



CANTO DO CONTO
Branca de Neve, de Lídia Jorge

Dialogismos Violentos: Atualizações das Relações
Sujeito-Espaço em um Conto de Lídia Jorge

Ana Luiza Gerfi BERTOZZI¹

Os contos de fadas são narrativas curtas que têm raízes nas tradições orais de contação de histórias dentro do espaço familiar ou de convivência próxima nas vilas e aldeias de um mundo pré-capitalista.

Com um sem número de artigos, ensaios, pesquisas e especialistas que continuam a desenhar quais são os contornos da definição do conto de fadas, esse artigo preocupa-se com um ponto posterior ao de sua origem oral: sua fixação na forma escrita e as diversas ferramentas para sua atualização na contemporaneidade.

Como era de se esperar, o interesse pelas histórias presentes nos contos de fadas se dinamizou na contemporaneidade. As mesmas narrativas que foram fixadas pelos Grimm, por Perrault e por tantos outros reaparecem em edições ilustradas, quadrinhos, filmes, séries, e mesmo músicas ou jogos. As temáticas dos contos de fadas ressoam no nosso entendimento da existência humana (COELHO, 2012). Mas, assim como no momento em que são fixadas é preciso

1 Mestranda em Letras pela Universidade de São Paulo – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – DLCV – Programa de Literatura Portuguesa. Graduada e Licenciada em Letras – Português pelo Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de São Paulo. Docente de Língua Portuguesa e Literaturas na Rede Privada de Ensino, no Estado de São Paulo. Endereço eletrônico: <ana.bertozzi@gmail.com>.

decidir quais das diversas e dinâmicas versões orais migrará para o texto escrito, na atualidade, também é preciso reinterpretar e reestruturar elementos narrativos que já estavam cristalizados.

No mundo contemporâneo, a partir de visões emancipatórias da mulher e da mulher em posse de seu próprio discurso, diversas escritoras procuram resgatar, registrar e, por vezes, problematizar as histórias dos contos de fadas. Autoras, como Angela Carter, buscam, como a própria autora coloca, quebrar o vidro velho com um líquido novo, atualizando as narrativas para a realidade de uma mulher que não se identifica mais com as protagonistas dos contos.

Lídia Jorge, com a escrita de “Branca de Neve”, se inclui nesse grupo de autoras que buscam atualizar a narrativa dos contos de fadas.

O conto “Branca de Neve”, da autora portuguesa, narra a história de Maria da Graça, uma jovem bancária, que está trabalhando na noite da véspera de natal, investida do propósito de bater a sua meta. Quando ela sai do banco, em direção ao seu carro, para ir a uma festa com os amigos, é seguida por sete meninos de rua que a atacam em um parque.

No conto original, temos a história de Branca de Neve, a jovem órfã que, depois de sofrer uma tentativa de assassinato frustrada, ordenada por sua madrasta e não executada pelo caçador de confiança, corre perdida pela floresta até encontrar abrigo na casa de sete anões que a recebem e, imediatamente, se colocam como seus protetores, se ela fizer as tarefas domésticas. Branca de Neve é abordada três vezes por sua madrasta disfarçada, até que esta consegue enfeitiçar a mocinha para que pareça morta. Assim ela permanece, até que o príncipe possa salvá-la, e ela possa retornar ao mundo da nobreza, tornando-se “adulta”.

Como é típico das narrativas dos contos de fadas, os detalhes do conto variam no tempo e no espaço. Para os efeitos dessa pesquisa, será utilizada a versão presente na coletânea organizada pela pesquisadora e autora Dr.^a Clarissa Pinkola Estés, de 2005.

Esse trabalho aproxima os dois contos chamados “Branca de Neve” e busca entender a relação dialógica (BAKHTIN, 1997, 1988) mantida a partir de um dos aspectos pelos quais a

autora contemporânea, Lídia Jorge, atualiza o conto fixado pelos Irmãos Grimm: as relações de hostilidade mantidas entre o sujeito da protagonista e os espaços pelos quais ela transita.

A autora é um marco no cânone português, abordando, por meio de personagens riquíssimas, questões que são centrais para a sociedade portuguesa contemporânea (BRIDI, 2014). Como, então, um conto chamado “Branca de Neve” se encaixa no conjunto de narrativas curtas produzido pela autora?

Nos romances, Lídia Jorge deixa entrever mundos inteiros (nem sempre plenamente articulados); nos contos, os mundos é que se insinuam nas pequenas coisas, para iluminar, num foco, o que talvez ninguém pudesse ver senão ali (não, ao menos, daquela maneira, a partir daquela visada). (BRIDI, 2014, p. 9)

O mundo contemporâneo que se deixa ver no recorte desse conto é um mundo de violência. A aproximação com o conto de fadas começa aí.

A análise aqui apresentada se dá a partir de duas premissas. A primeira, de que a literatura é resultado de um discurso estético e, como tal, é histórica, dialógica, social e ideológica (BAKHTIN, 1997, 1988; BENVENISTE, 1976; KRISTEVA, 2005). É ideológica e social uma vez que carrega valores das pessoas que a produzem e da sociedade na qual é produzida. É dialógica, pois, considerando que todos os discursos podem ser tomados como adâmicos, todos os discursos constituem interações com outros discursos (BAKHTIN, 1997, 1988), seja para rompê-los ou para continuá-los – movimentos aqui chamados de atualizações. E é histórico, uma vez que sua forma se atualiza no tempo, alterando-se a cada nova necessidade comunicativa.

Toma-se, pois, aqui, como objeto de análise, portanto, a narrativa curta, breve ou simples (CORTÁZAR, 2008a, 2008b; GARCIA, 2019; JOLLES, 1976) que, como discurso literário, entende-se que é definida pelas características acima: histórico, dialógico, social e ideológico.

Desta maneira, como forma histórica (PONTIERI, 2012), pode-se dizer que sua forma se atualiza no tempo, transformando-se sem nunca romper totalmente com as formas anteriores. Essa impossibilidade de rompimento torna-o dialógico (BAKHTIN, 1997, 1988), de forma mais ou menos intencional, e as marcas desse dialogismo sempre podem ser buscadas no texto – metodologia da qual esse artigo se utiliza.

A segunda premissa é a de que o texto literário é aquele em que se figuram as categorias de mundo: pessoa, tempo e espaço (BENVENISTE, 1976; KRISTEVA, 2005) e, desse modo, o conto, como forma histórica (PONTIERI, 2012), se propõe a constantes atualizações de seus recursos e de seus sentidos, seja para continuidade, seja para ruptura. É a partir dessa premissa que se busca, aqui, entender como o conto contemporâneo recupera a figura da protagonista, Branca de Neve, como sujeito, a partir da personagem fixada pelos Irmãos Grimm, no século XIX.

Nesse sentido, apresenta-se a hipótese de que as relações hostis são consequências das relações violentas que se dão nos espaços narrativos, relações que são, por fim, figurações contemporâneas (AGAMBEN, 2009) da violência (BENJAMIN, 2011; FOUCAULT, 1998, 2000), observadas nas relações sociais, tanto no espaço público, quanto no espaço privado.

SUJEITO E ESPAÇO: RELAÇÕES HOSTIS, DIALOGISMOS VIOLENTOS

A hostilidade é um conceito que se constrói em uma relação de oposição com a hospitalidade (RIBEIRO e BARRETO, 2013). As relações hostis das quais se fala nessa pesquisa, com relação ao conto contemporâneo, são as relações mantidas dentro de um sistema econômico capitalista, no qual as relações humanas são rebaixadas em importância, quando comparadas a relações econômicas.

No conto de fadas, os sistemas econômicos nos quais vivem as personagens não são os pontos focais da narrativa, mas, uma vez que, em grande parte dessas histórias, as personagens

fazem parte da nobreza – a mãe de Branca de Neve é rainha, seu pai é o rei e ela casa-se com um príncipe –, pode-se pressupor relações hierárquicas baseadas na monarquia, como é o esperado de um texto fixado dentro das limitações históricas e temáticas do Romantismo do século XIX, nas quais estavam inscritos os Grimm (CARPEAUX, 2008a; HAUSER, 1982b; ZIPES, 2012, 2014), ainda que não tenhamos detalhes dos sistemas econômicos.

“Branca de Neve” é um conto publicado, em sua primeira edição, entre os anos de 1812 e 1815, na coletânea *Kinder-und Hausmärchen*, pelos Irmãos Jacob e Wilhelm Grimm. Nessa história, quando a beleza, ainda infantil, da protagonista supera a beleza adulta de sua madrasta-bruxa, Branca de Neve se torna alvo de hostilidade: “Mas Branca de Neve cresceu e se tornou cada dia mais bela, e quando chegou aos sete anos de idade era linda como o dia, superando de longe a rainha.” (GRIMM e GRIMM, 2005, p. 33). A hostilidade da madrasta se traduz na violência do caçador contratado pela rainha para matar Branca de Neve, todavia esta violência é frustrada pelo apreço do caçador pela beleza e inocência da protagonista. Assim, o conto de fadas perpetua a ideia de que as características femininas a serem valorizadas são a beleza e a inocência da mulher, especialmente aos olhos masculinos.

A hostilidade da madrasta com relação à protagonista tem base nas relações de competição, que são grandemente incentivadas entre mulheres, no momento histórico da fixação do conto, o que também se verifica na atualidade, ainda que apresentando motivações diversas das do século XIX. A ideia de que mulheres precisam competir para conquistarem a atenção dos homens e a perpetuação da beleza e inocência como valores definidores do sujeito feminino são motivos para as atualizações e reescritas contemporâneas dos contos de fadas, uma vez que a propagação desses valores apenas afasta as mulheres umas das outras, torna nebulosa e difícil uma possível sororidade, facilitando a manutenção do patriarcado.

Todavia, para além da propagação de esteriótipos sexistas, a inocência e a beleza de Branca de Neve têm uma função narrativa importante: é por causa delas que Branca recebe a

hospitalidade das figuras masculinas presentes no conto: *o caçador a liberta* “[...] mas, quando puxou seu facão de caça e ia se preparando para enterrá-lo no coração inocente dela”, “[...] E impressionado com sua beleza o caçador apiedou-se” (GRIMM e GRIMM, 2005, p. 34)]; *os anões a acolhem* “[...] Que bela menina – disseram tão encantados que não a acordaram, mas a deixaram continuar dormindo ali.” (GRIMM e GRIMM, 2005, p. 36)]; e *o príncipe se apaixona por ela* “[Então me ofereçam de presente, porque não posso viver sem a visão de Branca de Neve; e eu a honrarei e respeitarei como se fosse o meu tesouro mais valioso.” (GRIMM e GRIMM, 2005, p. 40)]. Além disso, a hospitalidade dos anões está condicionada ao papel doméstico que deve ser mantido por Branca de Neve, reforçando, assim, o esteriótipo da posição doméstica da mulher, esteriótipo pelo qual os Irmãos foram questionados desde a primeira publicação da coletânea de seus contos, e ainda o são nos dias de hoje (ZIPES, 2002).

É apenas por causa de sua beleza, de sua inocência e de sua predisposição doméstica que Branca de Neve consegue percorrer os espaços narrativos do conto, formando-se como sujeito, ainda que o sujeito formado seja passivo, inexpressivo em suas ações e dependente de figuras masculinas para movê-la, sendo vista como uma posse, um objeto, e não como uma pessoa, como um sujeito propriamente. Ou seja, o sujeito formado é a figuração de uma mulher nos moldes antropológicos e ideológicos imaginados dentro do contexto histórico e social dos Irmãos. Marina Warner (2018), em *“Fairy tale, a very short introduction”*, destaca que, assim como os modelos para comportamento da mulher e do homem nos contos de fadas fixados pelos Grimm derivam do pensamento romântico alemão da época, também deriva daí a sua predileção por motivos mágicos e nobreza, características que estão presentes em todos os contos fixados pelos Irmãos e em muitos outros de seus contemporâneos.

Com Maria da Graça, a Branca de Neve da versão de Lídia Jorge, a hostilidade das relações de trabalho é ignorada pela protagonista. Mesmo a hostilidade do espaço bancário na véspera de Natal é vista com bons olhos por ela:

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

O frio que figura na cena representa, ao mesmo tempo, as relações frias mantidas no espaço profissional, a solidão da protagonista, mas também a própria hostilidade do espaço de trabalho com os trabalhadores que nela estão – ela tem que sofrer para poder trabalhar. A alienação da protagonista com relação a essas construções facilita a manutenção das relações de exploração dentro do capitalismo.

Nesse embate, percebe-se como Lídia Jorge cria relações dialógicas com o texto original: ela mantém a hostilidade dos espaços como base da formação da protagonista, mas não são mais as relações entre mulheres que devem ser a fonte da hostilidade, e sim, as relações de trabalho. Maria da Graça, assim como Branca de Neve, sai de um espaço privado hostil – Branca de Neve do palácio de seu pai e sua madrasta, Maria da Graça da agência do banco em que trabalha – para sofrer uma violência em um espaço público, mas, aqui, Jorge propõe uma ruptura ainda mais funda: não há salvaguarda para a mulher na contemporaneidade. A alienação de Maria da Graça a impede de ver a malícia da situação que enfrentaria com os meninos de rua. A inocência de Branca de Neve vira a alienação de Maria da Graça, todavia, em vez de salvar a protagonista – como a inocência fez à Branca de Neve diante do caçador, dos anões e do príncipe –, a coloca, isto sim, em uma situação de abuso sexual.

No conto contemporâneo, Jorge refuta a inocência e a beleza como características centrais da mulher, seu sucesso profissional é sua melhor característica:

Haverá, por acaso, maior felicidade do que poder uma pessoa cumprir os seus próprios objetivos e ter plena consciência disso? – Não, não há, sobretudo quando apenas se conta trinta e cinco anos de idade e já se



ascendeu a uma carreira de gerente bancária carregada de compromissos (JORGE, 2014, p. 187)

Abandonando também a visão de que é preciso que o sujeito feminino da narrativa – o sujeito histórico feminino – seja formado com a ajuda de personagens masculinas, Jorge ressalta, em mais uma ruptura com o conto dos Irmãos Grimm, que a alienação presente na contemporaneidade se apresente como característica antropológica e ideológica formadora do sujeito feminino: no caso de Maria da Graça, o desejo do sucesso profissional da protagonista a impede de ver as relações exploradoras de trabalho:

Mas ela tinha continuado ali encerrada, a cumprir a tarefa que a levaria a ultrapassar o objetivo previsto (...) mergulhada no silêncio ameaçador que um recinto habitado por demasiada gente engendra, quando despovoado. Mas não fazia mal, ela ali estava embrulhada, cansada, satisfeita a ultimar sua tarefa. (JORGE, 2014, p. 187)

Maria da Graça existe para o seu trabalho e, no trabalho encontra todo o seu valor para a sociedade, figuração que atualiza a ideia da princesa como objeto de posse: Maria da Graça não é objeto de posse de ninguém, mas só tem valor social na posição que ocupa na sociedade capitalista como objeto, como força de trabalho.

Em ambas as narrativas, as protagonistas percorrem um trajeto dentro dos espaços narrativos. Branca de Neve sai do espaço familiar e privado do castelo, para o espaço hostil e público da floresta; em seguida, é recebida no espaço, novamente familiar e privado, mas hospitaleiro, da casa dos anões, espaço que, entretanto, é violado com as aparições da madrasta-bruxa para tentar matá-la; quando, aos olhos de todos, parece morta, coloca-se no espaço entre o público e o privado da redoma, para retornar, finalmente, depois de ser salva pelo príncipe, para o espaço familiar, seguro, acolhedor e privado da nobreza.

Maria da Graça inicia a narrativa no espaço privado do trabalho, no banco; sai para a rua – espaço público; entra em um parque, espaço que, para ela, figura entre o público e o privado, porque é isolado do convívio com a sociedade – o que se insinua pela visão que a protagonista tem dos carros à distância –, mas, ao mesmo tempo, é um espaço de circulação livre, sendo público; após sofrer o ataque dos meninos de rua, a protagonista vai até a casa dos amigos, espaço privado, em que a narrativa termina. Ao contrário, porém, da variação de sentido dos espaços, na narrativa do conto original, todos os espaços pelos quais Maria da Graça circula, em seu trajeto, são hostis, pois todas as relações sociais nesses espaços são violentas – relações de trabalho, o abuso dos meninos o silenciamento que ela se impõe na casa dos amigos.

No conto de Lídia Jorge, o trajeto percorrido pela protagonista não a forma, pois, como sujeito e tão pouco altera a sua visão alienada da realidade em que vive. Na relação que mantém com o espaço, a protagonista se mantém na posição passiva diante das relações hostis nas quais está inserida. Uma vez que sobrevive ao ataque, Maria da Graça xinga os meninos e, ao dizer aos amigos o que aconteceu, reconta a história, moldando-a ao seu pensamento materialista, técnico e capitalista – ela reescreve a história para que tivesse um “saldo positivo”. Assim, no fim de suas contas, a última violência de Maria da Graça é contra ela mesma, impedindo-se de buscar ajuda, negando sua própria condição de violentada.

Enquanto Branca de Neve ascende ao papel de princesa que pode ver a vingança e assim perpetuar a violência entre mulheres, Maria da Graça retorna à sua posição inicial, bancária, racional e prática, que precisa fazer com que sua realidade faça sentido, mas que não consegue romper com o véu da alienação.

Assim, nenhuma das protagonistas é verdadeiramente mudada pelo trajeto que enfrentam dentro de seus espaços hostis, o que se sugere como uma continuidade sutil entre o conto original e o atualizado criado por Lídia Jorge.

A despeito disso, Branca de Neve se forma como sujeito, assumindo a sua posição de poder frente a madrasta uma vez que se casa com o príncipe e se torna mais nobre que sua antagonista, podendo, assim, exercer sua vingança, por meio do príncipe. Maria da Graça volta ao mesmo ponto em que estava. Tanto os confrontos com seu trajeto, quanto a violência que sofre são experiências que não conseguem tirá-la de sua alienação. Maria da Graça não acredita que o mundo possa ser mudado, acredita, na verdade, que o mundo é aquilo que dele é contado no dia seguinte.

Maria da Graça, a gerente bancária, ainda a sacudir-se, na casa dos seus amigos, sem cartões, sem torta e sem saco, achava que o mundo não era como era, o mundo era sobretudo o que dele é escolhido para ser contado no dia seguinte. E decididamente ela queria que assim fosse. (...) Mas aquela gerente precoce estava habituada aos números, estava habituada a fazer vergá-los, e por isso sabia que a crença é um ato voluntário (JORGE, 2014, p. 196)

Essa visão a mantém dentro das relações hostis: a exploração no trabalho e a violência em todo espaço social.

Warner destaca que “[...] a great deal of the impact of these fairy tales depends on the stark absence of explanation, on the sheer mysteriousness of the premises and outcome.” (WARNER, 2018, p. 61). Assim, não sabemos a origem dos poderes da rainha, não sabemos de qual reino é o príncipe, não sabemos o que acontece com os anões ou com o caçador. O impacto de “Branca de Neve” vem da sua felicidade com o príncipe que está além de qualquer explicação.

No conto de Jorge, mesmo com uma construção apenas sutilmente vincada no enredo de Branca de Neve dos Grimm, ainda assim, se dá, também aqui, uma relação de continuidade. Não aparece no conto uma explicação detalhada das relações hostis, não sabemos como é a volta de Maria da Graça ao trabalho, não sabemos qual é o destino dos meninos. Em uma



leitura desatenta, mesmo o caráter fundamental das relações de exploração do capital passam despercebidas pelo leitor. Somente a violência brusca e fria causa impacto no leitor, como é o caso das tentativas de assassinato da madrasta contra Branca de Neve no conto de origem e da agressão dos meninos contra Maria da Graça no conto de Jorge.

ÚLTIMAS CONSIDERAÇÕES

Tendo em vista as características estéticas e as temáticas da produção de Lídia Jorge, a narrativa curta “Branca de Neve” parece não se encaixar harmoniosamente na obra da autora, uma vez que, ao invés de discutir questões como a crise da identidade portuguesa, a autora se preocupa em atualizar um gênero antigo, que tem suas origens na literatura alemã, e que é baseado em fixações escritas a partir de tradições orais. A autora portuguesa o faz, porém, tendo em vista a intensa necessidade de atualização da forma e da temática do conto de fadas para a forma e a temática do conto como narrativa curta no contexto contemporâneo, dando continuidade e rompendo com elementos da narrativa original, para criar uma narrativa com escopo realista e trágico do mundo atual, que discute questões como o valor do indivíduo na economia capitalista, a violência perpetuada contra a mulher e contra o indivíduo marginalizado e as relações de exploração dentro do mundo do capital.

Essa escolha não é sem razão. Uma vez que a importância dos contos de fadas vai muito além do seu papel de histórias para ninar, as construções simbólicas presentes nos contos ajudam a construir o imaginário sobre os papéis das mulheres na sociedade ocidental (COELHO, 2012; ESTÉS, 2005). Assim, a escolha de Jorge ressalta a importância, não de apagar as narrativas, mas de atualizá-las em termos que façam sentido para a contemporaneidade. A autora não abandona os elementos fundamentais que compõem a narrativa, pelo contrário, constrói continuidades e rupturas para atualizá-los.

As relações de exploração são a base do pensamento capitalista contemporâneo, mas não se davam do mesmo modo no século XIX, momento da fixação feita pelos irmãos Jacob e Wilhelm Grimm de diversos contos de tradição oral na Alemanha (COELHO, 2012; ESTÉS, 2005). Por isso, para a atualização do conto de fadas, Lídia Jorge desloca o ponto focal que existia no conto original – o papel submisso e, por vezes, inanimado da mulher –, para uma figuração que faça sentido no mundo atual, porém com o mesmo pendor para o trágico que está presente dentro dos contos de fadas – a mulher contemporânea de Lídia Jorge, apesar de ser independente, trabalhar e alcançar o sucesso profissional, está alienada das relações de exploração que a cercam, estando alheia ao potencial destrutivo e violento dos ambientes hostis que frequenta. Ainda está presente no conto de Jorge, inclusive, a reflexão sobre a formação do indivíduo, mas agora baseada em um pensamento de crítica ao capitalismo.

As relações de exploração violentas do capital permeiam todos os espaços da contemporaneidade. No conto, Jorge destaca as relações de trabalho como exemplares para a manipulação do sujeito. A protagonista, alheia à sua posição de trabalhadora, é facilmente explorada, e, ignorante ao mundo de hostilidade que se constrói a partir dessa exploração, cai facilmente vítima da violência.

Marina Warner (2018) destaca que os contos de fadas são narrativas curtas e encantadas que, mesmo que seus enredos contenham passagens aterradoras, são feitas para levar o leitor a outro mundo, destacando “[...] the pivotal role that enchantment plays, both in the action of the stories and the character of its agents.” (p. 47). No conto contemporâneo, apesar de Jorge recuperar elementos centrais do conto de fadas, ela não o faz para encantar o leitor ou para levá-lo a um mundo de fantasia, mas sim para espantá-lo com a realidade que o cerca e para abrir seus olhos às passagens aterradoras que permeiam essa realidade.

Thematic and structural similarities continue to attach contemporary fictions to popular and ancient legends and myths. Fairy tales are one

of their dominant expressions, connective tissue between a mythological past and the present realities. (WARNER, 2018)

O poder do conto como tecido conectivo entre mitologia e realidade ainda pode ser sentido na narrativa de Jorge, especialmente com relação às funções do sobrenatural dentro da narrativa curta. Nos contos de fadas, a função da existência de um elemento sobrenatural é dar ao leitor a chance de ter esperança, de esperar pelo melhor, mesmo quando a situação que se apresenta é de terror, desespero e abandono. Lídia Jorge tira, abruptamente, do leitor essa esperança, depois de alimentá-la, primeiro, no título, que claramente recupera o conto de fadas, mas também em outros elementos narrativos que são recuperados da narrativa original: como os sete meninos que recuperam os sete anões. A autora alimenta essa expectativa, também, quando, ao longo do trajeto percorrido pela protagonista, aumenta a tensão – com a protagonista alheia às intenções dos meninos que são óbvias aos leitores –, da mesma forma como, na narrativa original, cada visita da madrasta disfarçada gera angústia no leitor que sabe daquilo que Branca de Neve não sabe.

Uma vez alcançado o clímax, a memória do leitor espera pelo alívio da tensão por meio do elemento sobrenatural, mas não há mágica na dureza do realismo contemporâneo: a protagonista é vítima da violência dos meninos, assim como é vítima da exploração do capital, sendo, no fim, vítima, ao mesmo tempo, das relações hostis criadas pelo capital e da própria alienação.

Portanto, assim como Branca de Neve, no conto do século XIX, é vítima de uma sociedade que não espera que a mulher tenha autonomia, pensamento crítico, ou qualquer outra qualidade, além da beleza e da inocência, Maria da Graça é vítima de uma sociedade que dá à mulher uma falsa sensação de segurança, que só se sustenta com distanciamento das relações sociais e com a manutenção da alienação dos indivíduos.

Ademais, os contos de fadas percorrem, muitas vezes, assuntos e figurações extremamente pesadas – morte, assassinato, abandono, maus-tratos, violência –, mas é o

final feliz que dá o tom de solução para todos os problemas: há algo de bom que se esperar. Não mais. Não no mundo contemporâneo, no qual a violência é parte constituinte dos sujeitos. Assim, atualizar o conto de fadas para o mundo contemporâneo é tirar do leitor a experiência que essa “história de outro mundo” – violenta e trágica – acontece alhures, Lídia Jorge reforça que essa violência é a existência humana na contemporaneidade. Enfim, se os contos de fadas originais apresentam os protagonistas superando destinos terríveis, no conto contemporâneo, sem fadas, a protagonista é abandonada a um destino violento e solitário, no qual não há nenhum elemento mágico que a mantenha a salvo.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. O que é o contemporâneo? In: AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo e outros ensaios*. Trad. Vinícius de Castro Honesko. Chapecó, SC: Argos – 2009.
- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. 2. ed. Trad. Maria Ermantina Galvão G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- BENJAMIN, Walter. Para uma crítica da violência. In: BENJAMIN, Walter. *Escritos sobre mito e linguagem*. Trad. Susana Kumpff. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2011.
- BENVENISTE, Émile. *Problemas de linguística geral*. Trad. Maria da Gloria Novak e Luiza Neri. São Paulo: Editora Nacional, Editora da Universidade de São Paulo, 1976.
- COELHO, Nelly Novaes. *O conto de fadas: símbolos, mitos, arquétipos*. 4. ed. – São Paulo: Paulinas, 2012.
- ESTÉS, Clarissa Pinkola. A terapia dos contos. In: ESTÉS, Clarissa Pinkola. *Contos dos Irmãos Grimm*. Ilustrador: Arthur Rackham. Tradução: Lia Wyler – Rio de Janeiro: Rocco, 2005.
- FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir*. Trad. Raquel Ramallete. 22. ed. Petrópolis, Ed. Vozes, 2000.



GRIMM, Jacob. GRIMM, Wilhelm. Branca de Neve. In: ESTÉS, Clarissa Pinkola. *Contos dos Irmãos Grimm*. Ilustrador: Arthur Rackham. Tradução: Lia Wyler – Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

JORGE, Lúdia. Branca de Neve. In: BRIDI, Marlise Vaz. *Antologia de Contos*. São Paulo: Leya, 2014.

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

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

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

RIBEIRO, Helano Jader. BARRETO, Eleonora Frenkel. Camus: um convite a falar da hostilidade. *Revista Língua & Literatura*. v. 15. n. 24. p. 223-236. Acessado em: 20 de Julho de 2021. Disponível em: <https://bit.ly/3zmMOKP>.

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

Envio: Junho de 2021

Aceite: Julho de 2021