermelho ardente e a dançar até cair morta no chão (GRIMM, J. GRIMM, W., 2012, p. 280)

Uma vez que a antagonista é construída de forma que suas intenções e valores são inquestionavelmente baseados em sua arrogância, seu orgulho e sua vaidade, não há dúvida de

que seu fim será tão terrível quanto as ações dela contra Branca de Neve, uma vez que o viés narrativo está tomado pela moralidade que permeia toda a construção literária Romântica. Assim, dois pontos de destaque para o Castigo são: seu formato e sua execução. Ser morta por meio de um artefato cruel, porém bastante concreto e com raízes reais na história medieval, liga o mundo ocupado pela protagonista e pelo Príncipe ao mundo real e o distancia do mundo permeado pelos elementos mágicos em que habita a Rainha, esse desfecho, inclusive, está presente em outros contos de Jacob e Wilhelm Grimm. Sua execução se dá por mãos outras que não as da protagonista, e, aqui, é relevante apontar que, em diferentes traduções, esse distanciamento fica mais ou menos explícito. Na versão analisada, a linguagem utilizada pelo narrador coloca em evidência o castigo perpetrado e não as mãos que o executam: “colocaram-se”, “foram transportadas” e “ela foi obrigada”. Essa linguagem não deixa claro o envolvimento de Branca de Neve ou de seu amado, mas, em outras traduções, fica evidente, por outro lado, a participação do Príncipe, que, nesse caso, assume o papel de Executor. O fato de que a execução do Castigo não se dê pelas mãos da heroína, mas sim pelas mãos do príncipe ou por quaisquer outras mãos não nomeadas afasta Branca da responsabilidade direta e aproxima a narrativa de um entendimento romântico com relação à figura feminina. Ou seja, desde o início do conto, estabeleceu-se que Branca de Neve é definida por sua beleza e sua inocência, se, por acaso, fosse responsável por sua própria vingança a protagonista se engajaria em ações que a distanciaram de sua construção ideal, tornando-a mais real, e assim menos digna do entendimento do que seria uma “protagonista romântica” para a história.

Feita a análise estruturalista, baseada na morfologia de Propp (2006), fica evidente na estrutura narrativa do conto, a origem alemã romântica que motiva e molda as ações do enredo, respeitando a proposição proppiana de que, no conto maravilhoso, a estrutura e a organização do conto são baseadas nas funções executadas pelas personagens. Além disso, a análise estruturalista mostra uma forma compacta na qual as funções se seguem em rápida sucessão no texto – muitas vezes, sendo representadas por apenas um período. Ademais, a análise demonstra como, a cada uma das funções, a violência está presente interferindo nas relações entre as personagens. Por exemplo, o Dano estabelece o nó do enredo, como proposto por Propp (2006), mas, ao invés do conto desenrolar tal enredo seguindo as funções sequenciadas pelo pesquisador, o conto reinicia as funções iniciais, repetindo em rápida sucessão as funções de: Proibição – Interrogatório – Informação – Ardil – Transgressão – Cumplicidade, o que coloca em evidência a preponderância de relações insistentes e violentas

da antagonista para a protagonista, demonstrando uma preocupação dos autores em cristalizar tal cenário, antes que a história pudesse ter seu desfecho.

Outro ponto de distanciamento entre a análise feita e a metodologia desenhada por Propp é o papel da protagonista. Branca não assume uma posição ativa com relação à própria história: ela é levada, ameaçada, protegida, enganada e resgatada, mas, em momento nenhum, ela age na decisão de seu destino, senão nos momentos em que sua decisão ativa a coloca em mais uma situação de risco. Essa diferença aponta para uma possível problemática na conceituação, razoavelmente aceita, de que os contos de fadas são semelhantes aos contos maravilhosos, em estrutura. Ademais, a passividade da heroína no conto *Branca de Neve* é, pelo menos, inicialmente, uma primeira crítica a ser feita sobre a representação feminina e o que ela significa dentro da construção do imaginário infantil, ao menos desde o século XIX. Esta representação problemática da protagonista feminina a identifica como objeto de todas as violências possíveis ao longo da história.

Esta descrição da construção da estrutura narrativa, a partir dos elementos e funções propostos por Propp (2006), pode ter diversas aplicações, entre elas, duas mais evidentes: primeiramente, a de que a teoria estruturalista, que discute o conto maravilhoso russo, é, inegavelmente, um ponto fundamental para a análise dos contos de fadas e, nesse sentido, permite fazer, não somente a descrição do conto *Branca de Neve* dos irmãos Grimm, mas também a descrição da morfologia de contos modernos produzidos, intertextualmente, com base nos contos maravilhosos ou de fadas, por escritoras e escritores contemporâneos do século XX e XXI.

Segundo, que essa análise evidencia diferenças encontradas entre o conto de origem popular russo e o conto de origem popular alemão. Segundo Propp (2006), no primeiro, as quatro teses elaboradas com relação à função das personagens é respeitada e seguida do início ao fim em todas as narrativas, mesmo que nem todas as funções estejam sempre presentes. Na análise apresentada, fica evidente, todavia, que o mesmo não se aplica a *Branca de Neve*. A principal diferença tem relação com a terceira tese fundamental estabelecida por Propp (2006), que fala de uma sequência fixa das funções para estruturar a narrativa curta maravilhosa, o que, todavia, não se dá no conto *Branca de Neve* produzido pelos irmãos Grimm, em que ocorre, diferentemente, uma repetição das funções da parte preparatória, conforme a nomenclatura de Propp (2006), em rápidas sequências.

Uma análise mais compreensiva dos contos de origem popular alemã utilizando a teoria de Propp (2006) poderia indicar se essa é uma diferença específica para o conto analisado

aqui, ou se trata de uma diferença fundamental na estruturação dos contos alemães.

Nesta trilha, existe, ainda, uma segunda diferenciação importante entre *Branca de Neve* dos Grimm e os contos maravilhosos russos: em *Branca de Neve* não há objeto ou elemento mágico que seja usado pelo herói para que este conclua sua tarefa. Essa ausência impede que diversas funções definidas por Propp (2006) apareçam no conto e, por isso mesmo, suscita a reflexão a respeito de se diferenciam ou como se atualizam as formas das narrativas curtas. Branca de Neve, por exemplo, é estabelecida como um tipo de heroína-vítima. Isso faz com que suas ações sejam executadas de modo diferente, em geral, de modo mais passivo, uma proposição que não é observada no arcabouço de contos reunidos por Vladimir Propp (2006), mas que constitui um elemento novo interpretativo do papel da mulher no universo social do romantismo dos Grimm.

Admite-se, nesse sentido, que tais diferenças ou atualizações da forma das narrativas curtas, tal como se dão em *Branca de Neve* dos Grimm, em relação aos contos maravilhosos russos, quando postas sob a mesma régua de Propp (2006), possam estar relacionadas à inserção destas formas de narrativa curta no torvelinho de diferentes processos históricos e sociais que funcionam, desse modo, como criadores e delimitadores – ampliadores ou inibidores – dos elementos e funções constituintes da forma da narrativa, assim como atribuidores de sentidos para tais elementos e funções que se diversificam no tempo, mas, ao mesmo tempo, se generalizam e se cristalizam como morfologias das narrativas curtas.

2. O CONTO SEM FADAS PORTUGUÊS: Lídia Jorge, Maria Teresa Horta e outras Brancas de Neve

2.1 OUTRAS CONTEXTUALIZAÇÕES NECESSÁRIAS

Este capítulo pretende ser um recorte da história contemporânea de Portugal: busca-se, assim, destacar, essencialmente, como a ditadura salazarista portuguesa e a Revolução dos Cravos são, ao mesmo tempo, pano de fundo e temática central para a produção literária das autoras Maria Teresa Horta e Lídia Jorge, na mesma medida em que se busca fazer a apresentação do enredo e a descrição dos elementos narrativos – personagens, enredo, narrador, tempo e espaço – dos contos analisados – *Branca de Neve*, um conto de Maria Teresa e um conto de Lídia.

A passagem dos anos 1960 para 1970 é, segundo Marlise Vaz Bridi (2005), um “[...] marco precário da contemporaneidade portuguesa.”, isso porque a definição dos limites entre moderno e pós-moderno, assim como a própria conceituação de contemporâneo, se apresentam de modo tênue e bastante controverso. O momento contemporâneo se apropria de ferramentas estéticas do moderno, sem a pretensão de utilizá-las exatamente da mesma forma, em um movimento de atualização para o qual, todavia,

[...] mecanismos da arte da contemporaneidade e de seus aspectos de continuidade e ruptura que, para além dos rótulos e das modas, representam um processo ainda vigente, ou seja, fortemente marcado como característico da modernidade. (BRIDI, 2005, p. 77)

A impossibilidade, na contemporaneidade, de uma completa ruptura com o moderno, ainda que grande parte de sua proposição estética seja a própria ruptura, marca, segundo Marlise Vaz Bridi (2005), a relação do contemporâneo com o moderno, afastando a possibilidade pós-moderna: “[...] a ruptura era, [já] em si mesma, talvez a principal característica da modernidade, o que, por si, volta a apontar e reforçar o aspecto moderno da pós-modernidade.” (BRIDI, 2005, p. 77, *grifo nosso*).

Em Portugal, tal momento de transição histórica é marcado pelos anos finais da ditadura salazarista e pela Revolução dos Cravos, em 25 de Abril de 1974, que liberta Portugal do jugo de Salazar e começa o processo de abertura econômica, política, social e cultural no território português. Portugal de Salazar está presente em um número incontável de narrativas, poesias, filmes, músicas e outros tantos tipos de arte e é como um “[...] pano de fundo, a realidade dura e burocrática de Portugal, país retido em um tempo imóvel.” (CASTELLO, 2011, p. 11). No prefácio que escreve para *Jogos de Azar*, coletânea de contos de José Cardoso Pires (1925 – 1998),

publicada originalmente em 1963, José Castello, além de fazer uma apresentação da escrita do autor, que leva em conta os aspectos históricos e biográficos da produção literária de José Cardoso Pires, sem cair em uma análise superficial ou simplória, apresenta também “[...] as trevas do Portugal salazarista [...]”, como uma terra medieval, na qual “[...] a imaginação estava banida, ou enquadrada nos limites estreitos da fé.” (CASTELLO, 2011, p. 9).

A ditadura em Portugal, que se inicia com a Ditadura Nacional – de 1926 até 1933 – e estende-se até o Estado Novo, com os governos de António de Oliveira Salazar – de 1933 até 1968 – e Marcello Caetano – de 1968 até 1974 –, vigora por mais de quarenta anos e alcança o *status* de uma das mais longas ditaduras da Europa Ocidental, sendo baseada em um projeto de “reorganização” geral de Portugal, não só na base econômica, mas também na política, na educação, na religião, no quadro social e cultural e que, para isso, sobretudo durante os anos do governo de Salazar, impõe limitações econômicas, políticas, educacionais, religiosas, sociais e culturais, baseadas nos preceitos do autoritarismo, do conservadorismo, do nacionalismo, do colonialismo e do patriarcalismo que alterariam a vida portuguesa, em amplo sentido.

A ditadura salazarista foi, em Portugal, um período de amplo controle e limitações, além de incontáveis atos de violência e desrespeito ao direito humano. Assim, por ser o movimento pelo qual a ditadura salazarista é desbancada, o 25 de Abril teve ampla e profunda influência na quebra dos preceitos do autoritarismo, do conservadorismo, do nacionalismo, do colonialismo e do patriarcalismo, abrindo espaço para que a arte pudesse ser expressa com mais liberdade, e que, na literatura, pudessem se expressar livremente, nomes como aqueles que aparecem no “coral de vozes” apurado por Álvaro Cardoso Gomes, em *A Voz Itinerante* (1993): José Saramago (1922 – 2010), Almeida Faria (1943 -), António Lobo Antunes (1942 -) e Teolinda Gersão (1940 -), mas também Dulce Maria Cardoso (1964 -), Maria Isabel Barreno (1939 – 2016), Maria Velho da Costa (1938 – 2020), Inês Pedrosa (1962 -), Gonçalo M. Tavares (1970 -), Miguel Sousa Tavares (1950 -), Valter Hugo Mãe (1971 -), Isabela Figueiredo (1963 -) etc. Segundo Sá: “A ficção portuguesa pós-Revolução representa [...] um espaço de abertura no campo artístico, uma vez que permite o distanciamento temporal que oferece uma visão mais abrangente da sociedade, sua ética e seus valores.” (SÁ, 2009, p. 12). Maria Teresa Horta e Lídia Jorge também são exemplos desta “renovação do percurso artístico” que tomou forma depois de 1974.

2.2 MARIA TERESA HORTA

Desacerto o meu limite
incendeio o tempo todo
Vou traçando o feminino
tomo rasgo e desatino

Contrario o meu destino
(Ponto de Honra, Maria Teresa Horta)

A escrita de Maria Teresa Horta, “figura central” (BRIDI, 2006) da Literatura Portuguesa, buscou em diversas instâncias construir um novo espaço e uma nova escrita para a mulher, como figura e como pessoa, assim, dentro e fora do texto. Fora do texto, Maria Teresa Horta foi ativa e decisiva na oposição ao salazarismo, deixando seu corpo e sua mente, assim como sua literatura, enfrentarem a violência e a brutalidade do conservadorismo, do patriarcalismo e do machismo da ditadura portuguesa. Dentro de seus textos, a autora ressignificou a figura feminina, seu corpo e seu espaço no mundo: transformou o corpo em poesia e a poesia em corpo, tornou os limites entre poesia e prosa em brinqueado de criança, enquanto pulava de um lado a outro, criando poesias com tramas envolventes e narrativas com intrincadas imagens poéticas.

Ao caracterizar a escrita de Maria Teresa, Miriam Raquel Morgante Bittencourt (2005) a define como “feminina e feminista”, descrevendo-a da seguinte forma:

Uma escrita que enquanto feminina direciona para a construção de uma identidade que se pauta no eixo da diferença, e feminista por se direcionar ideologicamente na posição em defesa da autenticidade de uma voz firmada no ponto de vista da mulher. Uma voz que resgata sua história, sua biologia, sua psicologia, sua cultura, etc. (BITTENCOURT, 2005, p. 9)

Em sua escrita, ela questiona o espaço que a mulher ocupa na sociedade ao mesmo tempo em que busca reconquistar o próprio corpo feminino como objeto da mulher e não do homem ou do corpo social, assim buscando uma construção da identidade feminina por meio do texto, tanto em suas formas, quanto em seus sentidos. Suas temáticas retratam, também, como aponta Marlise Vaz Bridi (2006), ao resenhar o livro de poemas *Inquietude*, de 2006: a questão feminina, a figura materna, a infância, a beleza, o corpo, as paixões e as dores da mulher.

O silenciamento da voz feminina em espaços masculinos, realidade constante durante a ditadura conservadora e patriarcal, que considerava masculinos todos os espaços que não

fossem o espaço da casa, não é incomum quase quarenta anos depois de seu fim, pelo contrário, são comuns situações de violência e abuso em casos em que a mulher ousa impor sua voz ou sua vontade sobre o outro, ainda mais, quando o outro é um homem, especialmente, dentro do ambiente doméstico. Na literatura, não é diferente. O apagamento de autoras é histórico e hostil, e, ainda que o cenário dos séculos XX e XXI se mostre razoavelmente mais receptivo, existem espaços nos quais a produção literária feminina é um combate a ser travado palavra a palavra.

A presença da autora nesse combate é notável, especialmente, quando levada em conta a escolha da autora pela literatura que tem como tema e forma a sexualidade feminina. Como ressalta Nicole Guim de Oliveira (2017) em uma aproximação entre os textos de Maria Teresa Horta e Ana Luísa Amaral:

Se a literatura, de maneira geral, sempre foi um terreno predominantemente masculino, a literatura erótica seria um campo quase que completamente proibido à voz feminina. Escrever poesia erótica torna-se, então, um ato político para as mulheres. (OLIVEIRA, 2017, p. 14)

Pode-se perceber, a partir dos os espaços temáticos escolhidos por Maria Teresa Horta, a posição e a importância da constituição de uma voz literária feminina na contemporaneidade portuguesa.

Nascida em 20 de maio de 1937, Maria Teresa Horta iniciou suas publicações em 1960, com *Espelho Inicial*. A autora que tem uma vasta produção poética com mais de vinte livros de poesia, o mais recente sendo *Estranhezas*, de 2018, é reconhecida pela crítica e pela academia, sendo sua obra objeto de estudo por diversas pesquisadoras e pesquisadores. Para Marlise Vaz Bridi (2006), “[...] ler um livro de Maria Teresa Horta é sempre uma tarefa dúplice e complexa.”, tal tarefa nasce da inegável e irrompível relação da autora com a história portuguesa e do amplo conjunto de textos escritos pela autora.

A discussão sobre a identidade feminina, o espaço social da mulher, o erotismo e o sentimento amoroso, e mesmo as relações familiares são temáticas comuns à Maria Teresa, ainda assim, uma das peculiaridades na execução poética da autora é, segundo Marlise Vaz Bridi (2009), a forma como todas as suas temáticas, em um texto ou outro, se conectam ao corpo. Tal conexão é percebida já em sua obra de estreia *Espelho Inicial*, de 1960.

Ainda nos anos 60, publica *Tatuagem* (1961), *Cidadelas Submersas* (1961), *Verão Coincidente* (1962), *Amor Habitado* (1963), *Candelabro* (1964), *Jardim de Inverno* (1966), *Cronista Não é Recado* (1967) e *Minha Senhora de Mim* (1967).

Sete anos após sua estreia poética, *Minha Senhora de Mim* é o seu nono livro de poemas e representa, segundo Marlise Vaz Bridi (2009), “[...] um momento de virada [...]”, em que a poética de Maria Teresa vai enraizar o “[...] corpo como espaço de encontro (sobretudo de si).” (BRIDI, 2009, p. 40). Ou seja, o corpo, que sempre esteve presente como temática da autora, passa a ocupar um espaço basal em sua poesia: é no encontro do corpo com o texto que se faz sua literatura.

O corpo, esta instância tão reprimida na cultura ocidental, aparece nomeado em plenitude na construção das imagens poéticas, como lugar de encontro e silêncio, sempre inteiramente dito, sem linguagem decorosa, apesar dos interditos que o rondam. (BRIDI, 2009, p. 42)

É necessário lembrar, entretanto, que, por causa da publicação de *Minha Senhora de Mim*, a autora foi perseguida e espancada na rua, violência que deixa claro o “abuso” feminino ao apropriar-se de seu corpo, de seu prazer, de sua sexualidade e de sua voz na literatura e na sociedade; violência que lhe foi infligida, segundo as palavras da própria autora, para que aprendesse a não escrever como escreve, mas que, felizmente, é sublimada em mais corpo, mais prazer, mais sexualidade e mais vigor na imposição de sua liberdade como autora.

Depois do lançamento de *Novas Cartas Portuguesas*, que será comentado adiante, passado o processo judicial e a Revolução dos Cravos, já em Portugal livre da ditadura, Maria Teresa publica *Educação Sentimental* (1975) e *As Mulheres de Abril* (1976).

Nos anos 80, a autora lança a coletânea *Poesia Completa I e II*, em 1982, que reúne seus poemas escritos entre 1960 e 1982, publica, ainda, *Os Anjos* (1983), *Minha Mãe, Meu Amor* (1984) e *Rosa Sangrenta* (1987).

Minha Mãe, Meu Amor, de 1984, explora uma outra figura temática que, assim como o corpo feminino, também ocupará um espaço de destaque em sua produção literária: a figura materna. Para Marlise Vaz Bridi: “Tudo o que constitui o cerne da poética de Maria Teresa Horta encontra-se nesta obra.” (BRIDI, 2009, p. 42). Retoma-se então a condição da mulher em relação à sociedade e retoma-se o papel que ela ocupa, a identidade feminina e a representação do feminino.

Nos anos 90, lança *Antologia Poética* (1994), *Destino* (1998), *Só de Amor* (1999), e, nos anos 2000, *Antologia Pessoal* (2003), uma seleção de 100 de seus poemas feita pela autora,

Inquietude (2006) – que, segundo Maria Teresa Horta em uma entrevista em 2007, levou seis anos para ficar pronto e é uma obra de maturidade e inquietude insubordinada –, *Les Sorcières – Feiticeiras* (2006), *Cem Poemas + 21 inéditos* (2007), *Palavras Secretas* (2007), outra antologia, *Poemas do Brasil* (2009), *Poesia Reunida* (2009), com textos desde a década de 60, até os anos 2000.

Ao longo da década seguinte, lança *As Palavras do Corpo* (2012), uma antologia de poesias eróticas, *Poemas para Leonor* (2012), *Anunciações* (2016), *Poesis* (2017) e *Estranhezas* (2018).

A primeira narrativa que publica é *Ambas as Mãos sobre o Corpo*, em 1970, e, ainda nos anos 70, seguem as *Novas Cartas Portuguesas* (1971).

Em uma fala marcada por “[...] revolta, lucidez e paixão.” (COELHO, 1999, p. 121) as “três Marias”: Maria Isabel Barreno (1939 – 2016), Maria Teresa Horta (1937 –) e Maria Velho da Costa (1938 – 2020) escreveram um livro em conjunto de forma experimental, mas escreveram também um vergão na História e na Literatura Portuguesa, que, nas palavras das próprias Marias, é um livro de combate pela libertação da mulher, assim como um objeto de arte experimental. A primeira edição, publicada em 1972, foi recolhida pelo aparelho de censura da ditadura três dias depois de ser lançada e resultou em um processo judicial para as autoras sob acusações de desacato ao pudor e aos bons costumes, processo pelo qual as autoras só não foram condenadas, pois, logo após, levantou-se a Revolução dos Cravos, em 1974. As *Novas Cartas* “batem de frente” – de modo agressivo e ao mesmo tempo poético – com os ideais moralistas e conservadores do governo salazarista: elas “[...] desmistificam a imagem ideal da mulher (pura, submissa, ‘anjo do lar’) consagrada pela civilização cristã como base da Família e da Sociedade.” (COELHO, 1999, 121).

Em 1974, a autora publica *Ana*. Na década de 80, publica *O Transfer* (1984) e *Ema* (1984). Nos anos 90, *A Paixão Segundo Constança H.* (1994) e *A Mãe na Literatura Portuguesa* (1999). E, finalmente, nos anos 2010, *As Luzes de Leonor* (2011), *A Dama e o Unicórnio* (2013) e, em 2014, *Meninas* e *Azul Cobalto*, duas coletâneas.

Segundo Ana Raquel Fernandes (2015), em uma resenha da coletânea *Meninas* feita para a *Revista Colóquio Letras*, existe, na construção da obra, uma combinação entre a escrita versátil e complexa de Maria Teresa, com uma coesão temática entre os textos. Tal coesão vem de uma composição temática que une as narrativas. São partes desses temas: a personagem feminina protagonista, a infância e a figura materna. A coletânea se organiza,

segundo Fernandes (2015), de forma que “[...] a simplicidade enigmática do título [...]” é, a cada conto, desafiada pelas “[...] relações que se tecem entre os contos[...]”.

A beleza linguística, a sugestão da imagem, a riqueza das expressões, a palavra poética e precisa, a explosão de sentidos, a evocação de sensações contrastam com os acontecimentos narrados frequentemente de modo fragmentado. Mas simultaneamente é esse domínio da linguagem que cria um equilíbrio delicado (FERNANDES, 2015, p. 209)

Marcadamente sombrias, as narrativas – nas quais “[...] os momentos mais trágicos são envoltos numa poesia desconcertante.” (FERNANDES, 2015, p. 209) – colocam suas protagonistas em posições terríveis e expostas à violência, ao abandono e ao descaso. A proposição de coesão temática ressalta a “[...] melhor tradição da modernidade em que as obras, ainda que poéticas, são concebidas como projetos, coesos e conscientes em seus propósitos estéticos.” (BRIDI, 2006, p. 236). Aqui, a obra em prosa de Maria Teresa Horta explora os limites entre prosa e poesia e apresenta uma coletânea de narrativas curtas com um projeto temático que visa, por meio do conto, retomar as conhecidas temáticas da poética da autora, procedimento que será retomado com ainda mais intensidade em *Azul Cobalto*.

Outro aspecto relevante é a proposição intertextual da autora, não só no conto que será analisado, mas também em toda a composição da coletânea. Segundo Fernandes (2015), a autora combina meninas “comuns” do seu universo ficcional (Lucinha, Matilde, Beatriz, Mónica, Raquel, Laura, Teresinha, Sara, Maria do Resgate, Rute, Estrela) com meninas de outros universos literários e históricos, como, por exemplo: o romance *As Ondas*, de Virginia Woolf, no conto *Ondas*; a princesa Carlota Joaquina, nos contos *O Retrato*, *A Princesa Espanhola* e *Inocência Perdida*; e a aproximação tanto com a pintura de Edward Burne-Jones, com a escrita de Oscar Wilde, em *Katie Lewis*. Mas não é só do mundo real que Maria Teresa se apropria, é também do mundo mítico-religioso, com *Lilith*, o primeiro conto da coletânea. E, por fim, a menina proveniente do universo dos contos de fada: Branca, protagonista do conto *Branca de Neve*.

Branca de Neve apresenta à leitora e ao leitor a protagonista Branca, uma criança que vive com o pai e com a madrasta – recuperando o conto de partida, *Branca de Neve*, na versão dos Grimm.

O enredo se desenrola a partir do jugo violento sob o qual a madrasta mantém a menina. Violência que aflora inicialmente no desejo e no discurso da mulher em afastar a figura paterna da criança: “É bom que te habitues: aqui em casa ele não é teu pai, é meu marido”

(HORTA, 2014). Faz parte do cotidiano apresentado, a violência psicológica que busca enfraquecer os laços de afeto da menina com o pai.

A criança vive aterrorizada dentro de sua própria casa e seu único alento é admirar, na sala, que abriga uma mesa D. Maria com uma gaveta “[...] dissimulada pelo desenho de embutidos na madeira brilhante [...]” (HORTA, 2014), duas fotos dos pais em suas bodas, antes mesmo de seu nascimento, “[...] o único tesouro que possui[...]” (HORTA, 2014). Para a menina, são a única forma de comprovar de onde ela veio, são as únicas “[...] provas de sua origem [...]” (HORTA, 2014). O pensamento da menina demonstra o estado de profundo abandono emocional da criança naquele ambiente, mas apresenta também o que o narrador chama de “condição de tragédia”, condição que é perpétua e a qual a menina ainda não é completamente capaz de compreender.

A madrasta, sempre uma presença opressiva e soturna na casa, que “[...] de longe a seguira e a espreitara debruçada sobre as fotografias.” (HORTA, 2014, comporta-se como um predador em uma floresta, interrompe a volta da menina ao quarto e a questiona sobre seu paradeiro àquela hora da madrugada. “Branca não fala” (HORTA, 2014), a menina nunca responde, em ponto nenhum da narrativa dirige-se diretamente às outras pessoas, pensa pouco para si mesma, e só sabe-se de seu estado de espírito e emoções por meio do narrador. Depois, a proibição paterna: “– A partir de hoje, estás proibida de saíres do teu quarto durante a madrugada.” (HORTA, 2014), que vem sem explicações e sem discussões, a menina é, assim, afastada de seu único tesouro. Mas, sendo apenas uma criança em uma condição tão extrema, é uma proibição que “[...] Branca infringe com um mal pressentimento [...]. Como se vivesse num sonho a caminho da perda.” (HORTA, 2014), as fotos estão, entretanto, viradas para baixo, como ela as deixara na véspera. É, ao virá-las, que Branca descobre sua “condição de tragédia”, referida anteriormente: a madrasta recortou o pai das duas fotos – retirando-o, literalmente, de um objeto afetivo e, figurativamente, das “provas da origem” (HORTA, 2014) da menina –, e violou os olhos da mãe tornando-a “[...] cega por um grosseiro traço de caneta, que lhe riscara de lado a lado ambos os olhos de azul bordado.” (HORTA, 2014).

O texto termina abruptamente, sem um desfecho que resolva o nó da narrativa, deixando a leitora e o leitor frente ao completo desconsolo da criança e criando um conto de atmosfera, em que a atmosfera é composta pela tensão e pela violência impostas pela figura da madrasta, que se perpetuam, a partir do terror sentido pela menina, chegando até leitora ou leitor, que acompanha a história.

Maria Teresa Horta constrói um narrador com uma onisciência seletiva que se centra na protagonista e se coloca extremamente próximo a ela, acompanhando seus passos trêmulos pela casa e narrando a história a partir das figuras simbólicas e poéticas formadas dos sentimentos da menina sobre aquilo que a cerca, e que ignora os pensamentos e sentimentos das outras duas personagens envolvidas, registrando-os apenas a partir das percepções de Branca.

Não há diálogos propriamente ditos, pois, como apontado, Branca nunca responde – não há no conto nenhum momento em que a menina fale, recurso que dá forma narrativa à clausura e ao silenciamento vividos por Branca. A madrasta e o pai falam para ela, em ameaças e proibições que encontram o medo e o susto na menina:

– O que foi que fizeste agora? – enquanto a fita, inquisidora, com seus pequenos olhos malévolos de bruxa má. E Branca esforça-se por manter o pensamento absolutamente vazio, de uma brancura irrepreensível. (HORTA, 2014)

O enredo da narrativa se desenrola durante o trajeto da protagonista pela casa, ou seja, as cenas da narrativa são divididas em três espaços dentro da casa: o primeiro é o quarto, o segundo o corredor e o terceiro a sala.

As únicas personagens apresentadas são Branca, seu pai e sua madrasta e, por meio da memória nas fotografias, a mãe.

O tempo da narrativa é linear, mas não aparece nenhuma marca no texto que insira o tempo em um calendário, apenas uma vaga construção de contemporaneidade que será explorada adiante. Dentro da organização narrativa percebem-se alguns momentos anteriores aos fatos da narrativa: o casamento e a vida prévia dos pais, o afastamento da mãe, a chegada da madrasta, mas nenhum deles é narrado.

2.3 LÍDIA JORGE

Só se merece viver se acaso se sobrevive.

(*Os Memoráveis*, Lídia Jorge)

Com obras traduzidas em mais de 20 línguas, Lídia Jorge, nascida no Algarve, em Portugal no ano de 1946, é uma autora reconhecida e premiada desde o início de sua carreira.

Apesar de sempre vinculada a Portugal, viveu, também, em Angola e Moçambique nos anos finais da Guerra de Libertação.

A autora é responsável por um alto volume de publicações, como romances, contos, crônicas e poesias que, depois de iniciadas durante os anos 1980, se mantiveram estáveis até o momento. Dentro de seu portfólio autoral, os contos foram, em grande parte, antes de serem compilados em antologias, publicados em revistas, jornais e coletâneas de contos internacionais.

A obra *O Dia dos Prodígios*, publicada em 1980, foi seu primeiro romance e é amplamente reconhecida pela crítica como obra-prima e “[...] marco na ficção portuguesa[...]” (BRIDI, 2014, p. 7). Sua estrutura narrativa e temática deixam em evidência um confronto entre “[...] o ideal de mudança versus a manutenção do estado das coisas.” (DUNDER, 2013, p. 27), criando um diálogo entre a narrativa e as condições históricas pelas quais passava Portugal. Tendo em vista que a guerra sempre foi entendida como um espaço de ação e discurso masculinos, ao comparar o romance inaugural de Lídia Jorge com a obra *Ventos do Apocalipse*, de Paulina Chiziane, a pesquisadora Debora Leite David (2010) aponta que, uma vez que ambas as autoras retratam a guerra por meio do discurso de protagonistas femininas, as narrativas contrapõem-se “[...] à tradição da construção dos relatos de guerra e atos de heroísmo que partem do olhar hegemônico ou do herói.” (DAVID, 2010, p. 19), ou seja, se afastam do ponto de vista masculino, o ponto de vista do épico, e centralizam o discurso feminino para a representação da temática da guerra. David pontua que essa mudança de perspectiva narrativa, do masculino para o feminino, descreve a guerra, temática comum, durante a segunda metade do século XX, tanto no cenário português, quanto africano, “[...] a partir de um olhar que está à margem do campo de poder.” (DAVID, 2010, p. 19).

Ainda durante a década de 80, publica dois romances: *O Cais das Merendas* (1982) e *Notícia da Cidade Silvestre* (1984). O primeiro cria outra oposição temática e discursiva, como a observada entre o feminino e o masculino em *O Dia dos Prodígios*, agora entre o real e o fantasioso, e “[...] baseia-se em uma visão fantasiosa a respeito do que seria a vida fora de Portugal, em oposição à realidade que não se transforma.” (DUNDER, 2013, p. 27), ressaltando o aspecto estático da realidade portuguesa. Segundo Dunder (2013), é nessa tríade inaugural que: “[...] Lídia Jorge sinaliza, com relativa clareza, que o país ainda busca a transformação que se fez necessária ao longo do século XX e que, ao menos no final da década de 70, atribuiu-se à Revolução de Abril.” (DUNDER, 2013, p. 28), indicando que não está terminado o processo de mudança necessário.

Para além da tríade inicial, a partir do quarto romance, Dunder (2013) reconhece, em *A Costa dos Murmúrios* (1988), a cristalização de um projeto ideológico na escrita de Lúcia Jorge, do qual emerge um equivalente projeto estético-textual. Tal projeto estético-textual será reconhecido por Marlise Vaz Bridi (2014) também na produção das narrativas curtas, que se inicia posteriormente.

Outra coordenação entre romances e contos está na construção temática. Nos romances do percurso inicial, segundo Dunder (2013), encontram-se “[...] elementos que remetem, diretamente, a uma reflexão sobre a identidade portuguesa ao longo de sua história recente.” (DUNDER, 2013, p. 27). Tal reflexão não está ausente da produção contística da autora, e irá se expressar, como será visto posteriormente, da mesma maneira, em um espectro que se volta a uma identidade individual, geralmente, relacionada a figuras femininas que estão inseridas na realidade estática portuguesa, como é o caso de Maria da Graça, protagonista de *Branca de Neve*.

Na década de 90, Lúcia Jorge publicou mais três romances: *A Última Dona* (1992), *O Jardim sem Limites* (1995) e *O Vale da Paixão* (1998), além do conto *A Instrumentalina* (1992) que é publicado inicialmente em uma edição separada, para depois ser incluído na coletânea *Marido e Outros Contos* (1997).

Nos anos 2000, publicou os romances *O Vento Assobiando nas Gruas* (2002) e *Combateremos a Sombra* (2007), além do livro de ensaios *Contrato Sentimental* (2009) e dos livros de contos: *O Belo Adormecido* (2004), que, segundo Marlise Vaz Bridi (2014), tem o desejo como “princípio aglutinador” de sua temática, e *Praça de Londres* (2008), no qual se encontra publicado o conto *Branca de Neve*, que será analisado neste trabalho. Marlise Vaz Bridi (2014) destaca que, nessa coletânea, a precisão da linguagem, a escolha do ponto de vista, o desenho das personagens e dos ambientes e a articulação do mundo real com o mundo ficcional são marcações inegáveis da qualidade da obra, e que se antepõem a temáticas aparentemente simples.

No caso do conto *Branca de Neve*, o ponto de vista é o de uma mulher profissional que se insere no mercado de trabalho e na realidade corporativa portuguesa, mas que se afasta de qualquer processo de reflexão ou questionamento de sua própria condição de inserção neste contexto de trabalhadora e de mão de obra explorada. Assim, o desenho das personagens sugere uma relação muito próxima com a realidade, como também o faz o desenho dos ambientes, visto que toda a narrativa transcorre em espaços reconhecíveis do cotidiano português, pelos quais circula a protagonista e que são, por diversas vezes, inclusive, nomeados. Esses desenhos reforçam a articulação do mundo real com o mundo ficcional destacada por Marlise Vaz Bridi (2014) e, ainda que afaste a narrativa do modelo esperado para o conto de fadas, quando se compara o conto de

Lídia com o conto de partida, ressalta-se a complexidade dada pela existência contemporânea a narrativas já há muito contadas e recontadas.

Em 2011, publica *A Noite das Mulheres Cantoras*; em 2014, *Os Memoráveis*; e em 2018, *Estuário*, todos romances. Em 2019, publica sua primeira obra de poesias, *O Livro das Tréguas* e, no ano seguinte, *Em Todos os Sentidos* (2020), um livro de crônicas.

Mauro Dunder (2013), em sua tese de doutoramento, caracteriza Lídia Jorge como “uma artista única” e reafirma, a partir do pensamento de diversos outros teóricos, a proposição de um “projeto ideológico” na escrita da autora, que pode ser observado tanto nos romances, quanto nos contos, e que está “[...] a serviço de uma busca ideológica, de (re)encontro de Portugal com sua própria identidade.” (DUNDER, 2013, p. 3). Entretanto, nos contos, tal projeto parece complementar a discussão da composição da identidade portuguesa na realidade pós-1974 e parece residir em um levantamento de identidades individualizadas e femininas que exemplificam, experimentam e sobrevivem a essa realidade. No geral, parece que:

[...] a escrita de Lídia Jorge busca, em diferentes níveis de leitura, trazer à baila a discussão a respeito da identidade portuguesa em um momento de transformações políticas, econômicas e sociais, as quais se sucederam em um ritmo bastante rápido (DUNDER, 2013, p. 16)

Ou seja, a produção literária de Lídia Jorge não se afasta dos ideais ou da discussão que está em voga na produção literária contemporânea, mas não se propõe a fazer uma literatura panfletária ou que cante “uma revolução, outrora mítica” (DUNDER, 2013, p. 10), mas que já terminou.

Obras como as de Herberto Helder e Maria Judite de Carvalho, por exemplo, ou até mesmo as de Vergílio Ferreira, ainda que contenham referências ao ambiente político do país, concentram-se nas questões de caráter ontológico que suas personagens vivenciam, traduzindo-as na tessitura de um texto fragmentário, cujo discurso dá a medida da profundidade psicológica dos questionamentos propostos pelos contos e romances. (DUNDER, 2013, p. 19)

Publicado, originalmente em Portugal, na coletânea *Praça de Londres*, de 2008, pela Editora Dom Quixote, e no Brasil, em 2014, em uma coletânea organizada pela Professora Doutora Marlise Vaz Bridi, pela editora LeYa, o conto *Branca de Neve* narra a história de Maria da Graça, uma jovem bancária, que está trabalhando na noite da véspera de Natal, investida do propósito de bater a sua meta.

O enredo se desenrola a partir do movimento da protagonista ao longo dos espaços narrativos. No início do conto, Maria da Graça está no banco em que trabalha e sente que “tinha sobejas razões [...] para se sentir contente” (JORGE, 2014, p. 187): é uma mulher de trinta anos, jovem, portanto, que está vivendo um momento de extrema satisfação profissional, com metas batidas, cargo de gerente, trabalho até o cair da noite na véspera de Natal e agenda carregada de compromissos. O sucesso profissional é um grande mote para essa narrativa, que é apresentado à leitora e ao leitor com um questionamento inicial: “Haverá, por acaso, maior felicidade do que poder uma pessoa cumprir os seus próprios objetivos e ter plena consciência disso?” (JORGE, 2014, p. 187).

A presença de uma pergunta direcionada à leitora e ao leitor remonta à construção dos contos de fadas e aproxima o conto de Lídia Jorge do conto dos Grimm, uma vez que as narrativas eram escritas como histórias contadas a crianças e, assim, incluíam as falas dos contadores aos seus ouvintes, construção que foi comum em coletâneas como *Contos da mamãe gansa* (*Contes de ma mère l'Oye*), de Charles Perrault, e que marca uma das relações de atualização entre este conto e o conto de partida.

Do mesmo modo, a “plena consciência” que a protagonista tem de sua própria felicidade é uma antecipação da provocação que é feita pelo narrador ao longo do texto e que servirá como ponto de atualização do conto de partida, uma vez que a protagonista, como trabalhadora, tem sua mão de obra explorada pelo sistema no qual está inscrita e não tem absolutamente nenhuma consciência dessa exploração que a leva, inclusive, a trabalhar na noite de Natal, mas que também a constrói como uma pessoa extremamente alienada, falha essencial da protagonista que será explorada ao longo do enredo. A alienação ocorre quando o trabalhador se distancia dos seus objetivos pessoais e passa a entender os objetivos do capital como seus próprios, passando a despender toda sua energia em prol da manutenção e completude de tais metas. Maria da Graça, como protagonista, transferiu toda a sua identidade para o sucesso profissional, garantindo assim que todos os seus propósitos satisfaçam a expectativa do banco. Entretanto, tais esforços garantem também que a protagonista aliene-se completamente da realidade na qual está inserida e assim não veja os problemas que a cercam e que serão motivadores para a ação na narrativa.

Continuando o seu percurso, às oito horas da noite, seu dia de trabalho termina e a protagonista inicia seu caminho até a casa de amigos para comemorar o feriado. No banco, o ambiente é imóvel e frio: “Dentro do gabinete fazia um frio respeitável. O chão de mármore parecia gelo.” (JORGE,

2014, p. 187). Toda a descrição do espaço ressalta o caráter inóspito do banco e a reação da protagonista demonstra sua alienação às próprias condições. Nada a abala, “[...] ela estava ali, embrulhada, cansada, satisfeita, a ultimar sua tarefa.” (JORGE, 2014, p. 188).

Na saída, rememora dois contatos com um de seus clientes, um “[...] cliente rebelde, uma dessas criaturas amargas com o mundo.” (JORGE, 2014, p. 187), Silva Dias que, a despeito de sua amargura, dá a ela, como presente de Natal, uma garrafa de champanhe, com um bilhete, e, ao responder uma ligação de Maria, um questionamento: “Ouça lá, num dia destes, o que a faz mover?” (JORGE, 2014, p. 188). Questionamento que reforça o anterior, feito no bilhete da garrafa presenteada a ela: “Em que altura a criança troca a moeda de ouro da inocência pela agulha da perversidade?” (JORGE, 2014, p. 188). Juntos, tais questionamentos põem em dúvida a inocência das crianças, ou melhor, o momento em que elas a perdem, assim como a motivação de Maria da Graça para trabalhar naquele dia véspera de feriado e servem como pequenos eventos disruptores da rotina de Maria da Graça que, rapidamente, os supera, mas que voltarão a aparecer antes do final da narrativa, ou seja, é mais um recurso de antecipação utilizado para a construção do enredo.

Já à noite, Maria da Graça sai do banco, depois de ter comprado seu bolo, e anda pela Avenida Estados Unidos. Ainda que a rua oferecesse um “frio incómodo” (JORGE, 2014, p. 189), “Maria da Graça sentia-se levada pelas abas do casaco e pelo conforto íntimo do seu cumprimento profissional” (JORGE, 2014, p. 190), sentia-se satisfeita. O espaço narrativo é o espaço da Lisboa contemporânea, com carros, luzes de Natal e prédios com fachadas de vidro.

Quando está caminhando em direção ao seu carro, passa a ser seguida por garotos, primeiro dois, depois três, quatro, e, ao chegar no meio de uma clareira no parque, sete meninos de rua, sete “pequenos putos” (JORGE, 2014, p. 191), que, pouco a pouco, a cercam e a atacam: “E de repente eles tinham-na cercado [...] a rirem para ela, como se fossem a sua guarda pretoriana. [...] Tão próximos que lhe levantaram as roupas, metiam as mãos pequenas por baixo do casaco, atingiam-lhe o cós da saia” (JORGE, 2014, p. 193).

A percepção de Maria da Graça ao longo do encontro parece turva, frente à violência física e sexual a qual é submetida, e que serve como nó da narrativa, seu clímax. Ao relembrar do questionamento de Silva Dias, tem seu único e fugaz momento de descontrole:

Em que altura a criança troca a moeda de ouro da inocência? *Em que altura?*
Sempre troca? Totalmente troca? - Iria odiar para sempre o engenheiro Silva

Dias. Ela gritou - ‘Seus filhos da puta, seus rapazelhos malvados! As minhas fotografias! (JORGE, 2014, p. 189)

As fotografias, são as fotografias de seus pais que carregava em sua carteira, que são devolvidas pelo primeiro garoto que lhe havia seguido. Depois do ataque, a protagonista, com sua mente lógica e bancária, mantém seus planos e segue para o encontro com os amigos “[...] sem cartões, sem torta e sem saco.” (JORGE, 2014, p. 196), mas não sem antes reorganizar e recontar a história, como se para convencer primeiro a si mesma e depois a seus amigos: “Sejamos justos, Maria da Graça é que fez que assim fosse” (JORGE, 2014, p. 195). Já com os amigos, Maria da Graça reconta a história de seu ataque, reconstruindo-a e tirando dela partes que pudessem chocar os amigos ou fazê-los sentir pena dela.

Maria da Graça é atingida por três tipos de violência diferentes: a violência das relações de trabalho, as violências sociais – que resultam na violência física e sexual – e a violência sobre o próprio discurso e sobre a própria experiência.

A narrativa é feita em terceira pessoa, com um narrador que se mantém extremamente próximo à protagonista e que conhece cada uma de suas ações, cada um de seus pensamentos e sentimentos, e que também se coloca como intruso, se interpondo aos pensamentos dela, contextualizando, para a leitora e para o leitor, as ações de Maria da Graça a partir de suas crenças, mantendo, entretanto, sua onisciência seletiva, não a expandindo, por exemplo, para o pensamento dos meninos.

3. ENTRE CASTELOS, CASAS E CIDADES: atualizações do espaço

3.1 AINDA OUTRAS CONTEXTUALIZAÇÕES NECESSÁRIAS

O objetivo geral do capítulo é fazer um exame da construção do espaço narrativo por meio da análise dos processos de atualização propostos pelas autoras portuguesas, Lúcia Jorge e Maria Teresa Horta, do conto de fadas e conto de partida, *Branca de Neve*, dos Irmãos Grimm. De modo a facilitar esse processo, é necessário buscar o apoio de conceitos da Geografia importantes para o estudo do espaço, na intersecção entre estudos literários, estudos culturais e estudos geográficos, como: ambiente, paisagem, lugar e espaço. Para isso, nesse primeiro subcapítulo, é feita uma breve apresentação teórica que busca dar suporte à investigação comparativa que será feita nos próximos dois subcapítulos: no segundo, a descrição comparativa dos espaços narrativos e o levantamento dos processos de atualização, tanto para continuidade, como para ruptura, que podem ser observados nas três narrativas curtas que são objeto deste trabalho; no terceiro, uma exploração sobre a construção do movimento das protagonistas ao longo dos espaços descritos, analisando, então, o trajeto por elas percorrido, especialmente, com o intuito de descrever a predominância da violência em cada um desses espaços – lugares e trajetos.

Passemos, então, para tais conceituações. O conceito de espaço geográfico envolve a definição de outros conceitos como ambiente, paisagem e lugar. Para essa distinção, Júlio César Suzuki (2006), em seu estudo sobre o conto *Preciosidade*, de Clarice Lispector, apresenta os três conceitos a partir da ideia de que “[...] o espaço, entendido como espaço social, materializa a ação humana; incorpora a sociedade.” (p. 56). Ou seja, o espaço geográfico é aquele no qual o ser humano age; aquele no qual se observam as marcas da ação humana na natureza.

Ainda segundo Suzuki (2006), ambiente é o termo que remete a estudos bastante recentes na Geografia e próximos à Biologia e que não se refere à ambientação na narrativa. O termo é uma oposição a expressão “meio ambiente” que, segundo Carlos Walter Porto Gonçalves (1990, *apud* SUZUKI, 2006) que é um dos críticos dessa expressão, reflete a ideia de que o ambiente seria estudado pela metade.

De acordo com David Harvey (1993, *apud* SUZUKI, 2006), o termo paisagem tem raízes na Antiguidade Clássica e relaciona-se, também, ao projeto artístico Iluminista. Estas relações marcam, a princípio, uma ligação do termo com a visualidade, mas, importa ressaltar que ele se liga com toda a percepção do espaço pelo sujeito, por meio dos seus sentidos, ou seja, a

paisagem é tudo aquilo que pode ser visto, mas também tudo o que pode ser ouvido, tudo que pode ser tocado, cheirado ou degustado (SANTOS, 2008). Apesar de tal aproximação com os sentidos, a paisagem é, para além destes sentidos, também “[...] marcada pela relação com a sociedade que a produziu.” (SUZUKI, 2006, p. 57). Nesse sentido, a sucessão de paisagens produzidas pela sociedade no tempo, possibilita a percepção da produção do espaço, considerando-se que ambos incorporam a necessidade da ação humana para a sua produção.

Por fim, o conceito de lugar incorpora a singularidade dos indivíduos, tendo em vista que “[...] o espaço aparece como universal, o regional como particular e o lugar como singular” (LENCIONI, 1999, *apud.* SUZUKI, 2008) ou seja, o lugar é o “menor” recorte feito do espaço, tendo como foco as construções afetivas que o sujeito mantém com ele (SANTOS, 2008). É a partir do lugar ocupado pelo sujeito que são construídas as suas referências pessoais, seus valores, seu senso de pertencimento e a sua identidade. Por exemplo, quando a Madrasta de Branca, no conto de Maria Teresa Horta, destrói uma fotografia em que aparece a mãe da menina, ela tenta apagar a memória da mãe de Branca de dentro da casa e, por consequência, impedir que a protagonista mantenha com aquele espaço uma noção de pertencimento. Ao destruir a fotografia, a Madrasta ataca e destrói, portanto, o lugar de Branca na casa. Já no conto de Lídia Jorge, Maria da Graça, por causa de sua percepção alienada, o seu lugar é o banco, ou seja, é com o espaço frio e inóspito do banco que ela mantém suas relações afetivas e, portanto, de pertencimento. Para Branca de Neve, no conto dos Grimm, não há, por parte da protagonista, nenhuma expressão afetiva para com qualquer um dos espaços em que ela se instala ou pelos quais ela transita.

Outro conceito relevante para essa investigação, é o conceito de paisagem estética, uma vez que sua definição aproxima proposições geográficas de proposições discursivas e narrativas. Assim, segundo Casemiro (2019), para a geografia cultural, a paisagem estética é entendida como uma “[...] expressão material e simbólica do homem na natureza.” (CORRÊA, ROSENDAHL, 2012 *apud* CASEMIRO, 2019), ou seja, é a partir da interação histórica entre os sujeitos e os espaços que os sentidos são construídos, marcando mais uma vez a importância da ação humana para a constituição dos espaços:

Tomando, pois, a paisagem como uma construção material e discursiva da realidade e, nesse sentido, como expressão e como representação de significados históricos, coletivos, ideológicos, como resultado da correlação dialética entre uma temporalidade, uma espacialidade e uma subjetividade coletiva, nas narrativas literárias, se pode encontrar o mais alto grau destas representações simbólicas, na medida que a literatura propõe tempos,

espaços e sujeitos (narradores e personagens) ficcionais abertos, como representação de sentidos e ideologias diversos e conflituosos circulantes na sociedade, de uma maneira bela. São estas representações que aqui se denominam paisagens estéticas. (CASEMIRO, 2019, p. 37-38)

Em outras palavras, é no discurso literário que as representações de espaço, denominadas paisagens estéticas, como construções históricas, coletivas e ideológicas significativas, a partir da relação entre sujeitos, tempos e espaços, se tornam simbólicas, plurissignificativas e conotadas, como representações das ideologias diversas e conflituosas da sociedade. Assim sendo, mesmo diferentes, cada um dos espaços representados nos contos analisados carrega significações históricas, coletivas e ideológicas de forma a, no caso dos contos contemporâneos, atualizar – como continuidade ou como ruptura – as paisagens estéticas dos contos de fadas. Esta é a expectativa que se tem dos contos de Maria Teresa Horta e Lídia Jorge com relação ao conto *Branca de Neve* dos irmãos Grimm.

Em outras palavras, na construção do discurso literário, o espaço geográfico passa por um processo de ficcionalização para tornar-se espaço estético, no qual a figuração do espaço real que aparece dentro de uma narrativa é construída a partir de um processo que recupera e afirma, com maior ou menor preocupação com a realidade, o espaço geográfico (CASEMIRO, 2019). Se comparado, nos contos dos Grimm, das autoras portuguesas estudadas, o espaço é apresentado de forma bastante diferente – o espaço medieval de um castelo, o espaço íntimo de uma casa e o espaço contemporâneo de uma cidade –, mas é possível observar, tendo o conto de fadas como ponto de partida, como essa categoria do discurso é atualizada nos contos contemporâneos das autoras portuguesas.

Nesse ponto, tendo em vista a nomenclatura utilizada daqui em diante, é importante ressaltar que, quando for usado o termo espaço, faz-se referência ao conceito definido por Casemiro (2019) e não mais ao conceito geográfico ou ao conceito tradicional da crítica literária. Nesse sentido, a ideia de paisagem estética relaciona espaços, tempos, sujeitos, culturas e ideologias circulantes e é, nesse sentido, que se pode falar de homologias entre uma paisagem histórica (que reflete a construção social do mundo) e uma paisagem estética (aquela que é expressa na Literatura e em outras artes). Neste caminho, uma paisagem estética (por exemplo a paisagem construída na literatura) apresenta vários graus de continuidade ou de ruptura em relação à paisagem histórica, de acordo com as intenções ideológicas do autores dos discursos e textos, como se pode observar nas representações de lugares e trajetos que são vistos no conto de Lídia Jorge e que formam uma paisagem estética de alto grau de homologia

em relação paisagem histórica do mundo português capitalista de fins do século XX, paisagem histórica que também é a paisagem histórica da construção do próprio conto, e que circunscreve, portanto, a homologia entre paisagem estética e paisagem histórica, neste caso; ou, diferentemente, nas representações de lugares e trajetos que são vistos no conto dos Grimm que formam uma paisagem estética de alto grau de homologia em relação à uma paisagem histórica do mundo feudal, pré-capitalista europeu-alemão, destoando, entretanto, em grande parte, da paisagem histórica do mundo capitalista europeu-alemão que é a paisagem de construção próprio conto. Estes diferentes graus de continuidade ou de ruptura entre paisagem estética e paisagem histórica relacionam-se com as diferentes intenções ideológicas dos discursos e textos de Lídia Jorge e dos Irmãos Grimm.

Partindo do conceito de paisagem estética, é preciso incluir o entendimento de que tanto no conto, como no conto de fadas, o espaço, como categoria narrativa, ocupa uma posição delicada para a teoria literária, com relação ao conto, por exemplo, o espaço foi usado, em diversas teorias, como característica definidora do gênero. Segundo Nádía Gotlib (1985), com o advento da arte clássica e daqueles movimentos artísticos que a retomam, populariza-se o conceito de “eixos fixos” para a arte. Na Literatura, para a reflexão sobre a arte da narrativa curta, predominou a ideia de que deve “[...] se obedecer à ordem de início, meio e fim na estória, ou a regra das unidades: uma só ação, num só tempo de um dia e num só espaço.” (GOTLIB, 1985, p. 29). E, ainda que diversas escolas e pensamentos artísticos tenham se seguido, perpetuou-se, em certa escala, a “regra das unidades” como uma forma de definição e reconhecimento para o conto.

Paralelamente, o espaço, nas narrativas dos contos de fadas, ainda que contenha elementos que criem realismo ou que remeta a imagens historicamente conhecidas, é desassociado do mundo real, especificamente, àquele em que estão a leitora e o leitor. Essa desassociação pode ser observada nos termos utilizados nessas narrativas para construir, ou então, marcar discursivamente o espaço. Por exemplo: era uma vez, em um certo reino, além das três montanhas, a Leste da lua e Oeste do sol, um lugar distante para além do tempo e do espaço, ou ainda, como se vê na definição de contos de fada apresentada por Charles E. May: “[...] um reino de realidade para além do mundo natural.” (MAY, 2012, p. 1823). Todos estes são exemplos possíveis para a construção de uma espécie de não-espaço e não-tempo nas narrativas de contos de fadas, todavia, é exatamente este não-tempo em um não-tempo que se

apresenta nos contos de fada como uma paisagem estética em diálogo com o espaço e a paisagem geográficos.

Para Zipes (2000), os “Contos de fada acontecem em um mundo mágico separado do nosso mundo no tempo e no espaço.” (ZIPES, 2000, p. 152) e, ainda que, por vezes, possam remeter a lugares e tempos reais, sua construção é sempre mais “[...] mítica do que realista.” (ZIPES, 2000, p. 152) e não se apresenta à leitora e ao leitor, em nenhum nível, de forma que se confunda com o espaço e o tempo reais, apesar de ser, efetivamente, forjado a partir de um espaço e paisagem, geograficamente, reais. De todo modo, é patente que a construção do espaço, da paisagem estética dos contos de fada pressupõe uma espécie de acordo tácito entre autor e leitora e leitor, que os leva a assumir uma rígida separação entre o mundo real e o mundo estético-ficcional. Para além disso, Zipes (2000) chega mesmo a dizer que:

O destinatário dos contos de fada está situado fora do texto; a comunicação com o texto é baseada em um acordo entre o emissor e o destinatário. Entre outros, Vladimir Propp defende que o destinatário de um conto de fadas sabe que a história não é real. (ZIPES, 2000, p. 153)

Por meio dessa relação construída entre emissor e destinatário, dentro das narrativas dos contos de fada, os espaços construídos passam a carregar não só as imagens dos lugares aos quais os emissores em questão querem direcionar a atenção da leitora e do leitor, mas também representações simbólicas a partir das escolhas feitas. Assim, reconhece-se, por exemplo, a existência do castelo e da nobreza como marcas sociais e espaciais da Europa medieval, não só em Branca de Neve, como também em Rapunzel e Cinderela, por exemplo, mas reconhece-se, também, a floresta, como representação daquilo que é natural e isolado, e a cidade e a vila, como representações populares e coletivas. Seja como for, nestas representações, figura-se um mundo pré-capitalista de que, de fato, o leitor burguês tende a se ver afastado.

3.2 O ESPAÇO E AS ATUALIZAÇÕES: continuidades e rupturas nos espaços narrativos

O objetivo deste subcapítulo é apresentar os pontos de atualização na construção do espaço narrativo em três contos chamados *Branca de Neve*: tendo o conto de fadas dos Irmãos Jacob e Wilhelm Grimm como ponto de partida para os contos contemporâneos de Lídia Jorge e Maria Teresa Horta. Para isso, são apresentados os pontos de continuidade e ruptura

encontrados ao longo das narrativas, além das teorias de análise do conto, do conto de fadas e da análise do discurso que dão suporte a esta investigação.

No conto de Maria Teresa Horta (2014), apenas o espaço íntimo é apresentado: toda a narrativa acontece dentro da casa de uma família e essa definitiva diferença da forma de representação do espaço marca, de maneira bastante contundente, uma ruptura com relação ao conto de fadas *Branca de Neve*, dos irmãos Grimm, apresentado em detalhes no capítulo 1. Ainda assim, o espaço da intimidade da casa pode ser dividido em espaços menores, como o quarto da menina, o quarto dos pais, o corredor e a sala. Em função desta subdivisão do espaço, criando um trajeto para a personagem, o conto de Maria Teresa Horta mantém, por outro lado, uma relação de continuidade com o conto de fadas dos Grimm, ao menos no que diz respeito ao trajeto percorrido pela protagonista, o que, nesse sentido, sugere a mesma relação com o conto de Lídia Jorge. Tal continuidade será explorada adiante.

Ao longo da narrativa de Teresa Horta, não é especificado à leitora e ao leitor onde a tal casa se encontra, nem mesmo se é uma casa ou apartamento. São apenas dois elementos que ajudam a colocar a existência desse espaço dentro da contemporaneidade dos séculos XX e XXI – ainda que a janela seja bastante ampla: em primeiro lugar, a existência da fotografia colorida na gaveta:

[...] duas fotografias do casamento dos pais, tiradas à porta da igreja de São Domingos de Benfica. Nelas a mãe, que acabara de deixar o colégio interno das freiras do Bom Sucesso, mais parece uma menina vestida de primeira comunhão, olhar azul de boneca de louça, ainda sem entendimento das gravosas ameaças contidas na vida que a espera. (HORTA, 2014)

Em segundo lugar, as referências intertextuais feitas pelo narrador: “Dr. Frankenstein? Ou Drácula e a mulher, imagina diante do temor que pretende empurrá-la para trás, dentro de si mesma, num recuo, num tormento, num temor absoluto.” (HORTA, 2014). Ressalte-se que o próprio conto de partida, *Branca de Neve*, dos Grimm, também é mencionado pelo narrador, com as mesmas intenções metalinguísticas:

Encuralada, Branca não fala. Limita-se a recuar, a aguardar os seus malefícios, a esperar o efeito dos seus poderes, a querer lembrar-se do desenrolar da história da Branca Neve, que ela julga conhecer de cor... Vigilante, / como diz o poema escrito na véspera: / ‘procuro na maçã / onde se esconde o veneno / de entrançar o sangue / diz a menina. / Vigilante’. (HORTA, 2014)

Essa falta de especificidade cria uma relação de continuidade com o conto de fadas, em que o espaço também é apresentado sem nomes, mas apenas com referências indiretas, que fazem com que a leitora e o leitor possam imaginá-lo. Nas narrativas precedentes constituídas em *Kinder-und Haus-märchen*, pelos Irmãos Grimm, no século XIX, esta característica discursiva dava ao conto popular e oral a possibilidade de que, dentro de um dado grupo, aquela história pudesse se passar em “qualquer lugar”.

A Literatura contemporânea não tem a transmissão oral de suas narrativas como principal objetivo estético ou histórico, e, ainda que tal preocupação fosse, no conto de fadas analisado, uma recriação artificial dos escritores do século XIX (ZIPES, 2000, 2019; BOTTIGHEIMER, 2009), na narrativa de Teresa Horta, ela aparece recriada de maneira sutil, por meio da atualização da falta de especificidade na nomeação dos espaços. Mas, muito mais que isso, na construção narrativa de Maria Teresa, essa recriação alimenta uma característica estética muito particular da escritora: a criação de uma prosa-poética que envolve a leitora e o leitor, e, assim, envolve as próprias personagens – construção que será observada, também, em outros elementos narrativos utilizados por Maria Teresa Horta.

Ao contrário disso, porém, na narrativa de Lídia Jorge, o espaço do conto é marcadamente contemporâneo, e é nomeadamente Lisboa, com seu clima ameno “[...] onde nada de intenso acontece.” (JORGE, 2014, p. 189). E, ainda que não exista uma marcação temporal dentro do texto, que diga à leitora e ao leitor em que ano se passa a narrativa, diversos elementos posicionam o conto na contemporaneidade da capital portuguesa: os automóveis, a iluminação natalina nos pátios dos prédios, o telefone, o banco, o ar-condicionado, os computadores; mesmo que a janela de tal contemporaneidade inclua algumas décadas.

Desse modo, no conto de Lídia Jorge, a ruptura com relação ao conto de fadas é observada desde o início da narrativa e, logo de cara, mostra à leitora e ao leitor, que este conto está bastante distante da narrativa dos Irmãos Grimm: o maravilhoso não está na existência de feitiçaria, bruxas e objetos mágicos, como no conto de fadas, mas sim, na realidade da Lisboa contemporânea e no trabalho bancário, pelo menos, esta é a percepção inicial da protagonista: “Haverá, por acaso, maior felicidade do que poder uma pessoa cumprir os seus próprios objetivos e ter plena consciência disso?” (JORGE, 2014, p. 187). Aqui, a plena felicidade é de uma existência tão abrangente para a protagonista que chega a se apresentar com a mesma construção discursiva sobre a existência que se vê no diálogo entre a

Madrasta e o espelho mágico. E, sendo assim, mesmo com a ruptura tão marcada, na qual, a princípio, nada do universo do maravilhoso se transfere à existência contemporânea, profissional e lisboeta, a percepção da protagonista Branca para com a sua realidade é quase tão infantil e inocente quanto a de Branca de Neve do conto de fada dos irmãos Grimm.

Outra característica importante dos contos de fada é a oposição entre o espaço natural e o espaço civilizado. Essa oposição pode ser entendida como uma extensão da primeira – natureza X civilização –, mas também como um reflexo do contexto em que viveram os narradores que primeiro transmitiram tais narrativas oralmente – narradores de um mundo tradicional, pré-capitalista, conforme Walter Benjamin (BENJAMIN, 1987), que transitavam ou prepararam a transição das formas narrativas de um mundo tradicional para o mundo da reprodutibilidade técnica. É notória e, por isso mesmo, diversas vezes apontada pela crítica e pela investigação histórica, a presença de um certo aspecto pedagógico na construção dos contos de fada que antecedem ao mundo burguês (COELHO, 2012; VOLOBUEF, 2011) e que, nesse sentido, assumiram uma importância superior das representações do espaço, das transições de espaço e das oposições entre espaços como elementos da própria forma dos contos de fada. Desse modo, como parte de um mundo de tradição oral, as construções narrativas orais não somente refletiam as condições e necessidades sociais e discursivas de uma certa comunidade que vivia um tempo de transição de seu mundo como paisagem e pertencimento, como também tratavam de ensiná-las, de várias maneiras, às gerações mais novas, perpetuando uma cultura e apontando para o futuro das mudanças.

Quando, entretanto, estas narrativas orais do mundo tradicional passam a ser tomadas como objeto para a recriação e publicação no século XIX (BENJAMIN, 1987; ZIPES, 2000; VOLOBUEF, 2011; BOTTIGHEIMER, 2009), a dita função pedagógica já não era a mais necessária ou a mais importante, em função das transformações históricas da técnica e da história da educação iluminista refletidas na paisagem. De todo modo assim, a maneira de se construir oposição entre o espaço do conto e o espaço da leitora e do leitor, acaba sendo incorporada à própria estrutura dos contos de fada no mundo da reprodutibilidade técnica.

No caso dos Grimm, esse efeito de oposição entre espaços pode ser observado em *Branca de Neve*, quando a permanência da protagonista no castelo torna-se inviável devido à presença da Madrasta. O ambiente civilizado e positivo deixa, portanto, de existir para ela. A fuga pela floresta, permitida graças à ação de mandante do Caçador, expõe a menina aos

perigos naturais, e, ainda que, nesse momento, ela perceba o perigo a que está sujeita, a sua passagem pela floresta é muito mais amena do que poderia ser:

Agora a pobre criança estava completamente sozinha na floresta e ficou com tanto medo que fitou todas as folhas das árvores sem saber o que fazer. Desatou então a correr, e correu sobre pedras afiadas, e correu sobre espinhos, e os animais selvagens, correndo, por ela passavam, mas não lhe faziam nada. (GRIMM, J. GRIMM, W., 2012, p. 274)

Essa travessia mostra a floresta como um lugar potencialmente perigoso e remonta à necessidade ancestral, na cultura popular e oral, de avisar para que as crianças não se aventurem por ela sozinhas, além de ressaltar a oposição entre natural e civilizado, uma vez que Branca só se sente segura novamente ao chegar na pequena cabana dos anões. Essa oposição que se inicia com o conceito mais abrangente de seguro *versus* perigoso, se ressignifica, ao longo das diversas versões que vão se alimentar da cultura popular, mas, especialmente, dentro da cultura editorial e cultural dos séculos XVIII e XIX, na compreensão de civilizado *versus* natural.

Nos contos contemporâneos, ambas as narrativas rompem com a construção dicotômica e medievalizante do espaço natural *versus* o espaço civilizado, tendo em vista que tal dicotomia perde o sentido quando o espaço natural deixa de ser proeminente na vida cotidiana das pessoas, mas também, porque o aspecto pedagógico da narrativa não está presente, especialmente, uma vez que as duas narrativas contemporâneas analisadas não são narrativas para crianças, como os contos de fadas consolidaram em sua finalidade pedagógica, mas sim para adultos que cresceram com as construções discursivas dos contos de fadas. Ainda assim, o valor e a carga de significados que cada espaço carrega no conto de fadas são fatores importantes para a ficcionalização do espaço e, nesse aspecto, ambos os contos contemporâneos recuperam o conto de fadas ao criar, dentro para seus enredos e personagens, um espaço de significação negativa, similar à floresta e ao castelo da Madrasta, em oposição a um espaço de significação positiva, como a casa dos anões, o castelo do Príncipe e mesmo o caixão de vidro de Branca de Neve, este último que ocupa um lugar ambíguo como valor e significação.

Para Branca, protagonista do conto de Maria Teresa Horta, seu quarto é um espaço íntimo à protagonista, é seu espaço de refúgio, e é nele que ela se isola e se protege de sua Madrasta: “Sempre que a deixam Branca isola-se no seu quarto, agarrada aos cadernos e aos livros, que todos os dias eles inspeccionam pelo crivo do alarme persecutório.” (HORTA, 2014). Aqui, uma vez que todo o conto se passa apenas dentro do ambiente íntimo-familiar, a

oposição não é entre natural e civilizado, e sim a oposição entre o espaço positivo e o espaço negativo, ou ainda, o espaço que é receptivo à protagonista e o espaço que a rejeita, nomenclatura que irá deixar bastante em evidência o importante papel que a violência tem para a construção dos espaços. O espaço positivo é apenas um e ressalta os limites impostos à Branca: só o seu quarto e a memória de sua mãe estão ao seu alcance. Opostos a esses dois elementos estão todos os outros espaços da casa, nos quais não só a presença da menina não é aceita, como o comportamento da Madrasta beira o animalesco ou selvagem, quando a vê: “[...] e quando se encontra com a Madrasta no corredor penumbroso, ela empurra-a de encontro à parede sombria, indagando em surdina.” (HORTA, 2014).

Os espaços percorridos por Maria da Graça estão todos dentro do espaço civilizado de Lisboa: o banco, a avenida, o parque – ainda que, por causa da interação com os meninos, esse espaço civilizado se enfraqueça e acabe ganhando valor e significado de animalesco e selvagem – e, por fim, a casa dos amigos. Porém, a narrativa de Lídia Jorge, aparentemente, rompe com a oposição de espaços positivos e negativos, no que diz respeito à sua construção. Isso pois, Maria da Graça, uma bancária bem-sucedida de trinta anos, tem permissão social e histórica para estar onde está, ou seja, os espaços que ela frequenta foram, em primeira análise, construídos para ela, o que não é verdade nem para Branca de Neve, nem para Branca devido a ação de suas Madrastas. Mas, quando se propõe uma visão um pouco mais aprofundada da relação da protagonista com esses espaços, especialmente, uma visão que se oponha à visão da própria protagonista, percebe-se que a exploração de Maria da Graça como trabalhadora, assim como sua subsequente alienação às relações culturais e sociais que a cercam, fazem com que a protagonista, na verdade, seja tão hostilizada quanto as outras duas protagonistas dos outros dois contos, dentro dos espaços em que circula, mesmo que não tenha nenhuma Madrasta para fazer isso com ela. Evidentemente, pode-se trazer a imagem da “mão invisível do mercado”, como a Madrasta desta protagonista, o que faria parte então de uma equivalência de representação em relação aos outros dois contos. Além disso, quando se leva em conta a percepção das personagens em relação à situação em que estão inscritas, tanto Maria da Graça, quanto a Branca de Neve do conto original ocupam um espaço de alienação que cria estranhamento e angústia; e, se consideradas, ainda, as três protagonistas analisadas, Branca parece ser a mais consciente de sua situação precária.

Portanto, é a sociedade contemporânea em que Maria da Graça está inserida que cria uma relação de exploração da mão de obra e de abandono de crianças que a coloca em uma

posição extremamente vulnerável, ainda que ela não perceba isso. O espaço é indiferente à protagonista, Lisboa não se importa com o que acontece com Maria da Graça, assim como as cidades contemporâneas não se importam com o que acontece às mulheres, ou aos meninos em situação de rua. A oposição entre valor positivo e negativo perde o efeito completo, quando todos os espaços se apresentam como espaços os quais a protagonista poderia ocupar e ainda assim são espaços completamente violentos contra ela.

É a violência dentro dos ambientes que constrói, tanto para o banco, quanto para a avenida e, especialmente, para o parque, uma figuração negativa com relação à protagonista, ainda que ela não esteja sempre consciente disso. O banco é um ambiente hostil tanto por sua relação de exploração com relação ao trabalho, quanto pelo seu arranjo - frio e vazio - que aliena a personagem de sua própria condição e lugar no mundo:

Dentro do gabinete fazia um frio respeitável. O chão de mármore parecia de gelo. O ar-condicionado havia sido desligado, o sistema informático havia ficado disponível apenas para ela, visitante solitária das instalações do banco. (JORGE, 2014, p. 187)

E, ainda que a protagonista ignore tais significações, ou as entenda de forma equivocada, elas não passam despercebidas para a leitora e para o leitor, que compreendem o caráter alienante que faz com que Maria acredite que o banco é o melhor lugar para estar sozinha na véspera do Natal.

Quando termina seu trabalho, com as metas batidas e a sensação de dever cumprido, Maria sai para as avenidas, que estão tomadas pelo “frio incómodo” de Lisboa no inverno, mas que ela cruza com senso de determinação e confiança, em direção ao seu carro. A avenida Estados Unidos está enfeitada para o Natal: “As armações elétricas ofereciam um floresta de luzes e brilho, como num incêndio brando onde se caldeassem em uníssono as boas intenções da vida.” (JORGE, 2014, p. 189). Em sua descrição do ambiente urbano, o narrador vai criando um quadro paradoxal e sinestésico para a composição da paisagem. Projetam-se, no espaço, as emoções conflituosas de Maria da Graça, depois do encontro telefônico com o cliente bárbaro, que ela atendera. De todo modo, tais projeções da protagonista no espaço e tal “consciência” da protagonista sobre o espaço deixam o ambiente inóspito da rua, mais acolhedor, já que esse ambiente a distancia do cliente que a aterrorizara com a realidade. As luzes de Natal são pontos incandescentes das boas intenções da vida, definição que aproxima a visão de Maria de uma visão otimista e esperançosa da época natalina. Esta relação da protagonista com o ambiente natalino, a bem da verdade, revela, isto sim, apenas a ampla confiança de Maria da Graça no próprio

sucesso e nas ambições positivas da vida, calcadas no seu engano, na sua esperança e, sobretudo, na sua alienação que a destituir da capacidade de perceber o real e seu potencial de violência. Por isso mesmo, esse ambiente paradoxal da rua, pode ser sintetizado nas luzes construídas de incêndios suaves que queimam com as boas intenções.

Lídia Jorge, ao dar a sua protagonista sua própria floresta para atravessar, ainda que seja feita de postes com luzes de natal, mantém a construção do enredo semelhante àquela do conto de fadas, se considerado a descrição proppiana para o conto de partida: a saída do herói de seu ambiente inicial é o que faz com que a narrativa possa ter andamento e mudar seu curso. Por este tipo de sequência narrativa ser típico de contos de fada, apesar de não estar presente exclusivamente neste gênero narrativo, nesta análise ela se mostra como uma relação de continuidade no conto de Lídia Jorge em relação aos contos de fadas, tanto na estrutura narrativa, quanto na representação do espaço como lugar e trajeto.

Imaginando o espaço, portanto, tanto do conto de partida dos Irmãos Grimm, quanto dos contos contemporâneos de Lídia Jorge e de Maria Teresa Horta, como lugar e trajeto, pode-se dizer que cada uma das protagonistas tem um espaço designado para o encontro com seus antagonistas. Para Branca de Neve, a Madrasta vai até a casa dos anões, três vezes, e usa a inocência da menina como forma de manipulação, para, assim, torná-la vítima e cúmplice da violência que sofre, de acordo com a terminologia de Propp. Já, para Branca, do conto de Teresa Horta, toda a casa constitui espaço de confronto:

Leva sempre o coração ao pé da boca franzida de aflição, enquanto atravessa o cerro da noite, até chegar à sala onde está a mesa D. Maria, com uma estreita gaveta dissimulada pelo desenho de embutidos na madeira brilhante, em cujo fundo raso e estreito escondera o único tesouro que possui: duas fotografias do casamento dos pais, tiradas à porta da igreja de São Domingos de Benfica. (HORTA, 2014)

E o principal encontro com sua Madrasta e antagonista se dá, portanto, indiretamente, quando Branca encontra, na gaveta do móvel da sala, as fotos de sua mãe destruídas.

Para Maria da Graça, seus antagonistas são os meninos de rua que a seguem ao longo da avenida, mas que se tornam agentes da violência contra ela, especialmente, em um ataque que ocorre no parque. Depois de algumas tentativas frustradas de comunicação com os garotos, Maria da Graça vai em direção ao Campo Grande e pensa:

Vou atravessar o parque, talvez eles continuem atrás de mim, fazendo-me companhia. Se eles não estivessem comigo, eu não viria por aqui. Mas assim, aqui vou eu adiante, de casaco aberto, fazendo bandeira para eles, e eles, tão mal enroupados, seguindo-me. Sim, sinto-me tão feliz que nem penso em mim, neste momento, penso neles. (JORGE, 2014, p. 192)

Comparadas as situações, Maria da Graça sofre do mesmo engodo que Branca de Neve, pois é a sua própria “inocência” - alienação – que a coloca em via de colisão com a violência. A falta de compreensão da situação social na qual está inscrita é a mesma falta de compreensão de Branca de Neve ao deixar, por três vezes, a Madrasta entrar na casa dos anões para violentá-la.

Para a situação de Maria da Graça, a função de auxiliar, que é feita pelos anões no conto de fadas, recai nas mãos de seu primeiro antagonista, Silva Dias, o cliente rebelde que ainda há pouco questionara suas motivações para trabalhar no Natal: “Ouça lá, num dia destes, o que a faz mover?” (JORGE, 2014, p. 188).

Silva Dias ocupa a função de auxiliar por meio de um presente – uma garrafa de vinho – enviado à protagonista, com um bilhete com a imagem do menino Jesus, no qual o cliente questiona: “Em que altura a criança troca a moeda de ouro da inocência pela agulha da perversidade?” (JORGE, 2014, p. 188). A pergunta serve de antecipação para a leitora e para o leitor, mas é relevante pensar o quanto as próprias ações de Maria da Graça também são motivadas pelo questionamento no bilhete: como se a protagonista pudesse comprovar que Silva Dias estivesse errado, acredita, até o último instante possível, na inocência daquelas sete crianças que a seguiram.

Em uma clareira do parque, os sete garotos a cercam e a atacam. Sem meandros, os meninos vão de “guarda pretoriana” a violadores: “Tão próximos que lhe levantavam as roupas, metiam as mãos pequenas por baixo do casaco, atingiam-lhe o cós da saia.” (JORGE, 2014, p. 193). O espaço do parque é pouco descrito e se posiciona como um espaço de intermédio: nem é o espaço privado do banco, nem o espaço totalmente público da rua, espaços em que Maria estaria mais segura:

O chefe, o atarracado, esse olhava em redor, assegurava-se de que os carros passavam a uns escassos vinte metros de distância, mas mantinham-se lá, onde lhes competia, correndo na pista certa, poucos e velozes. Ninguém daria por nada. (JORGE, 2014, p. 194)

A casa dos amigos, espaço final alcançado por Maria da Graça, apresenta-se como um lugar de intimidade no qual a protagonista está segura dos perigos, tanto do espaço público, a violência dos meninos, quanto do espaço privado, a exploração de sua mão de obra, mas, ainda assim, as ações da protagonista a impedem de experimentar realmente uma completa sensação de segurança. Maria da Graça recorre à manipulação do discurso para disfarçar os eventos da noite e assim tentar proteger a imagem que criou de si mesma:

Sejamos justos, Maria da Graça é que fez que assim fosse, quando perto da meia-noite relatou os gestos do miúdo, na casa do Restelo [...] Diligente, ela rasurava detalhes, desfazia dúvidas, criava simulações, abordava os arredores das causas e transformava-os (JORGE, 2014, p. 195)

Com relação a oposição entre espaços de significação positiva e espaços de significação negativa, o conto de Teresa Horta mantém uma relação mais próxima com o conto dos Grimm, criando marcadamente um grupo de espaços de significação negativa (o quarto dos pais, o corredor e a sala) que se opõem ao espaço positivo (o quarto da menina). Já Lídia Jorge reconstrói o espaço geográfico de Lisboa, evidenciando as relações sociais que o compõem: a alienação da protagonista, o abandono social ao qual estão sujeitos os meninos, as relações de exploração do trabalho bancário e a busca por sucesso profissional como única medida de valor pessoal dentro de um sistema econômico capitalista. Essa atualização rompe com as construções espaciais mais dicotômicas, todavia, dilui as dicotomias simbólicas e subterrâneas do sistema capitalista em todos os espaços e percursos: capital X trabalho, consciência X alienação, especialmente, porque a percepção positiva que a protagonista tem com relação a esses espaços e seus desdobramentos sociais é tão intensa que a impede, inclusive, de compreender o tamanho da violência que sofre, tanto do banco, quanto dos meninos.

Nesse caminho, é interessante perceber que os espaços podem ter sua valoração alterada por meio da ação das personagens ao longo das narrativas. Assim, o corredor na casa de Branca, no conto de Teresa Horta, torna-se hostil quando a Madrasta aparece; o castelo do pai de Branca de Neve, no conto dos Grimm, torna-se hostil, quando a Madrasta manda matá-la; o parque, no conto de Lídia Jorge, assume, para a protagonista, o aspecto negativo, quando ela percebe a intenção dos meninos. Como se pode ver, a hostilidade que ganha forma em cada espaço constitui o resultado da violência infligida pelos antagonistas às protagonistas, e nesse sentido se inscrevem na construção das protagonistas como vítimas em espaços específicos.

É, porém, a definição de lugar, destacada no subcapítulo anterior, que aproxima a noção de espaço da noção de sujeito (SUZUKI, 2006; SANTOS, 2008; CASEMIRO, 2019) e envolve os conceitos de “[...] localização, construção social, experiência, espaço vivido, paisagem, território e espaço de significação.” (ANJOS, 2020, p. 193), dependendo de qual área do conhecimento está lidando com ele. Por outros termos, Anjos (2020) diz que é no lugar que o sujeito constrói sua identidade e é por meio dessas construções subjetivas no espaço que esse se torna parte da própria existência individual do sujeito, ou ainda “[...] quando o espaço nos é inteiramente familiar, torna-se lugar.” (TUAN, 1983, p. 83 apud ANJOS, 2020, p. 195). Decerto, se é preciso familiarizar-se completamente com um espaço para que se possa sentir completamente pertencente a ele, pode-se dizer que nenhuma das protagonistas pertence ao lugar que ocupa. Isso pois, ainda que elas transitem por diversos espaços ao longo das narrativas, em nenhum deles Branca de Neve, Branca ou Maria da Graça conseguem formar sua individualidade de maneira completa. Assim sendo, o espaço acaba se constituindo, de certo modo, como uma espécie de censura, de impedimento ou de violação da existência das personagens.

Para Maria da Graça, a percepção de sua existência é tão alienada que a ideia do sucesso profissional é o único valor que ela consegue enxergar como seu valor pessoal, ou seja, é somente pela lente do sucesso profissional que a gerente bancária consegue ver valor em si mesma. A estima com que a personagem se refere ao ambiente de trabalho demonstra o quanto isso é verdade e, ainda que todas as condições de trabalho que ela encontre sejam hostis, Maria da Graça preza e valoriza sua posição dentro da instituição bancária.

Mas é possível que o trabalho seja a única faceta relevante em uma pessoa? É possível, com relações de poder tão desequilibradas e com o único objetivo de um dos lados da relação sendo a pura exploração da mais-valia, que essa seja uma relação positiva? A falta de consciência de Maria da Graça com relação à posição que ocupa a impede de ver o quão dissociada ela está desse espaço. Afinal, se “[...] o lugar é um mundo de significados organizados.” (TUAN, 1983, p. 83 apud ANJOS, p. 195), é compreensível que uma bancária que valoriza a ordem e os números acima de tudo encontre dentro de um banco tal significação, ainda que seja em prejuízo de si própria.

Branca de Neve, dos Grimm, e Branca, de Teresa Horta, – abandonadas ou ignoradas pelo pai, são deixadas à mercê de uma figura substitutiva da figura materna que as despreza. São alvo da violência – ainda que de tipos diferentes – dentro do espaço que deveria ser o mais seguro para elas, as suas casas. Aproximam-se e, assim, apesar das diferenças na

construção da narrativa, entre a situação destas duas personagens e seus espaços, a continuidade é visível. Quanto à Maria da Graça – que acredita pertencer ao banco, que acredita que o trabalho e o sucesso profissional são o suficiente para fazer com que ela pertença àquele lugar, objeta-se que ela está cega para as relações de exploração que a alimentam com esse discurso, ao mesmo tempo que a exploram. E, assim, apesar da crença da protagonista, ela também é vítima de um tipo de violência – a violência das relações de trabalho – exatamente no espaço ao qual ela acreditava pertencer.

Como se pode ver, já nestas primeiras incursões comparativas entre os espaços representados nas duas narrativas contemporâneas de Lídia Jorge e Maria Teresa Horta, as possibilidades formais e temáticas atualizam o conto de fadas e, de forma bastante sutil, fazem perceber que a violência contra as protagonistas é um elemento mantido para sustentar a relação das protagonistas com seu mundo – estejam elas conscientes disso ou não.

3.3 OS ESPAÇOS E OS MOVIMENTOS: o trajeto das personagens

O deslocamento das personagens pelo espaço ressalta a relação que um elemento discursivo mantém com o outro. Levando em conta que o processo de ficcionalização do espaço busca conservar ou romper com as relações históricas que o espaço geográfico carrega, pode-se observar nos três contos analisados como o trajeto reforça ou rompe tais relações, assim criando percursos similares ou distintos dos percursos históricos e sociais esperados.

Buscando relações de continuidade e ruptura, observamos que nos três contos, tanto as protagonistas – Branca de Neve, Branca e Maria da Graça –, quanto seus antagonistas – as duas Madrastas e os meninos de rua – percorrem o mesmo caminho. Construindo essa perseguição, os dois contos contemporâneos mantêm mais uma relação de continuidade com o conto de fadas.

No conto de fadas, três trajetos se destacam: o de Branca de Neve, o da Madrasta e o dos anões. Os anões comportam-se como trabalhadores camponeses: partem no início do dia e voltam ao fim do dia de trabalho para a casa. Não há marcas de qualquer outro tipo de atividade para eles, ressaltando aquilo que se esperava de uma existência campesina que, de algum modo, remete ao mundo pré-capitalista feudal (MICELI, 1988). Branca de Neve, por outro lado, tem seu caminho determinado pela violência ou benevolência que se abate sobre ela; é só com a violência da Madrasta e a benevolência e a covardia do Caçador que a menina pode sair do ambiente da nobreza, atravessar o espaço natural, para, por fim, chegar ao espaço camponês. Que uma menina de origem nobre percorra tal trajeto e ocupe tal espaço é uma

quebra da realidade histórica e marca uma construção do conto de fadas na qual a protagonista criança é tirada de sua segurança para ter que viver uma situação de perigo e aventura que a forma como adulta (MICELI, 1988). Essa proposição em Branca de Neve é comum a outros contos e remete a diversas teorias de análise literária. A Madrasta, depois de conseguir, com o espelho mágico, a informação de que fora enganada pelo caçador e de onde estava escondida Branca de Neve, também percorre o caminho do castelo até a casa dos anões: “[...] ela transpôs as sete montanhas até a casa dos sete anões” (GRIMM, J. GRIMM, W., 2012, p. 276), disfarçada de velha vendedora ambulante.

Ainda assim, para que a rainha pudesse sair do ambiente do castelo em direção a um espaço camponês, somente despida de sua beleza – característica pela qual é obcecada – e, assim, despida de sua nobreza: a rainha-bruxa precisa metamorfosear-se em velha camponesa para conseguir atravessar tais espaços. Tal transformação, que em outras versões da história é obviamente mágica, na versão do conto analisada, é alcançada apenas como uma pintura no rosto. Ainda assim, a transformação é tão completa que nenhuma outra pessoa que possa a ter encontrado no caminho, nem mesmo a própria enteada a reconheceu. Aliado a isso, o uso da magia na criação dos objetos usados por ela, em suas tentativas de assassinar Branca de Neve, possibilita a inferência de que o disfarce tenha sido alcançado com magia, assim, apenas o elemento maravilhoso pode permitir a saída da nobre em direção à vila e à imagem de vilã.

No conto de Maria Teresa Horta, dois trajetos são observados: o de Branca e o da Madrasta. Aqui, além de ambos os trajetos serem bastante simples (quarto-corredor-sala), não há uma impossibilidade histórica para qualquer uma dessas movimentações. Ainda assim, a limitação de Branca dentro do espaço íntimo da casa pode estar ligada à noção de infância na contemporaneidade, no qual a criança deve ser protegida e, assim sua experimentação do mundo, deve ser limitada e controlada, ou, seja, mediada por seus círculos sociais (a família, a escola, a igreja). Como Branca está subjugada em uma relação de violência, a limitação de seu espaço representa, sem dúvida, um dos “tentáculos” da Madrasta em seus esforços para isolar a menina da figura materna, mas sobretudo, da figura do pai. A existência de um espaço proibido na narrativa, o quarto do pai e da Madrasta, pode ser desdobrada na existência de um trajeto proibido para a menina. Essa limitação ao movimento é imposta dentro do ambiente familiar e se soma às condições de opressão e controle em que vive Branca e que, ao mesmo tempo, portanto, mais profundamente a isola de seu pai, que parece não estar consciente desse afastamento, ou parece não se importar.

No conto de Lúcia Jorge, dois trajetos são essenciais: o de Maria da Graça e o dos meninos. O trajeto da bancária é o mesmo dos meninos que a seguem descendo a avenida até chegar ao parque. Entre o banco e a casa dos amigos – ambientes socialmente protegidos – Maria da Graça está sozinha movendo-se pela cidade, o que é algo corriqueiro e esperado de uma mulher na contemporaneidade de Lisboa, da mesma forma que os meninos que, segundo percepção da protagonista, parecem em situação de rua e estão, então, totalmente dentro do espaço que podem ocupar. Ainda assim, o conto explora o gradativo aumento da proximidade entre a protagonista e o grupo de meninos, como forma de demonstrar a tensão entre eles:

Virou-se, sobressaltou-se. Não tinha que se sobressaltar. A uma curta distância, apenas dois garotos caminhavam como ela, pelo passeio abaixo. [...] Naquele caso, três crianças pouco enroupadas procuravam o cone de proteção criado pela aba do seu casaco para se abrigarem do vento. Então ela se virou e viu que eram quatro. Quatro garotos desciam a Avenida EUA, à sombra do seu casaco. [...] Encontrava-se no meio duma clareira do parque, numa zona bastante iluminada. Mas atrás dela não caminhavam apenas quatro meninos. Caminhavam mais, embora a fila compacta não permitisse contá-los. [...] Tão próximos que lhe levantavam as roupas, metiam as mãos pequenas por baixo do casaco, atingiam-lhe o cós da saia. [...] Eram sete, os miúdos (JORGE, 2014, p. 190 – 194)

Como se pode ver, entretanto, ainda que percorram o mesmo caminho, as percepções de tal trajeto por parte de Maria da Graça e dos meninos são completamente diferentes, assim como seus objetivos.

Já, pensando a aproximação entre o conto dos Grimm e o conto de Maria Teresa Horta, tanto Branca de Neve, quanto Branca não deveriam estar fazendo o percurso que as coloca em situação de risco: Branca de Neve o faz devido à violência da Madrasta, e Branca, apesar da proibição de seu pai, o faz pela impossibilidade de distanciar-se da memória da mãe. Este movimento e a constituição e significação hostil do trajeto das protagonistas Branca e Branca de Neve as aproxima, ainda que a violação que sofram seja diversa. De outro modo, Maria da Graça tem todo o direito de estar em cada um dos espaços que ocupa: o trabalho, a avenida e o parque são espaços urbanos que pressupõem a possibilidade de pessoas circulando por eles, é para isso que estão lá. É, pois, a alienação e a falta de percepção crítica da protagonista que não a deixa perceber que seus lugares e trajetos de direito a colocam em situação perigosa. Assim, se no conto dos Grimm e no conto de Teresa Horta, é a figura da Madrasta que coloca as protagonistas em uma situação perigosa para sua existência, no conto de Lúcia Jorge, é a

combinação da alienação de Maria da Graça com as condições sociais hostis da contemporaneidade que a expõe a tal risco.

Assim sendo, há que se perceber, portanto, que a ordenação dos espaços como um trajeto a ser percorrido pelas protagonistas Branca e Maria da Graça, tal como acontece com seus lugares de pertencimento, estabelece relações de atualizações entre os contos contemporâneos de Lídia Jorge e Maria Teresa Horta em relação ao conto de partida dos Grimm e, de todo modo, reafirmam a violência física ou simbólica dos percursos, como elementos determinantes da construção das três figuras femininas que protagonizam os três contos.

4. BRANCAS E SEUS CAMINHOS PERIGOSOS: a violência contra as protagonistas ao longo do trajeto narrativo

Feito o extenso levantamento e descrição da composição dos espaços narrativos nos três contos chamados *Branca de Neve* e feita, também, a exposição de como esses espaços se constituem como positivos ou negativos com relação às protagonistas, mas, partindo das hipóteses norteadoras deste trabalho, é importante aprofundar-se em uma característica particular do enredo destas três narrativas: como, em cada um dos espaços descritos, tais protagonistas são confrontadas pela violência.

O aprofundamento objetivado neste capítulo recupera a proposição inicial deste trabalho que é expressa em duas hipóteses: a primeira e mais ampla diz que, sendo o conto uma forma histórica, ele se atualiza no tempo e, uma vez que não é possível uma ruptura completa com relação às formas anteriores, os contos contemporâneos analisados contêm atualizações de elementos constitutivos do conto de partida – sendo que a análise desses elementos constitutivos foi feita, em detalhes com relação ao espaço, no capítulo 3; a segunda hipótese, deriva da existência da atualização – seja como continuidade ou como ruptura do conto de fadas nas narrativas contemporâneas –, e é a de que a violência está presente em todos os elementos narrativos dos contos, especialmente com relação à protagonista, e é em torno dela que o processo de atualização e a relação dialógica entre os contos se fundamenta. Assim sendo, o que o trabalho busca investigar a essa altura, é a forma como a violência influencia a construção narrativa para a formação da protagonista.

Para leitoras e leitores de contos de fadas, não é surpreendente que a violência esteja presente nessas narrativas. Ela é, inclusive, parte de uma eficaz ferramenta contemporânea de marketing editorial que mantém os contos de fadas relevantes como publicações dedicadas, não mais exclusivamente às crianças como adaptações e releitura simplistas, mas sim aos adultos que muitas dessas crianças se tornaram: aqueles que reconhecem, nas narrativas lidas na vida adulta, os traços da Literatura de sua infância, mas buscam compreendê-las de forma mais completa, ou buscam revê-las para além das lentes infantis. Essa preocupação alimenta o mercado dos “contos originais” ou das “histórias por trás dos contos de fadas”, que muitas vezes nada mais são que reimpressões dos originais de diversos autores de contos de fadas, como os próprios Irmãos Grimm, além de Charles Perrault, Hans Christian Andersen, Giambattista Basile, Madame d’Aulnoy, entre muitos outros no contexto europeu, e ainda mais compilações de “contos originais” ou contos folclóricos dos povos celtas e orientais.

Não há, entretanto, nenhum demérito em tais edições e sua publicação representa um essencial impulso na manutenção da importância dos contos e dos contos de fadas em tempos de um mercado editorial extremamente concorrido.

De forma complementar, a presença da violência se faz, também, inegável em narrativas distintamente infantis e representa, nessas, um aprendizado importante para o amadurecimento emocional da criança. Ainda que exista uma intensa adaptação de enredos mais grotescos e ainda que exista o apagamento de algumas das passagens mais explícitas, como é o caso dos sapatos em brasa da madrasta de Branca de Neve ou mesmo do clímax de Cinderella, em que a madrasta decepa os calcanhares de suas próprias filhas para que seus pés pudessem entrar no calçado cristalino destinado à princesa, vê-se, claramente que parte da violência é mantida: a madrasta em Branca de Neve ainda tenta matá-la, ainda que seja apenas uma vez, a madrasta de Aurora, a Bela Adormecida, é morta pelo príncipe com uma estaca no coração, e a própria princesa passa grande parte de sua vida adormecida por causa de uma maldição, a madrasta de Rapunzel se desfaz em pó, enquanto despenca da torre em que trancafiou a menina, quando esta era ainda um bebê, e nem se pode começar a falar da mãe do Bambi, morta por caçadores totalmente humanos.

Sendo o grande conjunto dos contos dos Irmãos Grimm uma fértil fonte para as narrativas contemporâneas que adaptam os contos de fadas para novas leitoras e leitores, não é surpreendente, então, que Branca de Neve como protagonista de um conto de fadas, tenha de enfrentar uma miríade de aspectos violentos que se desenrolam a sua frente.

Com relação a estrutura de seu enredo, o conto de Jacob e Wilhelm Grimm tem uma estrutura circular: a narrativa começa e termina em um castelo, um ambiente relacionado à nobreza e que representa, para o pensamento Romântico vigente no século XIX, uma valorização do passado medieval que visa ajudar na construção de um imaginário nacional baseado na grandeza. No castelo de seu pai, primeiro ambiente frequentado por Branca e no qual ela perde a mãe, a violência sofrida pela protagonista é intensa e presente desde muito cedo na vida da menina: a perseguição da madrasta se inicia quando Branca tem apenas sete anos.

Uma vez que Branca de Neve é resultado dos desejos de sua mãe, ou seja, dado que, narrativamente, primeiro, as leitoras e leitores são informados dos desejos que a mãe tem de ter uma filha tão bela quanto aqueles elementos que a cercam, percebe-se que é a mãe quem primeiro desenha o destino de Branca. É necessário, dessa forma, reafirmar que o desejo pela beleza de sua filha marca o entendimento que a mãe tem de que aquela pequena princesa

precisaria da beleza para sobreviver naquele espaço. Assim, tendo o desejo da mãe se concretizado, a beleza de Branca de Neve é a única coisa que a menina carrega da mãe e amadurece com a menina, até que se torna insuportável para a madrasta. Com a concretização da beleza da menina, que vem por meio da confirmação que é dada pelo espelho, torna-se, na visão da antagonista, impossível que, não só a menina existisse no mesmo espaço do castelo, mas que a menina existisse em qualquer espaço. Branca é, então, empurrada pela combinação do desejo da mãe e da inveja da madrasta para fora da única casa que havia conhecido. É a combinação de dois desejos femininos que selam de forma inescapável o destino de Branca de Neve: o desejo de vida pela mãe; e o desejo de morte pela madrasta.

Quando está na floresta, porém, é a benevolência e a covardia de um homem que a salvam. Nesta cena, para a visão infantil de Branca, dois momentos de violência se seguem: a violência potencial que figura do caçador representa e a violência do próprio ambiente, pela qual o caçador está esperando: abandonar uma menina de sete anos em um espaço selvagem para que os animais façam o trabalho sujo por você não representa muita honra ou coragem. Ainda assim, por causa da beleza e da inocência de Branca, que amolecem a tenacidade do caçador, a menina se livra e vaga então pela floresta.

A observação que a protagonista faz do espaço, deixa claro que o espaço é assustador, mas não há nenhuma ação da natureza contra Branca. Essa ausência de um ataque ou de uma violência concretizada, quando a menina está em uma posição bastante vulnerável, caracteriza o espaço natural, nessa narrativa, como um espaço positivo, mas essa positividade é frágil e a violência potencial de uma exposição tão grande não pode ser ignorada, o que faz com que a criança vulnerável continue correndo adiante, apesar do medo.

Quando chega à casa dos anões, a primeira cena de Branca nesse ambiente tão íntimo é de imediato relaxamento, a menina se ocupa do espaço dos anões alimentando-se de sua comida e dormindo em suas camas. Ao longo do levantamento feito no capítulo anterior, mostrou-se a casa dos anões como um espaço de valor positivo para a protagonista, e assim ele o é, pois os anões realmente recebem bem Branca de Neve. Não se pode ignorar, entretanto, que a boa recepção dos homens vem apenas depois da concordância de Branca em servir para eles como provedora de seus serviços domésticos: cozinhar, limpar, costurar. Branca se encaixa na casa apenas se for capaz de trocar sua mão de obra pela proteção e afeto dos anões. Essa troca não deixa de ser exploratória, especialmente, quando se lembra que Branca ainda é uma menina de sete anos.

A troca de proteção pela mão de obra vai ecoar na obra de Lídia Jorge em que a exploração da mão de obra da protagonista é a principal fonte e causa das violências sofridas por ela.

É na casa dos anões, também, que Branca é vítima das três tentativas de homicídio da madrasta. O salvamento da menina nas duas primeiras tentativas demonstra que a inocência de Branca, com relação à madrasta, espelha-se na inocência dos anões, ao acreditarem que uma criança conseguirá resistir às ardilosas armadilhas de uma feiticeira.

Adiante, após o bem-sucedido homicídio, Branca é colocada dentro de um caixão de vidro, exposta pelos anões como um tesouro que deve ser mantido protegido das intempéries do tempo, mas que não pode ter sua beleza escondida. Esse caixão se apresenta como um espaço ambíguo quando comparado aos outros. Ali, Branca está como morta e, se não segura, então em paz, uma vez que a morte a tira da mira da madrasta, nesse aspecto, morrer é salvar-se da perseguição incessante da rainha. Ali, também, a menina passa uma quantidade não precisa de tempo que representa sua maturação sexual para que pudesse assumir o papel de esposa do príncipe. Essa maturação sexual acontece sem que a garota esteja consciente, sem que ela possa interagir com outras pessoas, sem que ela possa colocar em risco aquele que se apresenta como seu principal valor para vida adulta, substituindo a inocência da infância: sua virgindade.

Quando Branca é enfim encontrada pelo príncipe, seu amor pela menina segue o modelo Romântico: perfeito, infinito e instantâneo. O primeiro impulso amoroso do príncipe, uma vez que os anões esclarecem a situação da jovem menina, é levá-la dali como um tesouro para o espaço que a ele pertencia, para longe das únicas pessoas que haviam, em alguma instância dado conforto ou proteção para Branca. A resposta positiva dos anões vem depois que o jovem jura seu amor e confirma que, uma vez tendo-a visto, não seria mais capaz de viver sem vê-la, mas, da mesma forma, é fácil perceber que, agora que a garota estava como morta, ela não era mais útil para eles. Por outro lado, quando acordasse, já sexualmente amadurecida, não seria adequado, de toda forma, que frequentasse o mesmo espaço que aqueles sete homens.

É, então, retirada dali pelos serviçais do príncipe que, quando a carregavam, acidentalmente, a trazem de volta para a vida. Por duas vezes, nessa narrativa, uma ação muito importante vai acontecer sem que seja pelas mãos da pessoa que deseja que ela aconteça: acordar Branca de Neve e punir a madrasta.

Parece, na verdade, que a madrasta é a única personagem que realmente age concretamente para que seus desígnios aconteçam: o caçador se nega a agir e acredita deixar o

destino de Branca nas mãos dos animais selvagens da floresta, os anões querem proteger a menina, mas, mesmo depois de ela já ter sido enganada pela madrasta, não tiram a menina da casa ou ao menos ficam em casa para cuidar dela, o príncipe quer levar Branca para o castelo de seu pai, mas nem ao menos é parte do grupo que carrega o caixão, o que faz com que não seja, efetivamente, responsável por salvá-la, e, por fim, na hora em que vingança irá se concretizar, a cena é narrada de modo que, na tradução lida, ninguém, realmente, saiba quem é o responsável por pôr os pés da madrasta dentro de um artefato tão terrível.

As situações nas quais Branca seria a agente de seu próprio destino demonstram um tipo específico de violência: a protagonista não tem nenhuma autonomia em suas ações. Assim como a apresentação do enredo, seu destino se dá de forma circular: na infância, ela sai do castelo do pai fugindo da perseguição da madrasta e, na vida adulta, ela volta, agora para o castelo do pai de seu noivo, outro rei, com o intuito de perpetuar suas funções de uma bela rainha, papel que ocupará como forma de, efetivamente, cumprir o desejo de sua mãe.

Da mesma forma, a violência se estende diante das protagonistas dos contos contemporâneos, Branca, de Maria Teresa Horta, e Maria das Graças, de Lídia Jorge. A análise comparativa feita até aqui evidencia como as narrativas contemporâneas buscam criar relações de atualização com o conto de fadas dos Grimm, dessa forma, as autoras mantêm a violência como elemento fundamental e onipresente na vida de suas protagonistas.

No conto de Maria Teresa Horta, a protagonista também é uma criança, como Branca de Neve, o que aproxima esta narrativa contemporânea do conto de partida dos Irmãos Grimm. Branca não tem sua idade definida à leitora e ao leitor, mas tem seu mundo reduzido ao ambiente íntimo da casa, a menina não faz nenhuma menção a nenhum espaço ou nenhuma pessoa do lado de fora, e o único contato da protagonista tem com o mundo exterior parece ser a Literatura – o que a leitora e o leitor podem perceber por meio das construções intertextuais feitas pela protagonista e pelo narrador. Aqui, ao contrário do que é construído no conto de partida, é a redução do espaço da existência da menina que ressalta a violência a qual ela está sujeita. Se Branca de Neve é obrigada a abandonar o espaço familiar, Branca está confinada a ele, sem possibilidade de escapar.

O espaço íntimo da casa é apresentado à menina como, na verdade, um espaço inóspito. Sendo aqueles cômodos os únicos pelos quais a protagonista parece poder transitar, ela o faz como alguém que vive a insana adrenalina da caçada, tornando toda a casa um ambiente hostil à protagonista, ou seja, um espaço com significação negativa.

O quarto da menina, contudo, é apresentado como um espaço de refúgio dentro da casa, um pequeno espaço de significação positiva, uma vez que é dentro dele que a menina pode se “salvar” das maldades da madrasta, mas essa proteção é apresentada como isolamento. Ou seja, para usufruir da distância com relação à madrasta, a menina não deve interagir com o pai e nem ocupar qualquer outro espaço da casa. Assim, o único espaço em que ela deveria estar segura dos infortúnios de sua vida familiar e que deveria ser o centro da identidade e do conforto para qualquer pessoa torna-se, para Branca, um espaço de isolamento forçado. E, piorando ainda mais a violência contra a protagonista e contra o espaço no qual sua identidade deveria se projetar, talvez por causa de sua pouca idade, tal espaço não é totalmente dela e a menina não consegue impedir que o pai e a madrasta invadam periodicamente tal espaço para inspecioná-la.

Em oposição ao seu próprio quarto, o quarto dos pais se apresenta como proibição absoluta, outro espaço de isolamento, mas agora espaço em que o pai e a madrasta se isolam da menina, mantendo-a de fora de sua relação, afastando ainda mais Branca do pai. Como espaço que nega, para a menina, a existência do próprio pai é ali, especialmente, em que o pai torna-se definitivamente mais marido do que pai.

Sua entrada naquele espaço é clandestina e a visão da menina transforma-o em um ambiente místico que mistura desejo e desprezo. Caracteriza-se aqui uma violência da protagonista contra si mesma, talvez ressaltando uma curiosidade infantil de exploração dos ambientes que são negados a ela, a menina investiga a casa, passeando como presa pelos cômodos e encontrando apenas negações e impedimentos, além da própria madrasta para reafirmá-los.

O corredor da casa é o confronto em movimento. Quando a menina se aventura para fora do quarto em busca de rever seus tesouros, é nele que a madrasta aborda Branca pela escuridão da noite acuando-a contra a parede e minando a percepção de que qualquer espaço naquela casa, por menor que fosse poderia ser dela, o que impede que menina forme laços afetivos com o espaço doméstico e assim não possa entender tais espaços como lugares em que sua identidade possa se projetar e se construir. O encontro que acontece entre a protagonista e a antagonista no corredor torna-se uma antecipação da cena que a leitora e o leitor experienciarão junto com a protagonista na sala.

A sala é o ambiente mais exposto, mas que contém o único objeto em que a protagonista projeta uma noção de identidade e memória. Em uma gaveta de um antigo móvel a um canto, existe um pequeno tesouro infantil que está sempre um pouco mais distante do

que deveria, o que coloca a protagonista sempre em risco de ser vista e ter sua pequena felicidade descoberta. O que inevitavelmente acontece.

Que uma criança tenha em duas fotografias a única relação com suas origens, especialmente, com a figura materna, espelha um tipo de violência que se vê também no conto de partida. Para Branca de Neve, sua própria existência é a comprovação da existência da mãe. Para Branca, com a pouca presença do pai, que é, inclusive por vezes, também hostil à menina, somente a fotografia comprova a existência da mãe. A ausência da figura materna é a violência inicial que liga essas duas protagonistas e que as expõem aos desmandos de suas odiosas madrastas. Por outro lado, uma ausência ainda mais latente se faz sentir. Uma vez que ambas as mães estão mortas, é a falta de ação das figuras paternas que parece latejar dentro das narrativas. Essa ausência reafirma, no conto de partida, a restrição da figura feminina ao ambiente materno, o que confina Branca de Neve e sua madrasta nesse ambiente. No conto contemporâneo, é essa mesma restrição que a autora parece querer recriar: a menina e a madrasta convivem de forma muito próxima, pois ambas, como figuras femininas, estão fadadas ao confinamento no ambiente doméstico. Acontece, na narrativa de Teresa Horta, o afastamento que a madrasta alimenta entre pai e filha, que é, de forma bastante angustiante, permitida pela figura paterna.

De forma semelhante, existe também, na narrativa de Lídia Jorge, a presença de fotografias dos pais da protagonista, criando uma relação de continuidade entre as duas narrativas contemporâneas. Relação que se aprofunda ainda mais, uma vez que, nos dois casos, esse objeto, que é simbólico para a marcação da identidade e origem das protagonistas, é violentamente subtraído de sua posse. No caso de Branca, as fotografias são violadas pelas mãos da madrasta e, no caso de Maria da Graça, os meninos depois de violá-la sexualmente tiram as fotografias da bolsa e causam o descontrole da protagonista o que, aparentemente, motiva a devolução das imagens.

O embate tão próximo entre madrasta e enteada torna o ambiente íntimo da casa claustrofóbico e a perseguição da mulher contra a menina uma ação de filme de terror na qual a imagem de uma mulher-monstro se desenha aos olhos infantis da menina. Quando se leva em conta que Branca também é uma menina e que essa perseguição acontece dentro do ambiente em que ela mora com o pai, percebe-se a mesma falta de autonomia, a mesma falta de escolha e a mesma falta de força frente ao destino que é traçado a sua frente que se vê no conto de partida.

O desfecho em atmosfera se apresenta como ápice de uma série de episódios violentos e apresenta ao leitor, assim como para a própria protagonista, a ausência da salvação, a mais completa impossibilidade de fuga. Nos desfechos das outras duas narrativas, não há um desfecho em atmosfera, mas, ainda assim, ambos contos também contam com desfechos violentos que interrompem, de formas distintas, as possibilidades de existência das protagonistas. Para Maria da Graça, a violência final é a que ela mesma impõe a sua história, não contando aos amigos o que realmente aconteceu a ela, e assim, cerceando sua própria experiência e mantendo-se em um estado de alienação que a leva a ser constantemente explorada. Para Branca de Neve, seu destino é selado como já previa o desejo de sua mãe, o desfecho consolida então a falta de escolha da protagonista e sua posição como objeto das ações das outras personagens.

Talvez, a caracterização espacial mais complexa seja vista no conto de Lídia Jorge devido a sua proximidade com o mundo real. No levantamento feito no capítulo anterior, apresentou-se a protagonista como alguém que teria a autorização histórica e social de ocupar os espaços pelos quais transita. Ou seja, Maria da Graça, como representação de uma mulher contemporânea em Portugal, teria os espaços pelos quais ela passa desenhados como espaços positivos, espaços que seriam, em tese, receptivos a ela.

Como as suas companheiras protagonistas, Maria da Graça é também vítima de espaços que a subjagam e a fazem vítima da violência, agora não mais pelas mãos de uma madrasta terrível, mas sim pelas mãos de um sistema exploratório e abusivo que usa o corpo e a alma das pessoas em seu benefício próprio. Toda a percepção de Maria da Graça com relação aos espaços a sua volta está distorcida. Essa distorção é resultado da alienação que resulta da internalização do valor do capital como valor próprio. Ou seja, o principal agente de violência contra Maria da Graça está internalizado na própria protagonista e é essa combinação entre a violência que os espaços exercem e a alienação que Maria da Graça internaliza que irão torná-la tão vítima da violência como as crianças das outras narrativas.

O banco, espaço inicial da narrativa, é a concretização do capital, que dá a protagonista um senso de identidade baseado na ideia do sucesso profissional. A promessa de felicidade feita pelo capital motiva Maria da Graça ao trabalho orgulhosamente feito à exaustão. A ideia de que a felicidade completa está um passo adiante, quando a próxima meta foi batida, quando a próxima promoção for atingida, dá à protagonista um propósito para sua existência e a afasta da realidade. Assim, ela não percebe a exploração a qual está submetida no banco, trabalhando inclusive na véspera de um feriado. O

seu propósito faz, também, que se sinta desconfiada e se afaste da única pessoa que tenta abrir seus olhos, o cliente teimoso Silva Dias.

Quando Maria saiu para a avenida Estados Unidos, a mesma alienação, agora aplicada ao escopo social, faz com que ela não perceba a crescente ameaça que são os meninos juntando-se ao seu redor. Pelo contrário, a percepção distorcida da realidade faz com que Maria se veja como uma grande defensora de suas pobres inocências. Por não entender como a realidade contemporânea a explora, ela não pode entender a posição em que estão os meninos que a veem como fonte de algum possível retorno financeiro, mas, especialmente, como alguém que pode ser abusado, pois não recuou à frente deles imediatamente.

Em sua aberrante visão alienada da construção social, Maria cria uma situação que a coloca diante da violência física e sexual. Uma vez concretizadas tais violências, a falta de percepção que alimentava a alienação da protagonista é rompida e, a partir deste ponto, Maria tem alguns momentos de consciência do real. Narrativamente, essa consciência é incômoda e compete com a sua noção de propósito e abre, então, os olhos dela para a violência como mote de toda a existência que a cerca. Assim, reconhecer o ato violento do qual ela foi vítima faria, necessariamente, com que ela se distanciasse do conforto que o senso de “sucesso profissional” traz a ela.

Então, ela apresenta aos amigos que a esperavam a versão da história em que ela mesma decide acreditar. Uma história na qual, os meninos, apesar de roubá-la de suas posses, são gentis, pedem desculpa pelos atos cometidos e, inclusive, devolvem as fotografias tomadas.

Assim, a casa dos amigos, que é apresentada, no capítulo anterior, como um espaço positivo, que é receptivo à protagonista, se transforma, pelas palavras da própria Maria, em um espaço de violência, agora, autoinfligida. A “fidelidade” ao sucesso que Maria tem é tão grande que ela não consegue se desvencilhar do sistema exploratório, nem quando ele a deixa violada, sem torta, sem bolsa e sem alegria no chão de um parque. A violência sistemática da exploração é tão intensa e o senso de felicidade é tão dependente da ideia do sucesso que Maria mascara a violência sofrida para que ninguém a veja como alguém tão violada. Ela transforma a violência em uma ação reflexiva que faz dela algo e vítima.

ALGUMAS CONSIDERAÇÕES: os espaços, as Brancas de Neve e a violência

Duas hipóteses foram investigadas nesta pesquisa: a primeira e mais ampla dizia que, sendo o conto uma forma histórica, ele se atualizaria no tempo e, uma vez que não é possível uma ruptura completa com relação às formas anteriores, os contos contemporâneos analisados deveriam, então, conter atualizações de elementos constitutivos do conto de fadas – personagens, enredo, narrador, tempo e espaço – mantendo uma relação dialógica com ele.

Viu-se que, para construção dos elementos narrativos, diversas atualizações do conto de fadas estão presentes nos contos contemporâneos. No sentido de atualizá-lo, vê-se, em primeiro plano, a constituição de uma personagem feminina como protagonista, além do título que conecta as três narrativas de forma inescapável, e, por fim, nos dois contos contemporâneos, a construção de um narrador em terceira pessoa que direciona a narrativa; já no texto de Maria Teresa Horta, particularmente, vê-se a protagonista infantil, assim como a presença de uma madrasta e de um espaço que, apesar de ter traços que ajudam a leitora e o leitor a reconhecê-lo, não é definido ou descrito em detalhes e, por fim, uma imprecisão temporal que dificulta a compreensão exata de em quanto tempo a narrativa se desenrolou. Sobre o tempo, inclusive, outra característica aproxima os três contos: ainda que se reconheça uma “janela temporal” em que a história poderia se encaixar, é mantida, nas três narrativas, uma falta de precisão quanto a esta construção temporal específica, assim, a leitora e o leitor não sabem quando a narrativa, realmente, se passa.

O processo de atualização também é construído a partir das rupturas propostas pelos contos contemporâneos a partir do conto de partida. Nesse sentido, vê-se que a proposição dos narradores contemporâneos, apesar de ser feita em terceira pessoa, está muito mais próxima à protagonista do que o narrador do conto de partida poderia estar. Além disso, nos dois contos, está ausente o elemento mágico como ponto distanciador do conto de fadas. A narrativa de Lídia Jorge tem uma protagonista adulta, além de um espaço, claramente, urbano. No conto de Maria Teresa Horta, não há figuras que remetem aos anões e há a presença da figura paterna ativa na história, ainda que hostil.

Existem, finalmente, movimentos de atualização que são mais complexos, construídos em camadas e que combinam a continuidade de um elemento, enquanto negam outro, ou vice-versa. No conto de Lídia Jorge, por exemplo, tem-se uma protagonista feminina, mas adulta e que, apesar disso, também carrega a inocência como um de seus traços definidores, mas, aqui, a inocência não é aquilo que lhe salva a vida frente ao caçador, mas é o que a impede de ver a violência que a cerca, colocando-a em risco. A inocência salva a vida de Branca de Neve, enquanto a torna mais

valorizada, mas a alienação de Maria da Graça a condena, enquanto a torna mais vulnerável. Ainda no texto de Lídia Jorge, vê-se a presença dos sete meninos de rua que remetem aos sete anões, mas, agora, não mais figuras que tentam criar um espaço positivo para a protagonista, mesmo que por meio da exploração de seu trabalho, e, sim, meninos abandonados pelo sistema que explora Maria da Graça e que os une em uma situação de extrema violência.

Além disso, há, entre os dois contos contemporâneos, a presença das fotografias que são símbolos da memória e das origens das protagonistas, criando uma relação de continuidade entre as narrativas de Lídia Jorge e Maria Teresa Horta.

A segunda hipótese derivava da existência da atualização proposta na primeira é a de que a violência estaria presente em todos os elementos narrativos dos contos e seria em torno dela que o processo de atualização – como continuidade ou como ruptura do conto de fadas – e a relação dialógica entre os contos se fundamentaria.

Não há escapatória para a violência e, por todos os espaços pelos quais as protagonistas passam, vê-se como as três são oprimidas por sua presença: as madrastas, a hostilidade do ambiente, a ausência da figura paterna, as condições e expectativas sociais que as cercam, assim como a falta de ação das pessoas ao redor. Há um caleidoscópio de cenas, espaços e pessoas violentas cercando Branca de Neve, Branca e Maria da Graça. E é apenas por meio da interação com esse caleidoscópio que a narrativa se encaminha para três desfechos permeados, inevitavelmente, pela violência.

Branca de Neve, resgatada de seu caixão de vidro, é restaurada ao seu nível de nobreza inicial, agora em posição superior à Madrasta, o que faz com que a vingança possa ser concretizada, mas essa é uma posição de poder simbólico e estagnada, e que não liberta Branca de Neve de sua falta de autonomia.

Branca tem seus tesouros arrancados de si e tem a perfeita compreensão de que está completamente vulnerável às terríveis ações de sua Madrasta, agora, uma vez que já sabe que o pai não é quem irá resgatá-la ou protegê-la, ela está também sem nenhuma ligação com suas origens e sua identidade.

Maria da Graça, explorada e violada, escolhe a manutenção do sistema que a oprime e violenta, escolhe continuar cumprindo seu papel na busca por mais sucesso, mais negócios, mais clientes, quando o contexto de violência é exposto à protagonista, a compreensão da completude de violência que a cerca, a protagonista decide manter-se alienada.

Além da comprovação das hipóteses da pesquisa, outras considerações merecem espaço nesse capítulo de apontamentos.

A história, a sociologia e a psicologia que nos são transmitidas pelos contos de fadas são informais — preocupam-se ainda menos com questões nacionais e internacionais do que os romances de Jane Austen. Além disso, são anônimas e não revelam o sexo de quem as criou. Podemos saber o nome e o gênero de determinado indivíduo que conta determinada história simplesmente porque a pessoa que o recolheu o anotou, mas nunca poderemos saber o nome da pessoa que inventou a história. Nossa cultura é individualizada em alto grau e acredita muito na obra de arte como realização única, e no artista como um inspirado, original e semidivino criador de obras únicas. (CARTER, 2005, p. 7)

Os contos de Lídia Jorge e Maria Teresa Horta que foram analisados neste trabalho, como obras de arte produzidas contemporaneamente, apresentam as características descritas por Angela Carter, quando comparadas ao conto de fadas e a sua forma de produção. Ainda assim, nas duas narrativas contemporâneas chamadas *Branca de Neve*, as autoras, ao aproximarem suas protagonistas da menina do conto de fadas recuperam, ou melhor, atualizam, por meio da construção narrativa, a informalidade ou até mesmo o caráter anônimo destacado por Angela Carter. Nos contos contemporâneos, a característica de ser anônimo não está, é claro, na autoria, como é o caso dos contos de fadas, mas, sim, na forma como as histórias de Maria da Graça e Branca resvalam nas histórias de tantas outras meninas e mulheres.

Embora o conteúdo de um conto de fadas possa mostrar a vida real dos pobres anônimos, às vezes até com uma incômoda fidelidade – a pobreza, a fome, as relações familiares instáveis, a crueldade que tudo permeia e também, em alguns casos, o bom humor, o vigor, o consolo terra-a-terra do calor de um bom fogo e de uma barriga cheia –, a forma do conto de fadas em geral não é construída de modo a convidar os ouvintes a partilharem a sensação de uma experiência vivida. (CARTER, 2005, p. 9)

Se a forma do conto de fadas não é feita de modo a “[...] convidar os ouvintes a partilharem a sensação de uma experiência vivida.”, já que a experiência vivida na história é claramente ficcional, então, as narrativas contemporâneas têm sua forma baseada no movimento contrário: aproximar o máximo possível a experiência narrada de suas leitoras e seus leitores. Lídia Jorge faz isso consolidando

sua narrativa no coração de Portugal contemporâneo, com suas luzes de Natal, sua instituição bancária, seu sistema econômico exploratório e sua violência urbana, construindo uma protagonista que poderia ser também muitas outras mulheres de 32 anos que também acreditam que o sucesso profissional (ou acadêmico) é a chave para a felicidade. Teresa Horta faz isso recriando a visão infantil que, ao mesmo tempo que idealiza a mãe, é ignorada e hostilizada em sua própria casa pelo pai – ou por sua ausência – e pela madrasta, o faz também quando deixa a protagonista frente a um cotidiano destrutivo e sem escapatória, em uma história que, simplesmente termina.

Este trabalho observou, inicialmente, que os espaços do conto de fadas poderiam ser divididos em dois grupos: os espaços naturais e os espaços civilizados; da mesma forma, no conto de Maria Teresa Horta, uma divisão possível seria entre os espaços íntimos à protagonista e os espaços de circulação da casa; e, por fim, no caso do conto de Lídia Jorge, uma oposição possível seria a de espaços públicos e de espaços privados. Uma vez que o objetivo deste trabalho é observar as relações de atualização entre as narrativas, todas essas oposições foram unidas em uma grande oposição geral que poderia ser aplicada a todos os contos e que, assim, poderiam ser comparadas em pé de igualdade nesse aspecto: espaços positivos e espaços negativos com relação à protagonista. Os primeiros seriam aqueles receptivos à protagonista, os outros aqueles que não o são. Observou-se, porém, que nenhum espaço em nenhuma das narrativas é, completamente, positivo às protagonistas. Nenhum espaço é receptivo ou seguro para elas. Assim, talvez a única conclusão possível seja que não há escapatória no percurso de mulheres e meninas que, enquanto caminham por seus espaços, sempre hão de encontrar violência.

REFERÊNCIAS

1 – TEXTOS LITERÁRIOS: fontes primárias

GRIMM, Jacob. GRIMM, Wilhelm. *Branca de Neve*. In: GRIMM, Jacob. GRIMM, Wilhelm. *Contos da Infância e do Lar*. Org. Francisco Vaz da Silva. Tradução: Teresa Aica Bairos – Lisboa: Temas e Debates, 2017.

HORTA, Maria Teresa. *Branca de Neve*. In: HORTA, Maria Teresa. *Meninas*. Alfragide, Portugal: Dom Quixote, 2014.

JORGE, Lídia. *Branca de Neve*. In: JORGE, Lídia. *Antologia de Contos*. Org. Marlise Vaz Bridi. São Paulo: Leya, 2014.

2 – TEORIA LITERÁRIA: Sobre o conto de fadas

BATISTA, Adriane Figueira. *Era uma vez... entre a tradição e a modernidade em versões do conto “Branca de Neve”*. *Desassossego*, v.9 n. 18, pp. 63 – 73, dezembro 2017. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2175-3180.v9i18p63-73>. Acesso em: 19 de agosto de 2020.

BOTTIGHEIMER, Ruth. *Sobre a natureza dos contos de fadas*. [Entrevista concedida a] Paulo César Ribeiro Filho. *Literartes*, n. 12, v. 1, p. 44 – 70, 2020. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/literartes/article/view/176347>. Acesso em: 26 de junho de 2023.

BOTTIGHEIMER, Ruth. *Fairy tales: a new story*. Nova York, Excelsior, 2009.

CARTER, Angela. *Introdução*. In: CARTER, Angela. *103 Contos de Fadas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

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

GARCIA, Andre Luiz Ming. *Aspectos da discussão hodierna internacional sobre a história e as origens dos contos de fadas literários: a autoria distribuída*. *Literartes*, v. 1, n. 11, pp. 112 – 131, dezembro 2019. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9826.literartes.2019.160684>. Acesso em: 19 de agosto de 2020.

MADHAVARAJAN, K. SELVAMALAR, J. *Narrative structure of english fairy tales with special reference to “The Snow-White and Seven Dwarfs” and “Cinderella”*. In: *Journal of Hunan University*. vol. 48, n. 10, 2021. Disponível em: <https://johuns.net/index.php/publishing/173.pdf>. Acesso em 07 de Fevereiro de 2021.

PROPP, Vladimir. *Morfologia do conto maravilhoso*. 2. ed. São Paulo: Forense – Universitária, 2006.

VOLOBUEF, Karin. *Literatura Fundamental 93: Irmãos Grimm*. Youtube, 04 de novembro de 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=1lLue7Obokg&t=378s>. Acesso em: 26 de junho de 2023.

VOLOBUEF, K. *Os Irmãos Grimm e as raízes míticas dos contos de fadas*. In: VOLOBUEF, K.; ALVAREZ, R. G. H.; WIMMER, N. (Orgs.). *Dimensões do fantástico, mítico e maravilhoso*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2011, p. 47-61.

VOLOBUEF, Karin. *Um Estudo Do Conto de Fadas*. Revista de Letras, vol. 33, 1993, pp. 99–114. JSTOR, <http://www.jstor.org/stable/40542110>. Acesso em: 26 de junho de 2023.

WARNER, Marina. *Fairy Tales, a very short introduction*. New York, Oxford University Press, 2018.

WARNER, Marina. *Posfácio*. In: CARTER, Angela. *103 Contos de Fadas*. Trad. Luciano Vieira Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2005

ZIPES, Jack. *Contos de fadas: a esperança que ecoa do “Era uma vez...”*. [Entrevista concedida a] Paulo César Ribeiro Filho. *Literartes*, n. 11, v. 1, p. 13 – 26, 2019. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/literartes/article/view/165176>. Acesso em: 26 de junho de 2023.

ZIPES, Jack. *The Oxford companion to fairy tales*. Oxford: Oxford University Press, 2000.

3 – TEORIA LITERÁRIA: Sobre o conto

CORTÁZAR, Julio. *Alguns aspectos do conto*. In: CORTÁZAR, Julio. *Valise de Cronópio*. 2. ed. Trad. Davi Arriguci Jr e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Editora Perspectiva, 2008a.

CORTÁZAR, Julio. *Do conto breve e seus arredores*. In: CORTÁZAR, Julio. *Valise de Cronópio*. 2. ed. Trad. Davi Arriguci Jr e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Editora Perspectiva, 2008b.

IMBERT, Enrique Anderson. *Teoría y técnica del cuento*. Barcelona: Ariel, 2007.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. RONÁI, Paulo. *Prefácio*. In: FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. RONÁI, Paulo. *Mar de Histórias: antologia do conto mundial*. Vol. 1. 5. ed. Rio de Janeiro, RJ: Nova Fronteira, 2013.

GOTLIB, Nádia Battella. *Teoria do Conto*. São Paulo, SP: Ática, 1985.

JOLLES, André. *Conto*. In: *Formas Simples*. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1976.

MAY, Charles E. *Critical Survey of Short Fiction*. Vol. 1. Salem Press, 2012.

MOISÉS, Massaud. *Introdução*. In: MOISÉS, Massaud. *O conto português*. São Paulo: Cultrix, 1981.

PONTIERI, Regina. *Formas históricas do conto*. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2012.

4 – TEORIAS DA NARRATIVA E DO DISCURSO

ANJOS, Camila Borges dos. *Lugar*. In: LEANDRO-FERREIRA, Maria Cristina (org.). *Glossário de termos do discurso* – edição ampliada. 2 ed. Campinas, SP; Pontes Editores, 2020.

BARROS, Diana Luz Pessoa de. *Teoria semiótica do texto*. São Paulo: Ática, 1990.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. 2. ed. Trad. Maria Ermantina Galvão G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo, Unesp/Hucitec, 1988.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas – Magia e técnica, arte e política*. 3. ed. São Paulo. Editora Brasiliense, 1987. 1v.

BENVENISTE, Émile. *Problemas de linguística geral*. Trad. Maria da Glória Novak e Luiza Neri. São Paulo: Editora Nacional, Editora da Universidade de São Paulo, 1976.

FIORIN, José Luiz. *As astúcias da enunciação: as categorias de pessoa, espaço e tempo*. 3 ed. – São Paulo: Editora Contexto, 2016.

GENNETE, Gérard. *Fronteiras da narrativa*. In: MOSER, Frei Antonio (org.). *Análise Estrutural da Narrativa*. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2008.

5 – SOBRE, PORTUGAL, LITERATURA PORTUGUESA E AS AUTORAS ANALISADAS

BITTENCOURT, Miriam Raquel Morgante. *A escrita feminina e feminista de Maria Teresa Horta*. 2005. 189 f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Ciências e Letras de Assis, UNESP, Assis.

BRIDI, Marlise Vaz. *Modernidade e pós-modernidade na ficção portuguesa contemporânea*. In: Todas as letras: revista de língua e literatura. São Paulo, Editora Mackenzie, ano 7, n. 7, pp. 75-81, 2005. Disponível em: <http://editorarevistas.mackenzie.br/index.php/tl/article/view/998/725>. Acesso em: 04 set. 2020.

BRIDI, Marlise Vaz. *Encantadora de Palavras*. *Matraga*, Rio de Janeiro, v.15, n.23, jul./dez. 2006. Disponível em: <https://bit.ly/36CtgJC>. Acesso em: 28 jun. 2022.

BRIDI, Marlise Vaz. *Eco dos Clássicos na poética de Maria Teresa Horta*. *Navegações* (Porto Alegre), v. 2, p. 39-43, 2009.

BRIDI, Marlise Vaz. *Lídia Jorge Contista: a face menos visível de uma escritora maior*. In: BRIDI, Marlise Vaz (Org.). *Antologia de Contos*. São Paulo: São Paulo, 2014, pp. 7-15.

CASTELLO, José. *O caçador do banal*. In: PIRES, José Cardoso. *Jogos de Azar*. Rio de Janeiro, RJ: Bertrand Brasil, 2011.

COELHO, Nelly Novaes. *As Novas Cartas Portuguesas e o processo de conscientização da mulher – século XX*. *Revista Língua e Literatura* (Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas – USP), 4: p. 409-414, 1975.

DAVID, Debora Leite. *O desencanto utópico ou o juízo final: um estudo comparado entre A costa dos murmúrios, de Lídia Jorge, e Ventos do apocalipse, de Paulina Chiziane*. 2010. Tese (Doutorado em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

doi:10.11606/T.8.2011.tde-28062011-152130. Disponível em: <https://bit.ly/3u8hqQ5>. Acesso em: 2022-06-28.

DUNDER, Mauro. *Entre prodígios, murmúrios e soldados: o romance de Lídia Jorge*. 2013. Tese (Doutorado em Literatura Portuguesa) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013. doi:10.11606/T.8.2013.tde-14022014-122111. Acesso em: 2020-09-09.

FILHO, Oziris Borges. *Branca de Neve às avessas (pero no mucho)*. In: BARBOSA, Sidney. FILHO, Oziris Borges. MORAES, Jorge Luiz Marques de. *O Espaço Literário na obra de Lídia Jorge*. Rio de Janeiro, RJ: Bonecker, 2018.

FERNANDES, Ana Raquel. Meninas, *Maria Teresa Horta*. *Colóquio Letras* – Revista Quadrimestral. Número 190, Setembro/Dezembro 2015. Disponível em: <https://bit.ly/3yhZZPg>. Acesso em: 25 de junho de 2022.

GOMES, Álvaro Cardoso. *A Voz Itinerante: Ensaio sobre o Romance Português Contemporâneo*. São Paulo: EDUSP, 1993.

HORTA, Maria Teresa. *A mulher e a literatura*. In: *Balanço do ano literário de 1980 em Portugal*. Revista Colóquio-Letras, número 60, março/1981. pp. 44 – 45.

HORTA, Maria Teresa. *Entrevista com Maria Teresa Horta: A Fruição da Palavra*. [Entrevista concedida a] Ana Raquel Fernandes. Revista Café com Letras, número 2, Janeiro de 2016.

OLIVEIRA, Nicole Guim de. *Senhoras da palavra: a reivindicação da voz e do corpo nas obras de Maria Teresa Horta e Ana Luísa Amaral*. 2017. Dissertação (Mestrado em Literatura Portuguesa) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, University of São Paulo, São Paulo, 2017. doi:10.11606/D.8.2018.tde-01022018-120833. Acesso em: 2023-08-19.

SÁ, Sheila Pelegri de. *Ecoss de Lilith: um olhar para a construção da feminilidade em romances portugueses pós-revolução*. Tese. São Paulo: USP/FFLCH, 2009. Disponível em: <https://bit.ly/3toXQPn>. Acesso em: 25 de junho de 2022.

6 – OUTRAS TEORIAS

BEAUVOIR, Simone de. *O Segundo Sexo*, vol. 1: Fatos e Mitos. 3. ed. Trad. Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

BENJAMIN, Walter. *A Obra de Arte na Era de Sua Reprodutibilidade Técnica*. Trad. Gabriel Valadão Silva. Porto Alegre: L&PM, 2018.

CASEMIRO, Charles Borges. *Portugal de Lobo Antunes: Uma Terra em Trânsito*. 2019. 193 f. Tese. (Doutorado em Letras – Programa de Literatura Portuguesa). Universidade de São Paulo – FFLCH/DLCV – Programa de Literatura Portuguesa, São Paulo, 2019. Disponível em: <https://bit.ly/3OLrt5h>. Acesso em: 2022-06-28.

DARNTON, Robert. *O grande massacre dos gatos e outros episódios da história cultural francesa*. Trad. Sonia Coutinho. 2. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

FRANÇA, José-Augusto. *História da Arte Portuguesa*. Lisboa: Ed. Presença, 2004.

HAUSER, Arnold. *A era do filme*. In: *História Social da Literatura e da Arte*. Tomo II. 3. ed. Trad. Walter H. Geenen. São Paulo: Editora Mestre Jou, 1982a. pp. 1113 – 1151.

HAUSER, Arnold. *Rococó, Classicismo e Romantismo*. In: *História Social da Literatura e da Arte*. Tomo II. 3. ed. Trad. Walter H. Geenen. São Paulo: Editora Mestre Jou, 1982b. pp. 646 – 880.

GOMES, Álvaro Cardoso. *A Voz Itinerante: Ensaio sobre o Romance Português Contemporâneo*. São Paulo: EDUSP, 1993.

MICELI, Paulo. *O Feudalismo*. Campinas, SP: Editora da Universidade de Campinas, 1988.

KEHL, Maria Rita. *Deslocamentos do feminino: a mulher freudiana na passagem para a modernidade*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2017.

SANTOS, Milton. *A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção*. 4 ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

SUZUKI, Júlio César. *O espaço na narrativa: uma leitura do conto 'preciosidade'*. *Revista do Departamento de Geografia*, [S. l.], v. 19, p. 54-67, 2011. DOI: 10.7154/RDG.2006.0019.0005. Disponível em: <https://bit.ly/3I0yNaU>. Acesso em: 28 jun. 2022.