

UNIVERSIDADE DE SANTA CRUZ DO SUL – UNISC

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS – MESTRADO

Francini Sins

A VIDA EM SETE ETAPAS:

O simbolismo de Branca de Neve em *Once upon a time*

Santa Cruz do Sul

2015

Francini Sins

A VIDA EM SETE ETAPAS:

O simbolismo de Branca de Neve em *Once upon a time*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras – Mestrado; Área de Concentração em Leitura e Cognição; Linha de Pesquisa em Texto, subjetividade e memória, Universidade de Santa Cruz do Sul – UNISC, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientadora: Profa. Dra. Rosane Maria Cardoso

Santa Cruz do Sul
2015

Francini Sins

A VIDA EM SETE ETAPAS:

O simbolismo de Branca de Neve em *Once upon a time*

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Letras – Mestrado; Área de Concentração em Leitura e Cognição; Linha de Pesquisa em Texto, subjetividade e memória, Universidade de Santa Cruz do Sul – UNISC, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras.

Dra. Rosane Maria Cardoso
Professora orientadora – UNISC

Dra. Fabiana Piccinin
Professora examinadora – UNISC

Dra. Eliane Santana Dias Debus
Professora examinadora – UFSC

Santa Cruz do Sul

2015

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos meus pais e ao meu namorado pelo incentivo; aos professores do Programa de Pós Graduação em Letras – Mestrado pelos ensinamentos; aos colegas, especialmente a Roseane, José Arlei, Samara e Taíssi pela amizade; e, em especial, a professora orientadora Dra. Rosane Maria Cardoso, pela sabedoria transmitida e pelo carinho e atenção prestados ao longo deste trabalho.

Também agradeço a CAPES – Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – pela concessão da bolsa de estudos.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Branca de Neve vestida e cercada de cores de tons pastéis	63
Figura 2 – A Rainha Má vestida e cercada de cores escuras	64
Figura 3 – O príncipe cavalgando ao encontro de sua amada	67
Figura 4 – O príncipe derrotando o dragão	68
Figuras 5, 6 e 7 – A maçã aparece ao fundo de cenas em que se encontram as personagens Emma e Regina	70
Figuras 8 e 9 – As três marcas de Branca de Neve na menina e na mulher	75

Os contos de fadas fazem parte desses livros eternos que os séculos não conseguem destruir e que, a cada geração, são redescobertos e voltam a encantar leitores ou ouvintes de todas as idades.

(COELHO, 2003, p. 21)

SUMÁRIO

RESUMO.....	8
INTRODUÇÃO.....	10
2 O CF E SUAS MANIFESTAÇÕES NA CULTURA POPULAR.....	13
1.1 Aspectos culturais do conto de fadas	15
1.2 A permanência do conto de fadas na literatura	18
1.3 O conto de fadas em narrativas audiovisuais	23
1.4 Simbolismo nos contos de fadas	27
2 BRANCA DE NEVE: VERSÕES E SIMBOLOGIA	36
2.1 “Branca de Neve” e sua trajetória cultural	37
2.2 Branca de Neve e seus símbolos	46
2.3 A reiteração dos números três e sete	49
2.3.1 As três marcas da mais bela	52
2.3.2 As três mortes	54
2.3.3 As sete etapas	56
3 OUAT E BRANCA DE NEVE: A RECONSTRUÇÃO DO MITO	60
3.1 <i>Once upon a time</i> : Branca de Neve e o mito em série	65
3.2. Relendo “BN”: <i>OUAT</i> e os desdobramentos simbólicos do conto	68
3.3 As sete etapas em <i>OUAT</i> a reconstrução do mito na série televisiva.....	77
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS	86
REFERÊNCIAS	89
ANEXO	91
APÊNDICE	103

RESUMO

Na presente dissertação busca-se realizar a leitura simbólica do conto “Branca de Neve” e pensar sobre sua recorrência e reconstrução como mito nas mídias audiovisuais, especialmente na série televisiva *Once upon a time*. Para tanto, em um primeiro momento, realizou-se a pesquisa acerca do conto de fadas, dos diversos estudos existentes sobre esse gênero e da reiteração do mesmo na produção cultural contemporânea, tendo em vista sua importância para a trajetória humana e cultural do sujeito. Além disso, procurou-se conceituar o símbolo e compreender sua relevância para a interpretação das narrativas feéricas, considerando que é por meio dele que essas histórias permitem o autoconhecimento. O segundo momento do estudo voltou-se para “Branca de Neve”, realizando-se um apanhado de sua trajetória como mito através das diferentes versões do conto e de sua constante presença na literatura e nas mídias audiovisuais. Ademais, realizou-se a leitura interpretativa dos símbolos relacionados à personagem. A terceira e última parte da pesquisa constituiu-se da reflexão acerca da primeira temporada de *Once upon a time*, na qual a personagem em análise é o fio condutor, principalmente por meio da interpretação dos símbolos presentes na narrativa. Ao final deste estudo, pode-se perceber que a recorrência dos símbolos representativos de Branca de Neve na série possibilitou o reconhecimento do mito, ao mesmo tempo em que permitiu novos significados simbólicos, os quais tornaram possível a reconstrução do mito sob uma perspectiva mais humanizada, formando-se uma nova narrativa.

Palavras-chave: Contos de fadas; Branca de Neve; mito; símbolo; mídias audiovisuais.

ABSTRACT

This dissertation aims to make the symbolic reading of the tale "Snow White" and explore its recurrence and reconstruction as myth in audiovisual media, especially on the television series *Once upon a time*. For this purpose, at first, a research was conducted on the fairy tale, examining the diversity of existing studies on this genre and the reiteration of it on the contemporary cultural production, given its importance to human and cultural trajectory of the subject. Furthermore, the study sought to conceptualize the symbol as well as understand its relevance to the interpretation of faerie narratives, considering that these tales allow self-knowledge. The second stage of the study turned to the "Snow White" tale, by performing an overview of its history as myth through the different versions of the story and its constant presence in literature as in audiovisual media. Moreover, it was proposed an interpretative reading of symbols related to the character. The third and final part of the research was composed from the reflection on the first season of *Once upon a time*, in which the character in analysis is the leading thread, mainly through the interpretation of the symbols found in the narrative. At the end of this study, it was verified that the recurrence of representative symbols of Snow White in the series enabled the recognition of the myth, while allowing new symbolic meanings, which made possible the reconstruction of the myth from a more humanized perspective, forming a new narrative.

Keywords: Fairy Tales; Snow White; myth; symbol; audiovisual media

INTRODUÇÃO

As narrativas feéricas sempre fizeram parte do imaginário popular, mas atualmente evidencia-se uma espécie de retorno dessas histórias. Prova disso é o grande número de produções literárias e midiáticas audiovisuais que apresentam como base os contos de fadas. Segundo diversos pesquisadores como Rahde (2005), Cauduro (2005) e Ruiz (2003), isso ocorre devido ao momento em que se encontra a sociedade. A contemporaneidade permitiria a hibridização entre passado, presente e futuro e principalmente entre a razão e a imaginação, que passa a ser vista como relevante para a formação do ser humano.

Dentre os contos de fadas revisitados pelas mídias audiovisuais, destacamos a recorrência de “Branca de Neve” que, somente em 2012, recebeu duas narrativas para o cinema: *Espelho, espelho meu* e *Branca de Neve e o caçador*. Acreditamos que isso ocorra devido à riqueza simbólica do conto, situação que se apresenta antes mesmo de a protagonista nascer: a pele branca, o rubor e os cabelos pretos são elementos essenciais à construção e à compreensão do mito. Além disso, há a reiteração dos números *três* e *sete*, importantes símbolos para os contos de fadas, que se multifacetam na trajetória da personagem, que passa por sete etapas de evolução e por três mortes. Há, ainda, o contato com os sete anões e outros importantes símbolos como o espelho, a floresta, o caçador e o esquife de cristal.

Considerando o destaque dado ao conto “Branca de Neve” pelas mídias audiovisuais e a riqueza simbólica do mesmo justifica-se a escolha do tema para esta pesquisa que busca refletir, a partir de estudos teóricos, sobre a permanência do mito de Branca de Neve no imaginário popular e na produção cultural contemporânea. Para tanto, toma-se como objeto de estudo o conto “A pequena Branca de Neve” dos Irmãos Grimm, presente no livro *Branca de Neve: contos clássicos*, na versão de 1857, traduzida por Alexandre Callari. Optamos por esse conto devido à maior concentração de símbolos em comparação às demais versões escritas. Para a análise da permanência e reconstrução do mito, considera-se a primeira temporada da série televisiva *Once upon a time*, na qual Branca de Neve é a base narrativa.

Once upon a time se passa na fictícia cidade de Storybrooke, em que os moradores, na verdade, são personagens dos contos de fadas que não lembram suas verdadeiras identidades e que foram transportados para o “mundo real” devido a uma terrível maldição lançada pela Rainha Má, a madrasta de Branca de Neve. A única salvação é Emma Swan, filha de Branca de Neve com o Príncipe Encantado, que foi enviada ao nosso mundo antes da maldição e tem o poder de quebrá-la quando completar vinte e oito anos. Enquanto a história desenvolve-se em Storybrooke, cada episódio revela parte da vida das personagens na Floresta Encantada e aspectos desconhecidos sobre as mesmas.

Para buscar compreender de que modo se dá a permanência dos símbolos de Branca de Neve e sua reconstrução como mito na série, este trabalho divide-se em três capítulos. No primeiro, conceituamos o conto de fadas e abordamos sua origem e os diferentes estudos existentes sobre essas narrativas, tendo como base as pesquisas de Bettelheim (1980), Darnton (2011), Warner (1999), entre outros. Apresentamos também referências acerca das diversas versões literárias e audiovisuais que as narrativas feéricas têm recebido ao longo do tempo. Considerando que a metodologia utilizada consiste na leitura simbólica e interpretativa do conto e da série, conceituamos, ainda no primeiro capítulo, o que vem a ser um símbolo e sua importância para a trajetória cultural e humana dos sujeitos, tendo como principal referência os estudos de Jung (2008).

O segundo capítulo está centrado no mito de Branca de Neve. Primeiramente, apresentamos as diferentes versões literárias do conto, desde as suas possíveis origens até as mais recentes, como, por exemplo, a obra *Veneno*, em que a madrasta é o foco narrativo. Ademais, listamos as narrativas midiáticas que possuem como base o conto. Em seguida, realizamos a leitura simbólica do conto “A pequena Branca de Neve” dos Irmãos Grimm, a partir dos estudos de Bettelheim (1980), Corso e Corso (2006), Von Franz (2010) e Chevalier e Gheerbrant (1991). Para isso, enfocamos os símbolos que se apresentam em um número de três ou sete, como os pássaros que pousam no esquife de Branca de Neve e os anões e dentre estes enfatizamos as marcas que identificam a personagem, as mortes pelas quais ela passa e as etapas da sua evolução.

O terceiro capítulo centra-se em *Once upon a time*, contendo o resumo da primeira temporada e alguns comentários acerca da recorrência dos contos de fadas nas

mídias audiovisuais e a importância dos mesmos para a formação do sujeito. Tendo feito isso, realizamos a leitura dos símbolos do conto na série, observando a permanência ou não de seus significados, além de identificarmos novos símbolos relacionados à Branca de Neve. Enfatizamos ainda a reconstrução do mito por meio da recorrência das sete etapas da evolução pelas quais passa a personagem.

A realização desse estudo se deve ao interesse pelos contos de fadas, surgido durante a graduação e acentuado ao longo do percurso da Pós-Graduação em Letras – Mestrado. Dentre as inúmeras narrativas feéricas, “Branca de Neve” obteve destaque devido sua recorrência tanto na literatura quanto nas mídias, tornando-se o objeto de análise, juntamente com a série, em que a personagem é centro da narrativa. A escolha do simbolismo como fio condutor se justifica por sua importância para a trajetória humana e cultural do sujeito, tendo sido o interesse pelo mesmo incitado pela orientação.

A leitura dos contos de fadas está vinculada ao imaginário popular e auxilia o ser humano na compreensão de si mesmo, não interessando o suporte em que esteja. Assim, o presente trabalho enquadra-se na linha de pesquisa *Texto, subjetividade e memória* do Programa de Pós-graduação em Letras – Mestrado da UNISC, que visa a realizar a articulação da leitura a processos cognitivos e suas relações com a subjetividade e a memória, através dos vínculos com o autoconhecimento, o imaginário e a emoção.

1 O CONTO DE FADAS E SUAS MANIFESTAÇÕES NA CULTURA POPULAR

O reino das histórias de fadas é amplo, profundo e alto, repleto de muitas coisas: todas as espécies de animais e aves se encontram por lá, oceanos sem margem e estrelas incontáveis; uma beleza que é um encantamento, e um perigo sempre presente; alegrias e tristezas agudas como espadas.

(TOLKIEN, 2006, p. 9)

Os contos de fadas são narrativas milenares caracterizadas pela presença de algum elemento maravilhoso. Ou seja, a magia faz parte dessas histórias, podendo o herói receber a ajuda de um auxiliar mágico como em “Cinderela”, em que a moça recebe o subsídio de uma árvore ou de uma fada-madrinha, ou ainda são possíveis metamorfoses como em “O gato de botas”, em que o feiticeiro transforma-se em um rato que é facilmente devorado pelo felino. Há também a presença de seres encantados como fadas madrinhas, dragões, gênios e bruxas que podem ajudar ou prejudicar o herói, além das soluções mágicas para os problemas do mesmo.

As narrativas feéricas apresentam ainda outras características como a reiteração dos números três e sete, considerados algarismos mágicos e que aparecem em quase todos os contos. Em “Branca de Neve”, a protagonista passa por três mortes e mora com sete anões que vivem atrás de sete montanhas. A recorrência de finais felizes, do maniqueísmo e da recompensa para o herói também são frequentes nos contos, assim como a fantasia, isto é, “imagens de coisas que não somente não estão presentes de fato, mas que na verdade nem podem ser encontradas em nosso mundo primário, ou que geralmente se crê que não possam ser encontradas ali” (TOLKIEN, 2006, p. 55), como o urso falante do conto “Branca de Neve e Rosa Vermelha” que deixa que as meninas o acariciem e brinquem com ele, transformando-se em príncipe ao final da narrativa. Para Tolkien (2006, p. 16):

Uma história de fadas é aquela que resvala ou usa o Belo Reino, qualquer que seja sua finalidade principal – sátira, aventura, moralidade, fantasia. O próprio Belo Reino talvez possa ser traduzido mais aproximadamente por Magia – mas uma magia com disposição e poder peculiares, no polo mais afastado dos artifícios vulgares do mágico laborioso e científico.

Portanto, um conto de fadas não precisa necessariamente ter como personagens as fadas e sim apresentar magia, desenvolvendo narrativas em um mundo particular, onde tudo é possível. Porém, para adentrarmos nesse universo, é necessário fazermos o

pacto da crença, acolhendo as possibilidades desse reino encantado. Quando levados pelo “era uma vez”, “há muito tempo atrás” ou “num tempo antigo quando desejos ainda se realizavam”, estamos deixando o mundo concreto da realidade e aceitando crer na existência de uma avó e uma menina que foram devoradas por um lobo e depois retiradas do ventre dele sãs e salvas por um corajoso caçador.

A beleza física das personagens é uma característica bastante ressaltada nos contos de fadas. Lüthi (1987, p. 3) explica que a beleza apresentada nos contos é de natureza abstrata, inimaginável, usando-se para a descrição expressões como “bonita como o dia”. Geralmente, a caracterização das personagens não se refere a algum traço específico, mas à exaltação da beleza: “And the prince, when he sees the beautiful girl, is frozen in his tracks must be called a sort of schock effect”¹ (LÜTHI, 1987, p. 3). Ou seja, o efeito dessa inigualável beleza é a paixão à primeira vista, que faz com que, por exemplo, o príncipe, ao ver Branca de Neve adormecida em seu caixão, queira levá-la junto consigo sem nunca tê-la visto antes nem conhecer nada sobre sua personalidade e história.

Do ponto de vista morfológico, o conto de magia é toda a narrativa que parte de uma dificuldade ou dano, passa por alguns conflitos intermediários e termina com o desenlace feliz, como um casamento (PROPP, 1984, p. 85). Então, sob esse aspecto, o conto de fadas é aquele em que o herói possui uma carência, enfrenta diversas dificuldades para vencê-la, tendo como recompensa um final feliz.

Sobre os contos de fadas, Warner (1999, p. 177) afirma que “frequentemente reclamam para si o terreno moral, mas seu poder de encantar está nas feiticeiras e nos gigantes, na mágica, nos prodígios, nos infortúnios e nas alegrias que relatam”. Dessa forma, embora sejam utilizados, como veremos mais adiante, para ensinar algo, o que faz com que as narrativas feéricas continuem encantando até hoje, é a fantasia e o seu significado que se renova a cada nova versão.

Portanto, os contos de fadas constituem-se como clássicos, já que são obras que nunca terminam de dizer o que tinham para dizer, podendo sempre ser relidos e despertar novas impressões. Além disso, essas narrativas “ocultam-se nas dobras da memória, mimetizando-se como inconsciente coletivo ou individual” (CALVINO,

¹ E o príncipe, quando vê uma bela garota, fica paralisado em uma espécie de estado de choque. (Tradução nossa).

1993, p. 10). Porém, segundo Machado (2002, p. 68), constituem uma categoria diferente entre os clássicos porque geralmente são menos prestigiados pelos críticos. Isso ocorreria devido a sua autoria coletiva e também por estarem voltados, atualmente, para o público infantil.

O conto de fadas pode ser estudado sob diversos aspectos como, por exemplo, o histórico cultural, em que os estudiosos da área defendem sua relação com a vida de seus narradores e ouvintes, fazendo parte, principalmente, do cotidiano das famílias mais pobres, os camponeses. Deste modo, os contos de fadas são considerados um retrato das dificuldades vividas pelo povo, como em “João e Maria”, em que as crianças são abandonadas na floresta porque os pais não possuem meios de suprir suas necessidades.

Há pesquisadores, porém, que voltam seus estudos para a leitura psicanalítica e simbólica dos contos. Para estes, as narrativas estão repletas de símbolos e imagens ocultas que falam aos ouvintes e aos leitores sobre as dificuldades da vida, a evolução do ser humano, a infertilidade, a descoberta da sexualidade, o que abre um leque de possibilidades interpretativas para as histórias. Além disso, há também as pesquisas morfológicas que têm por objetivo produzir uma classificação de contos a partir de suas semelhanças.

1.1. Aspectos culturais do conto de fadas

Os contos de fadas fazem parte da cultura, tendo sido confundidos muitas vezes com os mitos e rituais de iniciação, já que auxiliavam as comunidades primitivas na compreensão do mundo e de fenômenos para os quais ainda não havia meios de obter uma explicação científica. Apesar de ser estudado sob diversos aspectos, todos concordam acerca da antiguidade da origem desses contos, que remonta possivelmente a pré-história, período que antecede a invenção da escrita e estende-se até cerca de 3.500 a.C.

Merege (2010, p. 20) explica que o conto de fadas deriva de três fontes básicas: a oriental, a clássica e a céltica-bretão. No Oriente, o primeiro registro encontrado de um conto maravilhoso foi um manuscrito egípcio intitulado *Dois Irmãos*, que remonta a

3.200 a. C.. As narrativas árabes também são consideradas uma das principais raízes dessas histórias, que, juntamente com outras de origem persa, hindu, grega e egípcia compõem a coletânea de contos *As mil e uma noites*, que o Ocidente passou a conhecer somente em 1704. Nesses contos, seres como gênios e deuses desempenham os papéis que atualmente são atribuídos às fadas.

No que diz respeito à fonte clássica, os contos de fadas teriam como principais referências as fábulas, como as de Esopo e os mitos encontrados em epopeias como *Iliada* e *Odisseia*, além de outras histórias oriundas do rico período de literatura oral que teve a Grécia antes da invenção do alfabeto. Nessas histórias, destaca-se o papel das ninfas e dos deuses como auxiliares mágicos dos heróis, além de temas moralizantes e de animais personificados.

A fonte céltica-bretão é resultado do encontro dos celtas com os romanos, quando estes invadiram a Gália e entraram em contato com as histórias repletas de mitos. É nesta cultura que surgem as fadas, seres mencionados pela primeira vez pelo geógrafo Pomponius Mela no século I d.C. Para Mantovani (s.d., p. 12), as fadas não são ideias abstratas e sim imagens do real que nascem do coração do homem, tendo, nos contos, a função de madrinha que deve proteger a criança dos perigos da vida até a adolescência, quando desaparece, como ocorre com as doze fadas de Bela Adormecida, responsáveis por conceder à menina diversos dons e amenizar a terrível maldição da décima terceira fada.

Os contos de fadas foram alimentando o imaginário popular, inclusive na Idade Média. Enquanto a Igreja dominava grande parte do conhecimento da época, sendo responsável principalmente pela preservação e transmissão da cultura erudita, entre o povo continuava predominando a cultura oral com narrativas passadas de geração em geração:

O imaginário medieval incorporou todas essas influências, produzindo uma literatura em que o fantástico e o maravilhoso se mesclavam aos ideais e à visão de mundo propagados pelo cristianismo. Ao mesmo tempo, as narrativas que tiveram registro naquele período refletiam, como é natural, a sociedade e o modo de vida da época. (MEREGE, 2010, p. 31)

Dessa forma, as narrativas que circulavam quase exclusivamente entre as classes mais baixas, seriam um reflexo da vida de seus narradores e ouvintes, além de por meio delas identificar crenças e mitos da cultura popular de cada época. Darnton (2011, p. 26) afirma que os contos populares são documentos históricos, já que foram sofrendo

alterações conforme as tradições culturais em que foram inseridos, revelando as mudanças no comportamento em comunidade, o que explicaria a existência de diferentes versões da mesma história, como os contos de “Chapeuzinho Vermelho” e “Cinderela”, que contam respectivamente com 35 e 105 versões. Warner (1999, p. 21) concorda com este aspecto dessas narrativas:

A interpretação histórica dos contos de fadas oferece mais alento ao ouvinte ou leitor do que a abordagem psicanalítica ou a mística, porque revela como o comportamento humano está inserido em circunstâncias materiais, nas leis do dote, na posse de terras, na obediência feudal, nas hierarquias domésticas e disposições maritais, e que quando esses fatores passam e se modificam, os comportamentos também podem mudar.

As narrativas auxiliariam, deste modo, na compreensão da conduta que as pessoas apresentavam conforme o contexto em que estavam inseridas, principalmente das classes mais baixas, das quais raramente obtêm-se informações consultando a história oficial, visto que esta trata, na maioria das vezes, das alterações ocorridas na aristocracia e na nobreza, não revelando o reflexo dessas mudanças na vida do povo. Por isso, uma maneira de nos aproximarmos ou imaginarmos a realidade dos camponeses seria realizando a leitura dos contos de fadas, pois estes revelariam o cotidiano dos mesmos que habitavam um mundo onde:

[...] grandes massas humanas viviam num estado de subnutrição crônica, subsistindo sobretudo com uma papa feita de pão e água, eventualmente tendo misturadas algumas verduras de cultivo doméstico. Comiam carne apenas poucas vezes por ano, em dias de festa ou depois do abate do outono, que só ocorria quando não tinham silagem suficiente para alimentar o gado durante o inverno. Muitas vezes, não conseguiam o quilo diário de pão (2 mil calorias) de que necessitavam para se manterem com saúde, e então tinham pouca proteção contra os efeitos conjugados da escassez de cereais e da doença (DARNTON, 2011, p. 40).

Assim, seria possível entender, por exemplo, porque em um grande número de narrativas, quando podem fazer algum pedido a algum auxiliar mágico, como uma fada, os heróis optam por uma mesa farta, um pedaço de carne ou algo que lhes proporcione comida para sempre. Em virtude disso, para as classes desfavorecidas o conto de fadas “constituía um gênero de protesto” (WARNER, 1999, p. 196), pois descrevia as injustiças e dava a esperança de uma reparação, expressando os pensamentos dessa classe inferior.

Outro elemento recorrente nos contos de fadas e que pode ser entendido sob o aspecto histórico é a madrasta. Segundo Warner (1999, p. 245), ela “representa um traço

da família anterior a nossa era moderna, quando a morte no parto era a causa mais comum de mortalidade feminina e os órfãos sobreviventes acabavam sendo criados pela sucessora da mãe”. Se o aspecto histórico explica a presença da madrasta nos contos de fadas, o que explicitaria o fato de ela estar ligada ao mal, atuando como antagonista? Para entendermos esse fato, precisamos recorrer ao aspecto psicanalítico ou simbólico. Para os estudiosos da psicanálise, a madrasta representaria um dos lados da mãe, pois a menina quando sofre com o complexo de Édipo não pode odiar a sua mãe, já que necessita do seu cuidado (BETTELHEIM, 1980, p. 144). Portanto, a menina dividiria a figura da mãe em duas, a bondosa pré-edípica que lhe fornece proteção e a madrasta edípica, com a qual disputa a atenção do pai.

Ainda para a psicanálise, os contos de fadas dizem tudo de maneira implícita e simbólica, com significados diferentes para cada pessoa. Apesar de muitas vezes os aspectos sob os quais os contos são analisados parecerem totalmente opostos e os pesquisadores das áreas criticarem-se mutuamente, está claro que vários pontos dos diferentes estudos acabam complementando-se na busca de explicação da relevância e da permanência dos contos ao longo de tantos séculos.

1.2 A permanência do conto de fadas na literatura

Os contos de fadas fazem parte do imaginário popular há muito tempo e podem ser tomados como documentos históricos ou ainda serem interpretados de diversas maneiras, tendo como base a sua simbologia. Essas narrativas eram voltadas ao público adulto e aos poucos foram entrando no quarto das crianças burguesas e nobres.

Segundo Darnton (2011, p. 91), “as criadas e amas de leite serviam de elo entre a cultura do povo e a cultura da elite”, visto que eram elas que contavam as narrativas maravilhosas para distrair ou mesmo educar as crianças de seus patrões. Em virtude disso, os contos de fadas, além de passarem a ser inseridos nas classes sociais mais altas, também começaram a sofrer adaptações para poderem ser contados para os pequenos.

Entretanto, a obra precursora do gênero surge já no período da Renascença (MEREGE, 2010, p. 43). Em 1550, o livro *Le piacevoli notti*, de Giovan Francesco

Straparola, reunia contos como “O Gato de Botas”. Destaca-se ainda a importância de *Il pentamerone*, de Giambattista Basile, de 1634, que contem as primeiras versões de “Cinderela” e “A Bela Adormecida”. É somente com Charles Perrault, que observa o destaque que os contos de fadas passam a ter na corte de Luís XIV, que essas narrativas recebem características moralizantes com o intuito de instruir as crianças e os jovens. Em sua obra *Contos da Mamãe Gansa* aparecem mensagens como:

Vemos aqui que as meninas,/ e sobretudo as mocinhas,/ Lindas, elegantes e finas, /Não devem a qualquer um escutar./ E se o fazem, não é surpresa/ Que do lobo virem o jantar./ Falo “do” lobo, pois nem todos eles/ São de fato equiparáveis./ Alguns são até muito amáveis,/ Serenos, sem fel nem irritação./ Esses doces lobos, com toda educação,/ Acompanham as jovens senhoritas/ Pelos becos afora e além do portão./ Mas ai! Esses lobos gentis e prestimosos,/ São, entre todos os mais perigosos. (PERRAULT, 2010, p. 82)

Essa moral faz parte do conto “Chapeuzinho Vermelho”, que termina com a menina sendo devorada pelo lobo. Podemos observar que, neste caso, o lobo é uma metáfora dos homens envolventes e de boa lábia, com os quais as jovens donzelas devem ter cuidado. Bettelheim (1980, p. 204) critica a versão de Perrault por a moral estar explícita, não deixando nada para ser imaginado pela criança e também por não proporcionar aos pequenos o consolo, já que o lobo pratica más ações contra a avó e a menina e não é punido por isso. Zilberman (2003, p. 139) afirma que:

A história da literatura infantil se confunde com a das transformações vividas pelo conto de fadas: no século XIX, havendo a preocupação em dotar os jovens com textos considerados adequados à sua educação, deu-se a reelaboração do acervo popular europeu, destacando-se especialmente a atuação dos Irmãos Grimm.

Isso ocorre porque a visão que se tinha da infância também foi mudando ao longo dos séculos. Até o século XVIII, a rotina de uma criança não era diferente da de um adulto, os pequenos eram observadores da vida sexual dos pais e trabalhavam junto com eles logo que aprendiam a caminhar, já que ninguém pensava na infância como uma fase diferente da vida (DARNTON, 2011, p. 45). É somente com a ascensão da burguesia e as mudanças na estrutura familiar – a permanência da mãe em casa, envolvendo-se mais com o cuidado dos filhos, etc. – que surge o conceito de infância, etapa em que a criança deve receber ensinamentos e ter sua inocência protegida.

Os contos de fadas receberam, então, novas versões em que foram omitidas as cenas de sexo e brutalidade. Os principais responsáveis por proporcionarem em alguns contos uma aura mais romântica foram os irmãos Jacob e Wilhelm Grimm, que, entre

1812 e 1815, publicaram *Contos da infância e do lar*. Nessa obra, é possível observar suavizações, como a presença do caçador em “Chapeuzinho Vermelho”, exercendo o papel de salvador da menina e da avó, fornecendo um final feliz para as duas e um castigo para a maldade do lobo. Ou ainda, a substituição, em “Branca de Neve”, da mãe pela madrasta como causadora do sofrimento da protagonista. Para Merege (2010, p. 56), foram as versões dos Irmãos Grimm “que serviram como base para que as histórias fossem contadas, reescritas e encenadas ao longo de todo o século XX (e XXI)”.

Outro autor consagrado dos contos de fadas é o dinamarquês Hans Christian Andersen que, diferentemente dos outros, foi além: não só recolheu e recontou as histórias tradicionais como deixou nelas suas marcas e ainda criou novas narrativas (MACHADO, 2002, p. 72). Assim, seus contos são marcados pela melancolia, como em “A pequena sereia”, em que a protagonista enfrenta um sofrimento horrível para estar ao lado de seu amor e, ao final, abdica da própria vida para vê-lo feliz.

Para Zipes (1993, p. 17), as transcrições realizadas por autores como Perrault, os Irmãos Grimm e Andersen proporcionaram a chegada do conto de fadas até a modernidade, inserindo-se na literatura e na cultura. Trata-se de um passo importante, pois, permanecendo somente na forma oral, a maioria dessas narrativas talvez tivessem sido perdidas pelo provável desinteresse das gerações mais jovens por histórias que não são reais, fazendo com que fossem enterradas juntamente com os seus narradores primitivos.

Como já mencionado anteriormente, a história da literatura infantil, assim como a dos contos de fadas, encontra-se diretamente relacionada ao desenvolvimento do conceito de infância, atendendo, portanto às consideradas necessidades das crianças de cada época. Os contos maravilhosos, então, receberam uma variedade imensa de adaptações que consistiam principalmente em suavizá-los ou torná-los educativos. Porém, na segunda metade do século XIX aparecem os contos de fadas modernos (GILLIG, 1999). Histórias como *Alice no país das maravilhas*, *Peter Pan* e *Pinóquio*, colocam a criança como protagonista de narrativas em que os pequenos heróis entram em conflito com o mundo adulto, como Peter Pan que deseja permanecer criança para sempre. Podem ser considerados contos feéricos, pois mantém o traço principal, o maravilhoso: Alice muda de tamanho várias vezes e viaja a um lugar encantado ao cair na toca de um coelho, enquanto Pinóquio é uma criança-boneco de madeira que vê seu

nariz crescer a cada vez que conta uma mentira, além de encontrar com seres encantados como um grilo falante.

Machado (2002, p. 80) ressalta que conhecer os contos de fadas é também aproveitar sua imensa descendência, pois este é um dos gêneros mais fecundos do imaginário popular. Lüthi (1999, p. 21) enfatiza ainda que a grande literatura de todos os tempos tomou emprestados temas dos contos de fadas, imaginando outras histórias a partir dos mesmos. Na literatura brasileira, as narrativas feéricas serviram de inspiração para renomados autores como Clarice Lispector, que reconta a história de *A Bela e a Fera* e Guimarães Rosa com *Fita verde no cabelo*. Há ainda diversas releituras como as criações de Marina Colasanti e dos estrangeiros Angela Carter e Oscar Wilde.

Na literatura infantil brasileira, existem também as obras que são paródias dos contos de fadas. É o caso de *Chapeuzinho Amarelo*, de Chico Buarque, em que o lobo é quem acaba sentindo medo da protagonista, e de *A fada que tinha ideias*, de Fernanda Lopes de Almeida. Destacam-se as obras de Ana Maria Machado e de Pedro Bandeira, *História meio ao contrário* e *Fantástico Mistério de Feiurinha*, que narram o que aconteceu depois do “felizes para sempre”. Monteiro Lobato, pai da Literatura Infantil, também convida os seres encantados a entrarem em sua grande produção relativa ao sítio do Pica-pau Amarelo, em que personagens como Branca de Neve, Rapunzel e o Gato de Botas visitam o lar de Dona Benta.

Além das obras mencionadas, Maurício de Sousa, conhecido por criar a Turma da Mônica, também costuma embrenhar-se com seus personagens Mônica, Magali, Cascão, Cebolinha e Chico Bento nas histórias do reino encantado, sendo autor de vários gibis e almanaques temáticos dos contos maravilhosos e da coleção *Clássicos Ilustrados*, em que são apresentadas diversas versões das conhecidas narrativas. Este filão caracteriza-se por colocar os personagens com suas características marcantes como protagonistas. Assim, em um dos almanaques, Magali aparece desempenhando o papel de Chapeuzinho Vermelho e depois de Maria, amedrontando os demais personagens com o seu apetite voraz, devorando os doces que eram para avó da menina do capuz e comendo toda a casa feita de doces da bruxa de João e Maria.

Infelizmente, algumas editoras utilizam-se do grande interesse das crianças pelos personagens dos contos de fadas e criam obras pobres em conteúdo, que visam apenas ao lucro. Exemplos disso são os livros que apresentam os clássicos de forma resumida

ou os livros-brinquedos. Ao abri-los pode-se encontrar um lindo castelo ou um incrível navio-pirata, porém não há narrativa alguma, ou quando esta existe é de enorme pobreza simbólica e imaginativa.

Porém, não somente as crianças se encantam com as narrativas feéricas. Elas atraem até mesmo o público adolescente. Criações como *O livro das princesas* (Autores diversos), *O livro dos vilões* (Autores diversos), *Princesa Adormecida* (Paula Pimenta), *Cinderela Pop* (Paula Pimenta) e *Adormecida* (Anna Sheeham) fascinam jovens, aproximando-os dos livros. Essas obras trazem os personagens das antigas histórias da infância para situações contemporâneas, como em *Cinderela Pop*, apelido de uma DJ que conheceu seu amor em um baile de máscaras, reencontrou-o algum tempo depois e comprovou sua identidade ao apresentar o outro par do tênis que havia perdido. Ou em *Adormecida*, em que Rose é colocada em uma espécie de câmara, onde permanece dormindo enquanto seus pais viajam a negócios. Porém, os dois morrem e a menina é esquecida, despertando muitos anos depois. Além dos títulos, há outros elementos, como os símbolos representativos de cada narrativa, que remetem o leitor aos contos clássicos, proporcionando o reconhecimento e a identificação com as personagens dos contos maravilhosos.

Outros exemplos da recorrência e do sucesso de histórias que apresentam o maravilhoso são as narrativas que contêm elementos de magia e seres fantásticos como lobos, princesas, anjos, príncipes e princesas. A saga *Harry Potter* de J. K. Rowling, por exemplo, revela um mundo repleto de bruxas, feitiços e seres como gigantes, dragões, unicórnios e cérberos e vendeu cerca de 400 milhões de exemplares em todo mundo, sendo traduzida para 65 idiomas. Há, ainda, a série de livros de Kiera Cass, em que, apesar de não haver acontecimentos sobrenaturais, há a presença de personagens como rei, rainha, príncipe e princesa que lembram o reino encantado dos contos de fadas. Em *A seleção*, é narrada a história de América, plebeia que luta pelo amor do príncipe de Ilhéa, passando por diversas dificuldades até chegar ao tão esperado final feliz.

Tolkien (2006, p. 33) afirma que “ao falar da história das narrativas, e especialmente das histórias de fadas, podemos dizer que a Panela de Sopa, o Caldeirão das Histórias, estava sempre fervendo, e que lhe foram continuamente acrescentando novos bocados”. Desse modo, as narrativas receberam e ainda recebem influências de diversas culturas, formando novas versões.

1.3 O conto de fadas em narrativas audiovisuais

Para muitos, os contos milenares podem parecer apenas velhas histórias, mas quando observamos nosso cotidiano, percebemos que ainda estão muito presentes e reinventam-se junto com a sociedade. Prova disso é o grande número de adaptações e versões cinematográficas e televisivas que receberam e ainda recebem, pois o cinema, por exemplo, apropriou-se de personagens e aventuras que, embora oriundos da literatura, extrapolaram este universo, tornando-se uma memória ficcional mais ampla, independente de seu suporte (FIGUEIREDO, 2010, p. 17). Ao tratarem do conto de fadas, então, as mídias utilizam-se de narrativas que fazem parte da memória coletiva do homem.

Pereira Junior (2012, p. 45) acredita que “os contos de fadas sobrevivem talvez porque ainda digam algo que nos interessa”, isto é, ainda ajudam o homem a entender-se e também o mundo em que vive. Além disso, não podemos esquecer que essas narrativas são clássicas e, conforme Machado (2002, p. 15), “clássico não é livro antigo e fora de moda. É livro eterno que não sai de moda”. Desta forma, o conto de fadas apresentaria sempre a possibilidade de encontrar-se com algo novo:

Os contos de fadas são talvez o gênero mais permeável a recriação de todo tipo. Nós nos acostumamos a pensa-los como narrativas fechadas, resultado direto do esforço de pesquisadores e folcloristas. Mas as histórias formam antes um sistema lógico de grande elasticidade, em que várias narrativas se misturavam, sem autoria fixa e em combinações sortidas. (PEREIRA JUNIOR, 2012, p. 43)

Então, o conto de fadas permite, a partir de diversas combinações de histórias e de personagens, um grande leque de possibilidades narrativas. Um dos principais responsáveis por versões e adaptações das narrativas maravilhosas foi Walt Disney que, em 1937, lançou sua primeira princesa, uma versão para o conto “Branca de Neve”. Atualmente, os Estúdios Disney contam com uma franquia de treze princesas que já renderam três bilhões de dólares ao redor do mundo. Apesar do sucesso de suas narrativas cinematográficas, a Disney já recebeu inúmeras críticas, sendo acusada de exibir estereótipos de família, de beleza e de as mulheres aparecerem como subordinadas e dependentes da figura masculina. No entanto, “ainda que idolatremos Walt Disney, ou, ao contrário, que o abominemos, seus *cartoons* fazem parte da história

do conto maravilhoso e contribuíram, de uma forma especial, para a renovação desse gênero junto às crianças” (GILLIG, 1999, p. 39).

Assim, não podemos negar que as narrativas Disney fazem parte do imaginário infantil, despertando muitas vezes a curiosidade pelos contos de fadas em suas versões escritas. Além disso, é observável que as animações acompanharam o desenvolvimento da sociedade, seguindo as mudanças de comportamento, mesmo que de forma estereotipada. Warner (1999, p. 245) explica que os contos “assumem a cor das circunstâncias reais em que são ou foram contados. Enquanto certos elementos estruturais permanecem, versões variantes da mesma história muitas vezes revelam as condições específicas da sociedade que o narrou e o recontou dessa forma”. Se acompanharmos as diversas adaptações da Disney, são notáveis as diferenças de comportamento, principalmente das princesas, passando de uma Branca de Neve (1937) indefesa, recatada e de beleza impecável para Anna, de *Frozen* (2014), corajosa e capaz de dar um soco em um príncipe.

Desse modo, utilizando a classificação proposta por Breder (2013) temos as princesas clássicas como Branca de Neve (*Branca de Neve e os sete anões*, 1937), Cinderela (*Cinderela*, 1950) e Aurora (*A Bela Adormecida*, 1959), que obedecendo aos padrões comportamentais de sua época representam mulheres submissas, cujo único destino é cuidar do lar e esperar pela chegada de seu príncipe encantado. As princesas Ariel (*A pequena sereia*, 1989), Bela (*A Bela e a Fera*, 1991), Jasmine (*Aladim*, 1992), Pocahontas² (*Pocahontas*, 1995) e Mulan (*Mulan*, 1998), são consideradas rebeldes, pois não aguardam seu príncipe, mas vão ao seu encontro, enfrentando dificuldades para estar junto a ele ou ainda enfrentam batalhas como as duas últimas.

Há ainda as princesas contemporâneas, cujo principal objetivo não está voltado para o encontro do amor e sim para sua evolução pessoal, como Tiana (*A princesa e o sapo*, 2009), que sonha em abrir um restaurante ou Mérida (*Valente*, 2012), que deseja reconstituir sua família. Nesse grupo, podemos inserir também as princesas Anna e Elsa (*Frozen*, 2014), já que Anna necessita ajudar sua irmã Elsa a controlar seu poder de transformar tudo em gelo, para que possam governar o reino deixado por seus pais.

² Apesar de não pertencer à monarquia, Pocahontas é considerada princesa por ser filha de um chefe nativo-indiano.

Além dessas adaptações e versões dos contos clássicos, há outras releituras cinematográficas que colocam os conhecidos personagens em situações inusitadas como em *Deu a louca na Chapeuzinho Vermelho* (2004), em que a menina do capuz, o lobo e avó atuam como detetives para resolver misteriosos casos da floresta. *Shrek* (2001) também surpreende principalmente pelo tom irônico dado às narrativas e pelos protagonistas, que não são os conhecidos arquétipos de príncipe e princesa e sim um ogro e uma ogra nada educados ou elegantes.

Embora estejam atualmente associados ao público infantil, os contos têm levado muitos adultos para as salas de cinema, graças a produções como *Branca de Neve e o caçador*, *Espelho*, *Espelho meu*, *João e Maria: caçadores de bruxas*, *A garota da capa vermelha*, *Caminhos da floresta*, *Cinderela*, *Malévola*. Algumas produções limitam-se a adaptar o conto para as telas de cinema, caso de *Cinderela* (2015), que basicamente realiza a transposição da animação de 1950. Outras, porém, criam novas narrativas para os clássicos, como *A garota da capa vermelha* (2011), cuja protagonista está apaixonada pelo lobo, possível responsável pelos assassinatos ocorridos na aldeia em que vive.

Para tanto, é necessário especificarmos que o estudo da relação entre narrativas literárias e cinematográficas “não se restringe ao campo do que se convencionou chamar de adaptação, não se limita à análise dos procedimentos formais utilizados para recriar, através de uma arte mista como o cinema, uma inicialmente tecida apenas com palavras” (FIGUEIREDO, 2010, p. 18). Deste modo, ressalta-se a percepção de que o cinema e a literatura constituem-se em dois suportes de grande diferença, já que a linguagem utilizada e também o público atingido são diversos, o que torna a comparação possível como intertexto, mas dependente de uma crítica problematizadora em relação ao tipo de suporte e resultado narrativo.

É importante observar que em algumas das versões cinematográficas atuais ocorre o rompimento com os antigos maniqueísmos do bem e do mal presentes nos clássicos, já que nestes cada personagem ocupa uma função específica, caso das bruxas que usualmente não revelam nenhum traço de bondade. Porém, em *Malévola* (2014), a personagem título é uma bondosa fada que tem sua maldade despertada por uma decepção amorosa. Porém, ela não deixa que seus bons sentimentos sejam totalmente

sufocados. Assim, Malévola apresenta a ambiguidade de qualquer ser humano, causando uma aproximação entre personagem e espectador.

Tendo por base os estudos de Jung (2008), as narrativas fantásticas seriam uma forma de o homem encontrar-se novamente com o maravilhoso, os símbolos e o inconsciente, o que o ajudaria a conhecer-se melhor, já que, segundo o psicanalista (2008, p. 118) o homem moderno está tão absorto em seu racionalismo que perdeu seus valores espirituais, fazendo com que nada seja considerado sagrado e deixando de reagir aos símbolos, perdendo assim o sentido da vida.

Gillig (1999, p. 65) concorda com Jung quando diz que “o maravilhoso é uma resposta do homem à sua incompletude e as invenções que essa resposta suscita, da ordem do mito ou do conto, são produções que têm valor de símbolo. O maravilhoso nunca está no real cotidiano, mas no imaginário e no simbólico”. Para tornar-se completo, o ser humano necessita não só do racionalismo, mas também do maravilhoso, que possui três funções: a fantasmagórica, que revelaria desejos e sonhos reprimidos no inconsciente; a estética, sendo os contos de fadas obras de arte que fazem parte do patrimônio cultural da humanidade; e a função do encantamento, levando os ouvintes, leitores ou espectadores para um mundo de magia, onde tudo é possível.

1.4 Simbolismo nos contos de fadas

Os contos populares, provenientes de várias fontes, atravessaram a história da sociedade, sobrevivendo no imaginário popular ao longo do tempo, chegando até os dias atuais, em que se percebe sua forte recorrência tanto na literatura quanto nas mídias audiovisuais. A permanência desses contos seria possível graças ao seu simbolismo, que permite o reconhecimento do mito em qualquer contexto. Considerando que o símbolo quando transportado para outra situação carrega consigo a sua significação, ele torna-se uma espécie de marca identificativa do mito, isto é, do discurso, e a partir disso favorece as devidas inferências e novas interpretações.

Quando assistimos, por exemplo, a uma narrativa cinematográfica e nela aparece uma personagem com uma vestimenta vermelha ou próxima a um lobo ou a uma avó, recordamos Chapeuzinho Vermelho, pois estes símbolos caracterizam esse mito e remetem aos seus significados como o poder e a sedução do vermelho ou o instinto do lobo, representando os impulsos inerentes ao ser humano. Ao identificamos o mito por meio de seus símbolos e estes receberem novas interpretações, estaríamos diante de uma nova narrativa.

Dessa forma, as narrativas feéricas possuem significados ocultos que estão relacionados não só ao entendimento de fenômenos externos, como também à constituição interior do ser humano, auxiliando-o no entendimento de suas emoções e percepções. Zipes (1993, p. 1) afirma que “since myths narrates the deeds of supernatural beings, it sets examples for human beings that enable them to codify and order their lives”³. Assim, o homem sempre buscou as narrativas fantásticas para entender o mundo ao seu redor e sua própria vida. Desse fato provem a aproximação entre o mito e o conto de fadas, pois o conto sofre um processo de mitificação ao tornar-se eterno e ao ser uma forma de compreensão da realidade (ZIPES, 1993, p. 5). Além disso, Paz (1995, p. 53) diz que ambos referem-se aos ritos de iniciação, ou seja, a passagem do ser humano para um nível mais elevado da evolução, principalmente no que se refere à passagem da infância para a adolescência ou desta para a vida adulta.

Segundo Gillig (1999, p. 27), essa passagem é geralmente representada por intermédio de uma morte e de uma ressurreição simbólicas, como por exemplo, nos

³ Os mitos narram os feitos dos seres sobrenaturais, servindo como exemplo para os humanos codificarem e ordenarem suas vidas. (Tradução nossa).

contos de fadas pertencentes ao ciclo dos adormecidos, em que as personagens caem em um sono profundo causado por alguma maldição e despertam para a nova fase de sua vida. A história de Bela Adormecida é representativa deste ciclo, pois tem quinze anos quando espeta o dedo no fuso e adormece e quando desperta já é uma mulher, pronta para aceitar o seu papel de esposa ao lado do príncipe. Outro exemplo de morte simbólica ocorre com Chapeuzinho Vermelho, ao ser devorada pelo lobo e, na versão dos Grimm, resgatada da barriga dele pelo caçador, evidencia a transição da infância para a adolescência. Desse modo, “recoberto com seus fabulosos trajes simbólicos e com suas esquemáticas simplificações morfológicas, o conto de fadas nos mostra as linhas básicas do destino humano, a evolução pela qual todos os seres devem passar” (PAZ, 1995, p. 18).

Portanto, é por meio do simbolismo que o conto de fadas nos proporcionaria o autoconhecimento. Chevalier e Gheerbrant (1999, p. XXVIII) ressaltam que “resistir aos símbolos é como amputar uma parte de si”, pois somente por meio deles o ser humano pode ter uma vida completa e, sem eles, há a morte da espiritualidade. Fromm (1966, p. 16) reforça a importância da linguagem simbólica, afirmando que é a língua que todos devemos aprender para captar as camadas mais profundas de nossa personalidade e as experiências comuns a toda a humanidade. Infelizmente, segundo o autor, essa linguagem tem sido esquecida pelo homem moderno, que cercado por experiências científicas e estando voltado somente para a razão, considera os símbolos banalidades sem sentido, deixando de compreender aspectos importantes de sua vida e da realidade que o cerca.

Ao enfatizarem a relevância dos símbolos, Chevalier e Gheerbrant (1999) apontam as nove funções que os mesmos possuem. Uma delas é a exploratória, pois usamos os símbolos muitas vezes para representar conceitos que ultrapassam o conhecimento humano. Além disso, não é possível uma fórmula para o estudo dos símbolos, havendo sempre algo a ser explorado. Outra função é a de substituição do símbolo por uma pergunta, uma satisfação ou um desejo do inconsciente, que é reprimido pelo consciente.

Além dessas, o símbolo ainda exerce a função mediadora ao reunir consciente e inconsciente, conhecido e desconhecido; pedagógica, ao proporcionar a imaginação criadora; transcendente, capaz de harmonizar até mesmo os opostos, como em sonhos

em que inimigos estão lado a lado; transformador de energia psíquica, ao tornar consciente o que estava inconsciente, como um desejo realizado por meio de um sonho ou uma narrativa. Dentre as nove funções, destacamos duas: a socializante e a ressonância, que dizem respeito à importância do símbolo como identidade de uma sociedade, pois “uma civilização morre quando já não possui símbolos; muito em breve, dela nada se saberá, senão através da história” (CHEVALIER E GHEERBRANT, 1999, p. XXIX), já que é através dos símbolos, da ressonância que causam aos participantes de um determinado grupo, que ocorre o reconhecimento. Um símbolo que não exerce ressonância é um símbolo morto, em contraposição ao símbolo vivo, como por exemplo, a vaca para os indianos que, ao reconhecerem seu valor simbólico, sentem-se integrados à sua cultura.

Fromm (1966) explica que os símbolos podem ser classificados em três tipos: convencional, acidental e universal. O convencional refere-se à associação entre signo e significante, como a palavra MESA representando o objeto ou as bandeiras representativas das nações. Já os símbolos acidentais seriam particulares, estariam ligados a fatos individuais como certos aromas que fazem com que determinada pessoa recorde-se da casa de sua avó. Porém, são os símbolos universais os pertencentes aos mitos e contos de fadas, pois provêm de sensações comuns a todos os seres humanos como chorar quando se está triste. Outros exemplos são o fogo que remete a energia e força e a água, representativa de calma. No entanto, para alguns povos, esses símbolos podem estar associados a outras significações. É o que Fromm (1966, p. 23) nomeia dialetos da linguagem simbólica universal, “que são determinados pelas disparidades das condições naturais que levam certos símbolos a ter diferentes significados nas diversas regiões da Terra”. Assim, em um país atingido fortemente por uma enchente, a água não estará ligada à ideia de calma, mas sim à de destruição, tornando-se um símbolo negativo.

Para Jung (2008, p. 9), os símbolos são a linguagem do inconsciente e sua comunicação com nosso mundo se dá por meio dos sonhos. É importante observar que esses símbolos não podem ser interpretados de forma unívoca, já que possuem significados diferentes para cada pessoa. Durand (2012, p. 31) afirma ainda que o símbolo “possui algo mais que um sentido universalmente dado e detém um essencial e

espontâneo poder de repercussão”. Desta forma, o significado do símbolo vai estar relacionado diretamente com a emoção.

No dizer de Jung (1999, p. 19), “uma palavra ou imagem é simbólica quando implica alguma coisa além do seu significado manifesto e imediato. Esta palavra ou imagem tem um aspecto inconsciente mais amplo, que nunca é precisamente definido ou inteiramente explicado”. Kast (2013, p. 19) acrescenta que o símbolo é, antes de mais nada, um objeto totalmente cotidiano, mas que aponta para algo enigmático, que nunca poderá ser totalmente compreendido em um primeiro contato, como a aliança que possui diversos significados e quando perdida por um dos cônjuges pode ser interpretada como um sinal de que a relação está com problemas. Então, sendo os contos de fadas, repletos de símbolos, também não possuem uma única interpretação, pois “o significado mais profundo do conto de fadas será diferente para cada pessoa, e diferente para a mesma pessoa em vários momentos de sua vida” (BETTELHEIM, 1980, p. 20). Kast (2013, p. 22) ressalta ainda a importância da diferenciação entre signo e símbolo:

O signo pode ser compreendido de maneira muito mais racional. Ele fala ao intelecto e, por isso, é usado na matemática, ciência e processamento de informação. O símbolo é muito mais irracional, não é totalmente compreensível, sempre retém um excedente de significado e está bastante ligado à emoção. Por isso, ele é objeto da história, das ideias, da religião, da arte, etc.

Dessa forma, os signos constituem uma linguagem convencionalmente aceita, em que não há nada a ser interpretado e sim decodificado, como a placa de trânsito indicativa de que há obras na pista. Os símbolos, por sua vez, possibilitam interpretações que irão variar conforme o contexto. A coruja, por exemplo, está associada tanto ao furto e à feiura, quanto, em outras civilizações, é símbolo de sabedoria e clarividência. É possível, no entanto, que um signo se torne um símbolo: o número sete é um signo matemático que representa determinada quantidade, na mesma medida em que, muitas vezes, é associado a uma série de interpretações simbólicas.

Acerca disso, podemos acrescentar ainda a teoria de Chevalier e Gheerbrant (1999, p. XVIII) que diz que “com o signo permanece-se num caminho seguro e contínuo: o símbolo supõe uma ruptura de plano, uma descontinuidade, uma passagem a uma outra ordem; introduz a uma ordem nova, de múltiplas dimensões”. Enfatiza assim, a estabilidade do signo em oposição à multiplicidade de sentidos do símbolo, já que a

cor vermelha no semáforo indicará “pare” em qualquer que seja o contexto e o mesmo não ocorrerá com essa cor, caso apareça em um sonho.

Chevalier e Gheerbrant (1999, p. XXI) explicam que, em sua origem, o símbolo era um objeto dividido em dois. Cada uma das pessoas que ficariam afastadas por um longo tempo deveria ficar com uma das partes que, quando reunidas, reconheceriam seus laços familiares ou de amizade. Para Durand (2012, p. 38) o poder de unirem partes até mesmo distintas entre si é a potência fundamental dos símbolos. Assim, para Jung, a palavra “símbolo” significa juntar em direção a uma meta, que seria, segundo Kast (2013, p. 9), tornar-se humano, o que ocorreria por meio do processo de individuação, em que conteúdos conscientes e inconscientes se unem. De acordo com Von-Franz (2008, p. 70), a existência do ser humano nunca será explicada por meio de instintos como a fome, o sexo, a sobrevivência, ou seja, “o objetivo do homem não é comer, beber, etc., mas ser humano”, estando toda a realidade psíquica do ser humano voltada para o *self*, isto é, a totalidade. Segundo Kast (2013, p. 13), “a individuação é um objetivo. Tornar-se inteiro é uma utopia, na melhor das hipóteses, estamos a caminho, esse processo confere sentido à duração da vida”. Portanto, o que dá sentido a vida do homem é a busca por sua humanidade, tornar-se completo, inteiro.

Para Von-Franz (2010, p. 20) “os contos de fadas exprimem os conteúdos inconscientes para os quais a mentalidade coletiva não dispõe de uma linguagem”, assim como os sonhos. Essas narrativas tratam, portanto, da incessante busca pela evolução, pois os personagens geralmente passam por diferentes problemas e dificuldades para tornarem-se melhores ou transitarem para uma fase mais desenvolvida, refletindo uma estrutura psicológica humana universal, já que todos nós estaríamos envolvidos nessa interminável procura. Esse seria um dos motivos para os contos de fadas estarem repletos de arquétipos que, conforme Chevalier e Gheerbrant (1999, p. XIX), “manifestam-se como estruturas psíquicas quase universais, inatas ou herdadas, como uma espécie de consciência coletiva”, isto é, padrões de atitudes, de comportamento emocional e intelectual instintivos legados dos antepassados ao longo da história.

Os arquétipos “são impressionantemente constantes através dos tempos e das mais variadas culturas, nos sonhos e nas personalidades dos indivíduos, assim como na imaginação mítica do mundo inteiro” (VOGLER, 2011, p. 82). Exemplos de arquétipos

dos contos de fadas são a princesa, a fada, a bruxa, o príncipe, o caçador, pois exercem sempre o mesmo papel e possuem as mesmas características, representando determinado aspecto do homem. A princesa é bondosa, gentil e inocente, o príncipe é corajoso, bravo e cavalheiro, a bruxa é má, vingativa e ardilosa e, graças a esses atributos, desempenham funções especializadas nas histórias.

É importante observar que os arquétipos não podem ser interpretados de maneira universal, pois seu significado irá variar conforme o contexto em que está inserido. Outro fator bastante expressivo do arquétipo é a emoção. Jung (2008, p. 122), ressalta que, sem esse aspecto, o arquétipo é apenas uma imagem, é a emoção que proporciona o seu verdadeiro significado. Kast (2013, p. 140) afirma que:

[...] ao relacionarmos problemas pessoais a processos coletivos arquetípicos – como retratados, por exemplo, nos contos de fadas –, a emoção da esperança é despertada, esperança de que os problemas sejam superados. Além disso, fantasias também são evocadas, geralmente baseadas nesses símbolos arquetípicos, que transmitem a sensação de mais autonomia, mais competência para lidar com a vida, e com mais significância.

Então, a identificação com os arquétipos das narrativas maravilhosas possibilitaria ao ser humano a compreensão de si mesmo e a tranquilidade de que tudo acabará bem, o que Bettelheim (1980) chama de consolo e diz ser o maior serviço que o conto de fadas pode prestar, principalmente às crianças. O consolo refere-se à garantia de que a ordem correta do mundo será reestabelecida, ou seja, o causador do mal será punido, eliminando a maldade do mundo do herói, garantindo a ele o final feliz. (BETTELHEIM, 1980, p. 178). Quando a madrasta de Branca de Neve é punida, ao final da história, sendo obrigada a dançar com sapatos em brasa, ou a bruxa de João e Maria é queimada no forno, a criança sentir-se-ia mais segura e tranquila, pois a justiça foi feita e há a certeza de que o bem venceu o mal.

Além do consolo explicado por Bettelheim, o conto de fadas oferece ainda, segundo Tolkien (2006) a fantasia, a recuperação e o escape, que o diferenciam das outras formas literárias. A fantasia é natural ao ser humano e proporciona a recuperação, um olhar diferente sobre o cotidiano, sem a trivialidade a qual estamos habituados. O escape, por sua vez, é uma forma de o homem fugir não só de situações desagradáveis como o barulho, a injustiça, a fome, a pobreza, como também de antigos desejos e ambições, que por meio da fantasia são realizados, causando uma espécie de satisfação (TOLKIEN, 2006, p. 74).

Segundo Bettelheim (1980, p. 59), a criança entende o mundo de uma maneira muito mais fácil quando algo lhes é explicado por meio de um conto de fadas do que quando há uma explanação científica. O conto de fadas “diz tudo de forma implícita e simbólica: quais devem ser as tarefas da própria idade; como se pode lidar com os sentimentos ambivalentes em relação a um dos pais, como se pode dominar esse caldeirão de emoções”. Exemplo disso é o medo que a criança tem de ser abandonada, principalmente o temor de que os pais não venham buscá-la na escola. Ao ouvir a história de “João e Maria”, ela poderia entender que os filhos sempre retornam para seus pais.

Ruiz (2003, p. 109) acredita que a única forma de o imaginário manifestar-se é por meio dos símbolos, que são uma forma de expressão do nosso inconsciente, o que muitas vezes ocorre por meio do sonho, já que, conforme Jung (2008, p. 48), no pensamento consciente muitos desejos e pensamentos são reprimidos pela razão. Assim, as narrativas maravilhosas eram uma maneira dos camponeses suportarem sua difícil rotina. Zilberman (2003, p. 48) lembra que:

[...] os camponeses e os artesãos urbanos, que se defrontavam com uma estratificação rígida e imutável, de modo que, embora revoltados, não podiam transformá-la. Somente pela intervenção de uma força sobrenatural a situação poderia ser revertida – assim, o soldado destrona o rei, e a pobre enteada revela-se a preferida do príncipe. Contudo, esses heróis nada fizeram por seus próprios meios, tão-somente aceitando de bom agrado a contribuição dos entes superiores.

Assim, a única maneira que os camponeses tinham de obterem êxito era a imaginação, pois somente quando narravam suas histórias tornavam-se vencedores, conseguindo superar suas dificuldades com alguma espécie de ajuda sobrenatural. Histórias como o “Pequeno Polegar” e “O Gato de Botas” retratam personagens que contam com a ajuda de auxiliares mágicos para sobrepujar a pobreza em que viviam. Fromm (1966, p. 18) ressalta que:

[...] a linguagem simbólica é aquela por meio da qual exprimimos experiências interiores como se fossem experiências sensoriais, como se fosse algo que estivéssemos fazendo ou que fosse feito em relação a nós no mundo dos objetos. A linguagem simbólica é uma língua onde o mundo exterior é um símbolo do mundo interior, um símbolo de nossas almas e de nossas mentes.

Para Von-Franz (2010, p. 24), “todo sonho é uma espécie de conto surgido espontaneamente do Inconsciente, que, sob uma forma simbólica, nos conta uma

história plena de sentido”. Porém, para que essa narrativa tenha algum significado para o homem, é necessário que o mesmo compreenda a linguagem simbólica, para que possa entender as profundezas de seu ser.

Campbell (2000, p. 22) explica que “o sonho é o mito personalizado e o mito é o sonho despersonalizado”. Os dois constituem-se em discursos que tem por objetivo explicar algo de forma simbólica, porém o sonho é algo particular, só pode ser compreendido por seu sonhador quando este conhece a linguagem simbólica, ao passo que o mito é coletivo, “é um teatro simbólico de lutas interiores e exteriores a que o homem se entrega no caminho de sua evolução, na conquista de sua personalidade” (CHEVALIER E GHEERBRANT, 1999, p. XIX), sendo comum a todos os seres humanos e podendo ser interpretado com base nos símbolos.

Embora considerado muitas vezes algo do passado, “o mítico-mágico está tão vivo e produtivo em nossas sociedades pós-industriais quanto nos grupos nômades coletores e caçadores” (RUIZ, 2003, p. 111). O ser humano está cercado por ele, seja por meio de coisas simples como o horóscopo e simpatias, seja pelas narrativas que retomam o fantástico. Exemplo disso, além das já mencionadas mídias audiovisuais que retomam as narrativas feéricas, são os filmes que envolvem seres como os super-heróis – Capitão América, o Homem de Ferro, Hulk, Thor, entre outros, – e têm atraído milhões de pessoas, assim como as narrativas que revelam pessoas comuns descobrindo algum dom ou poder especial como em *Insurgente* e nas aventuras de *Percy Jackson*. Portanto, não há como negar a presença dos símbolos na vida humana.

Para aprofundarmos nossos estudos sobre os símbolos e entendermos como permitem a permanência de diversos rituais, mitos e contos de fadas, tomaremos como base uma das narrativas feéricas mais conhecidas: “Branca de Neve”. A partir de reflexões sobre a obra, partimos para o estudo com uma de suas versões televisivas, a série *Once upon a time*.

Esta proposta visa a observar a permanência do mito de Branca de Neve no imaginário popular e na produção cultural contemporânea, considerando as mídias audiovisuais e tendo por base a simbologia no conto de fadas. A concepção de símbolo que conduz o estudo está alicerçada principalmente em dois aportes teóricos. Primeiramente, consideramos os estudos de Bettelheim, pesquisador que aborda os contos de fadas pelo viés da psicanálise, enfatizando sua relevância para o homem.

Nessa linha, corroboram as teorias junguianas sobre o simbolismo como revelador de algo oculto e mediador na compreensão da realidade. Com esta base teórica, refletimos sobre a permanência dos símbolos como mediador de versões atualizadas do mito, não importando onde se dá sua recorrência, já que está relacionada com a trajetória cultural e humana do sujeito.

Para estabelecer a leitura intertextual entre *Once upon a time* e Branca de Neve, tomamos como princípio para a discussão os sete estágios simbólicos por que passa a protagonista no conto dos Irmãos Grimm. A escolha desse aporte está relacionada com a nossa leitura do conto que, segundo nos parece, apresenta, na totalidade, essas fases como rituais de passagem essenciais à construção humana da personagem e, por consequência, do mito. Para tanto, lembramos ainda que o objetivo é analisar a série como um suporte midiático que se apropria dos contos de fadas, principalmente Branca de Neve através do seu protagonismo, não negando a qualidade atinente aos recursos audiovisuais ou de roteiro e produção. A narrativa é bem amarrada e cheia de suspense, como convém a uma série que se mantém pela expectativa de um público extremamente volátil. Mas, a nós interessa se o símbolo tem, na série, o mesmo impacto simbólico da narrativa dos Grimm. Tomaremos como base somente a primeira temporada em virtude de, nas outras quatro, a personagem a ser estudada não ter mais o mesmo destaque, e a série passar, efetivamente, a atender as necessidades mercadológicas de manter-se no ar, ampliando cada vez mais o número de personagens e de tramas, afastando-se, assim, da relação mais estreita com o mundo feérico registrado pelos folcloristas.

2 BRANCA DE NEVE: VERSÕES E SIMBOLOGIA

Branca de Neve ansiava pela bela maçã e, ao ver que a camponesa estava comendo sua parte, não conseguiu resistir, e estendeu a mão, apanhando a metade envenenada. Ela mal havia dado a primeira mordida e caiu no chão, morta.

(CALLARI, 2012, p. 9)

Existem centenas de narrativas feéricas, porém algumas acabaram por receber mais destaque do que outras, sendo reinventadas constantemente pela literatura e, atualmente, também pelas mídias audiovisuais. Isso faz com que sejam facilmente recordadas pelo público, como é o caso de “Chapeuzinho Vermelho”, “A Bela Adormecida”, “João e Maria”, “Cinderela”, entre outros. No entanto, dentre esses existe um conto que se sobressai devido a enorme recorrência. Somente em 2012 foram três diferentes versões de “Branca de Neve” para o cinema.

Branca de Neve constitui-se como mito, pois exerce a função primária de “fornecer os símbolos que levam o espírito humano a avançar” (CAMPBELL, 2000, p. 21), sendo um discurso pertencente à memória coletiva e provendo meios de o ser humano compreender-se melhor. Acredita-se que a grande recorrência desse mito torna-se possível graças aos seus símbolos identitários, pois são em maior número do que nas demais narrativas feéricas. Enquanto a maioria dos outros contos apresentam geralmente três símbolos que formam a sua identidade, como “Chapeuzinho Vermelho”, que possui o lobo, o vermelho e a capa, Branca de Neve possui três marcas simbólicas que a identificam mesmo antes de nascer: os lábios vermelhos, a pele branca e o cabelo negro. De fato, segundo discutiremos neste estudo, estes símbolos são desejos da mãe que, posteriormente, concretizam-se como marcas da trajetória simbólica da princesa.

Desse modo, a personagem carrega em si símbolos que permitem o seu reconhecimento em qualquer contexto em que se insira, fazendo com que, por exemplo, ao assistirmos a um filme em que aparece uma moça com essas características, rememoremos Branca de Neve. Além disso, há outros símbolos representativos desse mito, como a reiteração dos números três e sete, considerados mágicos, o sono/morte, o caçador, os anões, o pente, o cinto e a maçã, sendo esta a morte mais recorrente nas versões.

É importante ressaltar que “os símbolos da mitologia não são fabricados; não podem ser ordenados, inventados ou permanentemente suprimidos, esses símbolos são produções espontâneas da psique e cada um deles traz em si, intacto, o poder criador de sua fonte” (CAMPBELL, 2000, p. 16). Embora as diferentes versões de “Branca de Neve” não apresentem todos os seus símbolos de identificação, revelam sempre o necessário para o reconhecimento do mito.

2.1 “Branca de Neve” e sua trajetória cultural

Mundialmente conhecida por ser a princesa precursora das animações dos estúdios Disney, Branca de Neve possui, no entanto, uma longa trajetória antes de aparecer nas telas com seus sete nomeados anões. O primeiro registro que se tem do conto é de origem italiana, feito por Giambattista Basile, em 1634, com o título de “A jovem escrava”. Porém, a versão mais conhecida é a dos Irmãos Grimm, principalmente por aparecer no início do século XIX, período de ascensão dos contos de fadas. Há ainda especialistas que creem que “as tradições orais que chegaram à Europa e deram origem à fábula da Branca de Neve se misturaram com a história de uma personagem real, a nobre Margaret von Waldeneck (1533-1554)” (CALLARI, 2012, XI), jovem de beleza incrível que foi envenenada para não casar-se com o Rei Felipe II, da Espanha, que se tornaria monarca de um grande império.

A primeira versão registrada de “Branca de Neve” guarda grande semelhança com outro conto clássico, “A Bela Adormecida”, o que faz com que seja possível a crença de que, em sua origem, as duas histórias tenham sido a mesma, separaram-se e espalharam-se pela Europa. Para Corso e Corso (2006, p. 78) “A jovem escrava” inaugura uma linhagem de mulheres que deverão enfrentar as dificuldades advindas da rivalidade com a mãe (ou madrasta) e que terão de passar por uma espécie de morte, representada pelo adormecimento, para que possam finalmente alcançar a adolescência e encontrar o amor. Além do sono, outro fato que aproxima as versões é o fato de a mãe de Lisa (Branca de Neve) levá-la até as fadas para que elas a consagrem. Elas concedem vários dons à menina, porém a última fada torce o pé e lança a maldição que condena Lisa ao sono profundo.

Callari (2012) apresenta ainda cinco versões de Branca de Neve de diferentes origens. São elas: “Árvore-Dourada e Árvore-Prateada” (1892-Escócia), “Maria, a madrasta má, e os sete ladrões” (1870-Itália), “O caixão de cristal” (1885-Itália), “A morte dos sete anões” (1856-Suíça) e “A fábula da princesa morta e dos sete cavaleiros” (1833-Rússia). Além dessas, existem várias versões literárias contemporâneas, dentre as quais destacamos *Snow, Glass, Apples* (Neil Gaiman-1994) em que a madrasta precisa livrar o reino da ameaça de Branca de Neve, uma terrível vampira; *White as Snow* (Tanith Lee – 2000) em que o conto original mescla-se a lendas gregas; *Fairest of all: A Tale of the wicked queen* (Serena Valentino – 2009) em que é narrada a vida da madrasta antes de conhecer Branca de Neve. As duas recentes versões *Veneno* (Sarah Pinborough – 2013) e “Menina Veneno” (*O livro dos vilões* – Carina Rissi – 2014) também apresentam a madrasta como protagonista, revelando seu olhar sobre os conhecidos acontecimentos.

Os primeiros registros de “Branca de Neve” são provenientes de lugares diversos e, conseqüentemente apresentam características culturais desses locais. No conto oriundo da Escócia, o espelho é substituído por uma truta, peixe bastante comum no país, que avisa Árvore-Prateada de que a filha, superior a ela em beleza, permanece viva apesar das maldades da mãe. Em “O caixão de cristal”, a protagonista é obrigada pela madrasta a todos os dias regar um basílico em um lugar bastante perigoso. Essa planta é utilizada na culinária italiana, enfatizando a origem do conto. Já na versão russa o que marca a procedência do conto é a substituição do rei e da rainha pelo par Tsar e Tsarissa, títulos monárquicos da Rússia entre os séculos XVI e XIX.

Ademais de, por meio de detalhes, os contos revelarem seu país de origem, mostram também determinados costumes e ideais da época em que foram registrados. Por exemplo, “A morte dos sete anões” conta “as conseqüências que podem advir quando os preceitos cristãos e a moralidade da união estável e monogâmica não são observados” (CALLARI, 2012, p. 49). Ao abrigarem a menina em sua casa, os anões acabam sendo mortos por pessoas que os consideraram imorais porque concluíram que a moça era uma rameira que estava coabitando com sete homens. O cristianismo também está presente em “A fábula da princesa morta e dos sete cavaleiros”. Antes de partir em busca de sua amada, o príncipe ora a Deus e em “Maria, a madrasta má e os

sete ladrões”, já que o nome da personagem tem origem na *Bíblia* e remete à pureza da Virgem Maria.

Uma característica dos contos de fadas presente em quase todas as versões mencionadas até agora é a beleza física da protagonista. Não há descrição da personagem, pois o importante é a exaltação da beleza (LÜTHI, 1987, p. 3). Assim, Branca de Neve é apresentada como “linda como a luz do dia”, “seu rosto como a Lua em sua décima quarta noite”, “tão linda quanto uma deusa”, “uma linda mulher, cuja beleza ninguém jamais vira igual” (CALLARI, 2012). Respeitando o que é comum às narrativas feéricas, não se sabe a altura, peso, cor dos olhos, entre outros detalhes, exceto nas versões em que são mencionadas as três marcas da menina que, no entanto, também não auxiliam muito na composição da personagem por parte do leitor, pois o importante é que o mesmo saiba que a beleza da protagonista é inimaginável e inalcançável, sendo possível apenas no reino encantado.

Em Branca de Neve, essa beleza é constante até mesmo na morte, pois a menina mantém-se encantadora, fazendo com que, em grande parte das versões, o príncipe apaixone-se por ela quando está no esquife, não importando a origem da moça ou o que lhe tenha acontecido. Um exemplo disso se encontra na narrativa escrita pelos Irmãos Grimm, em que o príncipe, ao ver a princesa, pede aos anões: “Então, dê-me de presente, pois já não posso viver sem poder ver Branca de Neve. Irei honrá-la e respeitá-la como se fosse o ser mais amado deste mundo” (CALLARI, 2012, p. 10). Em certos casos, como em “Maria, a madrasta má e os sete ladrões” e “O caixão de cristal”, o filho do rei apaixona-se tão perdidamente pela menina do esquife que abandona a própria vida, deixando de caçar, fazer as refeições e negando-se a sair de perto de seu grande amor. Embora as reações dos personagens masculinos sejam exageradas, conforme Corso e Corso, (2006, p. 84), não podemos considerá-los necrófilos, pois não há a profanação do cadáver, já que o príncipe encanta-se pela passividade da princesa.

Além de possuírem beleza incomum, o nascimento das personagens dos contos de fadas, quando mencionados, ocorre de maneira milagrosa. Em “A jovem escrava”, a mãe da personagem principal, Lisa, engravida ao comer a pétala de uma flor, em “Pequena Branca de Neve”, a menina nasce exatamente com as características que a mãe imaginara para ela e na versão russa, a Tsarissa recebe, milagrosamente, uma filha na noite de Natal:

É universal a ideia de que a personagem nuclear de um mito ou conto não veio ao mundo da maneira habitual, e de que seu nascimento é miraculoso e cercado de mistérios”[...] O aspecto irracional do nascimento do Herói ou da Heroína é uma prova de que não se trata de seres humanos, e sim de conteúdos psíquicos. (VON FRANZ, 2010, p. 32).

As heroínas representariam simbolicamente algum aspecto psicológico a ser desenvolvido pelo ser humano, como a passagem da infância para a adolescência. É interessante observar ainda que a chegada dessas personagens ao mundo alegra os pais, a mãe de Branca de Neve (Irmãos Grimm) até mesmo deseja uma menina, o que vai de encontro aos ideais da época. Ter uma menina, na maioria das vezes, representava prejuízo à família, pois além de não garantir a continuação do sobrenome, os pais, se almejassem para a filha um bom casamento, ainda necessitavam fornecer para a família do noivo um valioso dote (CORSO e CORSO, 2006, p. 76).

Traço marcante das diferentes versões é a presença, na maioria delas, da madrasta como causadora do mal à protagonista. Somente em “Árvore-Dourada e Árvore-Prateada” a mãe exerce o papel de antagonista. Segundo Darnton (2011, p. 44), isso seria um reflexo da sociedade da época em que “terminados com a morte, e não com o divórcio, os casamentos duravam uma média de quinze anos [...] as madrastas proliferavam por toda a parte – muito mais que os padrastos, porque o índice de novos casamentos entre as viúvas era de um em dez”. Isso ocorria principalmente pelas más condições de vida dos camponeses, o que acarretava em uma vida curta e um grande número de mães mortas no parto, levando o pai a buscar uma nova mulher para cuidar das crianças.

Outro fato que contribuiu para a substituição da mãe pela madrasta nos contos de fadas foi a ascensão da burguesia no século XVIII e a adaptação das histórias para as crianças, já que não era aceitável contar aos filhos dessa nova classe social guiada por ideais românticos e pelo cristianismo, que uma mãe representava perigo para a filha. Era necessário manter intacta a ideia de uma família tradicional e a aura da mãe bondosa, símbolo do feminino. Para tanto, as mães morrem no início das narrativas, permanecendo santificadas, e dão lugar às perversas madrastas. Exemplo dessas alterações nas histórias são as diversas versões que os Irmãos Grimm fizeram de seus livros:

No caso de “Schneewittchen” (Branca de Neve), por exemplo, os Grimm alteraram as versões anteriores que haviam anotado, em que a mãe de Branca de Neve sofria de um assassino ciúme da filha e a perseguia. A edição de

1819 é a primeira a introduzir uma madrasta no lugar dela; o manuscrito e as edições de 1810 e 1812 situam a mãe natural de Branca de Neve como pivô do violento enredo, mas este foi alterado para que uma mãe não fosse mostrada atormentando a filha. (WARNER, 1999, p. 243).

É importante ressaltar que o tema central do conto Branca de Neve e suas versões é a inveja (ou ciúme), o que não ocorre apenas em “A morte dos sete anões”. Geralmente esse sentimento desencadeador da trama acontece entre a madrasta e a enteada, ou como em “A jovem escrava”, entre a tia e a sobrinha ou ainda entre mãe e filha como em “Árvore-Dourada e Árvore Prateada”. Deste modo, há sempre a inveja da mulher mais velha sobre a mais nova, relacionada a não aceitação da primeira de que um dia será substituída pela segunda. É somente quando um pai aceita o filho como filho e não como competidor ou objeto de desejo que a harmonia familiar é possível (BETTELHEIM, 1980, p. 237). Assim, as narrativas feéricas são bastante claras, não há espaço para duas mulheres desejáveis em um mesmo âmbito familiar, já que enquanto a filha ou enteada floresce, a mãe ou a madrasta perde seu viço (CORSO E CORSO, 2006, p. 75). Com isso, ao passo que a mais nova se abre para um futuro cheio de possibilidades, para a mais velha resta terminar a vida ao lado do velho rei.

Presente nas narrativas “Pequena Branca de Neve” e “Árvore-Dourada e Árvore-Prateada”, o canibalismo é apresentado como uma forma de a mulher mais velha adquirir as qualidades da mais nova: “De acordo com costumes e pensamentos primitivos, adquirimos os poderes e características daquilo que comemos. A rainha, com ciúmes da beleza de Branca de Neve, desejava incorporar o encanto da mesma, simbolizado pelos seus órgãos internos” (BETTELHEIM, 1980, p. 246). Dessa forma, ao degustarem os órgãos que são trazidos a elas, que na verdade são de diferentes animais, a mãe ou a madrasta crê que terá sua juventude de volta.

As características presentes nas histórias mencionadas até agora funcionam como marcas e auxiliam no reconhecimento da narrativa de “Branca de Neve”, não importando os diferentes nomes que a personagem recebe. Isso ocorre também no cinema, onde a menina de pele alva possui uma longa trajetória, que inicia em 1902, com uma versão produzida por Siegmund Lubin, pioneiro da indústria cinematográfica norte-americana. Somente no século XX, “Branca de Neve” teve mais de quinze adaptações cinematográficas, entre elas versões voltadas ao público infantil e adulto, comédias, dramas e mesmo algumas produções eróticas. Algumas delas, principalmente as gravadas nas décadas de dez e vinte, foram perdidas:

O desaparecimento de filmes antigos é uma perda irreparável para a indústria, mas infelizmente é uma retórica. No passado, os rolos eram jogados fora com frequência pelos próprios estúdios, que não viam mais possibilidade de obter lucros com o material, e não sabiam como recuperar as versões estragadas – isto sem contar problemas com espaço e armazenamento. Portanto, encontrar versões intactas é sempre motivo de júbilo (CALLARI, 2012, p. 74).

Dentre as versões, destacam-se algumas, como a de 1916, estrelada por Marguerite Clark⁴, e a versão alemã de 1955, a primeira produzida em cores. Ainda no século XX, em 1937, chegou aos cinemas *Branca de Neve e os sete anões*, produção que levou quatro anos e meio para ser concluída e fez Walt Disney investir tudo o que tinha, superando inúmeras vezes as estimativas de gastos previstas e sendo considerada por isso “a Loucura Disney” (CALLARI, 2012, p. 87). Todo o investimento foi, porém, recompensado, já que a animação ocupa a décima posição nos filmes de maiores arrecadações corrigidas de EUA e Canadá. Além disso, quando lançado em VHS, em 1994, *Branca de Neve e os sete anões* vendeu, somente na primeira semana nos Estados Unidos, dez milhões de cópias, chegando à quantia de cinquenta milhões ao redor de todo o mundo.

Em entrevista ao jornal *Zero Hora*, Liliana Rohde comenta que esse fascínio que as princesas exercem sobre os telespectadores, principalmente nas mulheres, pode ser explicado pela sensação de segurança proporcionada pela vida ao lado de um príncipe e também pelo arquétipo de princesa que ainda habita o imaginário feminino apesar da independência das mulheres atualmente (BRIGATTI, 2014, p. 6). Em *Branca de Neve e os sete anões*, a princesa encarna totalmente esse arquétipo, pois é totalmente indefesa, tendo que contar com a ajuda dos animais da floresta e dos anões para proteger-se da madrasta. Ademais, seu único objetivo é encontrar o amor verdadeiro para enfim alcançar a felicidade.

No entanto, segundo Brigatti (2014, p. 6), acompanhando a revolução feminista, a personalidade das princesas vem mudando bastante, principalmente no cinema. A *Branca de Neve* de Disney representa a mulher submissa da década de 30, que tinha como principal objetivo casar e ter um lar para cuidar, pois “da administração de sua residência, tira sua justificação social, sua tarefa é também atentar para a alimentação, as roupas e de uma maneira geral para a manutenção da sociedade familiar”

⁴ “Marguerite Clark foi uma conhecida atriz do período áureo do cinema, que trabalhou em 40 filmes, tendo sido inclusive considerada pelo *New York Times* como uma das quatro maiores estrelas de sua geração” (CALLARI, 2012, p. 74).

(BEAUVOIR, 1980, p. 197). Por isso, quando chega à casa dos anões, Branca de Neve limpa o lugar, acreditando que, em troca, os habitantes a deixarão permanecer ali. Ao fazer os serviços domésticos, a menina de pele alva demonstra já saber cumprir as normas de um contrato e evolui da fase infantil para o estágio do matrimônio (TATAR, 2004, p. 91), aproximando-se de seu maior objetivo, o príncipe.

Por outro lado, as sucessoras desta Branca de Neve acercam-se mais da mulher considerada contemporânea. São personagens independentes que buscam meios de alcançar seus objetivos, revelando uma personalidade não maniqueísta, ou seja, não são boas ou más do começo ao final da narrativa, o que as torna também mais humanas. Em *Espelho, espelho meu* (2012), Branca de Neve é apresentada como uma menina ingênua, incapaz de qualquer ato rebelde. Porém, ao completar dezoito anos, quando é aconselhada por uma criada a visitar o reino e ao deparar-se com a degradante situação da população, resolve enfrentar sua madrasta e assumir o reinado. Para tanto, conta com a ajuda dos anões que lhe ensinam a lutar, defender-se e usar a espada.

Outro exemplo é a produção *Branca de Neve e o caçador* (2012)⁵, em que depois de muitos anos presa em uma torre, Branca de Neve decide enfrentar seus medos, foge do castelo e transforma-se em uma líder, capaz de comandar um exército para matar a rainha e recuperar a coroa. Apesar de, superar em vários aspectos, o arquétipo de princesa, não sendo delicada nem indefesa e vestindo-se como uma guerreira medieval, a protagonista atende a uma das principais características de uma princesa, que é ser alguém especial (CORSO, 2014, p. 6). Por ser a mais bela, é ela a única capaz de matar sua madrasta. Os anões logo percebem a predestinação da moça ao sentirem que, em sua presença, seus males físicos são curados ou atenuados.

Em *Blancanieves* (2012), filme espanhol mudo e em preto-e-branco, ganhador de diversos prêmios, a menina Carmem, depois batizada pelos anões de Blancanieves, também possui um dom especial, pois herdou do pai a arte de tourear. É graças a ela que a protagonista conquista seu lugar junto aos anões toureiros e passa a ganhar a vida depois que um dos empregados da madrasta tenta matá-la. Assim, essa versão apresenta características de seu país de origem como a tourada e a cultura flamenca, presente há gerações na família de Carmen.

⁵ Essa produção cinematográfica possui uma versão em livro com o mesmo título.

As produções cinematográficas ampliam o olhar sobre o clássico. As madrastas, terríveis nas versões literárias, são ainda mais perversas no cinema. Seu desejo vai além da beleza, elas querem também o poder. Para isso, Branca de Neve não é a única afetada pela ira dessas mulheres, elas são capazes de matar o próprio marido para reinarem soberanas. Em *Espelho, espelho meu*, a madrasta enfeitiça o rei, transformando-o em uma besta que aterroriza a floresta, ao passo que Ravena, de *Branca de Neve e o caçador*, envenena o marido na noite de núpcias e o mata com uma facada no peito. Encarna, no filme espanhol, também assassina o marido, jogando-o da escada, para assim casar-se novamente com alguém mais poderoso que pudesse lhe fornecer destaque nas revistas de moda. Porém, a madrasta mais perturbadora encontra-se em *Floresta negra* (2005), pois é “difícil ficar indiferente à loucura da rainha no fim da película, com seu bebê natimorto nos braços, dançando pelos corredores vazios do castelo enfeitiçado” (CALLARI, 2012, p. 79). O filme cumpre a sua promessa de ser uma versão de terror.

Portanto, ao passo que a literatura fecha-se no âmbito do castelo, o cinema abre a possibilidade de vermos que a perversidade da rainha extrapola esse espaço, afetando a população do reino. Extremamente egocêntricas, as rainhas de *Espelho, espelho meu* e *Branca de Neve e o caçador* usam o povo para alcançar seus objetivos. A primeira cobra impostos exagerados para manter seus caprichos estéticos e oferecer festas e banquetes exuberantes para os nobres e a segunda alimenta-se da beleza de moças jovens para recuperar seu esplendor que se perde a cada vez que faz uso de magia. Enquanto isso, a plebe é apresentada vivendo em situação precária, mal tendo com o que se alimentar.

A beleza física da heroína, tão exaltada nas versões literárias, continua despertando a inveja das madrastas, porém, é relevante somente em *Branca de Neve e o caçador*, pois é graças a ela que a protagonista é capaz de salvar o reino. No entanto, é importante observar que, mais relevante do que os atributos físicos, são qualidades como inocência e bondade que tornam Branca de Neve alguém especial.

Outro destaque nessa produção são as personagens masculinas. O caçador, que antes, especialmente na literatura, apenas abandonava a menina na floresta. Neste filme, envolve-se com ela, acompanhando-a na Floresta Negra, auxiliando-a a salvar o reino, primeiramente pelo dinheiro prometido, depois por ter-se encantado pela jovem. Além

disso, é o amor e por consequência o beijo do caçador que desperta Branca de Neve de seu sono mortal. O príncipe, que aparecia ao final da história para trazer a princesa de volta a vida também desempenha nova função em *Espelho, espelho meu*, surgindo logo no início da narrativa e sendo disputado pela rainha e por Branca de Neve. Seu papel é o de auxiliar a princesa na retomada de seu reino.

Não é somente no cinema que essas mudanças são perceptíveis. Na série *Once upon a time*, Branca de Neve, ao ser deixada na floresta pelo caçador, passa a roubar para sobreviver, sendo considerada uma “fora da lei” perseguida pela rainha. É durante um dos ataques a uma carruagem que a moça conhece James, o príncipe encantado, e acaba roubando algumas joias. Em vários aspectos, há uma quebra do arquétipo de princesa, pois Branca de Neve não é delicada ou indefesa. Além disso, esconde vários segredos do passado. Dessa forma, essas versões trazem uma nova visão sobre o conto de fadas, antes bastante estigmatizado pelo padrão Disney:

Até que escritores e antologistas abrissem os olhos, heroínas passivas e infelizes e mulheres mais velhas, vigorosas e perversas, pareciam características genéricas. Disney selecionou certas histórias e enfatizou alguns aspectos delas, as crianças maldosas, as pequenas megeras espertas, a profusa população dos contos de fadas foi drasticamente purgada. O desequilíbrio entre o bem e o mal nesses filmes influenciou a percepção contemporânea dos contos de fadas como uma forma em que forças sinistras e medonhas são exageradas e prevalecem do começo ao fim – quando, no último minuto, o bem e a virtude as vencem (WARNER, 1999, p. 240).

O cinema, em geral, e a série em particular, conseguem superar, de certa maneira, características do conto de fadas como o maniqueísmo, mostrando personagens que circulam entre o bem e o mal, como é o caso de Regina, madrasta de Branca de Neve em *Once upon a time*. Apesar de desejar o mal de sua enteada e ter como principal objetivo acabar com os finais felizes das personagens dos contos de fadas, Regina demonstra um grande amor por seu filho adotivo Henry e sua personalidade, esférica, provoca mais empatia do que rejeição no espectador.

2.2 Branca de Neve e seus símbolos ⁶

Embora, em suas inúmeras versões, Branca de Neve seja apresentada com diferentes nomes, sempre há algum elemento simbólico que nos permite reconhecer o mito. Segundo Tatar (2004, p. 84), apesar de variar imensamente de uma narrativa para outra, “Branca de Neve” “possui um núcleo estável e facilmente identificável no conflito entre mãe e filha”, ou entre madrasta e enteada, ou seja, entre mulheres de diferentes gerações.

Para Bettelheim (1980), esse conflito estaria diretamente ligado ao Complexo de Édipo, em que o (a) filho (a) apaixonava-se pela mãe (pai), disputando sua atenção com o cônjuge. Desse modo, se a história nos ajuda a compreender a substituição da madrasta pela mãe nas histórias, devido ao alto índice de morte ou da santificação do elemento materno, a psicanálise nos desvela o porquê das segundas esposas atuarem como antagonistas. A menina dividiria a figura da mãe em duas, a bondosa pré-edípica e a madrasta edípica, representadas nos contos de fadas pela boa mãe que morre ao início e a malvada madrasta que disputa com a protagonista a atenção do rei.

Outro fator importante para o antagonismo da madrasta é que os problemas edípicos de uma menina são distintos dos do menino (BETTELHEIM, 1980, p. 142). A figura paterna, apesar de ser considerada provedora dos bens materiais da família, está ausente do lar, o que facilita ao menino lidar com o ciúme que sente do pai com a mãe. A figura materna, por outro lado, é a responsável pelo cuidado da casa e das crianças, fazendo com que, ao mesmo tempo em que deseja a ausência da mãe para ficar com o pai, a menina sente-se culpada por esse sentimento por necessitar e querer a proteção da genitora. Então, a divisão da figura materna no conto de fadas facilitaria para a menina o entendimento de seus sentimentos edípicos. Para Warner (1999, p. 252):

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

As duas mulheres continuariam disputando a atenção de um homem mais jovem, a mãe lutando para não perder o espaço na vida do filho e a noiva tentando encontrar

⁶ Como base para a leitura simbólica usaremos a versão “Pequena Branca de Neve” dos Irmãos Grimm de 1857, presente em CALLARI, Alexandre (Org.). *Branca de Neve: os contos clássicos*. São Paulo: Évora, 2012. O texto encontra-se em anexo (ANEXO A).

um lugar no âmbito familiar do noivo. O conto de fadas permaneceria revelando, então, a dificuldade de convivência entre duas mulheres de diferentes gerações em um mesmo lar. As histórias de “Branca de Neve” e de “Bela Adormecida” serviriam ainda para alertar sobre os perigos de uma mulher adulta, pois, quando moça, é por meio de seus atributos físicos, sua beleza e juventude que a mulher atrai os homens. Mas quando estes atributos são perdidos, ao longo dos anos, só lhe resta usar outros feitiços, os de bruxa (CORSO E CORSO, 2006, p. 76). A mocidade representaria um período feminino de inocência e de pureza, ao passo que a maturidade revelaria o poder e os perigos da mulher.

O espelho que revela à mãe ou a madrasta o seu envelhecimento é um símbolos presente em grande parte das versões. Apesar dos ideais cristãos da época dos primeiros registros de “Branca de Neve” considerarem a beleza física feminina algo ligado às trevas, nos contos de fadas o belo sempre esteve ligado ao bem e o feio ao mal. Nesse aspecto, a madrasta é uma exceção, pois sua beleza exterior não a configura como um ser bondoso, já que seu interior está tomado pela feiura. No conto em análise, o espelho exerce três funções: a primeira é o reconhecimento, a beleza existe somente se olhada e apreciada, a segunda é a comparação, revelando à madrasta sua supremacia ante as demais mulheres e a terceira é admiração do ser amado, por isso a importância do dom da fala do espelho, funciona como a afirmação do ser amado (CORSO E CORSO, 2006, p. 78). Por meio da última função, o espelho exerce o papel do rei, geralmente ausente ao longo do conto para enaltecer e afirmar a beleza de sua rainha.

Bettelheim (1980, p. 246) explica que o espelho fala também com a voz da filha que quando criança admira a beleza da mãe ou madrasta e quando adolescente sente-se superior a ela nesse quesito. Assim, até atingir a puberdade, Branca de Neve não é uma ameaça para a rainha, é o que evidencia a versão cinematográfica *Branca de Neve e o caçador*, em que a menina aprecia o esplendor da madrasta. Depois que esta assume o poder, aprisiona a princesa e a esquece em uma torre até a sua adolescência, quando a beleza de Branca de Neve revela-se a única capaz de destruir a rainha.

Além de refletir a consciência, a verdade e a sinceridade, o espelho é símbolo da feminilidade, sendo por isso o emblema da rainha na China (CHEVALIER E GHEERBRANT, 1999, p. 394), o que explicaria sua relação com as matriarcas da família real nos contos de fadas. Quando mágico, “o espelho corresponde a uma das

mais antigas formas de adivinhação” (CHEVALIER E GHEERBRANT, 1999, p. 395), o que é perceptível na narrativa de “Branca de Neve”, é ele quem mostra para a madrasta onde está a enteada.

A voz do espelho pode ser vista como uma avaliação da própria rainha, adaptada aos padrões relativos à aparência física da época (TATAR, 2004, p. 86). Em *Branca de Neve e o caçador*, a madrasta acredita que somente sendo bela pode ser rainha e dominar a todos, sendo ela a própria avaliadora de sua aparência ao mirar-se no espelho. Outro aspecto a ser observado neste símbolo é que por mais poderes que a madrasta tenha, é incapaz de controlar o espelho. Em vista disso, este pode representar o rei que deveria olhar somente para a rainha, mas o poder dela não consegue impedi-lo de reconhecer a beleza da filha.

O espelho pode representar também o caçador, que não resiste aos encantos de Branca de Neve, desobedecendo às ordens da madrasta de matar a menina. Agindo dessa maneira, ele atua como o pai que a menina edípica deseja ter, um pai que “mesmo que fizesse o que a mãe lhe ordena, tomaria o partido da filha se fosse livre, enganando a mãe, como o fez” (BETTELHEIM, 1980, p. 244). O caçador é o pai protetor que coloca a sua relação conjugal em risco para proteger a filha.

Um fato que aproxima ainda mais este personagem da figura paterna é que a caça era algo permitido apenas aos nobres (CORSO E CORSO, 2006, p. 80), o que estreita a relação entre caçador e aristocracia. Simbolicamente, a caça apresenta dois aspectos: “o de se matar o animal – o que é a destruição da ignorância, das tendências nefastas; e, por outro lado, a procura do animal a ser caçado, sendo que o seguimento do rastro significa a busca espiritual” (CHEVALIER E GHEERBRANT, 1999, p. 157). Ao matar animais perigosos e selvagens que ameaçam o homem, a imagem de proteção daquele que destrói as forças nefastas é reforçada. Um exemplo disso é o conto “Chapeuzinho Vermelho”, em que o caçador mata o lobo que amedrontava a menina, representando a aniquilação das forças incontroladas do inconsciente, o que traz segurança para quem lê ou ouve a história. Já a perseguição aos animais pode estar associada à procura da evolução, ou seja, o alcance do processo de individuação (KAST, 2013, p. 12). Assim, quando procura um animal, o caçador busca na verdade tornar-se alguém melhor, mais humano.

A floresta “por sua obscuridade e seu enraizamento profundo, simboliza o inconsciente” (CHEVALIER E GHEERBRANT, 1999, p. 439). Ao deixar Branca de Neve neste lugar, o caçador acredita que ela acabará sendo devorada por animais selvagens. Ao entrar em contato com o seu inconsciente, com o desconhecido, a jovem não conseguiria lidar com suas emoções primitivas e acabaria dominada por elas, agindo impulsivamente e erroneamente, não conseguindo evoluir. Portanto, tendo em vista a importância de elementos como o espelho, o caçador e a floresta para a narrativa, percebe-se que ademais de tratar-se de um mito que aborda a difícil relação que pode existir entre mulheres de diferentes gerações, “Branca de Neve” possui uma grande riqueza simbólica.

2.3 A reiteração dos números três e sete

“Branca de Neve” destaca-se entre os demais contos de fadas pelo grande número de símbolos que apresenta, que, em sua maioria, encontram-se agrupados em três ou sete. O três “é um número fundamental universalmente. Exprime uma ordem intelectual e espiritual, em Deus, no cosmo ou no homem. [...] O três, de acordo com os chineses, é um número *perfeito*, a expressão da totalidade, da conclusão: nada lhe pode ser *acrescentado*” (CHEVALIER E GHEERBRANT, 1999, p. 899, grifo dos autores). Devido a sua significação de perfeição, este número aparece em diversos contos e rituais de diversas culturas e até mesmo em nosso cotidiano, no cristianismo Deus é Um em três pessoas: Pai, Filho e Espírito Santo, e há também os Três Reis Magos, o tempo é dividido em passado, presente e futuro, o ser humano passa por três fases da existência, nascimento, evolução e morte.

No conto de “Branca de Neve”, o número três aparece com sua significação de perfeição logo ao início, pois a família da menina é formada por três pessoas, o rei, a rainha e a princesa, representando a constituição ideal cristã e burguesa. Além disso, a madrasta pede ao caçador que lhe traga os dois pulmões e o fígado de Branca de Neve para que possa comê-los. Com essa atitude, a rainha deseja incorporar os atributos da jovem como ocorria nos antigos rituais antropofágicos. Na China Antiga devia-se comer o fígado dos inimigos como sinal de coragem (CHEVALIER E GHEERBRANT, 1999, p. 427), o que demonstraria a bravura da madrasta ao mandar matar a própria enteada.

Essa atitude representa também a recusa da maternidade, pois esta coloca a mulher em outro patamar, deixa de exercer o papel de mulher que pode ser desejada e passa a exercer o de mãe, aquela que abnega da própria vida para viver em prol dos filhos.

Os pássaros que pousam sobre o esquife de Branca de Neve também são três. Primeiramente, surge a coruja, ave noturna ligada à Lua e que não suporta a luz solar, características que fazem com que seja associada à morte (CHEVALIER E GHEERBRANT, 1999, p. 293). Após ingerir a maçã e ser encontrada pelos anões, estes fazem de tudo para despertar Branca de Neve, mas não obtêm resultado, fazendo com que acreditem que ela esteja morta. Sendo a coruja a primeira ave a pousar em seu esquife, podemos associá-la a sua morte.

O corvo é a segunda ave. Atualmente, tem sua imagem ligada ao mau agouro devido ao desenvolvimento da agricultura, mas é principalmente o mensageiro de que algo bom está para ocorrer (CHEVALIER E GHEERBRANT, 1999, p. 293). É ele que anuncia na *Bíblia* o reaparecimento da terra depois do dilúvio. Desse modo, a presença do corvo indicaria que o fim do sono ou do sofrimento de Branca de Neve está próximo. A pomba é a última ave a pousar no esquife. Ela “é fundamentalmente um símbolo de pureza, de simplicidade, e, também [...] de paz, harmonia, esperança e felicidade recuperada” (CHEVALIER E GHEERBRANT, 1999, p. 728). Significaria, então, a esperança de que finalmente Branca de Neve terá seu final feliz. Para Bettelheim (1980, p. 252), a coruja simboliza a sabedoria, o corvo, a consciência madura e a pomba, o amor. Juntas, as três aves indicariam que, ao estar no esquife, a personagem prepara-se para finalmente atingir a maturidade.

O sete, bem como o número três, está associado à totalidade e à perfeição e aparece em inúmeras tradições: “O sete é usado 77 vezes no Antigo Testamento. O número sete, pela transformação que inaugura, possui em si mesmo um poder, é um número mágico”, que encerra um ciclo, abrindo a possibilidade para um novo, desconhecido (CHEVALIER E GHEERBRANT, 1999, p. 828). Também está presente no nosso dia a dia, temos sete dias na semana, sete notas musicais, sete cores no arco-íris.

O número sete é de extrema importância na narrativa de Branca de Neve, pois é quando a menina completa sete anos que se dá início o conflito. É com essa idade que desperta a inveja de sua madrasta. Por ser apenas uma criança, nas versões posteriores,

principalmente cinematográficas, a história desencadeia-se quando a menina entra na adolescência, termo inexistente na época de registro do conto. Exemplo disso ocorre em *Espelho, espelho meu*, em que a menina passa a ser um incômodo para a madrasta aos dezoito anos:

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

Geralmente, é nessa fase que a menina busca imitar a mãe, usando suas roupas, sapatos e acessórios. Com essa atitude tem o objetivo de chamar a atenção do pai, revelando o início de seu ciclo edípico. A madrasta, por sua vez, sente-se ameaçada, pois Branca de Neve, ao tomar noção de sua feminilidade, já pode chamar a atenção dos homens. Além disso, é com essa idade que as crianças eram encaminhadas à escola ou iniciavam sua educação em casa, tendo contato com outras pessoas e inaugurando sua vida social.

No conto, o sete está diretamente relacionado aos anões. São sete anões que vivem atrás de sete montanhas, em uma casa onde há, por consequência, sete pratos, sete canecas, sete talheres e sete camas. Segundo Bettelheim (1980, p. 249), Branca de Neve representaria o Sol e os anões, os sete planetas que o circundam, conforme antigas crenças. Em todas as versões, o sete é mantido: alteram-se as personagens, que às vezes são ladrões ou cavalheiros, mas o número permanece. Em *Branca de Neve e o caçador* e *Once upon a time*, primeiramente os anões aparecem em um grupo de oito componentes, porém um deles morre e então voltam a ser sete, isto é, um grupo perfeito.

Os anões são seres ligados ao mundo subterrâneo, geralmente mineradores, conhecedores dos segredos das montanhas e podem estar associados ao bem ou ao mal. No caso de Branca de Neve, são bondosos e a abrigam em sua casa, porém há o preço de a moça ter de realizar tarefas domésticas para eles, pois “o trabalho é a essência de suas vidas” (BETTELHEIM, 1980, p. 248). Portanto, para ser aceita, Branca de Neve necessita agir de acordo com os ideais dos anões. Junto a eles, exerce um papel assexuado, é dona de casa, sem ser esposa daqueles homens. Desse modo, os anões não representam perigo à menina, estão fora do âmbito do exercício sexual (CORSO E

CORSO, 2006, p. 81), o que pode ser observado em sua aparência, pois possuem o tamanho de uma criança e as demais características de um idoso. Ademais, os anões voltam sua vida à conquista de riquezas e não de princesas.

Simbolicamente, “por sua liberdade de linguagem e de gestos, junto aos reis, damas e grandes desse mundo, personificam as manifestações incontroladas do inconsciente” (CHEVALIER E GHEERBRANT, 1999, p. 49). O encontro de Branca de Neve com os anões representaria, então, que a menina deve aprender a conviver e a controlar seus instintos para que possa evoluir, passar da infância à adolescência ou desta para a maturidade.

Dentre os símbolos agrupados em três ou sete destacamos três conjuntos que consideramos nevrálgicos para a construção do mito de Branca de Neve. São eles: as três marcas características da menina, as três mortes e as sete etapas da vida.

2.3.1 As três marcas da mais bela

Antes mesmo de nascer, Branca de Neve é predestinada a receber três marcas que a identificarão. A mãe, ao picar o dedo em uma agulha, deseja ter uma filha com a pele branca como a neve daquele dia, carminada como o sangue e negra como o ébano da moldura de sua janela⁷. A menina, por sua vez, nasce exatamente com essas características, que se tornam uma especificidade deste conto de fadas, pois em sua maioria, não são apresentadas características físicas das personagens.

Bettelheim (1980, p. 241) acredita que as três gotas de sangue que caem sobre a neve logo no início da história já indicam do que tratará o conto: “inocência sexual, brancura, contrastada com o desejo sexual, simbolizado pelo sangue vermelho”. O que indicaria que, para que haja o nascimento de uma criança, é necessário haver a menstruação e também o rompimento do hímen, marcando o começo de ciclos.

O vermelho é “universalmente considerado como símbolo fundamental do princípio de vida, com sua força, seu poder e seu brilho” (CHEVALIER E GHEERBRANT, 1999, p. 944). Aparece já no início da narrativa com essa significação, pois o vermelho do sangue da rainha marca seu desejo de ter uma filha e o nascimento

⁷ Algumas versões especificam o vermelho como sendo uma característica dos lábios de Branca de Neve, porém isto não ocorre na história que estamos utilizando para a leitura simbólica.

da mesma. O vermelho possui duplo sentido, o vermelho-claro diurno e masculino, indicando força e brilho e o vermelho-escuro feminino e noturno, indicando segredo e mistério (CHEVALIER E GHEERBRANT, 1999, p. 944). O vermelho que caracteriza Branca de Neve é como o sangue, ou seja, escuro, que representaria o seu inconsciente ou seus impulsos instintivos, algo que ainda não conhece e precisa desvendar para que possa evoluir.

Segundo Chevalier e Gheerbrant (1999, p. 944), esse tom de vermelho está relacionado também à morte iniciatória. Quando oferece a maçã para Branca de Neve, a madrasta a parte ao meio, ela comerá o lado esbranquiçado e a enteada o lado vermelho, envenenado. Neste contexto, o vermelho simboliza a morte. No entanto, no esquife, Branca de Neve mantém seu rubor, representando que permanece viva e está pronta para acordar e iniciar um novo ciclo ao lado do príncipe.

O branco “é a cor da pureza, que não é originariamente uma cor positiva, a manifestar que alguma coisa acaba de ser assumida; mas sim uma cor neutra, passiva, mostrando apenas que nada foi realizado ainda”. Além disso, simboliza o candidato a fazer algo e a passagem de um ciclo a outro (CHEVALIER E GHEERBRANT, 1999, p. 141). Assim, ao ser uma marca de Branca de Neve, essa cor representaria primeiramente a sua consciência, a qual é clara e não lhe guarda nenhum segredo, mas também a sua predestinação à morte iniciatória que a levará para uma nova etapa de sua vida.

Dessa forma, o contraste entre o branco representando a pureza da consciência e o vermelho representante das emoções desgovernadas indicaria um desequilíbrio que Branca de Neve precisa resolver (BETTELHEIM, 1980, p. 253). Para alcançar a vida adulta, a menina de pele alva necessita fazer com que o branco e o vermelho coexistam harmoniosamente, havendo equilíbrio entre a razão e a emoção ou seus impulsos primitivos.

O preto encontra-se ligado ao luto e, por consequência, à morte. É a cor dos cabelos de Branca de Neve, parte do corpo que está relacionada à identidade do ser humano (CHEVALIER E GHEERBRANT, 1999, p. 153). Portanto, essa combinação demonstra a forte relação que Branca de Neve tem com a morte, já que enfrenta três delas ao longo de sua vida.

As cores que marcam Branca de Neve estão relacionadas ao amor. Primeiramente, ela as recebe como características graças ao desejo e amor materno. Depois, esses atributos são reiterados pela inveja da madrasta, que lhe oferece a maçã, que por sua vez, faz com que permaneçam mesmo depois de um longo tempo no esquite e lhe trazem o príncipe. Enfim, mais do que proporcionarem a identificação do mito, simbolicamente as cores fundamentam o que é necessário para que Branca de Neve evolua, passando da adolescência para a maturidade.

2.3.2 As três mortes

Imortalizada pela versão Disney, a morte pela maçã praticamente fez com que as duas mortes que a precedem, o cinto e o pente, fossem esquecidas, sendo deixadas de lado em versões posteriores. A escolha da maçã talvez tenha ocorrido devido a sua simbologia e também por os anões não conseguirem despertar Branca de Neve, já que das duas primeiras vezes isso foi possível por meio da remoção dos objetos envenenados.

A maçã, embora receba grande destaque, é a última alternativa da madrasta para acabar com sua rival em beleza. Simbolicamente, é o fruto que mantém a juventude e o frescor eterno (CHEVALIER E GHEERBRANT, 1999, p. 573). O que explicaria o fato de Branca de Neve manter seu viço durante a morte. “A maçã ficou, dentro da nossa tradição, inseparável do mito de Adão e Eva, como símbolo de desejo proibido. É morder essa maçã que altera o destino de Branca de Neve, morre uma menina e nasce uma mulher, o veneno é a sexualidade” (CORSO E CORSO, 2006, p. 83). A madrasta oferece à enteada a tentação, a oportunidade de desvendar o desconhecido, o relacionamento amoroso. É sob o efeito do veneno da maçã que Branca de Neve encanta o príncipe.

Antes da maçã, porém, a madrasta tenta matar Branca de Neve duas vezes, para tanto prepara produtos envenenados e fantasia-se de velha senhora. Disfarce este que convence a personagem, já que na adolescência são os avós que servem de abrigo quando os jovens entram em conflito com seus pais (CORSO E CORSO, 2006, p. 83). Além disso, a velhice é considerada um período de sabedoria e fragilidade. Então, uma velha senhora não parece uma ameaça a Branca de Neve, além de aparentemente

inofensiva é detentora de conhecimento, o que leva a menina a acreditar no que diz acerca de seus produtos.

O primeiro artifício que a madrasta usa para tentar matar sua enteada é um cinto, colocando-o na menina de modo a impedir sua respiração. O cinto, quando apertado ou prendido em alguém simboliza a submissão, a perda da liberdade (CHEVALIER E GHEERBRANT, 1999, p. 245). Ao deixar a bruxa colocar o cinto, Branca de Neve fica presa em um sono profundo, do qual é salva pelos anões que cortam o cinto ao meio. O pente, segundo objeto oferecido pela madrasta, quando colocado sobre os cabelos funcionaria como um meio de comunicação com o sobrenatural e seus dentes podem adquirir a função de punhais (CHEVALIER E GHEERBRANT, 1999, p. 707). Sendo assim, o pente funcionaria como uma arma para matar Branca de Neve.

É importante observar que todos os rituais de iniciação passam por uma fase de morte (CHEVALIER E GHEERBRANT, 1999, p. 621). Assim, para evoluir Branca de Neve precisa primeiramente morrer. Além de enfrentar a bruxa, a menina de pele alva deve enfrentar a morte de sua infância para despertar como mulher nos braços de seu príncipe, o qual se apaixonou por ela enquanto estava adormecida.

A morte aparece muitas vezes como um sono profundo: “Muitos heróis de contos de fadas, num ponto crucial de seu desenvolvimento, caem num sono profundo ou renascem. Cada novo despertar ou renascimento simboliza a conquista de um estado mais adiantado de maturidade e compreensão” (BETTELHEIM, 1980, p. 254). Branca de Neve, portanto, não morre fisicamente, mas simbolicamente, pois sua infância chega ao fim, ou seja, é uma fase de sua vida que se encerra.

No dizer de Von Franz (2010, p. 69), a aproximação entre sono e morte é possível porque os dois “eram na Antiguidade os irmãos divinos *Hypnos* e *Thanatos* (grifo do autor). Pensamos no sono como uma espécie de morte, e por isso, um e outro devem ser compreendidos de maneira relativa. Psicologicamente, um conteúdo está ‘morto’ quando está completamente adormecido”. Assim, ao cair em sono profundo, a infância de Branca de Neve adormece completamente, podendo ser considerada morta. Quando a menina desperta não é mais criança, é uma mulher pronta para assumir o papel de esposa junto ao príncipe. Além disso, podemos estabelecer relação ainda com o deus Morpheu, filho do Sono, responsável pelos sonhos dos humanos. Sendo a infância

um período de inocência e fantasia, podemos associá-la a um sonho, do qual Branca de Neve acorda, estando pronta para viver a realidade.

2.3.3 As sete etapas

As personagens dos contos de fadas são consideradas planas, segundo os critérios de Forster (1969) ao teorizar sobre a evolução deste elemento da narrativa, pois apresentam poucas qualidades ou defeitos e não passam por grandes mudanças durante a história. É o que podemos observar em “Branca de Neve”, cujos conflitos ocorrem ao longo do conto causados por elementos exteriores, como a madrasta ou o caçador, e nunca por conflitos existenciais das personagens. Porém, quando interpretadas simbolicamente, é possível identificar nessas personagens certo desenvolvimento como a passagem pelas sete etapas da evolução. Embora a palavra etapa transmita uma ideia de evolução de uma fase para outra, elas não precisam necessariamente ocorrer em sequência. São elas:

1. consciência do corpo físico: desejos satisfeitos de modo elementar e brutal;
2. consciência da emoção: as pulsões tornam-se mais complexas com o sentimento e a imaginação;
3. consciência da inteligência: o sujeito classifica, organiza, raciocina;
4. consciência da intuição: as relações com o inconsciente são percebidas;
5. consciência da espiritualidade: desprendimento da vida material;
6. consciência da vontade: que faz com que o conhecimento passe para a ação;
7. consciência da vida: que dirige toda a atividade em direção à vida eterna e à salvação (CHEVALIER E GHEERBRANT, 1999, p. 831).

Na consciência do corpo físico estariam presentes os momentos em que a personagem age instintivamente, atendendo suas necessidades primárias. Quando Branca de Neve chegou à casa dos anões “estava faminta e com sede, comeu alguns vegetais e um pouco de pão servido em cada pratinho” (CALLARI, 2012, p. 5), sem pensar se aquela atitude era correta, a personagem apenas desejava suprir suas carências. O mesmo ocorre no momento em que, para salvar-se da morte, promete ao caçador fugir para dentro da mata e nunca mais retornar. Branca de Neve atua por instinto, não refletindo sobre as consequências desse ato, como os perigos que poderia encontrar na floresta ou como faria para lá sobreviver. Para ela, o importante era livrar-se das ameaças momentâneas, o caçador e a madrasta.

A primeira etapa abrange também situações em que não há percepção do mundo, como quando Branca de Neve encontra-se isolada dentro dos muros do castelo sem dar-se conta da maldade que a cerca ou do perigo que sua madrasta representa. Podemos ainda tomar a vaidade como um impulso primitivo da personagem, pois se deixa enganar pela madrasta quando ela lhe oferece produtos como o cinto ou o pente, objetos representativos dos cuidados femininos relacionados à aparência, e a maçã, muitas vezes associada ao pecado e à tentação, a qual a menina não resiste.

Quando o indivíduo atinge a consciência da emoção, suas reações, ainda que instintivas, tornam-se complexificadas, pois há a presença dos sentimentos e da imaginação. Branca de Neve quando chora e implora por sua vida ao caçador é levada pelo medo, o que ocorre também no momento em que começa a correr mata adentro sem direção. Embora essas duas primeiras etapas sejam caracterizadas por atitudes impulsivas, elas permitem a evolução do ser humano. Ao aceitar os produtos da madrasta, Branca de Neve mostra inocência por não perceber o mal e é levada por sua vaidade. Porém, são essas atitudes que possibilitam sua evolução, já que os objetos a levam ao sono profundo, representativo dos rituais de passagem.

A consciência da inteligência possibilita ao indivíduo raciocinar acerca dos acontecimentos. No instante em que Branca de Neve deixa a madrasta entrar na casa dos anões, ela o faz por considerá-la inofensiva, já que o disfarce de velha humilde lhe passa a imagem de fragilidade: “Eu posso deixar esta mulher honesta entrar” (CALLARI, 2012, p. 7). Desse modo, é possível perceber que, apesar de fazer a escolha errada, a personagem revela capacidade de raciocínio. O mesmo ocorre quando Branca de Neve avalia a maçã, ao ver que a vendedora come a parte branca, considera seguro comer a parte vermelha, aparentemente mais suculenta. O vermelho pode estar relacionado com a imaturidade de Branca, pois quanto mais jovem, principalmente na infância, mais o ser humano é atraído por cores intensas. A personagem também afere as camas dos anões até encontrar a que possui o tamanho adequado e é comedida ao comer e beber apenas um pouco de cada prato e caneca, o que indicaria, segundo Bettelheim (1980, p. 248), que Branca de Neve já é capaz de, em determinados momentos, controlar seus impulsos.

Na quarta etapa, as relações com o inconsciente são percebidas pelo indivíduo. Podemos observar isso através de vários símbolos presentes no conto, como por

exemplo, o sono ou a morte. Quando está adormecida, Branca de Neve não estabelece relações com o mundo exterior. A floresta remete igualmente ao inconsciente, por ser um símbolo feminino que expressa algo fechado como um útero, podendo ser associada à ideia de que há algo guardado que poderá ser revelado, bem como os segredos do inconsciente. É na floresta que habitam os anões, figuras também ligadas ao inconsciente, com as quais Branca de Neve encontra e aprende a conviver.

A morte, como símbolo, indica o final de um ciclo. Para que Branca de Neve possa evoluir, precisa deixar morrer as outras fases. É durante a morte que ocorre o desprendimento da vida material e a personagem toma consciência da espiritualidade, afastando-se de tudo o que está ligado ao mundo material e deixando para trás uma fase infantil ou de imaturidade. O vidro com o qual é fabricado o esquife de Branca de Neve, por sua resistência, nos remete ao cristal, símbolo embrionário que outorga a capacidade de elevar-se ao céu (CHEVALIER E GHEERBRANT, 1999, p. 303). Assim, ao estar dentro do esquife, a personagem prepara-se para sua evolução.

No momento em que desperta, Branca de Neve atingiu uma fase mais madura de sua existência, estando pronta para viver ao lado de seu príncipe. É quando adquire a consciência da vontade, colocando em prática o conhecimento adquirido durante o processo de evolução, o que a levará, conseqüentemente, para a última etapa: a consciência da vida, considerando que, ao ter o seu final feliz, Branca de Neve está pronta para viver o amor, sentimento considerado puro e elevado.

3 ONCE UPON A TIME E BRANCA DE NEVE: A RECONSTRUÇÃO DO MITO

Os contos de fadas mudaram porque nós mudamos, eles nos acompanham há séculos trocam de roupa a cada nova geração, e não parecem dar sinais de cansaço.

(CORSO e CORSO, 2011, p. 184)

“Era uma vez... Havia uma floresta encantada com os personagens clássicos que conhecemos ou pensamos conhecer. Um dia eles se viram presos em um lugar em que seu final feliz foi roubado. O nosso mundo”⁸. É deste modo que inicia o primeiro episódio da série *Once upon a time*, com a frase clássica do começo de centenas de contos de fadas. Assim, o telespectador, desde o começo, espera ser levado para um reino encantado, onde tudo é possível graças à magia presente nessas histórias. Porém, não é nesse mundo que as personagens vivem atualmente, pois devido a uma terrível maldição lançada por Regina, a madrasta de Branca de Neve, todos se encontram aprisionados em um lugar sem magia, onde possuem outras identidades⁹, não lembram quem são e de onde não conseguem sair. Uma pequena cidade chamada Storybrooke.

Once upon a time está na quinta temporada. No entanto, neste estudo trabalharemos apenas com a primeira, pelo fato de dar ênfase à personagem em análise. A primeira temporada trata da busca pela quebra da maldição. Henry, filho adotivo da prefeita de Storybrooke, Regina, recebe de sua professora um livro contendo os contos de fadas e também a história da maldição. A partir disso, o menino descobre a verdade a respeito dos habitantes da cidade em que vive, e um dia, resolve ir atrás da única pessoa capaz de acabar com o terrível mal: sua mãe biológica. Emma, segundo o livro, é filha de Branca de Neve com o Príncipe Encantado e foi enviada ao nosso mundo ainda bebê, um pouco antes da maldição ser lançada, para que quando completasse vinte e oito anos encontrasse seus pais e trouxesse os finais felizes de volta.

Henry encontra Emma no dia em que ela está completando vinte e oito anos e a convence a levá-lo de volta para casa. Em Storybrooke, Emma logo cria desavenças com a prefeita e, duvidando do amor da mesma pelo menino, resolve ficar durante uma semana na cidade. Ao tomar essa decisão, a primeira mágica acontece, o relógio da

⁸ “Once upon a time... There was na enchanted forest filled with all the classic characters we know. Our think we know. One day they found themselves trapped in a place where all their happy endings were stolen. Ours world”. Tradução retirada da legenda da série.

⁹ Os personagens dos contos de fadas possuem outros nomes no contexto fictício de Storybrooke. Para uma melhor leitura deste trabalho, há, em anexo, uma lista com suas identidades nos dois mundos (ANEXO B).

torre, sempre parado no mesmo horário, movimenta-se. Ao mesmo tempo em que Henry tenta convencer Emma a acreditar na existência da maldição, para que assim possa quebrá-la e a história desenvolver-se na cidade fictícia, a série traz diversos *flashbacks* das personagens vivendo na Floresta Encantada, o que ajuda o telespectador a entender, por exemplo, o porquê da maldição.

Para Valenzuela (2014, p. 168) a Floresta Encantada está ligada ao maravilhoso e Storybrooke ao realismo mágico, pois as personagens vivem em total esquecimento, numa rotina que somente é alterada com a chegada de Emma e não realizam nenhum tipo de questionamento a respeito de sua situação. O que é observável quando Emma indaga Mary Margareth acerca de quanto tempo Regina é prefeita e o motivo da população não reagir a seus desmandos, ao que a professora responde simplesmente que a administração da cidade é realizada daquela maneira desde quando sua memória permite recordar. Deste modo, a Floresta Encantada, com seus cenários medievais ocupados por príncipes, princesas e elementos mágicos, aproxima-se dos contos de fadas clássicos, ao passo que o ambiente de Storybrooke acerca o telespectador de um cotidiano mais próximo ao seu, em que as personagens possuem uma rotina de trabalho e não há a possibilidade de soluções mágicas.

Essa diegese entre dois mundos é possível graças à situação em que o sujeito encontra-se atualmente: a pós-modernidade, já que a mesma é marcada pela possibilidade da hibridização (PICCININ e HIRSCH 2012, p. 2). Considerando que, segundo Rahde e Cauduro (2005, p. 196), na modernidade as ideias seguiam modelos impostos por determinadas escolas, havendo o prevaecimento do novo em detrimento do antigo, na pós-modernidade abre-se um leque maior de possibilidades, unindo-se racional e imaginário. Assim, nada é excluído, tornando plausível o retorno dos antigos contos de fadas e a inserção de suas personagens no mundo contemporâneo. Além disso, “é possível que estejamos encontrando a nossa identidade para além da racionalidade, tendendo a assumir a ideia de que a racionalidade não constitui a totalidade da identidade humana e que a fantasia tem um papel importante na formação do indivíduo” (PICCININ e HIRSCH, 2012, p. 4), o que abriria as portas para o retorno das narrativas que envolvem o universo mágico. Ruiz (2003, p. 32) defende que:

A imaginação e o imaginário constituem dimensões antropológicas e sociais que interagem com a racionalidade de forma necessária. Racionalidade e imaginação estão implicadas numa tensão permanente. Não há racionalidade,

nem ciência ou tecnologia fora da imaginação, assim como não existe a imaginação fora da dimensão racional. Ambas se correlacionam, interagem e criam a partir da dimensão simbólica inerente ao ser humano.

Portanto, tanto a razão quanto a imaginação exercem papéis fundamentais na constituição do ser humano para que possa compreender-se como um todo. Especificamente, “os contos de fadas são a expressão mais pura e mais simples dos processos psíquicos do inconsciente coletivo. Conseqüentemente, o valor deles para a investigação científica do inconsciente é sobejamente superior a qualquer outro material” (VON FRANZ, 1990, p. 9). Essas histórias permitiriam, então, ao ser humano conhecer-se melhor, já que revelam processos inerentes ao mesmo, como a passagem da infância para a adolescência em “Bela Adormecida” ou equilíbrio entre os instintos mais primitivos, o id, e a moral de discernir entre certo e errado, o ego, em “Chapeuzinho Vermelho”, em que a menina do capuz é quase devorada por seus impulsos representados pelo lobo, mas é salva pelo caçador, simbolizando a moral.

A relevância dos contos de fadas é ressaltada na própria série. Quando questionada por Emma sobre a razão de ter presenteado Henry com o livro, Mary Margareth responde: “Acha que essas histórias servem para quê? Elas, as clássicas, há um motivo para as conhecermos bem. São uma forma de lidar com o nosso mundo. Um mundo que nem sempre faz sentido”¹⁰. Isso também explicaria o fato de essas histórias serem seguidamente revisitadas. A respeito disso, Von Franz (1990, p. 10) explica que:

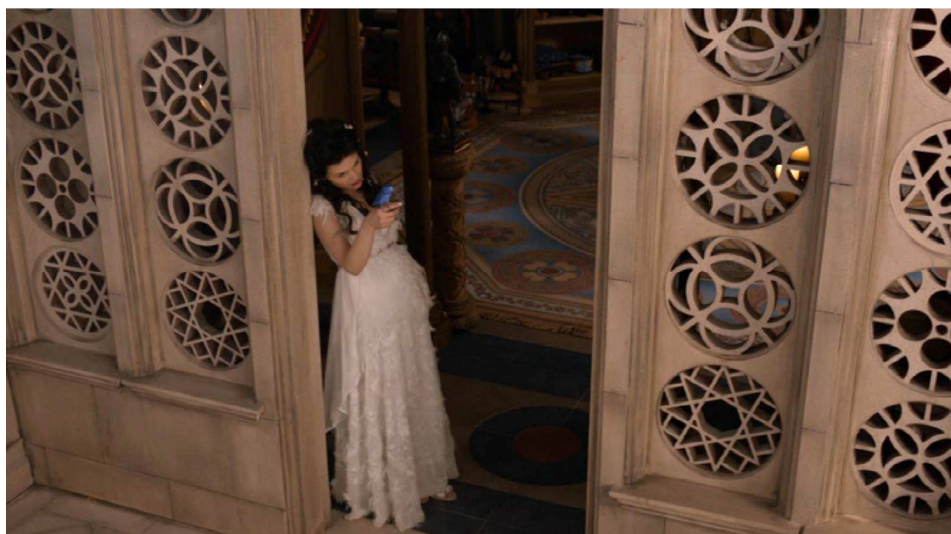
Os contos de fadas tentam descrever apenas um fato psíquico, mas esse fato é tão complexo, difícil e distante de se representar em seus diferentes aspectos, que centenas de contos e milhares de versões, são necessários até que esse fato desconhecido penetre na consciência, sem que isso consiga exaurir o tema. Esse fato desconhecido é o que Jung chama de SELF, que é a totalidade psíquica de um indivíduo e também, paradoxalmente, o centro regulador do inconsciente coletivo.

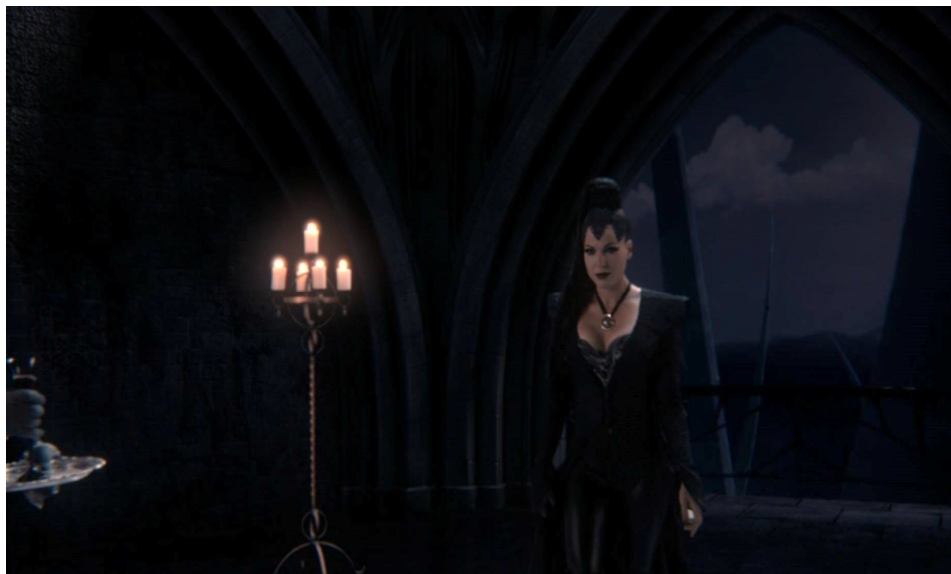
Desta forma, temas como a passagem da adolescência para a fase adulta aparecem em diversos contos, para que o ser humano compreenda que é necessário o adormecimento/morte de uma fase para que outra possa tomar o seu lugar e assim ocorra a evolução e o indivíduo torne-se mais humano. Esse fator elucidaria ainda os contos de fadas continuarem recebendo novas versões ainda hoje.

¹⁰ “What do you think stories are for? These stories, the classics, there’s a reason we all know them. They’re a way for us to deal with our world. A world that doesn’t Always make sense”. Tradução retirada da legenda da série.

É importante observar que, apesar da manutenção de diversos símbolos e temas, os contos recebem novos aspectos, como a ênfase do amor romântico entre Branca de Neve e o Príncipe Encantado, que prometem um ao outro sempre reencontrarem-se, o que é retomado várias vezes ao longo da primeira temporada. Figueiredo (2010, p. 18) explica que, ao tratarmos de histórias que transitam entre a narrativa escrita e a cinematográfica ou televisiva, não podemos nos restringir ao campo da adaptação. É necessário levar-se em consideração que se está tratando de suportes totalmente diferentes. Ao invés de longas descrições a respeito de um determinado acontecimento, tudo é condensado em uma imagem/cena, que deve atender a um público, muitas vezes, atraído por diversas distrações. Os recursos de imagem utilizados, como as cores associadas às personagens comprovam isso. Branca de Neve veste-se com roupas claras e está cercada de tons pastéis, enquanto a rainha é rodeada de elementos de tons escuros como preto, vermelho e roxo, exaltando, respectivamente a aura de bondade da princesa e a maldade e as trevas em que se encontra sua madrasta.

FIGURAS 1 E 2





Fonte: *Once upon time*, episódio 1, 2011.

Piccinin (2012, p. 74), ao tratar sobre os diferentes suportes para as narrativas, evidencia que os mesmos alteram a relação do receptor com as histórias. Na Antiguidade, as narrativas eram contadas oralmente, havendo uma maior aproximação entre narrador e receptor, além de serem modificadas a cada nova contação, já a escrita possibilitou a permanência e a imutabilidade narrativas e afastou narrador e receptor. Então, podemos perceber, que ao alterar-se o suporte, muda-se também a narrativa, fazendo com que trabalhem com contos de fadas diferentes, o literário e o televisivo, o que explicaria o apelo do reencontro do casal, ademais de outras situações como a crença de que o “amor verdadeiro” é a magia mais poderosa do mundo, ressaltando-se ideais que provavelmente agradam e mantem fiel o público da série e que são talvez dispensáveis na narrativa escrita.

É necessário enfatizar que esses fatores, embora importantes para uma melhor compreensão de determinados aspectos de *Once upon a time*, não são o foco do presente estudo. Considerando que o objetivo do mesmo não é analisar a série em si, mas realizar a leitura dos símbolos característicos do conto “Branca de Neve”, por meio da permanência do mito. Para tanto, assistimos aos episódios da primeira temporada, enfocando-se a pesquisa naqueles que traziam os símbolos já lidos na versão literária do conto e também naqueles que foram acrescentados na série e que estabelecem relação direta com Branca de Neve.

3.1 *Once upon a time: Branca de Neve e o mito em série*

Branca de Neve é o fio condutor da primeira temporada de *Once upon a time*, sendo a base da narrativa de dezesseis dos vinte e dois episódios e mantendo algum tipo de relação com as personagens dos demais. Tendo em vista que essa primeira parte da série trata da maldição lançada pela rainha, está explicada a ênfase dada a Branca de Neve, já que é ela a causa de todo o mal, pois ainda quando criança é salva por Regina de seu cavalo que corria em disparada, fazendo com que o rei quisesse casar-se com a salvadora de sua filha. Regina, porém, indo contra os desejos de sua mãe Cora, amava em segredo o cavaliário da propriedade de sua família e planejava fugir com ele. Branca de Neve ouve esses planos do casal e, apesar dos apelos de Regina para que mantivesse segredo, não resiste à insistência de Cora e revela tudo a ela, fazendo com que a terrível feiticeira matasse o grande amor de sua filha, obrigando-a a aceitar o compromisso com o rei. Desde então, Regina deseja acabar com o final feliz de sua enteada, impedindo-a de viver um grande amor, como acontecera com ela.

Além disso, Branca de Neve é peça fundamental para a quebra da maldição. É ela quem procura Rumpelstiltskinn e faz um acordo com ele. Em troca da profecia de que sua filha é a única capaz de salvar o reino do terrível mal prometido por Regina, ela revela para ele o nome de seu bebê, Emma. Branca de Neve, portanto, é a genitora da futura salvadora e abre mão da própria filha, enviando-a ao nosso mundo, para que possa cumprir sua missão de trazer os finais felizes de volta.

Considerando que “os contos de fada são como o mar, e as sagas e os mitos são como ondas, um conto surge como um mito, e depois afunda novamente para ser um conto de fada”, que é “a estrutura mais simples, mas também a mais básica – o esqueleto – da psique” (VON FRANZ, 1990, p. 33). “Branca de Neve” constitui-se como mito ao ser recontado de diversas formas, sem nunca perder sua base simbólica de representar a evolução do ser humano, por meio de uma fase que precisa adormecer/morrer para que outra tome seu lugar. Na série, quando é despertada pelo príncipe, Branca de Neve nasce para uma nova vida, em que ao lado de seu grande amor deverá enfrentar sua madrasta para reconquistar seu reino. Em *Storybrooke*, ao recuperar a memória, a personagem também inicia uma nova fase, principalmente por estar em um lugar desconhecido e poder assumir seu papel de mãe.

É importante ressaltar ainda que o mito é uma produção cultural (VON FRANZ, 1990, p. 33). O conto de fadas, portanto, receberia influências do meio em que surge, tonando-se mito (narrativa), porém sem nunca perder sua base simbólica, o que possibilitaria sempre a criação de novas histórias, que podem explorar diversos detalhes de uma mesma personagem ou de um mesmo conto. Em *Once upon a time*, o objetivo é mostrar aspectos ainda não abordados de personagens conhecidas do imaginário coletivo (PICCININ e HIRSCH 2012, p. 10), como o triste passado de Regina, que condena seu reino a viver sem finais felizes, por ter perdido seu grande amor pelas mãos de sua própria mãe.

A respeito disso, Piccinin e Hirsch (2012, p. 8) observam que a série possibilita a construção de personagens mais complexas que abandonam o aspecto maniqueísta do conto de fadas tradicional. Branca de Neve não é somente boa ou má do início ao final da narrativa, mas transita entre os dois lados, como qualquer ser humano. Para Corso e Corso (2011, p. 184), os contos de fadas adaptam-se aos novos públicos e as personagens mais complexas seriam um exemplo da última metamorfose sofrida por eles. Ao contrário das histórias tradicionais, a evolução da personagem não depende mais somente de uma aventura externa a ela, há mudanças interiores envolvidas. Branca de Neve necessita, além de proteger-se de Regina, conseguir acreditar novamente na existência do amor verdadeiro, visto que, ao conhecer o Príncipe, afirma que as relações afetivas são construídas apenas a partir de interesses materiais, como a dele e sua noiva Abigail, obrigados a casar para satisfazerem a vontade de seus pais de unirem seus reinos. Essa complexidade das personagens na série seria uma característica do conto de fadas intimista:

Neste, sobre um esqueleto de conto de fadas, é colocado um recheio contemporâneo, um acréscimo em relação ao conto tradicional, pois agora a vida interior – incluindo frustrações, traumas, medos e desejos, inclusive os inadmissíveis – das personagens encontra uma representação. Partindo da estrutura básica dos contos maravilhosos, essa modalidade se enriquece utilizando alguns elementos tomados da literatura moderna (CORSO E CORSO, 2011, p. 178).

O conto de fadas intimista possibilitaria a existência de personagens mais humanizadas, que enfrentam dilemas interiores como qualquer ser humano, precisando superar dificuldades, medos e tomar decisões para que possam evoluir. Além disso, tendo como base a classificação de personagens proposta por Forster (1969), podemos afirmar que neste tipo de conto maravilhoso, elas deixam de ser planas e passam a ser

redondas. Ou seja, deixam de ter apenas uma característica do início ao fim, tornando-se complexificadas. Branca de Neve, na versão dos Grimm, é uma personagem plana, pois é movida apenas por fatores externos, como as mortes causadas por sua madrasta, que não alteram sua essência. Já em *Once upon a time*, Branca de Neve é transformada pelos acontecimentos. O sacrifício do príncipe, ao jogar-se na frente da flecha que faria o coração da moça obscurecer-se para sempre, faz com que ela passe a acreditar no amor verdadeiro.

A série, embora possibilite a presença de personagens mais humanizadas, não deixa de apresentar algumas imagens arquetípicas. Para Jung o arquétipo é um padrão fundamental básico que possibilita um significado simbólico a determinado acontecimento (O'CONNELL e AIREY, 2010, p.52), fazendo com que tenhamos uma espécie de modelo que carrega em si determinadas funções. Emma, mantendo a ideia de que por ser uma princesa possui algo de especial, é a única capaz de trazer os finais felizes de volta. Esse fato sobre a personagem é observável logo no primeiro episódio. Ao tomar a decisão de ficar em Storybrooke, o relógio da torre da cidade desde sempre parado, passa a se mover. Além disso, há várias outras cenas arquetípicas como a luta entre James e o dragão e quando o mesmo cavalga para salvar Branca de Neve, cumprindo funções que arquetipicamente cabem a um príncipe.

FIGURAS 3 E 4





Fonte: *Once upon time*, episódios 1 e 10, 2011.

No momento em que há uma humanização das personagens na série, podemos ainda reconhecê-los como arquétipos, porém devido ao fato de que são trazidos à contemporaneidade, chama a atenção determinadas mudanças em seu comportamento, antes padronizado pelos contos de fadas tradicionais. Sendo Branca de Neve uma princesa, esperar-se-ia dela uma imagem indefesa, submissa e incapaz de proteger-se sozinha. Porém, na série, a personagem revela-se determinada, corajosa, sendo capaz até mesmo de roubar, indo contra as leis, para assim sobreviver.

3.2 Relendo “Branca de Neve”: *Once upon a time* e os desdobramentos simbólicos do conto

Once upon a time possibilita um novo olhar sobre diversos contos de fadas e ao tornar mais humanas as personagens, aproxima-as do público. Apesar da necessidade de adaptar-se ao público televisivo contemporâneo, a série mantém traços dos contos até mesmo quando o enredo desenvolve-se no mundo “real”. São eles os símbolos, que permitem que essas histórias tornem-se eternas e ajudam o telespectador a reconhecer o mito.

A história é desencadeada pela inveja da madrasta pela enteada, ou seja, de uma mulher mais velha pela mais nova. Embora Regina guarde um terrível rancor por Branca de Neve ter revelado seu segredo e impossibilitado seu final feliz, a menina não

a incomoda quando criança. É na adolescência, quando já pode atrair a atenção dos homens e despertar o amor de um príncipe, que a presença da enteada passa a perturbar a madrasta. É o que ocorre na cena do aniversário do rei, em que o mesmo afirma que Branca de Neve é o seu maior presente, pois faz com que ele se lembre da mãe dela, que também era a mais bela de todas. Em seguida, Regina aparece entristecida e revela ao gênio da lâmpada que se sente decepcionada por não atrair a atenção do marido e estar presa a ele.

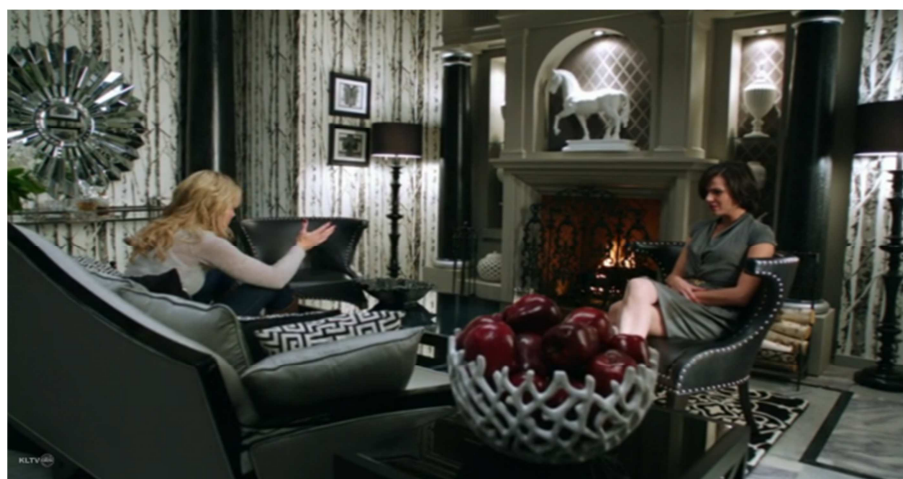
Dessa forma, há o conflito principal entre uma mulher mais velha que está presa a um rei e que não vê a possibilidade de encantar a outro homem, para sentir-se amada e bela e a mais jovem que, além de tomar para si a atenção do rei, está pronta para encontrar o amor e a admiração de um príncipe. Assim, na série, embora exista um conflito anterior entre a madrasta e Branca de Neve, é a inveja, principalmente em relação à beleza, da primeira pela segunda, a grande desencadeadora do enredo, pois é após o comentário do rei em seu aniversário que Regina resolve matá-lo e acabar com a felicidade da enteada. Esse objetivo permanece em *Storybrooke*. Obstinada em fazer Mary Margareth sofrer, Regina arma um plano para que a professora seja acusada do desaparecimento de Kathryn, esposa de David, e afirma para ela que apesar de saber de sua inocência, ela merece o sofrimento pelo qual está passando. Deste modo, podemos observar a permanência, na série, do mesmo conflito central da grande maioria dos contos de “Branca de Neve”.

A proximidade entre os contos “Branca de Neve” e “A Bela Adormecida”, que vários pesquisadores afirmam terem sido uma única narrativa em sua origem também permanece em *Once upon a time*. Além da simbologia do sono/morte, igualmente ao ocorrido com a décima terceira fada no batizado de Bela Adormecida, a Rainha não é convidada para o casamento de Branca de Neve com o Príncipe, surge entre os convidados e dá de presente ao casal a profecia da terrível maldição que acabará com os finais felizes de todos os habitantes da Floresta Encantada.

Do mesmo modo que a temática central, há diversos símbolos representativos de “Branca de Neve” que permanecem ao longo da série e que permitem o reconhecimento do mito nas mais variadas situações narrativas. Dentre eles, destacamos a maçã que no universo de *Storybrooke*, aparece diversas vezes associada à Branca de Neve: a chave de sua casa possui o vazado de uma maçã; Regina possui uma macieira em seu jardim e

sempre oferece algum prato ou bebida da fruta para seus convidados; a fruta aparece ao fundo de várias cenas que possuem como núcleo Mary Margareth, Regina e Emma, desempenhando a função de reconhecimento do conto na série em si e das personagens do mesmo em outro contexto ficcional, Storybrooke.

FIGURAS 5, 6 E 7



Fonte: Once upon time, episódios 1, 2 e 3, 2011.

Em relação à leitura simbólica realizada do conto, observa-se que, na série, a maçã mantém sua significação de permanência da juventude, pois Branca de Neve

continua corada e vivaz no esquite, além de ser o meio de a princesa atingir sua evolução. O ato de comer a maçã faz com que adormeça e desperte como mulher para o seu grande amor. Em *Once upon a time*, encontramos ainda outros significados para o fruto. O primeiro deles é a sua associação com a história do herói Páris, que teve de escolher a que fosse a mais bela entre as deusas e merecedora da maçã de ouro. Na série, também há uma disputa entre mulheres, pois Emma e Regina brigam pelo amor de Henry, sendo inclusive uma das provocações da primeira cortar a macieira da prefeitura, gerando a discórdia entre as duas. Para Chevalier e Gheerbrant (1999, p. 573):

A maçã, por sua forma esférica, significaria globalmente os desejos terrestres ou a complacência em relação a esses desejos. A proibição pronunciada por Jeová alertava o homem contra a predominância desses desejos, que o levavam rumo a uma vida materialista, por uma espécie de regressão, opostamente à vida espiritualizada, que é o sentido de uma evolução progressiva. A advertência divina dá a conhecer ao homem essas duas direções e o faz optar entre a via dos desejos terrestres e a da espiritualidade. A maçã seria o símbolo desse conhecimento e a colocação de uma necessidade: a de escolher.

No conto, Branca de Neve é enganada por sua madrasta e acaba comendo a maçã, porém em *Once upon a time* o fruto aparece com sua significação de escolha, pois Regina oferece para sua enteada duas opções: ela deve comer a maçã que tornará seu corpo um túmulo ou a Rainha matará James. Ao aceitar comer o fruto, Branca de Neve escolhe o caminho da espiritualidade, já que desperta para uma fase mais evoluída. Destaca-se também que a maçã é o único recurso utilizado pela madrasta para atingir sua enteada, não sendo o cinto e o pente mencionados. Em virtude disso, talvez seja o fruto a mesma arma utilizada por Regina para derrotar outra inimiga. Utilizando o restante da magia que reservava em Storybrooke, a prefeitura consegue abrir um portal e trazer a maçã para cidade e prepara um prato para Emma, porém é Henry quem acaba degustando-o e cai em sono profundo. O menino também faz uma escolha, sabendo dos perigos do prato oferecido à mãe, opta por comê-lo para provar ser verdadeira a maldição.

A ênfase dada à maçã na série é observável ainda na cena em que Regina sonha que a população da cidade descobriu ser ela a autora da maldição, amarra-a em uma árvore e Emma espreme um dos frutos podres em sua frente. Além disso, quando a maldição começa a enfraquecer, os frutos da macieira de Regina passam a ficar podres. O sono/morte, consequência da escolha de Branca de Neve e Henry de comer a maçã, mantem sua simbologia, considerando que é por meio dele que as personagens evoluem.

Quando desperta, a princesa é uma mulher, está pronta para casar-se com o Príncipe, enfrentar a Rainha e retomar seu reino, já Henry assume seu papel de personagem dos contos de fadas, deixando para sempre adormecido o menino órfão.

Podemos considerar Storybrooke como uma espécie de sono, pois enquanto não lembram suas verdadeiras identidades, as personagens encontram-se adormecidas, não expressando nenhum tipo de reação as suas intermináveis rotinas. Quando acordam, as personagens não são mais as mesmas, visto que deixaram de ser personagens de contos de fadas em uma Floresta Encantada e passam a indivíduos do mundo real, que precisam reencontrar seus finais felizes sem o auxílio da magia.

No entanto, a falta dos recursos mágicos não impede que Regina continue mantendo determinados poderes sobre os demais. Assim como quando era a rainha da Floresta Encantada, prossegue controlando as ações dos habitantes, sabendo tudo o que se passa com eles. Como prefeita da cidade, outro cargo de governo, manipula até mesmo o jornal local. Graças ao seu subordinado jornalista Sidney Glass, que em Storybrooke exerce a função do espelho, e fornece para a prefeita todas as informações sobre tudo o que acontece no lugar, fazendo com que este símbolo continue relacionado ao dom da adivinhação. Na série, a Rainha passa a ter controle sobre o espelho, o que não ocorria no conto, devido ao fato de, no reino encantado, Regina haver enganado um gênio da lâmpada, prendendo-o no espelho e obrigando-o a exaltar somente a beleza dela.

Outro elemento que parece subordinado a Regina é o delegado Graham, que tem com ela um caso amoroso. No entanto, essa situação começa a mudar quando ele interessa-se por Emma e a beija. Seguindo com o arquétipo da princesa, Emma possui algo de especial. Com esse ato, o delegado tem uma visão de si com Mary Margareth em uma floresta e passa a questionar sua falta de sentimentos, percebendo que não possui coração. Visto que um delegado tem o encargo de encontrar e prender, Graham mantém em Storybrooke sua antiga função de caçador, sendo digna de nota ainda a permanência da simbologia do mesmo, pois ao beijar Emma, ele inicia uma busca espiritual, visando compreender-se como ser humano, como já visto no simbolismo da caça. O mesmo significado permanece no contexto da Floresta Encantada, em que o caçador procura pelo lobo como um companheiro e não como uma presa, aceitando

matar Branca de Neve em troca da proibição da caça aos lobos e dividindo suas caças com esses animais, demonstrando sua busca pela evolução.

Em sua procura, Graham encontra com um lobo e ao acariciá-lo tem novas visões sobre seu passado na Floresta Encantada. Considerando que o lobo “evoca uma ideia de força mal contida, que é consumida com furor, mas sem discernimento” (CHEVALIER E GHEERBRANT 1999, p. 556), ele simbolizaria a condição mais instintiva do ser humano e no caso de Graham, traria de volta para ele seu aspecto mais primitivo, ser um caçador. Além disso, tendo como base os estudos de Bettelheim (1980, p. 244), que afirma que o caçador atuaria como o pai que a menina edípica deseja ter, pois engana a mãe/madrasta para proteger a filha, na série, essa interpretação ainda é aceitável, já que o caçador também tenta enganar a rainha, mostrando-lhe o coração de um animal e ajudando Branca de Neve, deixando-a escapar.

A floresta, lugar relacionado ao inconsciente, é onde Graham encontra o lobo. Ou seja, é na inconsciência que está oculto seu instinto, sua verdadeira identidade de caçador, a qual ele precisa compreender para evoluir. Ademais, os contos de fadas são considerados a mais pura expressão do inconsciente coletivo, o que explicaria, em *Once Upon a Time*, as personagens dos mesmos habitarem uma Floresta Encantada, que funciona como uma espécie de universo paralelo em que estão as verdadeiras identidades dos moradores de Storybrooke. Portanto, seria no inconsciente que o ser humano encontraria sua essência e ao entendê-la poderia torna-se melhor, mais humano. A floresta constitui-se como “um verdadeiro santuário natural” (CHEVALIER E GHEERBRANT 1999, p. 439), simbolizando ainda a proteção da Floresta Encantada em contraste com a insegurança de um mundo desconhecido como Storybrooke.

A imagem dos anões também permanece atrelada ao inconsciente, pois eles continuam habitando as minas, a parte mais profunda da terra, bem como o inconsciente representativo do aspecto mais denso da mente humana. A assexualidade, característica dos anões segundo Corso e Corso (2006, p. 81), é exaltada na série, considerando que nascem de ovos com o único objetivo de trabalharem na extração dos diamantes futuramente transformados em pó de fada. Desse modo, seguem não representando perigo para Branca de Neve, pois não a desejam como mulher. Embora tenham renunciado ao amor, os anões conhecem seus segredos, podendo servir de guia ou

conselheiro (CHEVALIER E GHEERBRANT 1999, p. 49), como fazem com Branca de Neve ao ajudá-la a reencontrar James.

É importante observar que, em sua primeira aparição em *Once upon a time*, os anões estão em um grupo de oito integrantes, porém um deles é morto pelos soldados da Rainha, chegando ao sete, formação considerada perfeita, visto a relevante simbologia deste número no conto de fadas. Outro fator a ser ressaltado são os nomes que os anões possuem na série, Zangado¹¹, Dengoso, Atchim, Dunga, Soneca, Mestre e Feliz, idênticos ao filme clássico *Branca de Neve e os sete anões*. Esses nomes colocados pelos estúdios Disney seriam uma forma de dar uma personalidade individual para os aspectos representativos de uma forma de existência imatura simbolizada pelos anões (BETTELHEIM, 1980, p. 249). Então, mantendo-se a leitura simbólica do conto, Branca de Neve precisa encontrar os anões, seus impulsos primitivos, para que possa evoluir e casar-se com o príncipe.

Em relação às três marcas de Branca de Neve, apesar de não serem exaltadas na série, notamos sua presença na constituição da imagem da personagem. Tanto criança, quanto depois adulta, ela apresenta a pele branca, determinado rubor (vermelho) e os cabelos negros. Simbolicamente, essas três características da personagem mantem em *Once upon a time* a mesma significação que possuem no conto. O branco como sinal de pureza que precisa ser equilibrado com o vermelho, as reações instintivas, para que a menina alcance sua evolução. Branca de Neve necessita harmonizar seu amor pelo príncipe, seus ideais e sua moral com o desejo de vingar-se da Rainha, para assim progredir. No entanto, para que uma nova fase comece, outra precisa ser extinta, o que é representado pelo preto, associado à morte. Como visto na leitura simbólica do conto, os cabelos estão relacionados à identidade. Então, sendo o preto o matiz dos cabelos de Branca de Neve, sua ligação com a morte permanece, além de estabelecer-se uma nova característica para a personagem, seu elo com o amor verdadeiro. Rumpelstiltskinn utiliza um fio de cabelo de Branca de Neve e um do Príncipe para fazer a poção do amor verdadeiro porque é no cabelo que está guardada a essência daqueles seres.

¹¹ Os anões recebem seus nomes juntamente com sua picareta. O primeiro nome de Zangado é Sonhador, porém, ao apaixonar-se por uma fada e ver-se impossibilitado de ficar junto a ela devido a sua condição de anão, torna-se amargo, recebendo uma nova picareta e por consequência, uma nova identidade.

FIGURAS 8 E 9



Fonte: *Once upon time*, episódios 18 e 1, 2011.

Os símbolos do conto que permanecem na série permitem reconhecer o mito de Branca de Neve em sua essência de significação, isto é, que precisamos evoluir para nos tornarmos mais humanos. Além dos símbolos já conhecidos, a série acrescenta ainda outros ao mito, o que possibilita uma nova narrativa. Exemplo disso é o beijo de amor verdadeiro, o único capaz de quebrar qualquer maldição. O beijo simboliza a união inseparável de dois espíritos (CHEVALIER E GHEERBRANT 1999, p. 128), o que explicaria ser considerado, no contexto de *Once upon a time*, a magia mais poderosa do mundo. É por meio deste gesto que Emma desperta Henry e a cumplicidade entre os

dois é selada, pois agora ambos creem na veracidade dos contos de fadas. O beijo é também símbolo da união entre casais, como ocorre quando James beija Branca de Neve, acordando-a e firmando o compromisso entre eles ou ainda quando Mary Margareth beija David ao encontrá-lo desmaiado.

O anel é outro símbolo inexistente no conto e que recebe destaque na série. Da mesma forma que o beijo, o anel também está associado à união dos casais. Ele simboliza “o signo de uma aliança, de um voto, de uma comunidade, de um destino associado” (CHEVALIER E GHEERBRANT 1999, p. 53). No contexto de Storybrooke, é representativo do elo que une eternamente os casais, embora não lembrem desse amor. Prova disso, são as diversas cenas em que Mary Margareth pensa sobre o amor ou em sua relação com David e mexe no anel ou ainda Regina, que continua usando a aliança que Daniel havia lhe dado e conversa com ela como se fosse seu grande amor.

Valenzuela (2014, p. 166) destaca a ponte como símbolo relevante para a transição das narrativas de Storybrooke e da Floresta Encantada, visto que é neste lugar que Branca de Neve e James percebem seus sentimentos um pelo outro e depois reencontram o amor em Storybrooke. A ponte simboliza a passagem e o perigo da mesma, além de indicar “uma transição entre dois estados interiores, entre dois desejos em conflito” (CHEVALIER E GHEERBRANT 1999, p. 730). Quando está na ponte, Branca de Neve precisa escolher entre usar o pó de fada, poderosa arma que transforma o inimigo em algo facilmente derrotável, para salvar o príncipe do ataque dos trolls ou continuar guardando-o para usa-lo contra a Rainha. Ela opta por ajudar James, o que marca a passagem para uma fase em que o amor não é inconcebível e vingar-se de Regina não é mais seu único objetivo.

No conto, o canibalismo seria o meio que a madrasta utilizaria para conseguir obter as qualidades físicas de sua enteada. Na série, a rainha pede ao caçador o coração de Branca de Neve. No entanto, não deseja comê-lo, mas mantê-lo junto com os outros corações de inimigos que guarda em seu castelo. Considerando que “o coração é, de fato, o centro vital do ser humano, uma vez que responsável pela circulação do sangue. Por isso, é ele tomado como símbolo – e não, certamente como sede efetiva – das funções intelectuais” (CHEVALIER E GHEERBRANT 1999, p. 280), quando Regina arranca o coração de uma pessoa, ela não falece, mas passa a ser dominada por ela.

Assim, a Rainha deseja este órgão de sua enteada para que possa controlá-la, bem como faz com o caçador. Além disso, o coração está diretamente ligado à manutenção da vida, então, para eliminar um inimigo, basta que Regina esmague seu coração até que se torne pó. É o que faz quando percebe que Graham está apaixonando-se por Emma. Da mesma forma que é o centro da vida, o coração é a peça fundamental para que a maldição funcione. Para isso, Regina necessita sacrificar o órgão daquele que mais ama e ela o faz matando ao próprio pai, o que ressalta o seu desejo de vingança, já que, conforme ela mesma afirma, ver Branca de Neve sofrendo é seu único conforto.

Once upon a time traz ainda outros símbolos importantes, como a nuvem, que possui sua significação associada à confusão e à transformação (CHEVALIER E GHEERBRANT 1999, p. 648). Sendo ela a forma pela qual a maldição espalha-se pela Floresta Encantada e depois a magia toma conta de Storybrooke, representaria a desorientação e a transformação das personagens por meio desses dois acontecimentos. Apesar de a série apresentar inúmeros símbolos, é indispensável ressaltar que nosso enfoque foi dado àqueles relacionados diretamente ao mito de Branca de Neve.

3.3 As sete etapas em *Once upon a time*: a reconstrução do mito na série televisiva

A permanência, em *Once upon a time*, da maioria dos símbolos do conto “Branca de Neve” permite o reconhecimento do mito em sua essência de significação, a evolução do ser humano por meio de uma fase da vida que adormece/morre para dar lugar à outra. Isso, tendo em vista que, ao ser despertada pelo príncipe, a personagem nasce para vivenciar o amor e recuperar seu reino e quando recupera a memória, está em outro mundo, onde precisa aprender a viver sem magia. Em relação aos novos símbolos, percebemos que possibilitam a formação de novas narrativas e também a humanização das personagens. O anel que Regina carrega mostra o forte laço estabelecido com Daniel, revelando que, apesar das trevas que carrega no coração, já foi capaz de amar. Evidencia-se, assim, uma característica da série, o abandono do maniqueísmo, que marca os contos de fadas tradicionais.

Ao ter-se, portanto, personagens redondas, considerando a classificação de Forster (1969) para esse elemento da narrativa, abre-se um leque interpretativo maior, visto que os acontecimentos exteriores causam mudanças interiores, sendo as

personagens transformadas pelas situações vivenciadas. O que é notável, principalmente pela leitura simbólica das sete etapas da evolução pelas quais passa Branca de Neve e que na série permitem sua reconstrução como mito.

A primeira etapa refere-se à consciência do corpo físico e é caracterizada por atitudes instintivas e pela não percepção do mundo ao seu redor. Branca de Neve encontra-se nessa fase enquanto vive no castelo com seu pai e sua madrasta sem dar-se conta do perigo que a Rainha representa para ela, já que Regina diz à menina que resolveu casar com o rei porque Daniel a abandonou, não revelando a morte de seu grande amor devido à revelação do segredo que a enteada deveria ter guardado. Cena representativa desse fato é quando Branca de Neve deixa-se ser consolada por sua madrasta pela morte do seu pai, sem ao menos desconfiar que fosse ela a assassina do rei.

Para a Rainha, a permanência de Branca de Neve nessa etapa é bastante favorável, pois ao não perceber o que se passa ao seu redor, a menina é facilmente controlável, não representando nenhum perigo para a madrasta. Em virtude disso, ao lançar a maldição, Regina mantém todos os habitantes de seu reino na primeira etapa. Em Storybrooke, os moradores encontram-se adormecidos, não possuem consciência de sua verdadeira identidade e simplesmente obedecem aos desmandos da prefeita, sem questionar ou reagir a eles. É importante observar ainda que Regina mantém seu verdadeiro nome, o que provavelmente ocorre por conhecer a verdade sobre o estado em que se encontra. Essa manutenção do nome também ocorre com Jefferson, o Chapeleiro que deseja abrir um portal para retornar à Floresta Encantada e poder viver com sua filha, que se encontra com outra família e com Rumpelstiltskinn, que sabe sua real identidade, mas usa seu nome fictício para guardar esse segredo. Desse modo, a diferenciação entre os que estão adormecidos e os que estão despertos se dá pela manutenção ou não de seus verdadeiros nomes.

Mary Margareth, ao ser uma moradora de Storybrooke, permanece na primeira etapa, sendo manipulada por Regina, que consegue até mesmo acusá-la de um crime que não cometeu, sem que ela consiga defender-se, sendo odiada pelo resto da população. Mary, por sua vez, não entende a causa do ódio que Regina sente por ela, mas também não demonstra nenhuma intenção de vingar-se ou reagir, apenas deseja

provar sua inocência, o que podemos considerar uma espécie de impulso primitivo para ter atendido seu desejo de liberdade, característico da primeira etapa.

Sobre esse aspecto, estando Mary Margareth neste estágio da evolução, torna-se representante da arquetípica imagem de princesa dos contos tradicionais. Para Kast (2013, p. 137), “os arquétipos são constantes antropológicas da vivência, da representação, do processamento e do comportamento. São, por assim dizer, expressão da natureza humana, do ser humano”. Obedecendo aos padrões de comportamento de uma princesa, Mary é delicada, sensível, acredita na existência do amor verdadeiro, almejando encontrá-lo para formar uma família feliz como a dos finais dos contos de fadas. Dessa forma, tendo em vista o arquétipo de princesa, Mary Margareth encontra-se mais próxima a ele do que Branca de Neve, que na Floresta Encantada é hábil no uso do arco e flecha, rouba para sobreviver e não acredita numa relação amorosa em que não haja interesses financeiros, sendo até mesmo irônica com James, ao chamá-lo de Encantado, rindo de sua condição de príncipe. Ocorre, ainda, uma inversão de papéis, considerando que nos contos de fadas tradicionais é o príncipe, a figura masculina, quem defende a inocente princesa. Em *Once upon a time*, Branca de Neve é quem salva James do ataque dos trolls, havendo uma quebra do arquétipo.

Podemos considerar ainda a consciência do corpo físico como um estágio de conforto, considerando que, ao não se ter percepção sobre o mundo e agindo impulsivamente, não há sofrimento. Por isso, é para essa fase que Branca de Neve almeja retornar quando é obrigada a separar-se de James. Então, procura Rumpelstiltskinn, que lhe fornece uma poção capaz de fazê-la esquecer do Príncipe. No entanto, ao beber o líquido, Branca de Neve anula também sua personalidade e passa a viver instintivamente. É sob o efeito da poção que a personagem tenta matar a Rainha, usando um arco e flecha encantados para jamais errar o alvo. Ao fazer isso, tenta satisfazer sua vontade de modo elementar e brutal, deseja apenas eliminar o que lhe faz mal, sem pensar nas consequências, o que é uma característica desse primeiro estado de consciência.

A consciência da emoção é a segunda etapa da evolução. Embora ainda desencadeie atitudes instintivas, estas são influenciadas pela presença dos sentimentos. Quando Branca de Neve é levada à floresta pelo caçador para ser morta por ele, ela o derruba, batendo nele com um galho e sai correndo em direção ao interior da mata. Essa

ação da personagem é marcada pelo impulso, pois age sem pensar nas consequências, seu objetivo é apenas livrar-se do que lhe ameaça naquele momento, no caso, o caçador. No entanto, é importante observar que o fator que desencadeia tal atitude de Branca de Neve é o medo, ou seja, a razão ainda não está presente, o que predomina é a emoção. Outra característica dessa fase é a presença da imaginação, pois se pressupõe que Branca de Neve passa a sentir medo do caçador ao imaginar o que poderia lhe acontecer, considerando que em nenhum momento o caçador ameaça diretamente a moça ou revela seu propósito. É ela quem constrói a ideia da iminência de perigo, ao constatar que o homem que lhe acompanha não é um guarda, já que não sabe usar a armadura e não lhe dá as condolências pela morte de seu pai.

Mary Margareth também apresenta atitudes características da segunda etapa. Henry pede a ela que leia a história de “Branca de Neve” para um paciente sem identificação e que está em coma no hospital, por acreditar que ele seja o Príncipe. O menino crê que, ao ouvir essa narrativa, o paciente despertará e o casal poderá ter seu final feliz. Mary, por sua vez, aceita fazer o que Henry lhe pede para agradá-lo. Porém, durante a leitura, o paciente toca a mão dela e ela passa a acreditar na hipótese de que ele seja seu amor verdadeiro. Sendo assim, deixa-se levar pela emoção. Após contar a Henry o acontecido, este lhe aconselha a ler novamente. Empolgada com o resultado da primeira experiência, Mary decide retornar ao hospital, porém, o paciente não está mais lá. Assim, iniciam-se as buscas e ao encontrá-lo desmaiado na ponte e, novamente levada por seus sentimentos, Mary beija David e ele desperta.

Situação representativa da fase em que Mary Margareth se encontra ocorre também quando está presa na delegacia. Certa noite, descobre, debaixo da cama, uma chave capaz de abrir sua cela. A chave foi lá deixada por Regina, para que a professora realmente fugisse, pois a prefeita tem a consciência de que a fuga indicará que Mary Margareth é a culpada, visto que teme o julgamento. A professora age como o previsto por Regina, sem pensar nas consequências. É necessário que Emma a alerte que sua fuga pode aumentar as suspeitas sobre ela.

Considerando que essas duas fases caracterizam-se por atos instintivos e pelo predomínio da emoção, não há ainda uma percepção racional do mundo que cerca o indivíduo, o que impossibilita uma análise sobre os acontecimentos que ocorrem ao mesmo. Sendo assim, é aceitável, tendo em vista, os planos de Regina de manter todos

sob seu comando, que os habitantes de Storybrooke transitem apenas entre essas duas etapas, permanecendo suscetíveis e não questionando sua condição. Por esta razão, Mary Margareth, além de não perceber que está sendo manipulada pela prefeita, tem atitudes instintivas ou influenciadas pelos sentimentos, sem que ela questione o fato de não poder ficar com David ou reaja para defender-se de Regina.

A terceira etapa é a consciência da inteligência, em que o sujeito é capaz de classificar, organizar e raciocinar. Branca de Neve atinge essa fase logo após sair do castelo de sua madrasta. Apesar de, em um primeiro momento, agir impulsivamente, fugindo do caçador, logo em seguida, a moça rende-se a ele por admitir que jamais conseguirá esconder-se dele na floresta porque aquele é o ambiente que ele domina. Dessa forma, Branca de Neve denota a presença do raciocínio e do predomínio da razão sobre a emoção porque, por mais que seus sentimentos a levem a fuga, ela possui o conhecimento de que um caçador jamais perderá uma presa em seu próprio habitat. Sendo o castelo “uma construção sólida e de difícil acesso. Dá a impressão de segurança, mas de uma segurança no mais alto grau. É um símbolo de proteção” (CHEVALIER E GHEERBRANT 1999, p. 199). Porém, no caso de Branca de Neve, o castelo representa uma proteção que a sufoca, mantendo-a presa a suas emoções e instintos e por isso sob o domínio de sua madrasta. É somente quando sai dele que toma consciência da inteligência, fazendo uso da razão e percebendo o mundo ao seu redor, como por exemplo, o perigo que o caçador representa.

Depois de ser aconselhada pelo caçador a fugir para longe de sua madrasta, Branca de Neve enfrenta diversas situações em que precisa fazer uso da razão, sendo a mesma essencial para sua sobrevivência. Para viver na floresta, Branca de Neve arma emboscadas para conseguir dinheiro ou joias que negocia com os trolls. Em uma delas, a moça corta uma árvore, coloca-a no meio da estrada, impedindo a passagem da carruagem de James. Enquanto este e seus guardas distraem-se com o imprevisto, ela aproveita para entrar na carruagem e roubar a bolsa em que estão os pertences do Príncipe, inclusive o anel que será dado a sua noiva. Por meio desse plano, notamos a capacidade de organização da personagem.

As diversas negociações que faz com os trolls também são um indicativo de que Branca de Neve encontra-se no terceiro estágio. Primeiramente, a moça troca as joias de James por dinheiro. Porém, o príncipe ameaça entregá-la para os guardas da rainha, caso

não recupere seu anel. Assim, Branca de Neve, em companhia de James, procura novamente os trolls para propor a devolução de todo o dinheiro em troca da joia. Outro momento bastante marcante, em que a personagem precisa agir racionalmente, se dá quando o Rei George a captura e diz a ela que se não procurar James para dizer-lhe que não o ama, o Príncipe será morto. Deste modo, a personagem precisa abandonar seus sentimentos em prol do bem estar de seu grande amor.

Em Storybrooke, os únicos habitantes que alcançam essa etapa da evolução são aqueles que de alguma forma possuem conhecimento a respeito de suas verdadeiras identidades e também sobre a maldição, tendo plena percepção do que se passa ao seu redor. São eles: Regina, Mr. Gold, Henry, Emma e Jefferson. A prefeita tem total conhecimento do que aconteceu a todos e faz uso disso para controlá-los, exemplo disso, é o plano que arma para incriminar Mary Margareth da morte de Kathryn. Mr. Gold, por sua vez, demonstra estar na terceira etapa ao manipular diversas situações que lhe permitam alcançar seu maior objetivo, reencontrar seu filho, como quando engana Emma para que ela recupere a poção do amor verdadeiro ou ainda os diversos acordos que faz com os moradores de Storybrooke. Henry, desde o início mostra-se organizado, visto que executa de maneira bastante planejada um plano para trazer Emma para sua cidade. Ela, apesar de não acreditar na existência da maldição, resolve várias situações usando recursos investigativos, tornando-se até mesmo delegada do lugar. Por último, Jefferson tem consciência de que está no mundo real e de que precisa de magia para que possa retornar à Floresta Encantada, costurando diversos chapéus na esperança de que um deles contenha magia suficiente para abrir um portal. Portanto, observa-se que, para atingir a terceira etapa, as personagens necessitam estar conscientes a respeito do mundo que os cerca, para que possam refletir sobre o mesmo e serem capazes de tomar decisões baseadas na razão.

A quarta etapa consiste na consciência da intuição e é caracterizada pelas relações que o sujeito estabelece com o inconsciente. Para Branca de Neve, essa ligação ocorre por meio dos símbolos que a cercam, como é o caso da floresta e dos anões. A floresta, principalmente devido a sua obscuridade, é símbolo do que está guardado em segredo ou de algo de difícil acesso, tal qual o inconsciente. É lá que está armazenada a crença de Branca de Neve no amor verdadeiro, visto que acreditava nele na infância, emocionando-se com o romance entre Regina e Daniel, fazendo com que aceitasse a

ideia de que Regina não quisesse ser sua mãe, pois não gostava do rei. Depois de adulta, porém, a personagem afirma não acreditar em histórias de amor à primeira vista ou ao primeiro beijo. Assim, é relevante observar que é na floresta que Branca de Neve conhece James e reencontra sua crença no amor, estabelecendo-se um vínculo com algo que estava inconsciente.

Após fazer o acordo com o Rei George e abrir mão de seu amor por James, Branca de Neve vai morar com os anões e passa a realizar os serviços domésticos para eles, o que denota a permanência, na série, da forte ligação desses seres com o trabalho, o qual valorizam acima de tudo. Além disso, eles representam, como já visto anteriormente, formas imaturas de existência. Portanto, o fato de Branca de Neve ir viver junto aos anões indicaria que ainda não está preparada para assumir seu papel de mulher adulta. Para que isso ocorra, a personagem necessita primeiramente aprender a conviver com seus impulsos, atingindo a evolução. Durante sua estadia com os anões Branca de Neve bebe a poção que a faz esquecer James, demonstrando que ainda não possui maturidade para enfrentar determinadas situações, já que prefere fugir a enfrentar o problema. É Zangado quem procura ajudá-la, tentando fazê-la lembrar de sua verdadeira essência, atuando como o inconsciente que busca chegar à consciência.

A consciência da espiritualidade é o quinto estágio da evolução e é marcada pelo desprendimento da vida material. Branca de Neve atinge essa etapa quando aceita comer a maçã que sua madrasta lhe oferece, transformando, como afirma Regina, seu corpo no seu próprio túmulo. Desse modo, ao adormecer, a personagem deixa de estabelecer vínculos com qualquer aspecto do mundo material, visto que se encontra morta para o mesmo. É relevante lembrar que o sono/morte é símbolo da evolução, pois quando despertar, Branca de Neve deixará para trás os anões, representativos de sua existência mais primitiva, e passará a viver junto ao Príncipe, desempenhando uma nova função. Podemos tomar também o cristal, material com o qual é fabricado o esqui de Branca de Neve, como demonstrativo da etapa em que está a personagem: “sua transparência é um dos mais belos exemplos da união dos contrários: o cristal, se bem que material, permite que se veja através dele, como se material não fora” (CHEVALIER E GHEERBRANT 1999, p. 303), simbolizando assim, o desprendimento do mundo concreto. Ademais, o cristal é considerado um diamante

“insuficientemente amadurecido” (CHEVALIER E GHEERBRANT 1999, p. 303), mostrando a imaturidade em que Branca de Neve se encontra dentro do esquife.

No momento em que Branca de Neve é despertada pelo príncipe, encontra-se em uma nova etapa, a consciência da vontade, fase que permite que o conhecimento passe para a ação. Desse modo, a personagem possui uma nova percepção acerca do mundo, sendo capaz de enfrentar sua madrasta de uma maneira mais racional, ao invés de com atitudes impulsivas, como o arco e flecha ou pó de fada que possuía. Outra situação representativa do estágio em que se encontra Branca de Neve ocorre quando ela decide procurar Rumpelstiltskin para defender-se da ameaça da rainha de acabar com os finais felizes, visto que a personagem possui a informação acerca dos incríveis poderes dele, como por exemplo, seu dom premonitório. Dessa forma, a princesa passa o conhecimento para a ação, isto é, contraria os conselhos do Príncipe sobre o perigo do senhor das trevas e vai ao seu encontro, fazendo com ele um acordo para saber sobre a maldição e assim tentar salvar seu reino.

A sétima etapa é a consciência da vida, em que o ser humano dirige toda sua atividade para a vida eterna e a salvação. Levando-se em consideração que, para o conto de fadas, a vida eterna está diretamente ligada ao final feliz, este se torna o foco de Branca de Neve, garantir que o bem vença e os habitantes de seu reino possam viver em eterna felicidade. Depois de Rumpelstiltskin revelar que a única salvação é a filha que Branca de Neve carrega em seu ventre, a Fada Azul pede a Gepeto que construa um armário a partir de uma árvore encantada, que permitirá que a princesa seja enviada a outro mundo, onde criará Emma, preparando-a para cumprir sua missão quando completar vinte e oito anos. Ao aceitar a ideia da Fada, a personagem revela estar na sétima etapa, pois terá que abandonar seu reino e sua vida ao lado de James, indo para um lugar desconhecido, em prol da salvação dos finais felizes. O sacrifício maior, porém, está por vir. Emma nasce quando Branca de Neve ainda está na Floresta Encantada e o armário possui magia suficiente para transportar apenas uma pessoa, fazendo com que a personagem tenha que abrir mão de criar a própria filha, enviando-a ao desconhecido, o que denota seu grande objetivo, garantir que todos tenham seus finais felizes, mesmo que isso implique na perda de sua própria felicidade.

A permanência em *Once upon a time* das sete etapas da evolução permite a reconstrução de Branca de Neve como mito, visto que sua simbologia de que o ser

humano evolui por meio de fases que adormecem/morrem e dão lugar a outras, continua presente, já que a cada nova fase, a personagem transcende, tornando-se mais madura ao ponto de voltar toda sua existência para a salvação e a vida eterna, representada pelos finais felizes. Podemos observar que, na série, a evolução da personagem ocorre de modo mais linear se comparada ao conto, em que há maior transitividade entre as etapas. Além disso, a transformação de Branca de Neve é mais significativa, considerando que, no conto, apenas passa da fase infantil para a adulta, enquanto na série é modificada interiormente por cada situação ou cada fase. Isso poderia ser explicado, tendo-se em vista o tipo de personagem que as duas narrativas apresentam, pelo fato de uma personagem plana, característica dos contos de fadas, ser incapaz de sofrer grandes transformações, em contraste com a personagem redonda, presente na série, para qual cada acontecimento exterior causa mudanças internas.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao término da presente pesquisa, podemos afirmar que a permanência dos símbolos representativos do conto “Branca de Neve” em *Once upon a time* possibilita a identificação do mito e sua reconstrução por meio de uma nova narrativa. Considerando que é através do simbolismo que o conto de fadas nos proporcionaria o autoconhecimento, é possível constatar que a essência significativa de Branca de Neve permanece na série: para evoluir o ser humano necessita deixar adormecer/morrer fases mais imaturas. No conto, quando desperta, a personagem não é mais uma criança/adolescente, é uma mulher pronta para assumir seu papel de esposa ao lado do príncipe. Da mesma forma, na série, Branca de Neve acorda para o amor verdadeiro e para enfrentar a rainha e retomar seu reino. Além disso, a recuperação da memória da personagem pode ser considerada um despertar para uma vida diferente, em que assumirá sua função de mãe junto a Emma e precisará alcançar seu final feliz sem o auxílio da magia.

A razão para Branca de Neve ser a nascente e a condutora das tramas feéricas em *Once upon a time* seria sua riqueza simbólica, visto que os contos tradicionais se baseiam em até três símbolos que os identificam e a personagem apresenta uma rica simbologia mesmo antes de seu nascimento. As três marcas (a pele branca, o rubor (vermelho) e os cabelos pretos) que a acompanham e são essenciais à sua trajetória como mito, pois evidenciam sua relação com a morte e com o processo de evolução inerente ao ser humano.

A simbologia é recorrente também na série, em que a maioria dos símbolos relacionados à Branca de Neve continua presente. São eles: o sono/morte, o espelho, a floresta, o caçador, os anões e as três marcas. No que diz respeito à significação, podemos observar ainda que, em grande parte, ela permanece a mesma. É o caso da relação da floresta e dos anões com o inconsciente e do caçador com a busca espiritual. É observável ainda que alguns símbolos recebem novos significados. A maçã, por exemplo, além de manter sua significação de juventude, aparece relacionada com a possibilidade de escolha.

Ademais dos símbolos do conto que permanecem em *Once upon a time*, notamos que há ainda outros que foram acrescentados e que estabelecem relação com o mito de Branca de Neve. O beijo, o anel, a ponte e o coração possibilitam a construção de novas narrativas, considerando que os dois primeiros, tendo em vista sua simbologia relacionada à união, permitem a ênfase do amor verdadeiro entre Branca de Neve e o Príncipe. A ponte também se encontra ligada à história do casal, já que é neste local, símbolo de escolhas, que a personagem opta por utilizar o pó de fada para salvar a vida de James. O coração, por representar o centro vital, é peça fundamental para que a maldição se concretize e por consequência para que a narrativa se desenvolva.

A recorrência das sete etapas na série também é essencial para o reconhecimento e a reconstrução do mito. No conto, tendo vista as características fixas dos contos de fadas, as situações vivenciadas por Branca de Neve não acarretam em grandes transformações interiores. Na série, com a presença de personagens redondas, a passagem de uma fase para outra ocorre de modo a modificá-la, preparando-a para uma etapa mais madura, em que estará preparada para viver o amor, em uma evolução mais significativa, considerando que no conto apenas incide de uma fase infantil para uma adulta, enquanto que, na série, a transformação ocorre para cada situação ou fase. É por meio da passagem da personagem pelos sete estágios que podemos observar seu crescimento espiritual, pois inicia sua caminhada sem ter noção do mundo que a cerca, passando pela segunda fase, em que é levada pelos sentimentos e atingindo a razão, quando torna-se capaz de refletir sobre seus atos. A quarta e a quinta etapas também a transformam intensamente, pois a relação estabelecida com o inconsciente a prepara para vivenciar o amor, e seu desprendimento da vida material, desperta-a para vida ao lado do Príncipe. Fase esta em que toma consciência da vontade, estando apta a colocar seu conhecimento em prática.

A consciência da vida, sétima e última etapa, é bastante representativa da evolução de Branca de Neve na série, pois na narrativa tradicional, ela consiste no final feliz da personagem junto ao príncipe. Em *Once upon a time*, por sua vez, Branca de Neve volta-se totalmente à busca da vida eterna, representada pelos finais felizes nos contos tradicionais, e à salvação dos mesmos. Para tanto, sacrifica a própria felicidade em prol do bem de seu reino, enviando sua filha a outro mundo para que possa cumprir com sua missão de salvadora. Assim sendo, a série possibilita a presença de

personagens mais humanas e com as quais o público apresenta maior identificação, já que, superando o maniqueísmo dos contos tradicionais, transitam entre o bem e o mal e são transformadas pelo mundo a sua volta como qualquer ser humano. Sobretudo, Branca de Neve, na série, é promotora de suas ações, enquanto que no conto apenas sofre as consequências dos atos das outras personagens.

Acreditamos, desse modo, ter alcançado nosso objetivo, qual seja, o de refletir, a partir de estudos teóricos, sobre a permanência do mito de Branca de Neve no imaginário popular e na produção cultural contemporânea, considerando as mídias audiovisuais e tendo por base a simbologia nos contos de fadas. O estudo dos contos tradicionais e de sua recorrência na literatura e nas mídias possibilitou a percepção da importância dos mesmos para a trajetória cultural e humana dos sujeitos. Em relação ao mito de Branca de Neve, por meio de sua riqueza simbólica, percebeu-se sua relevância para o autoconhecimento. Os símbolos, considerando sua importância para a interpretação dos contos de fadas, ao mesmo tempo em que permitem a permanência e o reconhecimento do mito, por seu desvelamento de significados, possibilitam também a reconstrução do mesmo sob uma perspectiva mais humanizada da personagem em *Once upon a time*.

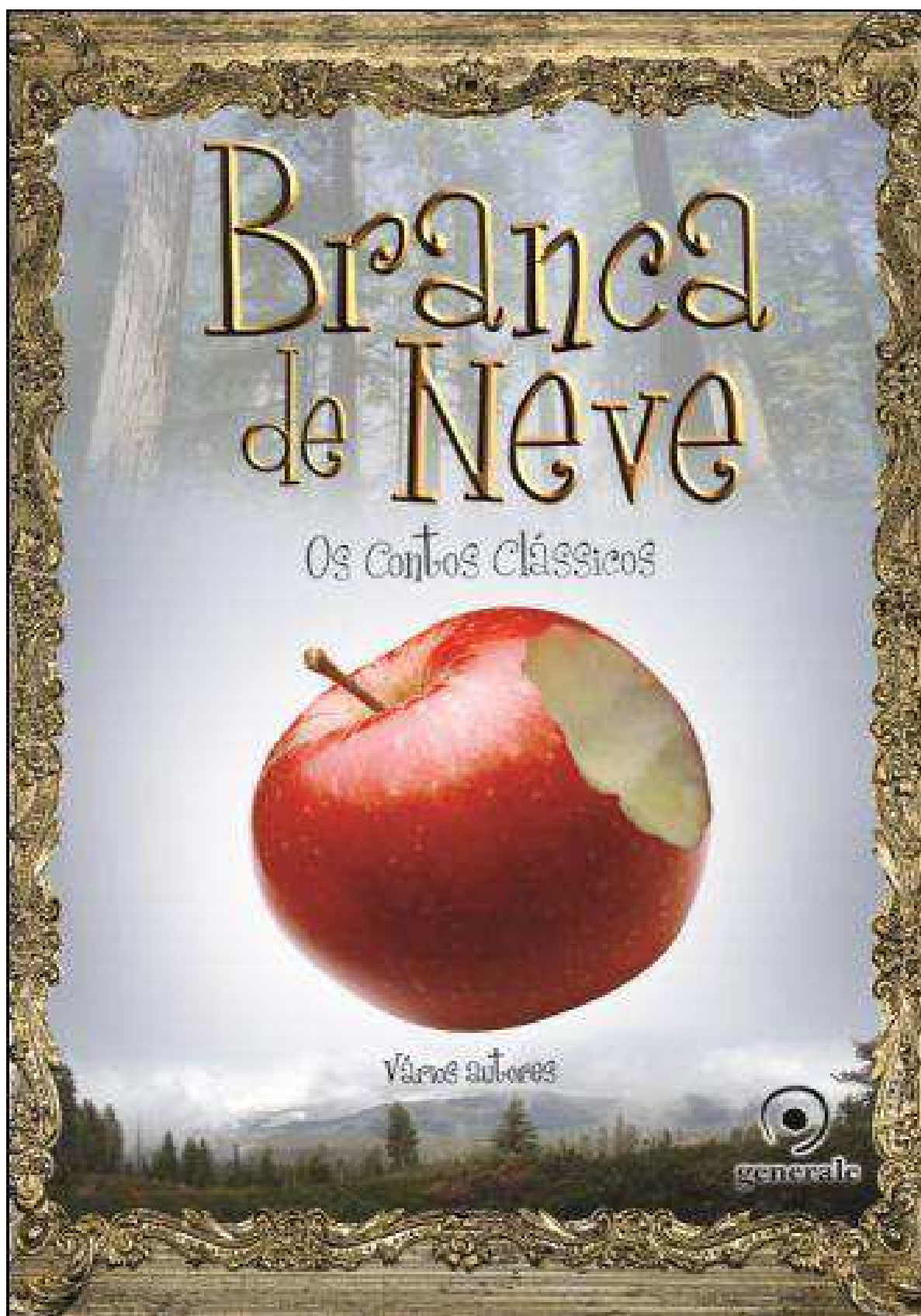
REFERÊNCIAS

- BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo*. 2. ed Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- BETTELHEIM, Bruno. *A psicanálise dos contos de fadas*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.
- BREDER, Fernanda Cabanez. *Feminismo e príncipes encantados: a representação feminina nos filmes de princesa da Disney*. Rio de Janeiro, 2013. Monografia (graduação), Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio de Janeiro- UFRJ, 2013. Disponível em: <http://literaturaexpandida.files.wordpress.com/2011/09/feminismo-e-prc3adncipes-encantados-a-representac3a7c3a3o-feminina-nos-filmes-de-princesa-da-disney.pdf>. Acesso em: nov. 2014.
- BRIGATTI, Gustavo. Menos boazinhas, mais complicadas. *Zero Hora*. 18 jan. 2014. Segundo Caderno, p. 6.
- CALLARI, Alexandre (Org.). *Branca de Neve: os contos clássicos*. São Paulo: Évora, 2012.
- CALVINO, Italo. *Por que ler os clássicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- CAMPBELL, Joseph. *O herói de mil faces*. São Paulo: Pensamento, 2000.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. 4. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1991.
- COELHO, Nelly Novaes. *O conto de fadas: símbolos, mitos e arquétipos*. São Paulo: DCL, 2003.
- CORSO, Diana L.; CORSO, Mário. *Fadas no divã: Psicanálise nas Histórias Infantis*. Porto Alegre: Artmed, 2006.
- _____. *A psicanálise na Terra do Nunca: ensaios sobre a fantasia*. Porto Alegre: Penso, 2011.
- DARNTON, Robert. *O grande massacre de gatos e outros episódios da história cultural francesa*. Rio de Janeiro: Graal, 2011.
- DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.
- FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. *Narrativas migrantes: literatura, roteiro e cinema*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2010.
- FORSTER, E.M. *Aspectos do romance*. Porto Alegre: Globo, 1969.
- FROMM, Erich. *A linguagem esquecida: uma introdução ao entendimento dos sonhos, contos de fadas e mitos*. Rio de Janeiro: Zahar, 1966.
- GILLIG, Jean-Marie. *O conto na psicopedagogia*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1999.

- GRIMM, Jacob & Wilhelm. *Contos de fadas*. Belo Horizonte: Villa Rica, 1994.
- JUNG, Carl Gustav (Org). *O homem e seus símbolos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.
- KAST, Verena. *A dinâmica dos símbolos: fundamentos da psicoterapia junguiana*. Petrópolis: Vozes, 2013.
- LÜTHI, Max. *Once upon a time – on the nature of fairy tales*. Bloomington: Indiana University, 1999.
- _____. *The fairy tale – as art form and portrait of man*. Bloomington: Indiana University, 1987.
- MACHADO, Ana Maria. *Como e por que ler os clássicos universais desde cedo*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.
- MANTOVANI, Fryda Schultz. *Sobre las hadas: ensayos de Literatura Infantil*. Buenos Aires: Nova, [s.d.].
- MEREGE, Ana Lúcia. *Os contos de fadas: origem, história e permanência no mundo moderno*. São Paulo: Claridade, 2010.
- O'CONNELL, Mark; AIREY, Raje. *Almanaque ilustrado símbolos*. São Paulo: Livros Escala, 2010.
- ONCE upon a time. Direção: Ron Underwood e outros. Produção: Kathy Gilroy Samantha Thomas e outros. Roteiro: Edward Kitsis Adam Horowitz. Intérpretes: Ginnifer Goodwin, Jennifer Morrison e Lana Parrilla e outros. EUA: 2011, Walt Disney, série televisiva, DVD, primeira temporada, 22 episódios.
- PAZ, Noemí. *Mitos e ritos de iniciação nos contos de fadas*. São Paulo: Cultrix, 1995.
- PEREIRA JUNIOR, Luiz Costa. Fada é a vovozinha. *Metáfora*, São Paulo, nº 10, p. 39-45, 2012.
- PERRAULT, GRIMM, ANDERSEN. *Contos de fadas*. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.
- PICCININ, Fabiana. O (complexo) exercício de narrar e os formatos múltiplos: para pensar a narrativa no contemporâneo. In: _____; SOSTER, Demétrio de Azeredo (Orgs.) *Narrativas comunicacionais complexificadas*. Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2012.
- _____.; Hirsch, Katiele Naiara. Imagens contemporâneas e contos de fadas: uma análise do herói em *Once upon a time*. *Darandina*, Juiz de Fora, v. 5, nº 2, p. 1-16, 2012. Disponível em: http://www.academia.edu/3250419/Imagens_contempor%C3%A2neas_e_contos_de_fadas_Uma_an%C3%A1lise_do_her%C3%B3i_em_Once_Upon_a_Time. Acesso em: set. 2014.
- PROPP, V.I. *Morfologia do conto maravilhoso*. Rio de Janeiro: Forense-universitária, 1984.
- RAHDE, Maria Beatriz Furtado; CAUDURO, Flávio Vinicius. Algumas características das imagens contemporâneas. *Revista Fronteiras – estudos midiáticos*, São Leopoldo, v. VII, nº 3, p. 195-205, 2005. Disponível em: <file:///D:/Usuario%20-%20Documentos/Downloads/6392-19401-1-SM.pdf>. Acesso em: set. 2015.

- RUIZ, Carlos Bartolomé. *Os paradoxos do imaginário*. São Leopoldo: Unisinos, 2003.
- TATAR, Maria. *Contos de fadas: edição comentada e ilustrada*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.
- TOLKIEN, J.R.R. *Sobre histórias de fadas*. São Paulo: Conrad, 2006.
- VALENZUELA, Sandra Trabucco. Branca de Neve e o Príncipe Encantado: personagens de *Once upon a time*. *Literates*, São Paulo, nº 3, p. 155-169, 2014. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/literartes/article/view/89213>. Acesso em: set. 2015.
- VOGLER, Christopher. *A jornada do escritor*. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.
- VON-FRANZ, Marie Louise. *O feminino nos contos de fadas*. Petrópolis: Vozes, 2010.
- _____. O processo de individuação. In: JUNG, Carl Gustav (Org). *O homem e seus símbolos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.
- _____. *A interpretação dos contos de fadas*. São Paulo: Paulus, 1990. (Coleção amor e psique).
- WARNER, Marina. *Da fera à loira: sobre contos de fadas e seus narradores*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- ZILBERMAN, Regina. *A literatura infantil na escola*. 11. ed. rev., atual. e ampl. São Paulo: Global, 2003.
- ZIPES, Jack. *Fairy tale as myth, myth as fairy tale*. Kentucky: University Press of Kentucky, 1993.

ANEXO



Alemanha (1857)



George Soper, 1915

Pequena Branca de Neve

Irmãos Grimm

Era uma vez, em meio ao inverno, quando flocos de neve caíam como plumas do céu, uma bela rainha, sentada ao pé de sua janela cuja madeira era feita de ébano escuro. Enquanto bordava, ela olhou para os flocos caindo e picou o dedo com sua agulha. Três gotas de sangue se

Parte 1 – Os contos

derramaram na neve. O vermelho sobre o branco era tão lindo, que ela pensou: ~~“Se ao menos eu tivesse uma filha tão alva como a neve, tão carmesim como o sangue e tão negra quanto esta moldura!”~~ Algum tempo depois, ela teve uma filha cuja pele era alva como a neve, carminada como sangue e com cabelos tão negros como ébano e, portanto, chamaram-na Pequena Branca de Neve. Mas assim que a criança nasceu, a rainha faleceu.

Um ano depois, o rei casou-se uma segunda vez. Sua esposa era uma mulher muito bela, mas extremamente orgulhosa e arrogante, e não conseguia suportar a ideia de que alguém sobrepujasse sua beleza. Ela possuía um espelho mágico, e diariamente ficava de frente para ele, admirava-se, e dizia:

– Espelho, espelho na parede. Quem nesta terra é a mais bela de todas?

A isto o espelho respondia:

– Tu, minha rainha, és a mais bela de todas.

Então, ela sentia-se satisfeita, pois sabia que o espelho dizia a verdade.

Branca de Neve cresceu e se tornou cada vez mais bonita. ~~Aos 7 anos de idade era tão linda como a luz do dia, até mais do que a própria rainha.~~

Um dia, a rainha perguntou ao espelho:

– Espelho, espelho na parede. Quem nesta terra é a mais bela de todas?

O espelho respondeu:

– Tu, minha rainha, és bela; é verdade. Mas Branca de Neve é mil vezes mais bela que a senhora.

A rainha estremeceu, e ficou verde e amarela de ciúmes. Deste momento em diante, cada vez que olhava para Branca de Neve seu coração disparava, tamanho era o ódio que tinha pela menina. Sua inveja e orgulho cresceram ainda mais, como uma erva daninha no coração, até que ela se tornou incapaz de ter paz, fosse dia, fosse noite.

Enfim, a rainha mandou chamar um caçador e lhe disse:

– Leve Branca de Neve até a floresta. Não quero jamais tornar a vê-la. Mate-a e, como prova de que está morta, traga-me ~~seus pulmões e fígado~~

O caçador obedeceu e conduziu Branca de Neve para o interior da floresta. Levou sua faca de caça, e estava pronto para esfaqueá-la no coração, quando ela desandou a chorar, dizendo:

Pequena Branca de Neve

– Ó querido caçador, deixe-me viver! Fugirei para dentro das matas selvagens e prometo nunca mais voltar.

Como era demasiada linda, o caçador apiedou-se e disse:

– Fuja, pobre criança.

Ele pensou: “Os animais selvagens logo irão devorá-la de qualquer modo”. Mas, ainda assim, sentiu como se uma rocha tivesse saído de seu coração por não ter precisado assassiná-la.

Naquele momento, um jovem veado passou correndo. O caçador matou-o, tirou seus pulmões e fígado e levou-os para a rainha, como prova da morte de Branca de Neve. O cozinheiro preparou as vísceras com sal, e a Rainha Má comeu tudo, supondo que saboreava os pulmões e fígado de Branca de Neve.

Nesse meio-tempo, a pobre menina estava só e por sua própria conta na grande floresta. Sentia tanto medo, que ficava apenas olhando para todas as folhas nas árvores, sem saber o que fazer. Então, começou a correr. Correu por sobre pedras pontiagudas e espinhos, e animais selvagens saltaram sobre ela, mas não a feriram. Ela correu o mais longe possível que seus pés puderam levá-la e, quando a noite estava para cair, viu uma pequenina casa e nela entrou para descansar.

Dentro da casa, tudo era pequeno, porém muito limpo e arrumado, tanto que ninguém poderia dizer o contrário. Havia uma pequena mesa coberta com uma toalha branca e ~~sete~~ pratinhos, e cada um tinha uma colher, e havia ~~sete~~ garfos e facas, e também ~~sete~~ canecas. Próximo à parede, estavam ~~sete~~ caminhas, todas enfileiradas e cobertas por lençóis alvos.

Como Branca de Neve estava faminta e com sede, comeu alguns vegetais e um pouco de pão servido em cada pratinho e, de cada caneca, bebeu apenas um gole de vinho. Depois, não se aguentando mais de cansaço, foi se deitar em uma cama, mas nenhuma parecia lhe servir – a primeira era muito comprida, a seguinte, curta demais. Finalmente, a sétima tinha a medida correta. Ela permaneceu deitada, confiando seu destino a Deus, e adormeceu.

Após o anoitecer, os donos da casa retornaram. Eram ~~sete anões~~ que escavavam minérios nas montanhas. Eles acenderam suas ~~sete~~ lamparinas e, assim que a casa ficou iluminada, viram que alguém tinha estado lá, pois nem tudo estava conforme haviam deixado ao sair.

O primeiro disse: – Quem se sentou na minha cadeira?

O segundo: – Quem comeu do meu prato?

Parte 1 – Os contos

O terceiro: – Quem comeu meu pão?

O quarto: – Quem comeu meus vegetais?

O quinto: – Quem usou meu garfo?

O sexto: – Quem cortou com a minha faca?

E o sétimo: – Quem bebeu da minha caneca?

Então, o primeiro reparou que sua cama havia sido mexida, e disse: – Quem se deitou na minha cama?

Os outros vieram correndo e gritaram: – Alguém se deitou na nossa também!

E o sétimo, olhando para sua cama, encontrou Branca de Neve deitada e adormecida. Os setes anões vieram todos, e exclamaram cheios de admiração:

– Oh, meu Deus! Oh, meu Deus! – foi o que disseram. – Esta criança é tão bela!

Eles estavam tão felizes, que não quiseram acordá-la, e a deixaram dormir. O sétimo anão teve que dormir com seus companheiros, uma hora com cada um. E assim a noite passou.

Na manhã seguinte, Branca de Neve acordou e, quando viu os sete anões, ficou assustada. Mas eles foram amigáveis e perguntaram:

– Qual é o seu nome?

– Eu me chamo Branca de Neve.

– Como chegou até nossa casa? – os anões perguntaram.

Então ela contou como sua madrasta havia tentado assassiná-la, que o caçador poupou sua vida, e que ela tinha corrido um dia inteiro, antes de finalmente chegar até a casa deles.

Os anões disseram:

– Se você guardar a casa para nós, cozinhar, fazer as camas, lavar, costurar e tricotar, e mantiver tudo limpo e em ordem, então pode ficar conosco, e terá tudo o que quiser.

– Sim – Branca de Neve respondeu. – Aceito com todo o meu coração!

E ela passou a guardar a casa para eles. Toda manhã, eles iam para as montanhas em busca de ouro e minérios e, à noite, quando voltavam, sua refeição tinha que estar pronta. Durante o dia, a menina ficava só.

Os bons anões a advertiram, dizendo:

– Cuidado com sua madrasta. Em breve ela descobrirá que você está aqui. Não permita que ninguém entre.

Pequena Branca de Neve

A rainha, acreditando que comera o fígado e os pulmões de Branca de Neve, só conseguia pensar que era, novamente, a primeira e mais bela de todas as mulheres. Então, postou-se diante do espelho e disse:

– Espelho, espelho na parede. Quem nesta terra é a mais bela de todas?

Ele respondeu:

– Tu, minha rainha, és bela; é verdade. Mas Branca de Neve, morando além das montanhas com os sete anões, é mil vezes mais bela que a senhora.

Aquilo deixou a rainha furiosa, pois sabia que o espelho não mentia, e percebeu que o caçador a enganara, e que Branca de Neve ainda estava viva. Então, pensou e repensou como poderia matar Branca de Neve, pois enquanto não fosse a mulher mais bela do mundo, sua inveja jamais lhe daria descanso.

Enfim, elaborou algo. Maquiando o rosto, disfarçou-se como uma velha vendedora de quinquilharias, de modo que ninguém pudesse reconhecê-la. Com esse disfarce, foi até a casa dos sete anões. Batendo à porta, gritou:

– Belos produtos à venda, à venda!

Branca de Neve espiou pela janela e disse:

– Bom dia, minha senhora, o que tem para vender?

– Produtos bons e lindíssimos – ela respondeu. – Laços bordados de todas as cores – e a velha mostrou um cinto trançado com seda colorida.

– Você gostaria deste?

“Eu posso deixar esta mulher honesta entrar”, Branca de Neve pensou antes de destrancar a porta, e então comprou o belo cinto.

A velha falou:

– Criança, como és bela! Venha, deixe-me prender o cinto de forma apropriada.

Branca de Neve ficou diante dela sem nada suspeitar, e deixou que a mulher afivelasse o cinto, mas ela apertou-o tão rápido, e com tanta força, que a menina, sem conseguir respirar, perdeu os sentidos.

– Você era a mais bela! – disse a velha, e fugiu apressadamente.

Pouco depois, ao cair da noite, os anões voltaram para casa. Ficaram apavorados ao ver sua querida Branca de Neve estendida no chão, rígida, como se estivesse morta! Eles a ergueram e, ao ver que ela estava sendo

Parte 1 – Os contos

pressionada pelo cinto, cortaram-no ao meio. Então, Branca de Neve começou a respirar e, pouco a pouco, voltou a si.

Quando os anões escutaram o que tinha acontecido, lhe disseram:

– Aquela velha era, sem dúvida, ninguém senão a terrível rainha. Tenha cuidado, e não deixe mais ninguém entrar quando não estivermos com você.

Quando a Rainha Má chegou ao castelo, correu ao espelho e perguntou:

– Espelho, espelho na parede. Quem nesta terra é a mais bela de todas?

O espelho novamente respondeu:

– Tu, minha rainha, és bela; é verdade. Mas Branca de Neve, morando além das montanhas com os sete anões, é mil vezes mais bela que a senhora.

Ao escutar aquilo, a rainha sentiu o sangue ferver, pois soube que Branca de Neve ainda vivia.

– Desta vez, pensarei em algo que irá destruí-la – disse a rainha.

Então, fazendo uso de bruxaria, ela preparou um pente envenenado. Depois, disfarçou-se, assumindo a forma de uma velha diferente da anterior. Assim, cruzou as sete montanhas em direção à casa dos sete anões e bateu na porta, gritando:

– Belos produtos à venda, à venda!

Branca de Neve olhou e disse:

– Siga vosso caminho. Não posso deixar ninguém entrar.

– Mas você pode, com certeza, olhar – disse a velha, tirando o pente envenenado e segurando-o no alto. A jovem gostou tanto dele que se deixou enganar e abriu a porta.

Após terem acertado a compra, a velha disse:

– Agora, permita que eu penteie seus cabelos da forma como se deve.

Ela mal havia tocado os cabelos de Branca de Neve com o pente, quando o veneno fez efeito e a garota caiu no chão, inconsciente.

A Rainha Má resmungou antes de ir embora:

– Você, exemplo de beleza, agora está acabada!

Felizmente já era quase noite, e os anões voltaram para casa. Quando viram Branca de Neve caída no chão como se estivesse morta, desconfiaram imediatamente da madrasta. Eles a examinaram e encontraram o pente envenenado. Assim que o removeram, Branca de Neve voltou a si e

Pequena Branca de Neve

contou o que acontecera. Novamente eles a preveniram para que permanecesse alerta e não abrisse a porta para ninguém.

De volta ao castelo, a rainha, diante do espelho, disse:

– Espelho, espelho na parede. Quem nesta terra é a mais bela de todas?

O espelho respondeu:

– Tu, minha rainha, és bela; é verdade. Mas Branca de Neve, morando além das montanhas com os sete anões, é mil vezes mais bela que a senhora.

Ao ouvir as palavras do espelho, ela estremeceu de raiva.

– Branca de Neve tem que morrer, mesmo que isso custe minha própria vida! – ela gritou.

Então, foi ao seu quarto mais secreto – ninguém mais podia entrar lá –, onde criou uma maçã muito venenosa. Por fora era linda, com a casca vermelha, e qualquer pessoa que a visse a desejaria. Mas todo aquele que mordesse um pedaço, morreria. Então, a rainha maquiou o rosto, disfarçando-se de camponesa, e cruzou as sete montanhas para ir à casa dos sete anões. Ela bateu à porta.

Branca de Neve esticou a cabeça para fora da janela e disse:

– Não posso deixar ninguém entrar. Os anões me proibiram.

– Tudo bem – respondeu a camponesa. – Irei facilmente me desfazer de minhas maçãs. Veja, permita-me lhe dar uma de presente.

– Não, não posso aceitar coisas – Branca de Neve respondeu.

– Temes que ela esteja envenenada? – indagou a velha – Olha, vou cortá-la ao meio. Você come a metade mais vermelha e eu a esbranquiçada.

A maçã tinha sido tão habilmente preparada, que somente a parte vermelha estava envenenada. Branca de Neve ansiava pela bela maçã e, ao ver que a camponesa estava comendo sua parte, não conseguiu resistir, e estendeu a mão, apanhando a metade envenenada. Ela mal havia dado a primeira mordida e caiu no chão, morta.

A rainha olhou para ela com ar feroz, riu alto e exclamou:

– Branca como a neve, rosada como o sangue e negra como ébano! Desta vez os anões não poderão despertá-la!

De volta ao castelo, perguntou ao espelho:

– Espelho, espelho na parede. Quem nesta terra é a mais bela de todas?

Parte 1 – Os contos

Ele finalmente respondeu:

– Tu, minha rainha, és a mais bela de todas.

Então, seu coração invejoso pôde descansar.

Quando os anões regressaram para casa à noitinha, encontraram Branca de Neve deitada no chão. Ela não respirava. Eles a levantaram e procuraram por algo venenoso. Desabotoaram-lhe o vestido. Pentearam seus cabelos. Lavaram-na com água e vinho. Mas nada adiantou. A querida menina estava morta, e assim permaneceu. Então, a colocaram em um esquife, e todos os sete se sentaram próximos a ela e lamentaram, chorando durante três dias. Eles iam enterrá-la, contudo, ela ainda parecia tão fresca quanto uma pessoa viva, e conservava as bochechas rosadas.

Então, disseram:

– Não podemos enterrá-la na terra negra.

Fabricaram um caixão de vidro transparente, para que ela pudesse ser vista por todos os lados. Puseram-na dentro e, com letras douradas, escreveram seu nome, identificando-a como uma princesa. Depois, colocaram o caixão do lado de fora, no topo de uma montanha, e um deles sempre ficava ao seu lado para guardá-lo. Os animais também vieram para velar por ela, primeiro uma coruja, depois um corvo, e finalmente uma pomba.

Branca de Neve ficou dentro do esquife durante um longo, longo tempo, e não se deteriorou. Parecia apenas estar adormecida, pois sua pele continuava alva como a neve, a boca rosada pelo sangue, e os longos cabelos pretos como ébano.

Certo dia, um príncipe adentrou aquelas matas e encontrou, por acaso, a casa dos anões, onde buscou abrigo para passar a noite. Ele viu o caixão nas montanhas com a bela Branca de Neve dentro, e leu o que estava gravado sobre ele com letras douradas.

Mais tarde, disse aos anões:

– Deixem-me ficar com o esquife. Eu darei qualquer coisa que quiserem em troca.

Mas os anões responderam:

– Não. Não o venderíamos nem por todo ouro do mundo.

O príncipe retrucou:

– Então, dê-me de presente, pois já não posso viver sem poder ver Branca de Neve. Irei honrá-la e respeitá-la como se fosse o ser mais amado deste mundo.

Pequena Branca de Neve

Ao ouvirem aquelas palavras, os anões sentiram pena e lhe deram o caixão. O príncipe pediu que seus criados o carregassem nos ombros. Contudo, aconteceu de um deles tropeçar em um arbusto e o solavanco fez com que o bocado que Branca de Neve havia dado na maçã envenenada se desalojasse de sua garganta. Pouco depois, ela abriu os olhos, levantou a tampa do caixão, sentou-se e viveu novamente.

– Meu Deus, onde estou? – ela exclamou.

O príncipe respondeu radiante:

– Estás comigo.

Contou-lhe o que havia acontecido, e depois disse:

– Eu amo você mais do que tudo no mundo. Venha comigo ao castelo de meu pai. Você será minha esposa.

Branca de Neve encantou-se com ele e o seguiu. O casamento foi planejado com grande esplendor e suntuosidade.

A madrasta de Branca de Neve também foi convidada para a cerimônia. Após vestir seus trajes mais ricos, ficou diante do espelho e perguntou:

– Espelho, espelho na parede. Quem nesta terra é a mais bela de todas?

O espelho respondeu:

– Vós, minha rainha, sois bela; é verdade. Mas a jovem rainha é mil vezes mais bela que a senhora.

A perversa mulher berrou uma maldição, e ficou tão exasperada que não sabia o que fazer. A princípio, não queria ir ao casamento, mas foi incapaz de ficar em paz. Ela tinha que ir e ver a jovem rainha. Quando chegou e reconheceu Branca de Neve, ficou tão aterrorizada que não conseguiu sequer se mover.

Então, sob as ordens do príncipe, os criados colocaram um par de sapatos de ferro em um braseiro incandescente, os quais foram trazidos com tenazes e colocados diante dela. Ela foi forçada a calçá-los e a dançar até cair morta.

APÊNDICE

TABELA DE PERSONAGENS

<i>Floresta encantada</i>	<i>Storybrooke</i>
Abigail	Kathryn
Branca de Neve	Mary Margareth Blanchard
Caçador	Xerife Graham Humbert
Cora	_____
Daniel	_____
Emma	Emma
Fada Azul	Madre Superiora
Gênio da Lâmpada/Espelho mágico	Sidney Glass
Gepeto	Marco
Henry	_____
James/Príncipe Encantado	David Nolan
Jefferson/Chapeleiro Maluco	Jefferson
Rainha Má/Regina	Regina Mills
Rei George	Albert Spencer
Rumpelstiltskinn	Sr. Gold
Zangado	Leroy

S618v Sins, Francini
A vida em sete etapas: o simbolismo de Branca de Neve em
Once upon a time / Francini Sins. – 2016.
105 f. : il. ; 30 cm.

Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade de Santa Cruz
do Sul, 2016.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Rosane Maria Cardoso.

1. Contos de fadas – História e crítica. 2. Literatura
infantojuvenil – História e crítica. 3. Recursos audiovisuais. I.
Cardoso, Rosane Maria. II. Título.

CDD: 398.209