

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

DLCV – Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas
Programa de Pós-graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua
Portuguesa.

JESSICA RIBEIRO BOMBONATO

**A violência dos contos de fadas dos Irmãos Grimm e a literatura
infantil brasileira: Transformações e Reinterpretações**

Versão Corrigida

SÃO PAULO

2022

JESSICA RIBEIRO BOMBONATO

A violência dos contos de fadas dos Irmãos Grimm e a literatura infantil brasileira: Transformações e Reinterpretações

Versão Corrigida

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Comparados de Literatura de Língua Portuguesa, da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, como requisito para obtenção do título de Mestre em Letras na área de Literatura Infantil e Juvenil.

ORIENTADOR: Profa. Dra. Maria Zilda da Cunha

São Paulo

2022

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

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

B695v Bombonato, Jessica Ribeiro
A violência dos contos de fadas dos Irmãos Grimm e a literatura infantil brasileira: Transformações e Reinterpretações / Jessica Ribeiro Bombonato; orientadora Maria Zilda da Cunha - São Paulo, 2022. 164 f.

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

1. Violência. 2. Conto de Fadas. 3. Literatura Brasileira. 4. Literatura Alemã. I. Cunha, Maria Zilda da, orient. II. Título.

Nome: Jessica Ribeiro Bombonato

Título: A violência dos contos de fadas dos Irmãos Grimm e a literatura infantil brasileira:
Transformações e Reinterpretações

Dissertação apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da
Universidade de São Paulo com vistas à obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de Concentração: Estudos comparados de literaturas de língua portuguesa.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof(a).Dr(a). _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof(a).Dr(a). _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof(a).Dr(a). _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

DEDICATÓRIA

Dedico esta dissertação ao meu Deus, que plantou em meu coração uma semente que agora germinou. Que este trabalho seja um instrumento de glorificação ao Senhor da minha Salvação.

Aos meus pais, meus maiores e melhores orientadores na vida, pelos dias difíceis e pelos dias alegres, por terem me ensinado a amar os livros e por seu amor incondicional.

À minha irmã Rebeca, uma rocha e um farol no meio das tempestades, que acreditou em mim quando eu mesma não mais acreditava.

AGRADECIMENTOS

À Profa. Dra. Maria Zilda da Cunha, por sua orientação e oportunidade de ter ingressado neste programa.

À Rebeca Bombonato, minha irmã e revisora, pelas leituras e correções que adentraram longas madrugadas.

Aos meus pais, Prof. Dr. Pedro Primo Bombonato e Dra. Darcilia do Nascimento Ribeiro Bombonato, pelos sábios conselhos e orientações nos caminhos da vida acadêmica.

Ao Prof. Dr. Ricardo Iannace, por ter me acolhido inicialmente no programa e pelas aulas inspiradoras.

À Profa. Dra. Karin Volobuef, pelas contribuições valiosas durante minha qualificação.

Ao Prof. Dr. Helmut Galle, pelo interesse na minha pesquisa e sua orientação sempre presente em toda minha jornada acadêmica.

Ao Prof. Dr. José Nicolau Gregorin Filho pela participação incentivadora na minha banca de qualificação.

Ao Profs. Drs. José Simões e Juliana Perez, por terem gentilmente se disponibilizado como suplentes da banca examinadora.

A Aline Scavassa pelos incentivos e por sua incansável empatia.

Aos amigos Débora Rangel e Cleiton de Souza por sua amizade e pelos momentos de descontração com muita pipoca.

“Some day you will be old enough to start reading fairy tales again.”

C.S. Lewis, 1950.

RESUMO:

Há cerca de 200 anos, Jacob e Wilhelm Grimm publicaram sua coletânea de contos de fada intitulada “Kinder- und Hausmärchen”, fruto de uma busca do registro linguístico e cultural de seu povo. Nos dias atuais, não podemos pensar na literatura infantil sem remeter ao trabalho dos dois irmãos, que se proliferou de maneira fértil no Brasil. Com o passar do tempo, as adaptações tomaram conta do cenário brasileiro, e hoje pouco do material original é amplamente conhecido. Os contos populares, de fadas ou maravilhosos são muitas vezes compreendidos como manifestações, nas quais reverberam questões existenciais humanas e sociais, mas também são concebidos como formas de entretenimento; narrativas que carregam e projetam arquétipos; romanticamente são concebidos usualmente como portadores de conceitos idealizados e promessas de finais felizes, chocando seus leitores a partir dessas concepções, quando se deparam com violência e distopia. Esta pesquisa propõe-se a explorar essas narrativas alemãs, revisitando o espaço reservado a atos de violência e como tais atos dinamizavam narrativas através de uma leitura sistemática da violência nos 200 contos dos irmãos Grimm, e a partir dessas constatações, uma análise aprofundada de três contos selecionados: “Branca de Neve”, “O Alfaiatezinho Valente” e “João e Maria”. Estes três contos foram selecionados por sua relevância na cultura moderna e por representarem temas recorrentes na coletânea de contos, principalmente quanto ao papel de seus protagonistas. A reflexão sobre suas trajetória se dará com o intuito de, ao analisar a movência desses contos, depreender em suas adaptações, notadamente, as mais recentes, a ocorrência de alterações na dinâmica da história, mais especificamente no que se refere aos atos de violência, em razão de um imaginário que se forma sobre o jovem leitor.

PALAVRAS-CHAVE: Violência, Irmãos Grimm, Contos de Fadas, Literatura Infante-Juvenil

ABSTRACT:

Around 200 years ago, Jacob and Wilhelm Grimm published their second volume of a fairy tale collection entitled "Kinder-und Hausmärchen", the result of a search of the linguistic and cultural registry of their people. In current days, we cannot think about children's literature without thinking back to the work of the two brothers, which has spread abundantly in Brazil. With the passing years, adaptations took over the Brazilian scene, and today little of the original material is widely known. Folk, fairy, or wonderful tales are often understood as manifestations, in which existential human and social questions reverberate, but also usually conceived as entertainment; narratives that carry and project archetypes; romantically conceived as carriers of utopian ideas and promises of happy endings, shocking the readers when they face dystopian violence. Thus, this research proposes to explore some of these German narratives, revisiting the space reserved for acts of violence, and how these acts dynamized these narratives through a systematic reading of violence in the 200 stories of the Grimm brothers, and from these findings, an in-depth analysis of three selected stories: "Snow White", "The Brave Little Tailor" and "Hansel and Gretel". These three tales were selected for their relevance in modern culture and for representing recurrent themes in the collection of fairytales, mainly regarding the role of their protagonists. The reflection on their trajectory will be carried out with the aim of analyzing the movement of these tales, inferring in their adaptations, notably the most recent ones, the occurrence of changes in the dynamics of history, more specifically with regard to acts of violence, due to an imaginary that forms about the young reader.

KEYWORDS: Violence, Brothers Grimm, Fairy Tales, Children's Literature

Lista de Figuras

Figura 1	Página de rosto “ <i>The Castle of Wolfenbach, a German story</i> ”	p.16	PARSONS, 1794
Figura 2	Modelo de tabela de análise de dados	p.36	BOMBONATO, J.R., 2021
Figura 3	Gráfico Atos de Violência nos Contos dos Irmãos Grimm	p.55	BOMBONATO, J.R., 2021
Figura 4	Gráfico Papel Narrativo dos Agentes de Violência	p.56	BOMBONATO, J.R., 2021
Figura 5	Gráfico Espécie dos Agentes de Violência	p.56	BOMBONATO, J.R., 2021
Figura 6	Gráfico Papel Narrativo dos Receptores de Violência	p.57	BOMBONATO, J.R., 2021
Figura 7	Gráfico Espécie dos Receptores de Violência	p.57	BOMBONATO, J.R., 2021
Figura 8	Tipos de Trauma Decorrentes de Violência	p.58	BOMBONATO, J.R., 2021
Figura 9	Estátua do Conde Samuel von Waldeck em seu túmulo	p.74	Royalty Guide
Figura 10	Cena do filme <i>Snow White: The fairest of them all</i> . A rainha pensa que come o coração de Branca de Neve.	p.80	Hallmark Entertainment, 2001.
Figura 11	Poster anunciando a “Branca de Neve e os sete anões” da Disney.	p.82	The Walt Disney Company, 1937.
Figura 12	Cena do filme “ <i>Mirror, Mirror</i> ”. A rainha oferece a maçã envenenada.	p.84	20th Century Fox, 2012.
Figura 13	Ilustração de um urso dançante, autor desconhecido.	p.86	Stanford University, 2013.

Figura 14	Cena da série “Fearie Tale Theater”. A Rainha momentos antes de ser amaldiçoada.	p.89	Lions Gate Films, 1984
Figura 15	Cena da animação “Snow White and the seven swarfs”. A Rainha morre.	p.90	The Walt Disney Company, 1937
Figura 16	Davi com a Cabeça de Golias. Óleo sobre tela.	p.100	Caravaggio. 1610
Figura 17	A captura do unicórnio.	p.106	Carl Offterdinger
Figura 18	A bruxa presa no forno.	p.116	Maurício de Sousa, 2016.
Figura 19	Cena do filme “Gretel and Hansel: A grim fairy tale”.	p.119	Orion Pictures, 2020.
Figura 20	Página dupla do quadrinho “Hänsel e Gretel”.	p.128	Carlos Ferreira E Walter Pax, 2007.
Figura 21	Cena do curta de animação “The Brave Little Tailor”	p.131	The Walt Disney Company, 1938

Lista de Tabelas

Tabela 1	Tabela de leitura sistemática de atos violentos - Irmãos Grimm "Kinder-und Hausmärchen" 1-200	p.37	BOMBONATO, J.R., 2021
Tabela 2	Permanência e Transformação de atos violentos em "Branca de Neve"	p.69	BOMBONATO, J.R., 2021
Tabela 3	Permanência e Transformação de atos violentos em "O Alfaiatezinho Valente"	p.69	BOMBONATO, J.R., 2021
Tabela 4	Permanência e Transformação de atos violentos em "João e Maria"	p.69	BOMBONATO, J.R., 2021

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	14
Capítulo 1: Conceitos Preliminares Correlatos	22
1.1. Violência: o sofrimento da vida camponesa, mitologia e a percepção moderna...	22
1.2. Grimm e a infância Alemã.....	26
Capítulo 2: Tabela De Leitura Sistemática Da Violência Em Grimm	35
2.1. Descrição da tabela	35
2.1.1. Visão geral.....	55
2.1.2. Agentes e receptores	55
2.1.3. Classificação dos traumas	58
2.2. Perscrutando linhagens mitológicas.....	59
Capítulo 3: Perseguindo Trajetórias	67
3.1. Schneewittchen (Branca De Neve e os sete anões)	70
3.1.1. Resumo do conto.....	71
3.1.2. Considerações sobre o contexto de Branca de Neve e a história dos condes de Waldeck.....	72
3.1.3. A violência em “Branca De Neve”.....	75
3.2. Das Tapfere Schneiderlein (O alfaiatezinho valente).....	91
3.2.1. Resumo do conto.....	92
3.2.2. Schwankmärchen.....	93
3.2.3. Considerações contextuais: o herói perspicaz, gigantes e feras.....	94

3.2.4. A violência em “O alfaiatezinho valente”.....	101
3.3. Hänsel Und Gretel (João E Maria)	108
3.3.1. Resumo do conto.....	109
3.3.2. Considerações contextuais: miséria e fome.....	110
3.3.3. A violência em “João e Maria”.....	112
Capítulo 4: Entrecruzando Ideias, Pensamentos e Saberes	121
4.1. Resultado das tabelas específicas.....	123
4.2. Americanização dos contos de fadas.....	129
4.3. O ciclo do grotesco e o lugar da violência.....	135
4.4. Mutabilidade do discurso.....	138
Considerações Finais	143
Referências	146

INTRODUÇÃO

Os contos de fadas publicados em 1812 pelos irmãos Jacob Grimm (Hanau, 4 de janeiro de 1785 – Berlim, 20 de setembro de 1863) e Wilhelm Grimm (Hanau, 24 de fevereiro de 1786 – Berlim, 16 de dezembro de 1859), na Alemanha, apesar da distância geográfica e temporal, permanecem vivos no Brasil, alimentando o imaginário adulto e infantil, mesmo em face das inauditas revoluções tecnológicas e paradigmáticas que contemporaneamente vimos experienciando.

De fato, a obra dos Irmãos Grimm se tornou um dos elementos decisivos para o desenvolvimento da Literatura Infantil e Juvenil mundial, recebendo traduções para os mais diversos idiomas, além de diversas adaptações que os modularam em razão das noções que traçavam o perfil de seu principal receptor – a criança – em cada época, sociedade e cultura. Porém, esses contos são alvo de muitas discussões, principalmente no que se refere a serem apropriados ou não para crianças, como descreve Linda Dégh:

“Attitudes toward the collection have been as ambiguous as the answers to the questions concerning the Grimm’s work, and they have changed through time. Be that as it may, the appeal of the stories has never faded. While millions have enjoyed their enchanting spell, the Grimm’s masterpiece has remained controversial. The spirit of controversy still lingers on.”¹ (DÉGH, 1979. p.84)

A fonte dessa controvérsia e polêmica citada por Dégh (1979) é a aparente brutalidade nos contos compilados pelos irmãos, algo que vem sendo questionado de maneira ferrenha desde o fim da Segunda Guerra Mundial. Maureen Nimon (1993, p.31), porém, afirma que há um movimento recente de questionamento da violência nesses contos como nunca antes houvera. Grande parte dessa polêmica circula entre os meios de comunicação em massa, mas também não encontra solução entre os acadêmicos.

Quando o material original é trazido à luz em sua primeira forma publicada, é natural que cause estranheza aos leitores desavisados. Carl Tomlinson (1995, p.39) transfere a responsabilidade desse invólucro, que separa o público geral dos originais, para escritores e editoras que frequentemente decidem pela omissão de partes que consideram impróprias. Jack Zipes, um dos mais relevantes estudiosos sobre contos de fadas da contemporaneidade, afirma

¹ “As atitudes em relação à coleção foram tão ambíguas quanto às respostas às perguntas sobre o trabalho de Grimm, e mudaram com o tempo. Seja como for, o apelo das histórias nunca diminuiu. Embora milhões tenham desfrutado de seu feitiço encantador, a obra-prima de Grimm permaneceu controversa. O espírito de controvérsia ainda persiste.” (Tradução da Autora).

que essas decisões são muitas vezes resultado de um “conservadorismo ignorante que se sustenta em noções arbitrárias do que é adequado” (ZIPES 2000, p.83). Já Linda Dégh (1979, p.86) argumenta: “*Anyone really wanting to know could have found out that the tales of any people can be considered gruesome and that the Grimm versions are not among the worst*”², criticando a noção de violência ser atrelada apenas aos contos alemães e não à outras nacionalidades. De acordo com Heinz Rölleke (1985) os Grimm evitaram intitular seus contos de "alemães" deliberadamente porque estavam eminentemente cientes dos antigos mitos e contos de várias outras sociedades e países que contribuíram para a formação dos contos que reuniram para sua coleção, algo que Zipes (2000) chama de “contaminação” em um sentido positivo de intertextualidade. Mas apesar deste cuidado com a nomenclatura, o mundo não hesitou em impingir a cultura alemã com o rótulo de povo violento, antes mesmo das consequências da Segunda Guerra Mundial.

No início do século XIX, os contos de mistério (que nada tinham a ver com a publicação dos irmãos Grimm) haviam se tornado tão populares em escala internacional que os autores e tradutores britânicos costumavam incluir o subtítulo “Uma história alemã” para atrair leitores, “*Castle of Wolfenbach: a german story*”(1794), “*Mysterious Warnings: a german tale*” (1796) ambos de de Eliza Parsons, “*The Necromancer: or The Tale of the Black Forest*” escrito por Karl Friedrich Kahlert traduzido para o inglês por Peter Teuthold (1794), “*The midnight bell, a German story, founded on incidents in real life*” de Francis Lathom (1798), “*Orphan of the Rhine*” de Eleanor Sleath (1802), e de Carl von Grosse “*Grosse Horrid Mysteries, a story from the German of the Marquis von Grosse*” traduzido por P. Will (1796) para o inglês com o título estendido. A simples palavra “Alemão” tornou-se um marcador para o violento e sinistro, não apenas para histórias, mas também, inevitavelmente para contos de fadas, no imaginário cultural dos povos não-germânicos.

² “Qualquer pessoa que realmente quisesse saber poderia ter descoberto que os contos de qualquer pessoa podem ser considerados horríveis e que as versões Grimm não estão entre as piores.” (Tradução da Autora)

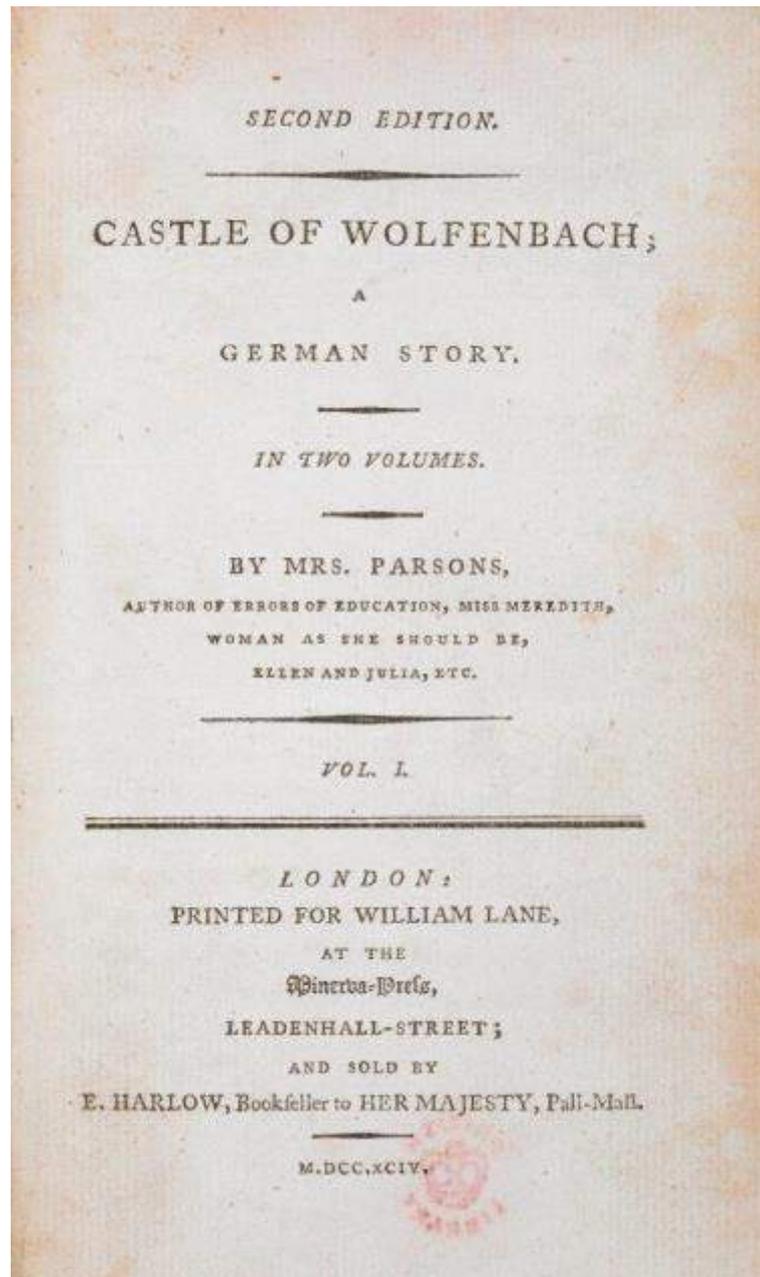


Figura 1: Página de rosto de “*The Castle of Wolfenbach, a German story*”

Fonte: PARSONS, 1794.

Considerando o exposto sobre narrativas germânicas, esta pesquisa se propõe a perscrutar a inscrição de atos de violência nos contos de fadas dos irmãos Grimm, buscando refletir sobre o papel e extensão desses atos, bem como melhor compreender as transformações que tais narrativas sofrem (o que inclui historicamente momentos de arbitrariedade de exclusão de atos de brutalidade). Para tanto, lança-se mão de uma

ferramenta analítica que possa nos ajudar a classificar de maneira menos subjetiva possível a extensão da violência nos contos de Grimm. Objetiva-se identificar como diferentes formas de violência física são retratadas nos contos de fadas dos escritores alemães, e a partir dessa constatação, examinar algumas de suas adaptações e traduções, de maneira a discutir as relações e caminhos tomados na manifestação da literatura infantil atual, no Brasil. Seguramente, a pesquisa, nestes termos, lançará projeções para se refletir sobre o futuro da literatura infantil brasileira.

Após a tabulação dos atos de violência encontrados nos 200 contos da coletânea de Grimm, três contos foram selecionados para a análise de sua trajetória e a transformação da violência neles contida, o que nos leva à definição dos seguintes objetivos específicos:

- 1- Identificar e quantificar os atos de violência com efeitos ou marcas físicas presentes nos contos publicados pelos irmãos Grimm;
- 2- Identificar possíveis conexões entre os atos de violência física nestes contos com o folclore alemão;
- 3- Comparar o tratamento e a permanência dos atos de violência física presentes em 3 contos pré-selecionados, ao longo de algumas adaptações e traduções, tanto brasileiras quanto estrangeiras;
- 4- Identificar possíveis causas da mudança, quando estas forem identificadas, na forma na qual os atos de violência física são narrados na literatura contemporânea.

Tolkien, em seu ensaio “*On Fairy-Stories*” (“Sobre contos de fadas”, publicado pela primeira vez em 1947), afirma que os contos de fadas vão além das características tradicionais das narrativas, e nos mostram o mundo por completo, em uma conexão especial com a natureza, a alma e o mundo, o que também inclui o perigo, o medo, e a violência. Isso é necessário para que possamos entender o papel que a violência tem no mundo, sem glorificá-la nem bani-la da nossa consciência:

“O reino dos contos de fadas é amplo, profundo e alto, cheio de muitas coisas: lá se encontram todos os tipos de aves e outro animais; oceanos sem praias e estrelas sem conta; uma beleza que é encantamento e um perigo sempre presente; alegria e sofrimento afiados como espadas” (Tolkien, 2013 p.13)

A justificativa pela escolha do tema vem da constante exposição ao debate de sanitização da literatura infantil, enquanto observamos um fascínio pela glorificação da violência nos contos de fada em outros meios de entretenimento em massa. Em um panorama político-cultural atual de censura literária, onde se prega a exclusão de várias obras infantis do meio didático, por razões provenientes de visões políticas que variam em um espectro que abrange do conservadorismo ao progressismo. Neste cenário da disputa entre o politicamente correto versus o bom costume tradicional, se faz necessário uma reflexão objetiva sobre a violência presente nesses contos.

Esta pesquisa visa examinar, em primeira instância, como a violência tece e retece a narrativa dos irmãos Grimm, notadamente, nos contos que vieram a compor a literatura tradicional para crianças; apresentar um panorama das questões relativas à violência nos contos de fada alemães na forma de uma tabela de leitura sistemática, e um aprofundamento em suas implicações teóricas; selecionar três contos pertencentes à obra dos irmãos que possam representar temas mais proeminentes, e mais frequentemente adaptados atualmente, de forma que possamos examinar como a dinamização dessas narrativas altera alguns aspectos da referida crueldade e violência verificada ou atestada no conjunto da obra. E por fim, pretende-se discutir relações e caminhos tomados na manifestação desses contos na literatura infantil atual, o que nos leva a atentar para aspectos relacionados às ilustrações, as tecnologias de comunicação utilizadas para a criação literária.

A controvérsia sobre a relevância ou adequação dos contos de Grimm quando se fala de violência é uma discussão que ainda não teve resolução ou consenso. Hoje mais do que nunca se discute a permanência desses contos como foram publicados pelos autores originais. Uma espécie de “caça às fadas”, que na verdade é uma tendência política de ambas as orientações – da esquerda e da direita – que varia em motivação do conservadorismo arrogante e ignorante, como descrito por Jack Zipes (2000) quanto ao politicamente correto e igualmente arbitrário, que sentencia uma obra original por ter sido apropriada por ideologias desumanas, de acordo com Linda Krauss (2009).

Essas tendências, historicamente observadas, com motivações variadas em apagar ou banir a brutalidade dos contos de fada representam um convite a uma leitura fundamentada em uma tabulação sistêmica da violência. Assim, é oferecida uma nova ferramenta e perspectiva para uma discussão que se estende por mais de dois séculos até os dias de hoje, de forma que as histórias que residem tão próximas do coração de milhões de leitores ao redor do

mundo, não sejam sentenciadas a uma obrigatória transformação sanificadora, e possam estar acessíveis em suas significações e roupagens originais, como os próprios irmãos Grimm recomendam, de acordo bom senso pessoal de cada leitor.

O corpus da presente pesquisa foi selecionado a fim de procurar identificar as principais questões envolvendo literatura infantil e construção do imaginário, além de verificar a recorrência dessas questões no conjunto geral de obras infantis disseminadas no Brasil. Para a compreensão da formação e da caracterização da literatura infantil brasileira, a pesquisa baseia-se principalmente nos estudos historiográficos de Nelly Novaes Coelho em “Panorama histórico da literatura infantil/juvenil” (1984) e de Marisa Lajolo e Regina Zilberman “Literatura infantil brasileira: história & histórias” (1984). De maneira similar, para a caracterização e panorama da literatura alemã e o pensamento filosófico que permeia a literatura infantil germânica, são utilizadas as obras de Rothmann “*Kleine Geschichte der deutschen Literatur*” (1987), assim como obras de Goethe, Herder, E.T.A. Hoffmann e Clemens Brentano para refletir sobre o cenário cultural alemão da geração dos irmãos Grimm em relação à concepção de infância desses autores. Estes entram como plano de fundo ideal para se começar a compreender o propósito dos contos de fada alemães e o motivo de sua aparente brutalidade.

Sobre o conto de fadas alemão especificamente, a pesquisa se apoia nos estudos de Hermann Todsén “*Über die Entwicklung des Romantische Kunstmärchens*” (1906), Jack Zipes como “*Breaking the Magic Spell: Radical Theories of Folk and Fairy Tales*” (1977) e “*Why Fairy Tales stick*” (2013) para destrinchar o conto de fadas dos Grimm em suas peculiaridades, junto com outros estudiosos que abordam seus traços estilísticos e principalmente questionem a presença da violência na obra específica e na literatura infantil de maneira também geral, como os textos de Linda Dégh “*Grimm's 'Household Tales' and Its Place in the Household: The Social Relevance of a Controversial Classic*” (1979), de Marija Todorova “*Translating Violence in Children's Picture Books: A View from the Former Yugoslavia*” (2020), de Maureen Nimon: “*Violence in Children's Literature Today*” (1993) e de Carl Tomlinson “*Justifying Violence in Children's Literature*” (1995).

E por fim, para a análise da trajetória da violência nos contos de Grimm, elegeram-se três contos dos 200 incluídos na Tabela 1 (p. x) como representantes de três tipos amplos de narrativas mais frequentes na obra alemã, são eles **a)** a narrativa da protagonista feminina perseguida, representado pelo conto “*Schneewittchen*” (“Branca de Neve”); **b)** as narrativas

sobre irmãos (em duplas ou em maior número), onde um irmão salva o outro de um destino terrível, representado por “*Hänsel und Gretel*” (“João e Maria”); **c**) e a narrativa do protagonista astuto e moralmente questionável, representado pelo conto “*Das tapfere Schneiderlein*” (“O alfaiatezinho valente”). Para a análise dessas trajetórias, inclui-se o levantamento das primeiras traduções para o inglês e português brasileiro como as traduções de Figueiredo Pimentel e Monteiro Lobato.

No primeiro capítulo da presente pesquisa apresentaremos conceitos que servirão fundamentar a concepção de violência em contexto com a época do registro dos contos e suas conotações modernas, também discutimos como outros autores alemães contemporâneos dos irmãos Grimm trabalharam a percepção do mundo infantil, suas propostas para a construção de uma literatura voltada para a criança e como elas se contrapõe às noções iluministas francesas – estas muito semelhantes às do Brasil –, de forma que possamos ter uma contextualização histórica e filosófica da obra de Grimm em relação aos conceitos de infância nos países de língua alemã.

O segundo capítulo é composto pela descrição de uma tabela de leitura sistemática da violência presente nos contos de Grimm, seguindo as definições de violência anteriormente estabelecidas. Junto à tabela será apresentado um levantamento em porcentagens das ocorrências e resultados obtidos, como a natureza dos atos de violência física, os agentes e receptores de tais casos, assim como seus respectivos papéis narrativos. Em seguida será realizada uma breve discussão de como esses atos se interligam com a mitologia e folclore alemão.

No terceiro capítulo, aprofundamos os resultados obtidos na tabela em uma análise de trajetória de três contos: “Branca de Neve”, “O Alfaiatezinho Valente” e por fim “João e Maria”. A trajetória da primeira narrativa selecionada pretende representar a temática da heroína perseguida injustamente. “Branca de Neve” foi o conto escolhido por seu estrondoso impacto na cultura moderna através do primeiro longa-metragem de animação dos estúdios Disney, assim como suas releituras que variam do tom cômico para o aventureiro da alta-fantasia. Preferiu-se este ao invés de outros como “Cinderela” ou “A Bela Adormecida” por ser um conto que se estabelece primariamente na Alemanha, e não na Itália ou na França como no caso das outras duas narrativas mencionadas. A segunda narrativa será explorada em sua temática de laços fraternais nos contos de Grimm, onde um desses irmãos (notavelmente a irmã) assume uma posição de salvador dos demais. A movência de “João e

Maria” parece ser em grande parte decorrente dos temas de violência como a possibilidade de canibalismo. E a terceira narrativa, “O alfaiatezinho valente”, oferece uma investigação sobre o lugar da violência no conto de fadas cômico que possui um protagonista moralmente ambíguo e astuto. Ao quarto capítulo reserva-se a articulação final sobre o papel e a real participação da violência nos contos de fada da coletânea dos irmãos Grimm, recuperando o que foi discutido quanto à movência desses atos de brutalidade no mundo juvenil contemporâneo.

CAPÍTULO 1: CONCEITOS PRELIMINARES CORRELATOS

1.1. Violência: o sofrimento da vida camponesa, mitologia e a percepção moderna

Neste primeiro momento, se faz necessária uma clarificação e definição de certos conceitos de forma a objetivar de maneira mais eficaz a interpretação e análise dos contos de fadas aqui propostos, seus contextos e sua movência. Ao mesmo tempo que esta pesquisa demanda uma definição objetiva para a tabulação de atos violentos encontrados nos contos de fadas, é necessário também uma contextualização social de onde e quando esses atos ocorrem na história de uma sociedade específica.

Robert Darnton, em sua obra “O grande massacre de gatos, e outros episódios da história cultural francesa” (1986) no capítulo intitulado “Histórias que os camponeses contam: o significado de mamãe ganso”, convida o leitor para uma reflexão sobre as condições de vida e a mentalidade que, histórica, social e culturalmente, marcava a população camponesa da França de Perrault. Os camponeses mantinham vivas as histórias, que circulando oralmente, constituíram a principal fonte e base para a formação de um repertório de narrativas que viriam a formar um cânone da literatura para crianças. O historiador americano critica a abordagem de uma análise atemporal frequentemente feita por psicanalistas que ignora qualquer tipo de contexto histórico:

“Como poderia alguém entender um texto de maneira tão equivocada? A dificuldade não decorre do dogmatismo profissional - porque os psicanalistas não precisam ser mais rígidos que os poetas, em sua manipulação de símbolos - mas, principalmente, da cegueira diante da dimensão histórica dos contos populares.[...] Fromm e vários outros exegetas psicanalíticos não se preocuparam com a transformação do texto - na verdade, nada sabiam a respeito - porque tinham o conto que desejavam.[...] Aborda-os, por assim dizer, horizontalizados, como pacientes num divã, numa contemporaneidade atemporal.[...] Na verdade, no entanto, os contos populares são documentos históricos. Surgiram ao longo de muitos séculos e sofreram diferentes transformações, em diferentes tradições culturais.” (DARNTON, 1986. p.23, 25, 26)

Darnton assinala uma coesão entre contos populares pré-literários, em regiões completamente analfabetas e afastadas da circulação de livros, defendendo que os contos populares constituem um documento histórico e oferecem compreensão para a mentalidade camponesa e das massas analfabetas que desaparecem do registro histórico. Vale lembrar que os contos populares não são equivalentes aos contos de fada publicados pelos irmãos Grimm (de que nos ocupamos nesta pesquisa), mas sim, sua base e principal fonte.

Darnton menciona que Perrault escreveu seus contos no auge da pior crise demográfica do século XVII. Os irmãos Grimm, como sabemos, escreveram seus contos durante as Guerras Napoleônicas de 1803 a 1815, um momento dramático para a população e decisivo para a criação de uma identidade para uma nação dividida em principados à margem das forças políticas europeias. Após a subjugação da Europa por Napoleão e a formação da Confederação do Reno, os estados alemães perceberam que estavam vulneráveis a agressões de nações mais fortes, levando ao fortalecimento do movimento de unificação da Alemanha.

Até que chegasse o momento no qual a Alemanha se tornaria uma nação unificada e forte, as Guerras Napoleônicas assolaram a população junto com constantes epidemias de varíola, cólera e tifo. As guerras contra Napoleão mataram 134.000 soldados do exército da Prússia e 376.000 da Áustria (WHITE, 2014). O abandono de crianças, tema comum em Grimm, vem de uma história de labuta social. Assim, pode-se considerar que o Darnton ressalta sobre a “busca por comida” ou o “comer ou não comer” como tema recorrente nos contos de fada seria resultado da fome que assolava os camponeses tanto em terras francesas como germânicas.

O contexto histórico, a que vimos nos referindo, deixa indícios do sofrimento que assolou os camponeses franceses da época de Perrault e que os alemães vivenciavam na época de Grimm, sinalizando faces da mentalidade dessa parcela da população nos respectivos contextos. O fato é que esses índices viriam a se constituir em potentes figurações da violência no desenvolvimento das tramas narrativas. Vale considerar ainda o fato de que há vestígios da mitologia que circulava francamente nos contos populares e que viriam a se agregar aos extratos literários desses contos formando uma estrutura que se desenvolveria a partir de um dano. Convirá lembrar que algumas linhagens mitológicas assumem figurações de violência nas narrativas folclóricas – questões de que nos ocuparemos mais adiante.

Se esses aspectos são relevantes na discussão proposta pelo nosso trabalho, será importante também pensarmos a respeito das noções de violência que nos visitam neste século XXI. Uma consulta ao Novo Dicionário da língua Portuguesa (2010) leva-nos à definição de violência como uma qualidade ou caráter violento, do que age com força, ímpeto, ação violenta, agressiva, que faz uso da força bruta. De acordo com Holbrook (2009, p.570) em “*Cambridge Dictionary of Psychology*”, a violência é descrita como qualquer ação física perpetrada com a intenção deliberada de prejudicar, violar ou causar danos à vítima. O autor categoriza assassinato e agressão física como casos extremos de violência individual. O

Merriam-Webster's Collegiate Dictionary também enfoca o uso de força física com a intenção de ferir ou abusar de alguém.

O dicionário Michaelis (2015) define violento como o que atua com força ou impetuosidade; teso, caracterizado pelo emprego da violência ou da força bruta, o que revela grande ira, demasiadamente agitado, que se manifesta descontroladamente, que demanda muita força; que exaure as forças, diz-se da morte causada pela força ou por acidente e contrário à razão, ao direito, à justiça³. E também define violência como qualidade ou característica de violento um ato de crueldade, emprego de meios violentos, fúria repentina, ou no sentido jurídico, coação que leva uma pessoa à sujeição de alguém⁴.

Ambos os dicionários incluem o ímpeto e força bruta pareados em uma ação, mas enquanto o Novo Dicionário da Língua Portuguesa (2010) traz a conotação de irracionalidade, o dicionário Michaelis traz a ideia de descontrole e impulsividade. Já a crueldade é definida por Michaelis, como prazer em causar dor⁵. Em comparação Rainer Wehse em sua obra “*In siedendem Öl gegart. Die Todesstrafe im Märchen*” (1991), define *Grausamkeit* (crueldade em alemão) como “*willkürliche, ungerechtfertigte Auferlegung von Schmerzen, Leid oder Tod*”⁶. Note-se que a definição inclui imposição arbitrária e punição injustificada, de forma que se o ato em questão for uma punição justificada não seria caracterizado como crueldade.

O artigo sete da Declaração Universal dos Direitos Humanos (1948) declara: “*No one shall be subjected to torture or to cruel, inhuman or degrading treatment or punishment.*”⁷ Este artigo específico, a definição oferecida pelo dicionário Michaelis (2015) e por Rainer Wehse (1991), tocam em um ponto crucial da narrativa dos contos de fadas dos irmãos Grimm, onde a punição do vilão, muitas vezes, é relacionada à tortura, e adiciona outro componente na percepção de violência, ou no caso punição aceitável. Pela definição de Wehse, se é algo justificado não é cruel, mas o artigo sete da declaração da ONU traça uma linha clara do que é uma punição aceitável: algo que não seja degradante, desumano ou torturante.

³ Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/violento>. Acessado em 25 julho 2021.

⁴ Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/violento>. Acessado em 25 julho 2021.

⁵ Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/crueldade>. Acessado em 25 julho 2021.

⁶ Imposição arbitrária e injustificada de dor, sofrimento ou morte.

⁷ Disponível em: <https://www.un.org/en/about-us/universal-declaration-of-human-rights>. Acessado em 25 julho 2021.

A *World report on violence and health* (WRVH), define violência como:

*"the intentional use of physical force or power, threatened or actual, against oneself, another person, or against a group or community, that either results in or has a high likelihood of resulting in injury, death, psychological harm, maldevelopment, or deprivation."*⁸ (KRUG, 2002, p.5)

É interessante observar que WRVH inclui como violência a simples ameaça ao uso da força física contra o indivíduo ou comunidade, mas também expande o conceito para efeitos não físicos, como dano psicológico, mal desenvolvimento e privação. Este conceito de violência é moderno e contextualizado com a realidade que vivemos hoje, após a Declaração Universal dos Direitos Humanos de 1948, o sentido de violência foi expandido visando proteger não apenas a integridade física do ser-humano, mas também sua integridade emocional e psicológica.

Steven Pinker, em sua obra *"The Better Angels of Our Nature"* (2011), argumenta que a sociedade moderna é menos violenta do que em períodos do passado, seja em uma escala curta de décadas ou em uma escala longa de séculos ou milênios. Pinker argumenta que todas as medidas possíveis de violência interpessoal diminuíram drasticamente desde os tempos antigos e medievais. De acordo com o autor, o estupro, o assassinato, a guerra e a crueldade contra os animais tiveram declínios drásticos no século XX (PINKER, 2011). Mas as análises de Pinker também foram criticadas, no que diz respeito à questão estatística de como medir a violência e se ela está de fato em declínio.

O sociólogo alemão Norbert Elias (1994) atribui o declínio da violência a um "processo civilizador", em que a monopolização da violência pelo estado, a manutenção das interdependências ou figurações socioeconômicas e a manutenção de códigos de comportamento na cultura contribuem para o desenvolvimento das sensibilidades individuais, que aumentam a repulsa dos indivíduos para atos violentos.

Após esta reflexão acerca da situação sócio-cultural que deu continuidade às histórias coletadas e eventualmente transformadas nos contos de fadas dos irmãos Grimm hoje conhecidos, assim como a definição contemporânea de violência – tanto objetivas quanto subjetivas –, passamos para a definição abordada na presente pesquisa.

⁸ "O uso intencional de força ou poder físico, ameaçado ou real, contra si mesmo, outra pessoa ou contra um grupo ou comunidade, que resulte ou tenha uma alta probabilidade de ferimento, morte, dano psicológico, desenvolvimento deficiente ou privação." (Tradução da Autora).

A tabela que nos fornece instrumentos objetivos para as análises neste trabalho traz uma forma específica de contabilizar atos de violência. Em face das diferentes concepções e definições de violência e crueldade com que podemos nos deparar, toma-se por base os estudos de Antonis A. Kousoulis, Konstantinos S. Mylonas e Konstantinos P. Economopoulos disponíveis no artigo “*Violent death and trauma in Norse mythology: a systematic reading of the Prose Edda*”, publicado na revista *European Surgery* (2016).

O referido ensaio apesar de publicado em uma revista de medicina, contabiliza atos de violência na Edda em prosa⁹, um manual islandês de poesia escáldica e um compêndio de mitologia nórdica. Em razão dos objetivos de sistematização da leitura da violência em obras literárias entre a presente pesquisa e o artigo serem similares, as mesmas definições de morte violenta e trauma foram utilizadas. Tais definições foram feitas pelos autores do artigo de 2016 com base no ICD (*International Statistical Classification of Diseases and Related Health Problems*): “*Therefore, for the primary research, violent death is defined as sudden death of a violent cause, and trauma as a physiological wound caused by an external source.*” (KOUSOULIS; MYLONAS; ECONOMOPOULOS, 2016, p.307). Desta forma a presente pesquisa usará a definição de trauma como uma ferida fisiológica causada por uma fonte externa, um ferimento puramente físico.

1.2. Grimm e a infância alemã

Os contos de fadas dos irmãos Grimm estavam intrinsecamente ligados ao seu projeto de resgate da cultura alemã através do registro das histórias populares para sua revelação e conservação, vislumbrando o trajeto da língua alemã através do conto em uma grande investigação para entender a cultura popular alemã. Tal projeto visava três frentes de estudo: a cultura contemporânea através das histórias contadas, a memória mitológica do povo, e a gramática da língua falada.

Em muitos aspectos, a literatura infanto-juvenil ocupa um lugar privilegiado na Alemanha em relação ao romantismo alemão, incluindo além de Grimm, autores como E.T.A. Hoffmann e Brentano. Dos Santos descreve o romantismo alemão como:

“Although Romanticism was the dominant movement of the late 18th century and early 19th century, in Germany it developed relatively late compared to other

⁹ Edda é um termo usado para descrever dois manuscritos islandeses que foram copiados e compilados no século 13 EC. Juntos, eles são as principais fontes da mitologia nórdica e da poesia escáldica que relaciona a religião, cosmogonia e história dos escandinavos e tribos protogermânicas.

*European countries. Whereas English Romanticism is dated as early as the 1770s, the first phase of German Romanticism commenced more than 20 years thereafter. German literary history (Mende 2002) divides its Romantic period (ca. 1798–1835) into three distinct phases: early Romanticism (ca. 1798–1804, established in Jena), high Romanticism (ca. 1804–1818, established in Heidelberg) and late Romanticism (ca. 1816–1835, established in Berlin). The distinction is based not only on the dates and on geography, but is primarily made according to the different viewpoints held by the groups of writers. The Grimm brothers' contributions fall into the middle phase. Whilst early Romanticism focused on the unity of man and nature, and late Romanticism on the tensions between the mundane world and seemingly irrational and supernatural projections of the creative genius, Romantics in high Romanticism concentrated on the edification of the people and on the unity of nation and country, especially after the Holy Roman Empire was dissolved in the Napoleonic Wars.*¹⁰ (DOS SANTOS, 2014, p.2).

A crítica feroz ao pensamento utilitário do Iluminismo e o ideal filantrópico de educação na Alemanha foram as fundações criadas para uma noção de infância que influenciou a literatura mundial até os dias de hoje. A descoberta dos valores intrínsecos à infância revelou também um estado de espírito marcado pela imaginação. Em “*Palmbblätter*” (1786), Herder aborda a leitura adequada para crianças e até mesmo recomenda clássicos que hoje direcionamos (por vezes com adaptações) ao público infantil, como as “As Mil e Uma Noites”, por estimularem a imaginação e criarem uma noção de poesia. Herder rejeitou a identificação Rousseauiana da infância como um estado de natureza, como uma relação dela ao estado arcaico da humanidade. Herder olhou para a criança como um ser humano completo desde o início, e não “cera que deve ser moldada da forma como se preferir”¹¹, como John Locke comparou em “*Some Thoughts Concerning Education*” (1693).

Diversos aspectos caracterizam a infância no romantismo alemão, em especial sua proximidade com a natureza e um relacionamento possivelmente mais direto com a transcendência. A complexa proximidade da criança com a natureza, sem ser confundido com um estado de natureza, também compreende outras qualidades como criatividade, inocência,

¹⁰ “Embora o Romantismo tenha sido o movimento dominante do final do século 18 e início do século 19, na Alemanha ele se desenvolveu relativamente tarde em comparação com outros países europeus. Enquanto o Romantismo inglês é datado já na década de 1770, a primeira fase do Romantismo alemão começou mais de 20 anos depois. A história literária alemã (Mende 2002) divide seu período romântico (ca. 1798-1835) em três fases distintas: o romantismo inicial (ca. 1798-1804, estabelecido em Jena), alto romantismo (ca. 1804-1818, estabelecido em Heidelberg) e o Romantismo tardio (cerca de 1816-1835, estabelecido em Berlim). A distinção se baseia não apenas nas datas e na geografia, mas é feita principalmente de acordo com os diferentes pontos de vista dos grupos de escritores. As contribuições dos irmãos Grimm caem na fase intermediária. Enquanto o Romantismo primitivo se concentrava na unidade do homem e a natureza, e o Romantismo tardio nas tensões entre o mundo mundano e as projeções aparentemente irracionais e sobrenaturais do gênio criativo, os românticos do alto Romantismo se concentravam na edificação do povo e na unidade da nação e país, especialmente depois que o Sacro Império Romano foi dissolvido nas Guerras Napoleônicas.” (Tradução da Autora)

¹¹ “*Wax, to be molded and fashioned as one pleases*”. (LOCKE, 1693).

vitalidade, mas também selvageria e sensualidade, características muitas vezes escandalizadas pela sociedade atualmente. De uma forma ou de outra a perspectiva romântica sobre a criança sempre circunda as noções de natureza da humanidade. A criança como tópico aponta para a descoberta de sua alma, seus sonhos, seu subconsciente, sua imaginação e sua espiritualidade. Friedrich Schiller, em “*Über naive und sentimentalische Dichtung*”¹², descreve a criança como:

*“Eine Vergegenwärtigung des Ideals, nicht zwar des erfüllten, aber des aufgegebenen, und es ist also keineswegs die Vorstellung seiner Bedürftigkeit und Schranken, es ist ganz im Gegenteil die Vorstellung seiner reinen und freien Kraft, seiner Integrität, seiner Unendlichkeit.”*¹³ (SCHILLER, 1975, p.87)

A despeito dessa ligação entre Grimm e o romantismo alemão, Rothmann (1987) afirma que os irmãos não se consideravam realmente parte do movimento, sendo seu foco principal textos antigos que procuravam preservar para a posteridade, não o pensamento filosófico ou arte poética em si do movimento. Sua associação com o Movimento Romântico pode ser considerada quase acidental, uma compatibilidade involuntária mais devido à sua opinião política e afinidade com o folclore germânico, do que um movimento consciente de adequação aos ideais românticos.

*“Like fellow romanticists of the post-Herder era, they (Grimms) recognized the superiority of Naturpoesie [nature poetry], made by itself through divine inspiration and uttered by the ignorant folk, over the Kunstpoesie [art poetry] constructed by poets.”*¹⁴ (Dégh 1979. p 86)

Na primeira edição de “*Kinder- und Hausmärchen*” (“Contos da Infância e do Lar”, 1812), os irmãos Grimm declaram ter registrado fidedignamente contos da tradição oral sem terem adicionado coisa alguma de autoria própria, mas posteriormente, com o crescente sucesso da coletânea, os irmãos acabaram por revisar e mudar diversas partes dos contos de fada, em novas edições, preenchendo as lacunas nas histórias ou mesmo fazendo ajustes estilísticos na narrativa. Dessa forma, eles criaram um tom de narrativa direcionado especificamente para o espaço do lar, que inevitavelmente é ocupado por crianças. O discurso direto, a mudança do tempo verbal de presente para pretérito imperfeito, as adições de rimas e

¹² “Poesia ingênua e sentimental” (Tradução do autora).

¹³ “Uma representação vívida para nós de um ideal não como realizado, mas como abandonado; de forma que nós não estamos de maneira alguma movidos por sua noção de pobreza ou limitação, mas justamente seu oposto: a noção de sua pura e livre força, sua integridade e sua eternidade.” (Tradução da Autora).

¹⁴ “Como colegas românticos da era pós-Herder, eles (Grimms) reconheceram a superioridade da Naturpoesie [poesia da natureza], feita por ela mesma por inspiração divina e pronunciada pelo povo ignorante, sobre a Kunstpoesie [poesia de arte] construída por poetas.” (Tradução da Autora).

ditados populares incorporados aos contos, tudo ajudou os irmãos Grimm a estabelecer o conto como um material de leitura relevante para a criança, pensado para seu ambiente, legitimando o gênero infantil. Outras mudanças foram motivadas pela aceitação do público em geral, como comentado pelos próprios autores que possuíam um sentimento de democratização acerca dos contos de fada, e seu amplo acesso por todas as camadas da sociedade:

*“Es war vielleicht der Zeit, diese Märchen festzuhalten, da diejenigen, die sie bewahren sollen, immer seltner werden. Freilich, die sie noch wissen, wissen gemeinlich auch recht viel, weil die Menschen ihnen absterben, sie nicht den Menschen: aber die Sitte selber nimmt immer mehr ab, wie alle heimliche Plätze in Wohnungen und Gärten, die vom Großvater bis zu Enkel fort dauerten, dem stätigen Wechsel einer leeren Prächtigkeit weichen, die dem Lächeln gleicht, womit man von diesen Hausmärchen spricht, welches vornehm aussieht und doch wenig kostet. Wo sie noch da sind, leben sie so, dass man nicht daran denkt, ob sie gut oder schlecht sind, poetisch oder für gescheite Leute abgeschmackt; man weiss sie und liebt sie, weil man sie eben so empfangen hat, und freut sich daran, ohne einen Grund dafür.”*¹⁵ (Grimm, 2010, p.15,16)

É possível perceber o interesse de vários autores alemães, de períodos próximos aos irmãos Grimm, em trabalhar com o conto popular, até Hoffmann com sua produção vasta e abrangente trabalha os anseios da mente infantil. A obra desses autores influenciou de maneira singular a produção de literatura infantil alemã, especificamente no que diz respeito ao medo, violência e o grotesco. Como, por exemplo, Walter Moers (1999, 2001, 2002, 2003, 2007, 2008, 2011) trabalha releituras dos contos de fadas em seu próprio mundo chamado Zamonía, cheio de verrugas e criaturas mágicas que pouco têm de características adoráveis como na maioria das produções modernas para crianças; ou Cornelia Funke que traz o mundo do conto de fadas para o mundo real em sua trilogia *“Die Tintenwelt”* (“O Mundo de Tinta”, 2003), e mesmo Michael Ende que criou seu próprio conto de fadas em *“Die unendliche Geschichte”* (“A História Sem Fim”) publicado pela primeira vez em 1979.

Esses autores pressionaram as fronteiras do conto de fadas e da literatura infantil, refletindo uma concepção de infância anexada à imagem de uma criança que não pertencesse à sociedade e englobasse os conceitos de infância discutidos entre autores alemães enquanto as crianças normais serviriam de sátira do ideal iluminista da infância. Estas crianças normais

¹⁵ “Talvez fosse tempo de juntar esses contos, que valem ser preservados e são cada vez mais raros. Claramente ainda sabem de muitas coisas, pois não são as pessoas que decaem, mas o próprio costume que diminui, como todos os lugares secretos em lares e jardins, que são passados de avós para netos, que confirmam a mudança do esplendor vazio suave que paira nos sorrisos daqueles que falam de contos de fada, que soam sofisticados mas custam pouco. Onde eles estiverem, lá viverão, de forma que as pessoas não pensem se eles são bons ou ruins, poéticos ou absurdos para os sábios. As pessoas os conhecem e os amam, pois os receberam igualmente sem um motivo específico.” (Tradução da Autora).

são postas em papéis narrativos coadjuvantes, como os irmãos Adelgund e Hermann von Brakel, no conto de E.T.A. Hoffmann “*Das Fremde Kind*” (“A criança estranha”, 1817), ou mesmo em “*Gockel, Hinkel und Gackeleia*”, de Clemens Brentano, escrito em 1805 e publicado em 1846, onde a humanidade e animalidade se misturam, além de se expressarem simbolicamente no nome das três personagens titulares, que também agem como seus respectivos animais ocasionalmente (um galo, uma galinha e um pintinho).

As imagens da criança imaginativa e vivaz (*lebhaft fantasiereiches Kind* em alemão), a criança estranha (*fremdes Kind*) e a criança eterna (*ewiges Kind*) como contraponto do ideal rousseauiano ganham suma importância no trabalho de E.T.A. Hoffmann, tanto de maneira explícita como em seus contos de fada “*Der Nußknacker und der Mausekönig*” (“O quebra-nozes e o rei dos camundongos”, 1816) e “*Das fremde Kind*” (“A criança Estranha”, 1817), e também de maneira mais sutil em seus romances como “*Der Sandmann*” (“O Homem da Areia”, 1816) sem intencionalidade de ser direcionado às crianças, mas ainda assim, explorando essas concepções da infância do seu protagonista.

Em “*Der Nußknacker und der Mausekönig*”, Hoffmann tenta desvendar o mundo da criança, especificamente da criança imaginativa, levando ao extremo o dualismo dos contos de fada, a relação com os eventos mágicos e empíricos que ocorrem ao longo da narrativa. Esse estilo, logo ficou conhecido como *Wirklichkeitsmärchen* (contos de fada realista), um conceito caracterizado por Marianne Thalmann:

“Aus diesem Realismus der Konfliktschau heraus erkennt Hoffmann die große geschichtliche Aufgabe des Komischen in der Darstellung des bürgerlichen Europäertums. Der Held, dem es an sogenannter Weltbildung fehlt, muss vorerst von einer Gesellschaft, in der man ,durchaus was werden, wenigstens was vorstellen muss, verspottet werden. Man muss ein Friseur, Schneider, Knopfmacher, Registrar, Staatsmann sein, ein beglaubigter Repräsentant des Bürgertums, was der Märchenheld nicht ist. Der komische Tiefstand einer bürokratischen Wirtschaftsform tritt auf, wo Banausen wie Paulmann nicht mehr zwischen tragisch und traurig, zwischen Maß und Mittelmaß zu unterscheiden vermögen und das Abenteuer des Lebens in unredlicher Moral verniedlichen. [...] Was die Kritik tastend ein Wirklichkeitsmärchen genannt hat, ohne die Konsequenzen ziehen zu wollen, ist eine Erzählung, in der das rationale Menschentum und die gestaltende Phantasie neben- und miteinander die Welt zu entlarven versuchen. Hoffmann trachtet ja nicht zu zeigen, wie die Welt sein soll; er sucht vielmehr, den tieferen Zusammenhang zwischen dem Höchsten und dem Plattesten aufzuzeigen und zwischen dem Wunschbild einer großen Daseinsform und vorhandenen bescheidenen Anlagen eine Brücke zu finden.”¹⁶ (THALMANN, 1952, p.481)

¹⁶ “Desse realismo que o conflito mostra, Hoffmann reconhece a grande tarefa histórica na representação cômica da burguesia europeia. O herói, que lhe falta a educação do mundo, deve ser primeiro ridicularizado pela sociedade, onde se deve a qualquer custo ter alguma utilidade. Você tem que ser um cabeleireiro, um alfaiate, fazedor de botões, político, um representante certificado da burguesia, o que o herói do conto de fadas não é. A depressão cômica da economia burocrática ocorre onde banausos como Paulmann não podem mais distinguir

O conto de fada realista pode ser tido como um precursor da literatura fantástica. A narrativa não se passa mais em um lugar desconhecido ou longínquo, agora é aberto o acesso das crianças a esses acontecimentos estranhos dentro de sua rotina. O mundo onde a criança brinca é descrito com detalhe, assim como as estratégias educativas dos pais das mesmas. A representação da vida diária é organizada de forma que exclui completamente o elemento mágico dentro do paradigma realista. No conto do Quebra-nozes, Marie Stahlbaum é uma garotinha de apenas sete anos de idade que sofre por sua imaginação e pesadelos frequentes, se alienando de sua família. Enquanto seus pais são os princípios iluministas encarnados, Marie vive uma série de experiências que lhe dão acesso a outro nível da realidade. Esse conflito entre experiência da realidade e experiência do maravilhamento se torna ambíguo, podendo ser interpretado tanto como sonho quanto delírio.

A princípio as únicas figuras que parecem atestar a veracidade das experiências de Marie são seu padrinho Drosselmeyer e o narrador, mas mesmo assim ela permanece isolada, e o próprio narrador chama a atenção para a dubiedade da narrativa, balanceada entre o ponto de vista infantil e adulto. Enquanto o ponto de vista do adulto vê como uma triste história de doença, o infantil caminha para um conto de fadas otimista. A ambiguidade é potencializada ao máximo em sua cena final, muito semelhante ao fantástico do século XIX, em sua definição mais simples descrita por Todorov (1975), a hesitação entre o que é real e o maravilhoso. O casamento final e a fuga para o país dos doces pode ser interpretado tanto como um eufemismo para o delírio ou como um final feliz mágico.

Através dessa dubiedade, Hoffmann explora os perigos perturbadores que rondam as crianças imaginativas pela falta de compreensão de seus pais racionais. Hoffmann criou um contraste impressionante com os conceitos utópicos de infância. Em sua obra o autor aproxima a imaginação infantil do insólito, rejeitando a visão desta como comportamento anormal pelo pensamento iluminista, ao mesmo tempo que se contrapõe às retóricas pedagógicas:

“Es ist [...] überhaupt meines Bedünkens ein großer Irrtum, wenn man glaubt, daß lebhaft fantasiereiche Kinder, von denen hier nur die Rede sein kann, sich mit

entre o trágico e o triste, entre contensão e mediocridade, e negam a aventura da vida em moralidade desonesta. [...] O que a crítica tem chamado de conto de fadas realista, sem querer confrontar as consequências, é uma narrativa onde a racionalidade da humanidade e a fantasia criativa tentam desmascarar o mundo lado a lado. Hoffmann não busca mostrar o mundo como ele deveria ser, mas busca mostrar as conexões mais profundas entre o baixo e o elevado, e achar uma ponte entre o pensamento desejoso de uma grande forma de existência, e as modestas instalações prévias.” (Tradução da Autora).

inhaltsleeren Fabeln, wie sie oft unter dem Namen Märchen vorkommen, begnügen. Ei – sie verlangen wohl was Besseres, und es ist zum Erstaunen, wie richtig, wie lebendig sie manches im Geiste auffassen, das manchem grundgescheuten Papa gänzlich entgeht. Erfahrt es und habt Respekt!”¹⁷ (HOFFMANN, 1999. p.306).

“*L’histoire d’un casse-noisette*” (1845) de Alexandre Dumas, a princípio aparenta ser uma tradução consideravelmente fiel do conto de Hoffmann, mas afirmar isso seria ignorar a tendência de Hoffmann de mesclar as fronteiras da literatura infantil. Dumas adaptou seu conto à imagem de infância de acordo com demandas pedagógicas francesas, reduzindo em grande parte o território do grotesco que Hoffmann nunca temeu explorar.

Em outro conto de E.T.A. Hoffmann, a mente infantil é explorada com a experiência de realidade e imaginário, que desenvolve ainda mais a imagem de uma criança que não pertence ao mundo cotidiano, que é posta como encarnação dos próprios conceitos que estavam sendo formados em sua geração. Em “*Das Fremde Kind*” (1817) Hoffmann procura articular a oposição entre infância e vida adulta através das personagens da criança estranha (mágica e misteriosa por natureza, em muitos aspectos, um espelho do gênio romântico) que está à mercê de *Magister Tinte* (Mestre Tinta). Nesse conto, um casal de irmãos ainda crianças encontra a peculiar personagem titular, o irmão e a irmã têm perspectivas diferentes e únicas sobre a criança estranha, que se mostra de forma completamente diferente para cada um, essas crianças brincam juntas até o momento derradeiro em que devem se separar, pois os irmãos Felix e Christlieb devem crescer, e a criança estranha é incapaz de fazê-lo. Mas os irmãos asseguram-se de que verão a criança estranha novamente em seus sonhos, mesmo quando adultos.

Essa criança etérea que permanece nas memórias da infância dos adultos também em está presente nos romances de formação, notavelmente em “*Wilhelm Meisters Lehrjahre*” (“Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister”) (2009) de Goethe publicado originalmente em 1795, onde a infância é um fator decisivo nos anos de sua aprendizagem. Em ambos os romances, a infância do personagem principal entra em cena de diferentes perspectivas narrativas. Goethe trabalha o amadurecimento no registro de diferentes trechos da vida cotidiana, de visões infantis, ideias e conceitos educacionais e na tentativa de desenvolver a própria posição no mundo a partir do conhecimento de tudo isso. Ao mesmo tempo, o destino

¹⁷ “Ao meu ver é, geralmente, um grande mal-entendido acreditar que as crianças imaginativas e vivazes, das quais estamos falando, estão satisfeitas com baba superficial apresentada como conto de fadas. Oh! Elas provavelmente demandam algo melhor, e isso é impressionante, com que precisão e vivacidade elas apreendem certas coisas, que escapam completamente de um pai deveras inteligente. Aprendam e tenham respeito!” (Tradução da Autora).

do protagonista está intimamente ligado a duas crianças, cuja disposição antitética determina em grande parte a imagem da infância: Mignon e Félix. A história de Mignon é acompanhada por medidas educacionais brutais e por métodos mais sutis da pedagogia iluminista. O esforço para compreender a própria vida desde a infância encontra sua forma clássica no romance de formação (*Bildungsroman*), onde a memória da infância torna-se um pré-requisito necessário para a identidade e uma vida bem-sucedida.

De maneira semelhante em “*Die Lehrlinge Zu Sais*” (“O discípulo de Sais”) de Novalis (1981), o discípulo afirma que o desvendar dos mistérios do mundo e da natureza só pode acontecer com crianças, ou adultos que são como crianças, que não sabem o que fazem, evocando a sensibilidade infantil como lugar de reflexão existencial e filosófica.

Em “*Der Sandmann*” (“O Homem da Areia”) de E.T.A. Hoffmann (2015), originalmente publicado em 1816, a criança sensível cresce, continuando o processo de alienação devido às experiências assustadoras e místicas que ocorrem em sua infância que não conseguem ser recordadas em sua totalidade, também na vida adulta. Hoffmann, dessa vez, explora o imaginário remanescente do adulto traumatizado, talvez o mesmo adulto que vê a criança estranha em seus sonhos, e transfere esses sentimentos para a realidade e outras pessoas. Como a obsessão de Nathaniel por Olímpia, que aos olhos dele, parece ser uma imagem perfeita de uma existência superior, muito semelhante à criança estranha.

Apesar dessa obra não ser classificada como infantil, Hoffmann claramente continua com sua expedição no reino do imaginário infantil, mesmo em Nathaniel. A realidade do que ele vivenciou em sua infância jamais é revelada, ficamos à beira do desconhecido e do inquietante, do recalque da infância que se expressa na vida adulta de maneiras perturbadoras. Pöthe (1991, p.331) caracteriza a abordagem da infância por Goethe: “Para Goethe, a criança também é um ser do mundo, ele a coloca em um curso de desenvolvimento contraditório e ao mesmo tempo postula sua maior liberdade possível”.

A concepção dos românticos alemães de infância enfatiza uma reivindicação absoluta da subjetividade infantil, apoderando-se desta através das memórias para potencializar a relação da criança como ponte entre o mundo imaginário e o mundo real, e nessa ponte, cruzar todo tipo de experiências, principalmente as grotescas e assustadoras, e estas experiências carregam suas consequências na vida adulta. Os contos de fadas dos irmãos Grimm estão profundamente ligados ao espírito de seu tempo, enraizados em uma concepção de infância que enxerga a criança como um ser completo e livre.

Essas histórias, nas quais ecoam vozes ancestrais, as memórias do povo, ganharam nova potência em uma geração que viu um valor intrínseco na infância. A condição da infância viria a ser um novo lugar de reflexão da condição humana, seja através dos romances de formação ou dos contos de fadas. O processo de amadurecimento da criança ou do jovem, seja por meio da astúcia, da resignação, de redenção, ou mesmo da rejeição da oportunidade de amadurecimento se torna uma parte fundamental da literatura alemã, crianças e adultos estão sujeitos à violência e ao terror, uma espécie de busca por equilíbrio em suas vidas, e dando forma aos anseios universais do ser humano.

CAPÍTULO 2:

TABELA DE LEITURA SISTEMÁTICA DA VIOLÊNCIA EM GRIMM

2.1. Descrição da tabela

Uma parte essencial da presente pesquisa é examinar a representação da violência nos contos de Grimm, trabalho analítico que exige uma série de cuidados com a metodologia de tratamento dos dados. Para tanto, foi desenvolvida uma tabela com base no modelo de Antonis A. Kousoulis, Konstantinos S. Mylonas e Konstantinos P. Economopoulos no artigo “*Violent death and trauma in Norse mythology: a systematic reading of the Prose Edda*”, publicado na revista “*European Surgery*” (2016), como já mencionado no capítulo anterior.

A tabela contabiliza ações violentas que resultem em traumas, termo definido como uma ferida fisiológica causada por uma fonte externa, um ferimento puramente físico, como uma contusão ou lesão que resulta de uma ação violenta, causada por um agente externo. A fim de manter a objetividade na discussão, não foram considerados atos de violência psicológica impingida ou sofrida pelas personagens, assim como não foram consideradas ameaças de violência física ou psicológica exceto no caso do conto “*Hänsel und Gretel*” onde o agente da violência, no caso a bruxa, toma uma série de atitudes de consequência física no corpo das crianças para chegar ao seu objetivo, sendo este conto uma exceção pela realidade da ameaça. De maneira semelhante, casos em que não há consequência física explícita não foram considerados, como no conto “*Der süße Brei*” (“O mingau doce”), onde o mingau que inunda as ruas poderia estar quente o suficiente para causar queimaduras ou mesmo afogar alguém. Porém não há no texto do conto qualquer coisa que explicita ferimentos causados pela inundação do mingau, dessa forma, não foi considerado como ato de violência física.

Isso se deu principalmente pela complexidade e ambiguidade que envolve o tema, tais definições seriam mais afinadas com o plano psiquiátrico e mesmo criminal, desviando-se do objetivo principal desta pesquisa.

A tabela do presente estudo apresenta as divisões de identificação do conto, do trauma (ou método de violência), dos agentes e dos receptores da violência subdivididos de acordo com o seu papel narrativo (protagonista, antagonista, coadjuvante) e espécie (humano, objeto ou animal senciente, animal comum, animal transformado, e sobrenatural), da identificação do conto, da natureza do ato (ou método do trauma), e do trecho do texto no qual este ocorre.

Porém, há algumas ressalvas sobre a construção da tabela que devem ser abordadas neste momento.

Primeiro, ao considerarmos os hábitos culturais e a tradição dos povos camponeses ações de abate de animais para alimentação, ou outra atividade de subsistência, possuem características completamente naturais, sem requintes de crueldade ou como o resultado de cólera. Por este motivo, tais atos não foram considerados para inclusão na tabela.

Outro ponto relevante é referente à categoria de espécie “Humano transformado em animal”, que diz respeito especificamente a um ser humano em forma animal, que não é sobrenatural por ação própria (natureza humana), por meio de feitiços e/ou maldições por ação de outro ser, (este sim de natureza sobrenatural). Há casos de ferimentos e traumas que são causados por objetos inanimados, sem senciência por parte deste, nem intenção por parte do receptor. Nesses casos, o agente do trauma também foi omitido por não existir intencionalidade.

Conto	Trauma	Agente			Receptor			Efeito Permanente	Trecho
		Personagem	Papel Narrativo	Espécie	Personagem	Papel Narrativo	Espécie		

Figura 2: Modelo de tabela de análise de dados

Fonte: BOMBONATO, J.R., 2021

20. O alfaiatezinho valente (Das tapfere Schneiderlein)	Apedrejamento	O alfaiate	protagonista	humano	Gigantes	Antagonista	Sobrenatural	SIM	<i>p.129 " Das Schneiderlein, nicht faul, las beide Taschen voll Steine und stieg damit auf den Baum. Als es in der Mitte war, rutschte es auf einen Ast, bis es gerade über die Schläfer zu sitzen kam, und liess dem einen Riesen einen Stein nach dem andern auf die Brust fallen(...) Das Schneiderlein fing sein Spiel von neuem an, suchte den dicksten Stein aus und warf ihn dem ersten Riesen mit aller Gewalt auf die Brust."</i>
	Luta corporal até a morte	dois gigantes	Antagonista	Sobrenatural	dois gigantes	Antagonista	Sobrenatural	SIM	<i>p.129 ""Das ist zu arg!" schrie er, sprang wie ein Unsinniger auf und stiess seinen Gesellen wider den Baum, dass dieser zitterte. Der andere zahlte mit gleicher Münze, und sie gerieten in solche Wut, dass sie Bäume ausrissen, aufeinander losschlugen, so lang, bis sie endlich beide zugleich tot auf die Erde fielen."</i>
	Lâmina (laceração de cadáver)	O alfaiate	protagonista	humano	Gigantes	Antagonista	Sobrenatural	SIM	<i>"Es zog sein Schwert und versetzte jedem ein paar tüchtige Hiebe in die Brust, dann ging es hinaus zu den Reitern und sprach: "Die Arbeit ist getan, ich habe beiden den Garaus gemacht; aber hart ist es hergegangen, sie haben in der Not Bäume ausgerissen und sich gewehrt, doch das hilft alles nichts, wenn einer kommt wie ich, der siebene auf einen Streich schlägt."</i>
	Mutilação (chifre)	O alfaiate	protagonista	humano	Unicórnio	coadjuvante	Sobrenatural	NÃO	<i>""Jetzt hab ich das Vöglein," sagte der Schneider, kam hinter dem Baum hervor, legte dem Einhorn den Strick erst um den Hals, dann hieb er mit der Axt das Horn aus dem Baum, und als alles in Ordnung war, führte er das Tier ab und brachte es dem König."</i>
21. Cinderela ou A gata borralheira (Aschenputtel)	Auto-Mutilação do pé (dedão)	madrasta e meia-irmã mais velha	Antagonista	humano	meia-irmã mais velha	Antagonista	humano	SIM	<i>p.138"da reichte ihr die Mutter ein Messer und sprach: "Hau die Zehe ab: wenn du Königin bist, so brauchst du nicht mehr zu Fuß zu gehen." Das Mädchen hieb die Zehe ab, zwängte den Fuß in den Schuh, verbiss den Schmerz und ging hinaus zum Königssohn."</i>
	Auto-Mutilação do pé (calcanhar)	madrasta e meia-irmã mais nova	Antagonista	humano	meia-irmã mais nova	Antagonista	humano	SIM	<i>p.139 "Da reichte ihr die Mutter ein Messer und sprach: "Hau ein Stück von der Ferse ab: wann du Königin bist, brauchst du nicht mehr zu Fuß gehen." Das Mädchen hieb ein Stück von der Ferse ab, zwängte den Fuß in den Schuh, verbiss den Schmerz und ging heraus zum Königssohn. "</i>
	mutilação (olhos)	Pombas	coadjuvante	animal/objeto senciante	As duas irmãs	Antagonista	humano	SIM	<i>p.139 "war die älteste zur rechten, die jüngste zur linken Seite: da pickten die Tauben einer jeden das eine Auge aus. Hernach, als sie herausgingen, war die älteste zur linken und die jüngste zur rechten: da pickten die Tauben einer jeden das andere Auge aus. Und waren sie also für ihre Bosheit und Falschheit mit Blindheit auf ihr Lebtag bestraft."</i>
22. O enigma (Das Rätsel)	Morte por envenenamento	Bruxa	Antagonista	sobrenatural	Cavalo do servo	coadjuvante	Animal comum	SIM	<i>p.140 "aber in dem Augenblick sprang das Glas, und das Gift spritzte auf das Pferd, und war so heftig, daß das Tier gleich tot hinstürzte."</i>
	Morte indefinida	O Servo	coadjuvante	humano	Um Corvo	coadjuvante	Animal comum	SIM	<i>p.140 "Wer weiß, ob wir heute noch etwas Besseres finden," sagte der Diener, tötete den Raben und nahm ihn mit."</i>
	Morte por envenenamento	O corvo	coadjuvante	Animal comum	A bruxa, Salteadores, dono da hospedaria	Antagonista	sobrenatural; humano	SIM	<i>"Ehe sie sich aber ans Werk machten, setzten sie sich zu Tisch, und der Wirt und die Hexe setzten sich zu ihnen, und sie aßen zusammen eine Schüssel mit Suppe, in die das Fleisch des Raben gehackt war."</i>
23. O rato, o pássaro e a salsicha (Von dem Mäuschen, Vögelchen und der Bratwurst)	Devorado (off-screen)	Um cachorro	coadjuvante	animal/objeto senciante	A salsicha	Co-protagonista	animal/objeto senciante	SIM	<i>Unfern aber findet es einen Hund am Weg, der das arme Bratwürstlein als freie Beut angetroffen, angepackt und niedergemacht</i>

30. Piolho e pulga (Läuschen und Flöhchen)	Morte por afogamento	a fonte	coadjuvante	animal/objeto senciente	a menina, a pequena árvore, o pequeno monte de cinzas, o carrinho, a vassoura, a portinha, a pulga, o piolho	co-protagonistas	animal/objeto senciente	SIM	p.169 ""Ei," sagte das Brännchen, "so will ich anfangen zu fließen," und fing an entsetzlich zu fließen. Und in dem Wasser ist alles ertrunken, das Mädchen, das Bäumchen, das Mistchen, das Wägelchen, das Besenchen, das Türchen, das Flöhchen, das Läuschen, alles miteinander."
31. A donzela sem mãos (Das Mädchen ohne Hände)	Mutilação (mãos)	O Moleiro	coadjuvante	humano	A filha do moleiro	protagonista	humano	NÃO	p.171 "Darauf legte sie beide Hände hin und ließ sie sich abhauen."
	Mutilação de animais (olhos e língua) (Falsa prova de assassinato)	A velha mãe	coadjuvante	humano	Uma corça	coadjuvante	Animal comum	SIM	p.173 "Aber die alte Mutter weinte, daß so unschuldiges Blut sollte vergossen werden, ließ in der Nacht eine Hirschkuh holen, schnitt ihr Zunge und Augen aus und hob sie auf."
32. João, o finório (Der gescheite Hans)	Mutilação de animais (olhos)	João/Hans	protagonista	humano	novilho e ovelha	coadjuvante	Animal comum	SIM	p.179 ~Hans geht in den Stall, sticht allen Kälbern und Schafen die Augen aus und wirft sie der Gretel ins Gesicht. Da wird Gretel böse, reißt sich los und läuft fort und ist Hansens Braut gewesen.
33. As três linguagens (Die drei Sprachen)	Mutilação de animais (olhos e língua) (Falsa prova de assassinato)	Criadagem do Pai	coadjuvante	humano	Um veado	coadjuvante	Animal comum	SIM	p.180 "Sie führten ihn hinaus, aber als sie ihn töten sollten, konnten sie nicht vor Mitleiden und ließen ihn gehen. Sie schnitten einem Reh Augen und Zunge aus, damit sie dem Alten die Wahrzeichen bringen konnten."
34. Elza-esperta (Die kluge Else)									
35. O alfaiate no céu (Der Schneider im Himmel)									
36. A mesa, o burro e o cacete (Tischchen deck dich, Goldesel und Knüppel aus dem Sack)	Espancamento com vara	O alfaiate	protagonista	humano	o filho mais velho	co-protagonista	humano	SIM	p.188 "Und in seinem Zorne nahm er die Elle von der Wand und jagte ihn mit Schlägen hinaus."
	Espancamento com vara	O alfaiate	protagonista	humano	o filho do meio	co-protagonista	humano	SIM	p.189 "Lief hinauf und schlug mit der Elle den Jungen zur Haustüre hinaus"
	Espancamento com vara	O alfaiate	protagonista	humano	o filho mais novo	co-protagonista	humano	SIM	p.189 " Und vor Zorn ganz außer sich sprang er hinauf und gerbte dem armen Jungen mit der Elle den Rücken so gewaltig, daß er zum Haus hinaussprang."
	Espancamento com Chicotadas	O alfaiate	protagonista	humano	A cabra	coadjuvante	animal/objeto senciente	SIM	p.190 " In einer Hast sprang er hinauf, holte sein Bartmesser, seifte der Ziege den Kopf ein und schor sie so glatt wie seine flache Hand. Und weil die Elle zu ehrenvoll gewesen wäre, holte er die Peitsche und versetzte ihr solche Hiebe, daß sie in gewaltigen Sprüngen davonlief."
	Espancamento com cacete	O filho mais novo	co-protagonista	humano	Dono da hospedaria	coadjuvante	humano	SIM	p.196 "Knüppel, aus dem Sack!" Als bald fuhr das Knüppelchen heraus, dem Wirt auf den Leib und rieb ihm die Nähte, daß es eine Art hatte. Der Wirt schrie zum Erbarmen, aber je lauter er schrie, desto kräftiger schlug der Knüppel ihm den Takt dazu auf den Rücken, bis er endlich erschöpft zur Erde fiel. "
	Ferroada na cabeça	Uma abelha	coadjuvante	Animal comum	A cabra	coadjuvante	animal/objeto senciente	SIM	p.198 " Sie flog in die Fuchshöhle, setzte sich der Ziege auf den glatten, geschorenen Kopf und stach sie so gewaltig, daß sie aufsprang, "meh! meh!" schrie und wie toll in die Welt hineinlief; und weiß niemand auf diese Stunde, wo sie hingelaufen ist."
37. O Pequeno Polegar (Daumesdick)	Machadada na cabeça (Lâmina) e Barriga aberta com tesouras	O fazendeiro	coadjuvante	humano	O lobo	coadjuvante	animal/objeto senciente	SIM	p.203 " Danach holte er aus und schlug dem Wolf einen Schlag auf den Kopf, daß er todt niederstürzte: dann suchten sie Messer und Scheere, schnitten ihm den Leib auf und zogen den Kleinen wieder hervor."
38. O casamento de Dona Raposa (Die Hochzeit der Frau Füchsin)									
39. Histórias de anões (Die Wichtelmänner)									
40. A noiva do bandido (Der Räuberbräutigam)	Esquartejamento e canibalismo	Os salteadores	Antagonista	humano	Uma outra noiva	coadjuvante	humano	SIM	p.212 " Darauf rissen sie ihr die feinen Kleider ab, legten sie auf einen Tisch, zerhackten ihren schönen Leib in Stücke und streuten Salz darüber."

41. O senhor Korbes (Herr Korbes)	Esmagamento por mó	Sem Agente			Sr. Korber	protagonista	humano	SIM	p.216 "Wie er aber an die Haustür kam, sprang der Mühlstein herunter und schlug ihn tot."
42. O senhor compadre (Der Herr Gevatter)									
43. Dona Trude (Frau Trude)	Transformada em madeira e queimada	Dona Trude	Antagonista	sobrenatural	Menina	protagonista	humano	SIM	p.218 "Da verwandelte sie das Mädchen in einen Holzblock und warf ihn ins Feuer."
44. A Madrinha Morte (Der Gevatter Tod)									
45. As viagens de Pequeno Polegar (Daumerlings Wanderschaft)									
46. O pássaro emplumado (Fitchers Vogel)	Decapitação e esquartejamento	O feiticeiro	Antagonista	sobrenatural	A primeira irmã	coadjuvante	humano	NÃO	p.223 "Er warf sie nieder, schleifte sie an den Haaren hin, schlug ihr das Haupt auf dem Block ab und zerhackte sie, daß ihr rothes Blut auf dem Boden dahin floß."
	Decapitação e esquartejamento	O feiticeiro	Antagonista	sobrenatural	A segunda irmã	coadjuvante	humano	NÃO	p.223 "Es erging ihr nicht besser als ihrer Schwester, sie ließ sich von ihrer Neugierde verleiten, öffnete die Blutkammer und mußte es bei seiner Rückkehr mit dem Leben büßen."
	Queimados vivos	A terceira irmã	protagonista	humano	o feiticeiro e seus convidados	Antagonista	humano sobrenatural	SIM	p.230 " Sie schlossen alle Thüren des Hauses zu, daß niemand entfliehen konnte, und steckten es an, daß der Hexenmeister mitsamt seinem Gesindel verbrannte."
47. O junípero (Von dem Machandelboom)	Dedo perfurado por agulha	Sem Agente			A primeira esposa	coadjuvante	humano	SIM	p.230 "un as se sik den Appel so schellid, so sneet se sik in'n Finger un dat Blood feel in den Snee."
	Decapitação	A segunda esposa	antagonista	humano	o primeiro filho	protagonista	humano	NÃO	p.232 "Und als der kleine Junge sich hineinbückte, da riet ihr der Böse; bratsch! Schlug sie den Deckel zu, dass der Kopf flog und unter die roten Äpfel fiel. "
	Esquartejamento	A segunda esposa	antagonista	humano	o primeiro filho	protagonista	humano	NÃO	p.233 "Da nahm die Mutter den kleinen Jungen und hackte ihn in Stücke, tat sie in den Topf und kochte ihn in Sauer."
	Canibalismo	O pai	coadjuvante	humano	o primeiro filho	protagonista	humano	NÃO	p.233 "Ach Frau," sagte er dann, "was schmeckt mir das Essen schön! Gib mir mehr!" Und je mehr er ass, um so mehr wollte er haben und sagte: "Gebt mir mehr, ihr sollt nichts davon aufheben, das ist, als ob das alles mein wäre." Und er ass und ass, und die Knochen warf er alle unter den Tisch, bis er mit allem fertig war. "
	Esmagamento por mó	O primeiro filho em forma de pássaro	protagonista	Humano transformado em animal	A segunda esposa	antagonista	humano	SIM	"Und als sie aus der Tür kam, bratsch! Warf ihr der Vogel den Mühlstein auf den Kopf, dass sie ganz zerquetscht wurde."
48. O velho sultão (Der alte Sultan)									
49. Os seis cisnes (Die sechs Schwäne)	Queimada viva	O Jovem rei	coadjuvante	humano	A Rainha-mãe	antagonista	humano	SIM	p.247 "Da wurden sie zu großer Freude des Königs herbeigeholt, und die böse Schwiegermutter wurde zur Strafe auf den Scheiterhaufen gebunden und zu Asche verbrannt"
50. A bela adormecida (Dornröschen)									
51. Ave-achado (Fundevogel)	Afogamento	Lenchen/Leninha	co-protagonista	humano	a velha bruxa	antagonista	humano sobrenatural	SIM	p.253 "Sprach Lenchen: "Werde zum Teich und ich die Ente drauf." Die Köchin aber kam herzu, und als sie den Teich sah, legte sie sich drüberhin und wollte ihn aussaufen. Aber die Ente kam schnell geschwommen, faßte sie mit ihrem Schnabel beim Kopf und zog sie ins Wasser hinein: da mußte die alte Hexe ertrinken."
52. Rei Barba-de-Melro (König Drosselbart)									
53. Branca de Neve (Schneewittchen)	Dedo perfurado por agulha	Sem Agente			A Rainha	coadjuvante	humano	SIM	p.258 "Und wie sie so nähte und nach dem Schnee aufblickte, stach sie sich mit der Nadel in den Finger, und es fielen drei Tropfen Blut in den Schnee. "
	Mutilação de animais (coração) (Falsa prova de assassinato)	O Caçador	coadjuvante	humano	Um Javali	coadjuvante	humano	SIM	p.259 "Und als gerade ein junger Frischling dahergesprungen kam, stach er ihn ab, nahm Lunge und Leber heraus und brachte sie als Wahrzeichen der Königin mit."
	Sufocamento por fita	A rainha má	antagonista	sobrenatural	Branca-de-Neve	Protagonista	humano	NÃO	p.263 "Schneewittchen hatte kein Arg, stellte sich vor sie und ließ sich mit dem neuen Schnürriemen schnüren. Aber die Alte schnürte geschwind und schnürte so fest, daß dem Schneewittchen der Atem verging und es für tot hinfiel. "

	Envenenamento por pente	A rainha má	antagonista	sobrenatural	Branca-de-Neve	Protagonista	humano	NÃO	p.264 "Das arme Schneewittchen dachte an nichts, ließ die Alte gewähren, aber kaum hatte sie den Kamm in die Haare gesteckt, als das Gift darin wirkte und das Mädchen ohne Besinnung niederfiel."
	Envenenamento por maçã	A rainha má	antagonista	sobrenatural	Branca-de-Neve	Protagonista	humano	NÃO	p.265 "Kaum aber hatte es einen Bissen davon im Mund, so fiel es tot zur Erde nieder."
	Dançar em sapatos de ferro quente até a morte	O jovem rei (indefinido)	coadjuvante	humano	A rainha má	antagonista	humano sobrenatural	SIM	p.267 "Aber es waren schon eiserne Pantoffel über Kohlenfeuer gestellt und wurden mit Zangen hereingetragen und vor sie hingestellt. Da mußte sie in die rotglühenden Schuhe treten und so lange tanzen, bis sie tot zur Erde fiel."
54. A mochila, o chapeuzinho e a corneta (Der Ranzen, das Hütlein und das Hörlein)	Morte Soterrada	O jovem	protagonista	humano	A princesa e o rei	coadjuvante/an tagonista	humano	SIM	p.273 "Aber noch war ihm das Hörlein übrig und im großen Zorne blies er aus allen Kräften hinein. Als bald fiel alles zusammen, Mauern, Festungswerke, Städte und Dörfer und schlugen den König und die Königstochter tot."
55. O anão saltador (Rumpelstilzchen)	Rasgar-se ao meio	Rumpelstilzchen	antagonista	sobrenatural	Rumpelstilzchen	antagonista	sobrenatural	SIM	p.276 ""Das hat dir der Teufel gesagt, das hat dir der Teufel gesagt," schrie das Männlein und stieß mit dem rechten Fuß vor Zorn so tief in die Erde, daß es bis an den Leib hineinfuhr, dann packte es in seiner Wut den linken Fuß mit beiden Händen und riß sich selbst mitten entzwei."
56. O querido Rolando (Der Liebste Roland)	Decapitação	A bruxa (por truque da filha boa)	antagonista	sobrenatural	A filha má	coadjuvante	humano	SIM	p.277 "In der Nacht kam die Alte geschlichen, in der rechten Hand hielt sie eine Axt, mit der linken fühlte sie erst, ob auch jemand vornen lag, und dann fasste sie die Axt mit beiden Händen, hieb und hieb ihrem eigenen Kind den Kopf ab."
	Dançar em espinheiro até a morte	Rolando	co-protagonista	humano	A bruxa	antagonista	sobrenatural	SIM	p.279 "Je schneller er spielte, desto gewaltigere Sprünge musste sie machen, und die Dornen rissen ihr die Kleider vom Leibe, stachen sie blutig und wund, und da er nicht aufhörte, musste sie so lange tanzen, bis sie tot liegen blieb."
57. O pássaro de ouro (Der goldene Vogel)	Decapitação	O irmão mais novo	protagonista	humano	A raposa	co-protagonista	animal/objeto senciente	NÃO	p.288 "Da begegnete ihm der Fuchs und sagte: "Du hast nun alles, was du dir wünschen kannst, aber mit meinem Unglück will es kein Ende nehmen, und es steht doch in deiner Macht, mich zu erlösen," und abermals bat er flehentlich, er möchte ihn totschießen und ihm Kopf und Pfoten abhauen. Also tat er's, und kaum war es geschehen, so verwandelte sich der Fuchs in einen Menschen und war niemand anders als der Bruder der schönen Königstochter,"
58. O cão e o pardal (Der Hund und der Sperling)	Atropelamento por carroça	O carroceiro	antagonista	humano	O cão	co-protagonista	animal/objeto senciente	SIM	p.290 "Der Fuhrmann aber brummte vor sich: "Du wirst mich nicht arm machen," knallte mit der Peitsche und trieb den Wagen über den Hund, daß ihn die Räder totfuhren."
	mutilação (olhos)	O pardal	co-protagonista	animal/objeto senciente	Os 3 cavalos	coadjuvante	Animal comum	SIM	p.290"""Noch nicht arm genug," sprach der Sperling und flog dem einen Pferd auf den Kopf und pickte ihm die Augen aus"
	Golpe de foice / cabeça partida(lâmina)	O carroceiro	antagonista	humano	Os 3 cavalos	coadjuvante	Animal comum	SIM	p.290"und der Fuhrmann traf seinen Gaul auf den Kopf, daß er tot hinfiel."
	Engolido vivo	O carroceiro	antagonista	humano	O pardal	co-protagonista	Animal comum	NÃO	p.292 "Endlich aber erwischte er ihn doch mit der Hand. Da sprach seine Frau: "Soll ich ihn totschießen?" - "Nein," rief er, "das wäre zu gelind, der soll viel mörderlicher sterben, ich will ihn verschlingen," und nimmt ihn und verschlingt ihn auf einmal. Der Sperling aber fängt an, in seinem Leibe zu flattern, flattert wieder herauf, dem Mann in den Mund."
	Golpe de foice / cabeça partida(lâmina)	A esposa do carroceiro	coadjuvante	humano	O carroceiro	antagonista	Animal comum	SIM	p.292 "Frau, schlag mir den Vogel im Munde tot!" Die Frau schlägt zu, schlägt aber fehl und schlägt dem Fuhrmann gerade auf den Kopf, so daß er tot hinfällt. Der Sperling aber fliegt auf und davon."
59. Frederico e Catarina (Der Frieder und das Katherlieschen)									
60. Os dois irmãos (Die zwei Brüder)	Decapitação (6 cabeças de 7)	O jovem caçador	protagonista	humano	O dragão	antagonista	sobrenatural	SIM	p.306 "Da fuhr der Drache gegen den Jäger, aber er schwang sein Schwert, daß es in der Luft sang, und schlug ihm drei Köpfe ab."
	Mutilação (cauda)	O jovem caçador	protagonista	humano	O dragão	antagonista	sobrenatural	SIM	p.306 "Das Untier ward matt und sank nieder und wollte doch wieder auf den Jäger los, aber er schlug ihm mit der letzten Kraft den Schweif ab."

	Mutilação (múltipla, destroçado por animais)	O leão, urso, o lobo, raposa, lebre	coadjuvantes	animal/objeto senciante	O dragão	antagonista	sobrenatural	SIM	p.306 "und weil er nicht mehr kämpfen konnte, rief er seine Tiere herbei, die zerrissen es in Stücke."
	Mutilação (línguas)	O jovem caçador	protagonista	humano	O dragão	antagonista	sobrenatural	SIM	p.307 "schenkte sie dem Jäger, der ging hin und schnitt aus den sieben Drachenköpfen die Zungen aus, wickelte sie in das Tuch und verwahrte sie wohl Als das geschehen war,"
	Decapitação	O marechal	antagonista	humano	O jovem caçador	protagonista	humano	NÃO	p.307 "Und weil er böß und gottlos war, so nahm er sein Schwert und hieb dem Jäger das Haupt ab"
	Decapitação	O jovem caçador/rei	protagonista	humano	O segundo irmão	protagonista	humano	NÃO	p.320 "Wie das der andere hörte, ward er so eifersüchtig und zornig, daß er sein Schwert zog und seinem Bruder den Kopf abschlug."
61. O pequeno camponês (Das Bürle)									
62. A rainha das abelhas (Die Bienenkönigin)									
63. João Bobo e as três plumas (Die drei Federn)									
64. O ganso de ouro (Die goldene Gans)	Ferimento no braço (lâmina de machado)	O filho mais velho	coadjuvante	Humano	O filho mais velho	coadjuvante	Humano	SIM	p.332 "Als er nun anfing, einen Baum zu behauen, dauerte es nicht lange, so hieb er fehl, und die Axt fuhr ihm in den Arm, daß er
	Ferimento na perna (lâmina de machado)	O filho do meio	coadjuvante	Humano	O filho do meio	coadjuvante	Humano	SIM	p.333 "Die Strafe blieb nicht aus, als er ein paar Hiebe am Baum getan, hieb er sich ins Bein, daß er mußte nach Haus getragen
65. Todos-os-tipos-de-pele ou Pele-de-bicho (Allerleirauh)									
66. A noiva do coelho (Häsichenbraut)									
67. Os doze caçadores (Die zwölf Jäger)									
68. O ladrão e seu mestre (Der Gaudieb und sein Meister)	Decapitação (por mordida)	O rapaz transformado em raposa	co-protagonista	Humano transformado em animal	Jan (o ladrão)	protagonista	Humano transformado em animal	SIM	p.349 "Da verwandelt sich der Meister in ein Huhn, und der Junge wird ein Fuchs und beißt dem Meister den Kopf ab; da ist er gestorben und liegt tot bis auf den heutigen Tag."
69. Jorinda e Joringel (Jorinde und Joringel)									
70. Os três irmãos afortunados (Die drei Glückskinder)									
71. Seis atravessam o mundo inteiro (Sechse kommen durch die ganze Welt)									
72. O lobo e o homem (Der Wolf und der Mensch)	Tiros de espingarda	O caçador	coadjuvante	Humano	O lobo	protagonista	animal/objeto senciante	SIM	p.360 "der Jäger, als er ihn erblickte, sprach: "Es ist schade, daß ich keine Kugel geladen habe," legte an und schoß dem Wolf das Schrot ins Gesicht."
	Golpes com faca (lâmina)	O caçador	coadjuvante	Humano	O lobo	protagonista	animal/objeto senciante	SIM	p.360 "Der Wolf verbiß den Schmerz und rückte dem Jäger zu Leibe: da zog dieser seinen blanken Hirschfänger und gab ihm links und rechts ein paar Hiebe, daß er, über und über blutend, mit Geheul zu dem Fuchs zurücklief."
73. O lobo e a raposa (Der Wolf und der Fuchs)	Devorado	O lobo	co-protagonista	animal/objeto senciante	um cordeiro	coadjuvante	Animal comum	SIM	p.361 "Dem Wolf war das recht, sie gingen hin, und der Fuchs stahl das Lämmlein, brachte es dem Wolf und machte sich fort. Da fraß es der Wolf auf, war aber damit noch nicht zufrieden"
	Espancamento	os fazendeiros	coadjuvante	humano	O lobo	co-protagonista	animal/objeto senciante	SIM	p.362 "daß die Bauern herbeigelaufen kamen. Da fanden sie den Wolf und schlugen ihn so erbärmlich, daß er hinkend und heulend bei dem Fuchs ankam."
	Espancamento	os camponeses	coadjuvante	humano	O lobo	co-protagonista	animal/objeto senciante	SIM	p.362"Da gabs einen gewaltigen Lärm, daß die Frau herauskam, und als sie den Wolf sah, rief sie die Leute, die eilten herbei und schlugen ihn, was Zeug wollte halten, daß er mit zwei lahmen Beinen laut heulend zum Fuchs in den Wald hinauskam."
	Morte por espancamento	O fazendeiro	coadjuvante	humano	O lobo	co-protagonista	animal/objeto senciante	SIM	p.363 " Da kam der Bauer mit einem Knüppel und schlug ihn tot."

74. A raposa e a comadre (Der Fuchs und die Frau Gevatterin)	Espancamento e Queimadura com brasas	os fazendeiros	coadjuvantes	humano	a raposa	protagonista	animal/objeto senciente	SIM	p.364 "so daß die Bauern gelaufen kamen, die Frau Gevatterin ertappten und eine scharfe Lauge von ungebrannter Asche über ihr Fell gossen"
75. A raposa e o gato (Der Fuchs und die Katze)									
76. O cravo (Die Nelke)	Mutilação de animais (falsa prova de assassinato)	O Cozinheiro	antagonista	humano	uma galinha	coadjuvante	Animal comum	SIM	p.366 " Da kam der alte Koch, der wußte, daß das Kind wünschliche Gedanken hatte, und raubte es, und nahm ein Huhn und zerriß es, und tropfte ihr das Blut auf die Schürze und das Kleid."
	Mutilação de animais (falsa prova de assassinato) (coração e língua)	A menina	co-protagonista	humana	uma corça	coadjuvante	Animal comum	SIM	p.367 "Als er weggegangen war, ließ sie sich eine kleine Hirschkuh herbeiholen und ließ sie schlachten, und nahm Herz und Zunge, und legte sie auf einen Teller"
	amaldiçoado a comer brasas quentes	O príncipe	co-protagonista	humana	O Cozinheiro	antagonista	Humano transformado em animal	NÃO	p.367 " Du sollst ein schwarzer Pudelhund werden und eine goldene Kette um den Hals haben, und sollst glühende Kohlen fressen, daß dir die Lohe zum Hals herausschlägt." Und wie er die Worte ausgesprochen hatte, so war der Alte in einen Pudelhund verwandelt, und hatte eine goldene Kette um den Hals, und die Köche mußten lebendige Kohlen heraufbringen, die fraß er, daß
	Esquartejamento	O rei	coadjuvante	humano	O Cozinheiro	antagonista	humano	SIM	p.370 "Der alte König ließ den Koch in vier Stücke zerreißen"
77. Gretel, a esperta (Die kluge Gretel)									
78. O avô e o netinho (Der alte Großvater und der Enkel)									
79. A ondina (Die Wassernixe)									
80. A morte da franguinha (Von dem Tode des Hühnchens)	Sufocamento (com uma noz)	A franguinha	protagonista	animal/objeto senciente	A franguinha	protagonista	animal/objeto senciente	SIM	p.375 "wie es aber hinkam, war dieweil das Hühnchen erstickt, und lag da tot und regte sich nicht."
	Afogamento	6 camundongos	coadjuvantes	animal/objeto senciente	6 camundongos	coadjuvantes	animal/objeto senciente	SIM	p.375" Wie aber die sechs Mäuse auf die Brücke kamen, rutschte der Strohalm aus und fiel ins Wasser, und die sechs Mäuse fielen alle hinein und ertranken."
	Afogamento	O tição	coadjuvantes	animal/objeto senciente	O tição	coadjuvantes	animal/objeto senciente	SIM	p.375 "Die Kohle legte sich auch an das Wasser, aber sie berührte es unglücklicherweise ein wenig, da zischte sie, verlöschte und war tot."
	Afogamento	os animais amigos	coadjuvantes	animal/objeto senciente	os animais amigos	coadjuvantes	animal/objeto senciente	SIM	p.376 "und war mit dem toten Hühnchen auf dem Land und wollte die andern, die hintenauf saßen, auch heranziehen, da waren ihrer zuviel geworden, und der Wagen fiel zurück, und alles fiel miteinander in das Wasser und ertrank."
81. As aventuras do Irmão Folgazão (Bruder Lustig)									
82. João Jogatudo (Der Spielhansel)									
83. João felizardo (Hans im Glück)									
84. O casamento de João (Hans heiratet)									
85. Os meninos dourados (Die Goldkinder)									
86. A raposa e os gansos (Der Fuchs und die Gänse)									
87. O pobre e o rico (der Arme und der Reiche)	Pescoço quebrado (por meio de um desejo)	O homem rico	co-protagonista	humano	Cavalo (Liese)	coadjuvante	animal comum	SIM	V2. p.16 "Da ward er zuletzt ärgerlich und rief ganz ungeduldig 'so wollt ich, daß du den Hals zerbrächst!' Wie er das Wort ausgesprochen hatte, plump, fiel er auf die Erde, und lag das Pferd tot und regte sich nicht mehr."

88. Uma andorinha que canta e pula (Das singende, springende Löweneckerchen)									
89. A pastorinha de gansos (Die Gänsemagd)	Dedo furado com uma faca (auto-mutilação)	A rainha/velha mãe	coadjuvante	humano	A rainha/velha mãe	coadjuvante	humano	SIM	v.2 p.24 "alte Mutter in ihre Schlafkammer, nahm ein Messerlein und schnitt damit in ihre Finger, daß sie bluteten"
	Decapitação	A aia	antagonista	humano	Falada (cavalo)	coadjuvante	animal/objeto senciante	SIM	v.2. p.26 "Nun war das so weit geraten, daß es geschehen und der treue Falada sterben sollte."
	Preso dentro de um barril com pregos	A aia /O rei	antagonista/coadjuvante	humano	A aia	antagonista	humano	SIM	v.2. p.29 "Da sprach die falsche Braut: "Die ist nichts Besseres wert, als daß sie splitternackt ausgezogen und in ein Faß gesteckt wird, das inwendig mit spitzen Nägeln beschlagen ist; und zwei weiße Pferde müssen vorgespannt werden, die sie Gasse auf Gasse ab zu Tode schleifen." - "Das bist du," sprach der alte König, "und hast dein eigen Urteil gefunden, und danach soll dir widerfahren."
90. O jovem gigante (Der junge Riese)									
91. O gnomo (Das Erdmännchen)	Espancamento	O gnomo	coadjuvante	sobrenatural	os caçadores mais velhos	antagonista	humano	SIM	v.2.p39 "Das wollte er auch tun und bückte sich, aber da nahm das kleine Männchen einen Stock, packte ihn bei den Haaren und gab ihm tüchtige Schläge."
	Espancamento	Hans, o caçador mais novo	protagonista	humano	O gnomo	coadjuvante	sobrenatural	SIM	v.2. p40 "Da wurde das Männchen böse und sagte, er mußte es tun; Hans aber, nicht faul, nahm mein liebes Männchen und drosch es tüchtig durch. Da schrie das Männchen ganz laut und rief: "Hör auf, hör auf, und laß mich los, dann will ich dir auch sagen, wo die Königstöchter sind."
	Decapitação	Hans, o caçador mais novo	protagonista	humano	O dragão de nove cabeças	coadjuvante	sobrenatural	SIM	v.2. p.41 "Er machte langsam die Tür auf; da saß eine Königstochter, die hatte auf ihrem Schoß neun Drachenköpfe liegen und kraulte sie. Da nahm er seinen Hirschfänger und hieb zu, und neun Köpfe waren ab."
	Decapitação	Hans, o caçador mais novo	protagonista	humano	O dragão de sete cabeças	coadjuvante	sobrenatural	SIM	v.2. p.41 "Da ging er auch zu der zweiten Königstochter, die einen Drachen mit sieben Köpfen kraulen mußte; und sie erlöste er auch."
	Decapitação	Hans, o caçador mais novo	protagonista	humano	O dragão de quatro cabeças	coadjuvante	sobrenatural	SIM	v.2. p41 "Dann erlöste er auch die jüngste, die einen Drachen mit vier Köpfen kraulen mußte."
	Enforcamento	O rei	coadjuvante	humano	os caçadores mais velhos	antagonista	humano	SIM	v.2. p.41 " Da ließ er die beiden Brüder an den Galgen hängen, und dem jüngsten gab er die jüngste Tochter."
92. O rei da Montanha Dourada (Der König vom goldenen Berg)	Espancamento, tortura, decapitação	Os 24 homens pretos acorrentados	coadjuvantes	sobrenatural	O rei da montanha dourada	protagonista	humano	NÃO	v.2. p.45 ""Heute nacht kommen zwölf schwarze Männer, die mit Ketten behangen sind, die werden dich fragen, was du hier machst, da schweig aber still und gib ihnen keine Antwort, und laß sie mit dir machen, was sie wollen. Sie werden dich quälen, schlagen und stechen, laß alles geschehen, nur rede nicht; um zwölf Uhr müssen sie wieder fort. Und in der zweiten Nacht werden wieder zwölf andere kommen, in der dritten vierundzwanzig, die werden dir den Kopf abhauen; aber um zwölf Uhr ist ihre Macht vorbei, und wenn du dann ausgehalten und kein Wörtchen gesprochen hast, so bin ich erlöst. Ich komme zu dir, und habe in einer Flasche das Wasser des Lebens, damit bestreiche ich dich, und dann bist du wieder lebendig und gesund wie zuvor."
	Decapitação	O rei da montanha dourada	protagonista	humano	a rainha, os nobres e conselheiros	coadjuvantes	humano	SIM	v.2. p49 "Die Könige, Fürsten und Räte, die da versammelt waren, höhnten und verlachten ihn. Er gab aber kurze Worte und sprach: "Wollt ihr hinaus oder nicht?" Da wollen sie ihn fangen und drangen auf ihn ein, aber er zog sein Schwert und sprach: "Köpf alle runter, nur meiner nicht!" Da rollten alle Köpfe zur Erde, und er war allein der Herr und war wieder König vom goldenen Berge."
93. O Corvo (Die Rabe)	Espancamento	O jovem homem	co-protagonista	humano	os três ladrões	coadjuvantes	humano	SIM	v.2.p54 " Da ließen sie ihn aufs Pferd sitzen, hingen ihm den Mantel um und gaben ihm den Stock in die Hand, und wie er das alles hatte, konnten sie ihn nicht mehr sehen. Da gab er ihnen tüchtige Schläge und rief: "Nun, ihr Bärenhäuter, da habt ihr, was euch gebührt: seid ihr zufrieden?"

107. Os dois companheiros de viagem (Die beiden Wanderer)	Mutilação (olhos)	O sapateiro	antagonista	humano	O alfaiate	protagonista	humano	NÃO	v2. p.104 "und der Schuster, der ein Herz von Stein hatte, stach ihm mit einem scharfen Messer das rechte Auge aus. (...)Der Schuster aber, der Gott aus seinem Herzen vertrieben hatte, nahm das Messer und stach ihm noch das linke Auge aus."
	Mutilação (olhos)	Dois corvos	coadjuvantes	animal comum	O sapateiro	antagonista	humano	SIM	v2. p.112 "Als er die Augen zumachte und schlafen wollte, stürzten die beiden Krähen von den Köpfen der Gehenkten mit lautem Geschrei herab und hackten ihm die Augen aus."
108. João-Ouriço (Hans mein Igel)	Espetar até sangrar	João-Ouriço	protagonista	Humano transformado em animal	a primeira princesa	coadjuvante	humano	SIM	v2. p.116 "Es ging aber anders, als er dachte, denn als sie ein Stück Weges von der Stadt waren, da zog Hans mein Igel der Königstochter die schönen Kleider aus und stach sie mit seiner Igelhaut, bis sie ganz blutig war, und sagte: "Das ist der Lohn für eure Falschheit, geh hin, ich will dich nicht,"
109. A mortalha do menino (Das Totenhemdchen)									
110. O Judeu entre espinhos (Der Jude im Dorn)	Laceração	O criado	protagonista	humano	O judeu	antagonista	humano	SIM	v2. p.112 "Wie er nun mitten in dem Dorn steckte, plagte der Muthwille den guten Knecht, daß er seine Fidel abnahm und anfieng zu geigen. Gleich fieng auch der Jude an die Beine zu heben und in die Höhe zu springen: und je mehr der Knecht strich, desto besser gieng der Tanz. Aber die Dörner zerrissen ihm den schäßigen Rock, kämmten ihm den Ziegenbart und stachen und zwickten ihn am ganzen Leib."
111. O caçador habilidoso (Der gelehrte Jäger)	tiro de espingarda	o caçador	protagonista	humano	o cãozinho	coadjuvante	animal comum	SIM	v2. p125 "Danach setzte er sich auf ein Schiff und fuhr über das Wasser, und wie er bald beim Land war, kam das Hündlein gelaufen und wollte bellen, aber er kriegte seine Windbüchse und schoß es tot"
	decapitação	o caçador	protagonista	humano	o primeiro gigante	antagonista	sobrenatural	SIM	v2.p126 "Er rief ihnen aber zu, sie sollten hereinkommen, die Jungfrau wäre schon in seiner Gewalt: die Türe könnte er ihnen aber nicht aufmachen, aber da wäre ein Loch, durch welches sie kriechen müßten. Nun kam der erste näher, da wickelte der Jäger des Riesen Haar um seine Hand, zog den Kopf herein und hieb ihn mit seinem Säbel in einem Streich ab, und duns (zog) ihn dann vollends hinein."
	decapitação	o caçador	protagonista	humano	o segundo gigante	antagonista	sobrenatural	SIM	Dann rief er den zweiten und hieb ihm gleichfalls das Haupt ab, und endlich auch dem dritten,
	decapitação	o caçador	protagonista	humano	o terceiro gigante	antagonista	sobrenatural	SIM	Dann rief er den zweiten und hieb ihm gleichfalls das Haupt ab, und endlich auch dem dritten,
	mutilação (língua)	o caçador	protagonista	humano	os gigantes	antagonista	sobrenatural	SIM	Und war froh, daß er die schöne Jungfrau von ihren Feinden befreit hatte, und schnitt ihnen die Zungen aus und steckte sie in seinen Ranzen.
	esquartejamento	O rei	coadjuvante	humano	o comandante	coadjuvante	humano	SIM	v2. p.129 "Da sagte der König, er hätte sich selber sein Urteil gesprochen, und ward der Hauptmann gefänglich gesetzt und dann in vier Stücke zerrissen, die Königstochter aber mit dem Jäger vermählt."
112. O mangual do céu (Der Dreschflegel vom Himmel)									
113. O príncipe e a princesa (Die beiden Königskinder)									
114. O Alfaiatezinho esperto(Vom klugen Schneiderlein)									
115. A luz do sol o revelara (Die klare Sonne bringt an den Tag)	Espancamento	o alfaiate	protagonista	humano	o judeu	coadjuvante	humano	SIM	v2. p.142 " Der Schneider aber sprach 'du hast doch Geld, und das soll auch heraus,' brauchte Gewalt und schlug ihn so lange, bis er nah am Tod war."
	morte indefinida	O juiz	coadjuvante	humano	o alfaiate	protagonista	humano	SIM	v2. p.142 "der Schneider kam vor das Gericht und ward gerichtet."

116. A luz azul (Das blaue Licht)	Enforcamento	O anão	coadjuvante	sobrenatural	a bruxa	antagonista	sobrenatural	SIM	v2. p.145 "Nicht lange, so kam sie auf einem wilder Kater mit furchtbarem Geschrei schnell wie der Wind vorbeigeritten, und es dauerte abermals nicht lang, so war das Männchen zurück, 'es ist alles ausgerichtet' sprach es, 'und die Hexe hängt schon am Galgen "
	espancamento	O anão	coadjuvante	sobrenatural	o rei e os juizes	coadjuvantes	humano	SIM	v.2 p.148 "so stand schon das Männchen da hatte einen kleinen Knüppel in der Hand und sprach 'was befiehlt mein Herr?', 'Schlag mir da die falschen Richter und ihre Häscher zu Boden, und verschone auch den König nicht, der mich so schlecht behandelt hat.' Da fuhr das Männchen wie der Blitz, zickzack', hin und her, und wen es mit seinem Knüppel nur anrührte, der fiel schon zu Boden und getraute sich nicht mehr zu regen. "
117. O menino teimoso (Das eigensinnige Kind)									
118. Os três cirurgiões (Die drei Feldscherer)	auto-mutilação (coração, mãos, olhos)	Os três cirurgiões	protagonista	humano	Os três cirurgiões	protagonista	humano	NÃO	v2. p.149 "Da schnitten sie Hand, Herz und Auge vom Leibe, wie sie gesagt hatten."
	mutilação (coração, mãos, olhos)	O soldado	coadjuvante	humano	um cadáver, um gato e um porco	coadjuvante	animal comum; humano	SIM	v2.p.150 ""Sei still," sprach der Soldat, 'ich will dir aus der Not helfen: es hängt ein Dieb draußen am Galgen, dem will ich die Hand abschneiden; welche Hand wars denn?', 'Die rechte.' Da gab ihm das Mädchen ein scharfes Messer, und er ging hin, schnitt dem armen Sünder die rechte Hand ab und brachte sie herbei. Darauf packte er die Katze und stach ihr die Augen aus; nun fehlte nur noch das Herz. 'Habt ihr nicht geschlachtet und liegt das Schweinefleisch nicht im Keller?' 'Ja,' sagte das Mädchen. 'Nun, das ist gut,' sagte der Soldat, ging hinunter und holte ein Schweineherz.
119. Os sete suábios (Die sieben Schwaben)	afogamento	os sete suábios	protagonista	humano	os sete suábios	protagonista	humano	SIM	v2. p.155 "Nicht lang, so versank er in den Schlamm und in die antreibenden tiefen Wellen, seinen Hut aber jagte der Wind hinüber an das jenseitige Ufer, und ein Frosch setzte sich dabei und quakte 'wat, wat, wat.' Die sechs andern hörten das drüben und sprachen 'unser Gesell, der Herr Schulz, ruft uns, kann er hinüberwaten, warum wir nicht auch?' Sprangen darum eilig alle zusammen in das Wasser und ertranken, also daß ein Frosch ihrer sechse ums Leben brachte, und niemand von dem Schwabenbund wieder nach Haus kam."
120. Os três artesãos (Die drei Handwerksburschen)	Golpe de machado	O dono da hospedaria	coadjuvante	humano	O mercador	coadjuvante	humano	SIM	v2. p.157 "Als Mitternacht war und der Wirt dachte, sie schliefen alle, kam er mit seiner Frau, und sie hatten eine Holzaxt und schlugen den reichen Kaufmann tot; nach vollbrachtem Mord legten sie sich wieder schlafen. Wies nun Tag war, gabs großen Lärm, der Kaufmann lag tot im Bett und schwamm in seinem Blut."
	decapitação	o juiz	coadjuvante	humano	o dono da hospedaria	coadjuvante	humano	SIM	v2.p.158 " Da schickte der Richter die Henkersknechte hin, die fanden es, wies gesagt war, und als sie dem Richter das berichtet hatten, ließ er den Wirt hinaufführen und ihm das Haupt abschlagen. "
121. O príncipe que não tinha medo de nada (Der Königssohn, der sich vor nichts fürchtet)	mutilação (olhos)	O gigante	antagonista	sobrenatural	o príncipe	protagonista	humano	NÃO	v2. p.161 "Da stellte sich der Riese hinter einen Eichbaum, und als der Königssohn beschäftigt war, seine Kleider wieder anzuziehen, überfiel er ihn und stach ihm beide Augen aus."
	Queda de um precipício	O leão	coadjuvante	animal/objeto senciente	O gigante	antagonista	sobrenatural	SIM	v2. p161 "Als sie nahe zum Rand gekommen waren, ließ der Riese die Hand des Blinden fahren und wollte ihn allein zurücklassen, aber der Löwe stieß den Riesen, daß er hinabstürzte und zerschmettert auf den Boden fiel."
	Espancamento	os diabinhos	coadjuvante	sobrenatural	o príncipe	protagonista	humano	NÃO	v2. p.163 "Sie zerrten ihn auf dem Boden herum, zwickten, stachen, schlugen und quälten ihn, aber er gab keinen Laut von sich. "
122. A alface magica (Der Krautesel)									
123. A velha no bosque (Die Alte im Wald)	Morte por emboscada	salteadores	antagonista	humano	a comitiva da criadinha	protagonista	humano	SIM	v2. p.171 "Es fuhr einmal ein armes Dienstmädchen mit seiner Herrschaft durch einen großen Wald, und als sie mitten darin waren, kamen Räuber aus dem Dickicht hervor und ermordeten, wen sie fanden."

190. As migalhas sobre a mesa (Die Brosamen auf dem Tisch)	Espancamento	a patroa	antagonista	humano	as galinhas	protagonistas	animal/objeto senciente	SIM	v2. p.367 "Da kommt gerade die Frau dazu und nimmt geschwind einen Stecken, jagt sie weg und geht tüchtig mit ihnen ins Gericht."
191. O ouriço do mar (Das Meerhäschen)	Decapitação	A princesa	antagonista	humano	o primeiro irmão	coadjuvante	humano	SIM	v2. p.368 "Der älteste glaubte sicher zu sein, wenn er in ein Kalkloch kriechte, aber sie erblickte ihn schon aus dem ersten Fenster, ließ ihn herausziehen und ihm das Haupt abschlagen."
	Decapitação	A princesa	antagonista	humano	o segundo irmão	coadjuvante	humano	SIM	v2. p.368 "Der zweite kroch in den Keller des Schlosses, aber auch diesen erblickte sie aus dem ersten Fenster, und es war um ihn geschehen: sein Haupt kam auf den neunundneunzigsten Pfahl."
192. O ladrão mestre (Der Meisterdieb)									
193. O tamborzinho (Der Trommler)	Queimado vivo	O rapaz	protagonista	humano	a velha bruxa	antagonista	sobrenatural	SIM	v2. p.385 " Eben wollte sie auf das Mädchen losgehen und es fortziehen, da packte er die Alte mit beiden Händen, hob sie in die Höhe und warf sie den Flammen in den Rachen, die über ihr zusammenschlugen, als freuten sie sich, daß sie eine Hexe verzehren sollten."
194. A espiga de trigo (Die Kornähre)									
195. Os guardas da sepultura (Der Grabhügel)									
196. O velho Rink Rank (Oll Rinkrank)									
197. A bola de cristal (Die Kristallkugel)									
198. A donzela Malvina (Jungfrau Maleen)	Decapitação	O príncipe	co-protagonista	humano	A falsa noiva	antagonista	humano	SIM	v2. p.404 "Der falschen Braut ward zur Vergeltung der Kopf abgeschlagen."
199. As botas de búfalo (Die Stiefel von Büffelleder)									
200. A chave de ouro (Der goldene Schlüssel)									

Tabela 1: Tabela de leitura sistemática de atos violentos - Irmãos Grimm "Kinder-und Hausmärchen" 1-200

Fonte: BOMBONATO, J.R., 2021

2.1.1. Visão Geral

Foram analisados 200 contos no total, sendo eles divididos em dois volumes, o primeiro contendo 86 contos, e o segundo 114, na edição utilizada de 2010. Nesses contos foram contabilizados 201 casos de violência, presentes em 46,5% dos contos, enquanto a maioria de 53,5% não apresentou nenhum caso. Desses 201 casos de violência, 168 tinham efeitos permanentes, representando 84% do total, os outros 33 casos tiveram seus efeitos revertidos até o final do conto, representando 16%.

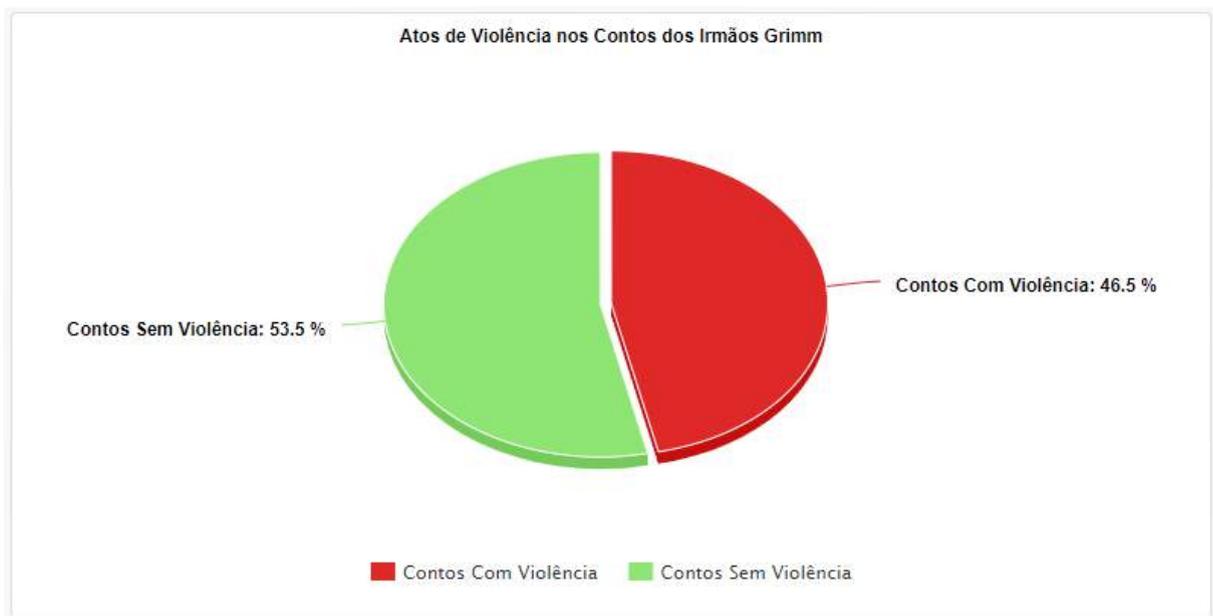


Figura 3: Gráfico Atos de Violência nos Contos dos Irmãos Grimm.

Fonte: BOMBONATO, J.R., 2021.

2.1.2. Agentes e Receptores

Quanto aos agentes dos traumas, 7 ocorrências não tiveram qualquer ser agente (3,5%). O papel narrativo dos agentes foi majoritariamente classificado como protagonista (38,5%), seguido por coadjuvante (32%) e antagonista (26,5%).

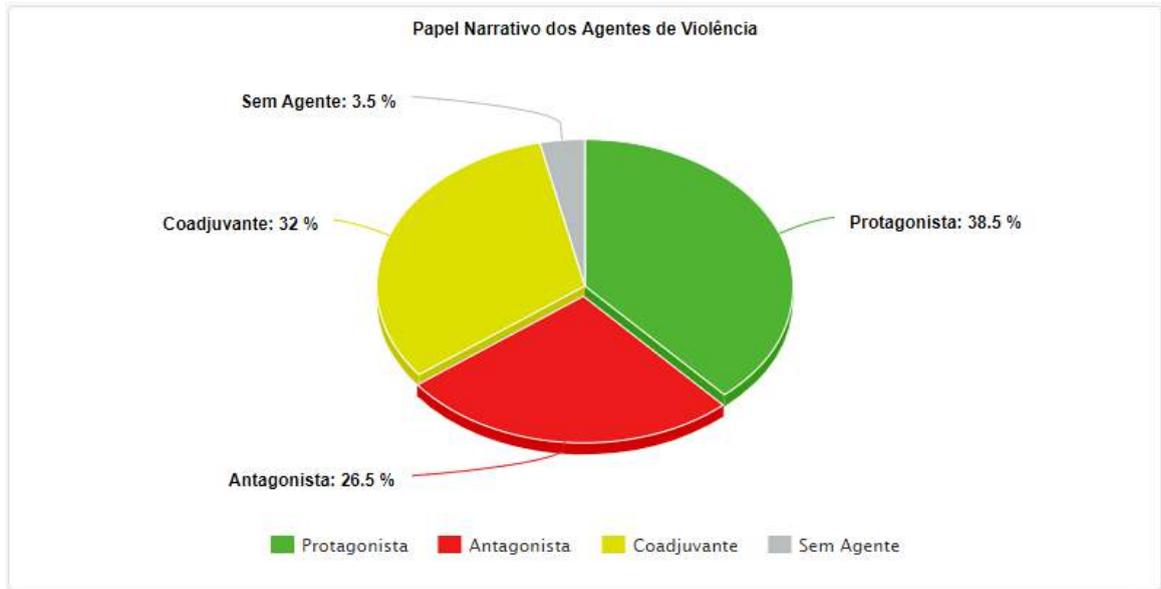


Figura 4: Gráfico Papel Narrativo dos Agentes de Violência

Fonte: BOMBONATO, J.R., 2021

Quanto às espécies dos agentes, a maioria foi classificada como humana, com 131 agentes humanos representando 65,5% de todos os agentes, em seguida seres sobrenaturais com 26 casos (13%), animais comuns 6 (3%) e por fim humano transformado em animal com 4 ocorrências (2%).

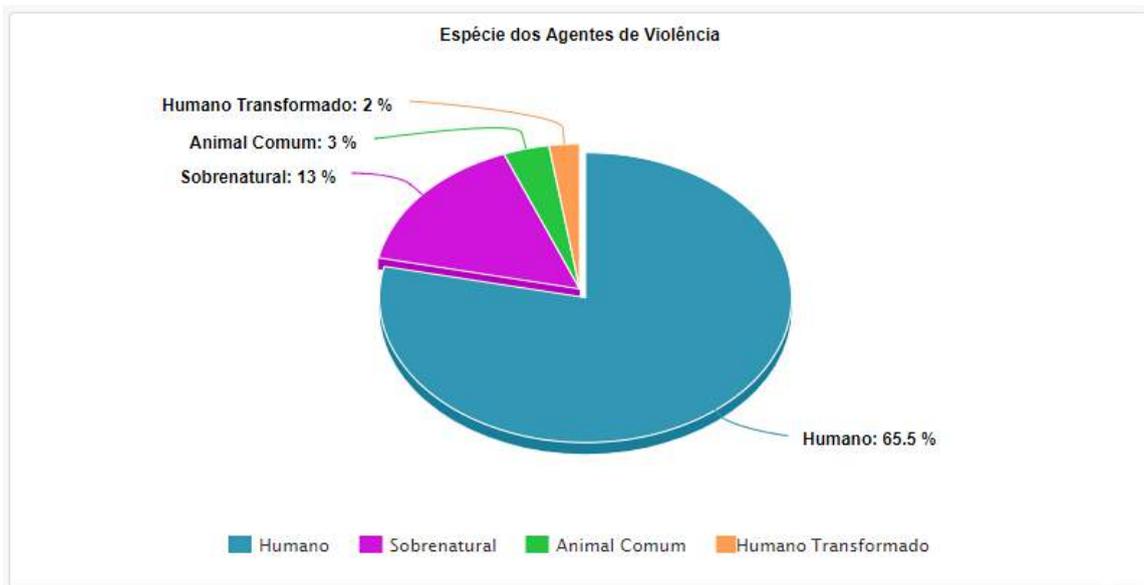


Figura 5: Gráfico Espécie dos Agentes de Violência

Fonte: BOMBONATO, J.R., 2021

O papel narrativo dos receptores dos traumas e dos atos de violência distribuiu-se da seguinte forma: protagonista com 67 casos (33,5%), coadjuvante com 74 (37%), e antagonista

com 60 (30%). A maioria dos receptores foi classificada como humana, com 113 casos, representando 56,5% do total. Em seguida, os seres sobrenaturais foram receptores de traumas em 33 casos (16,5%), objetos e/ou animais sencientes 32 casos (16%), animais comuns com 27 casos (13,5%) e humanos transformados em animais com 4 ocorrências (2%).

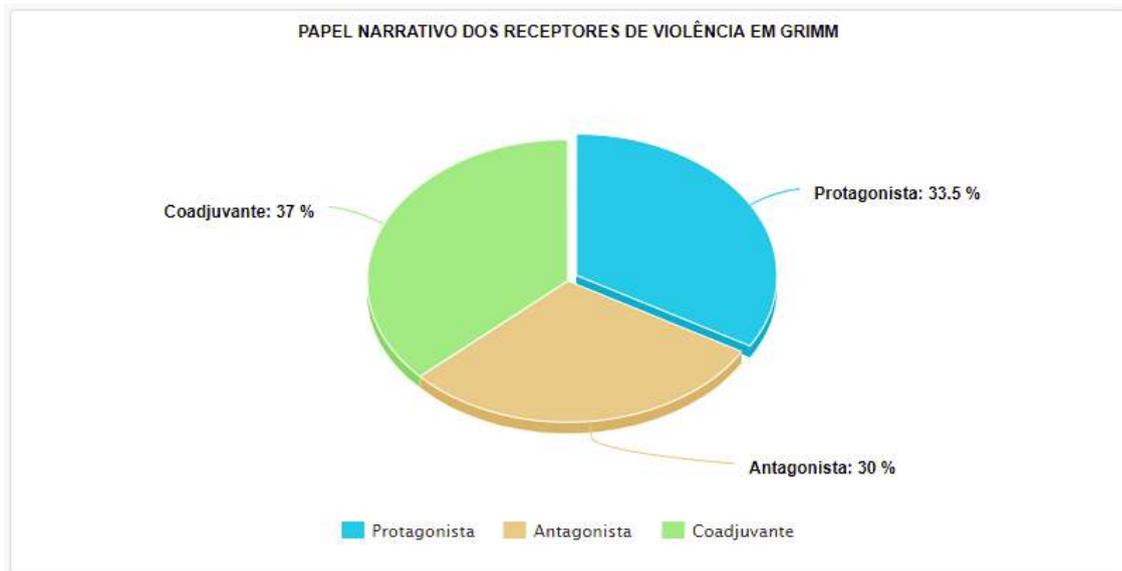


Figura 6: Gráfico Papel Narrativo dos Receptores de Violência

Fonte: BOMBONATO, J.R., 2021

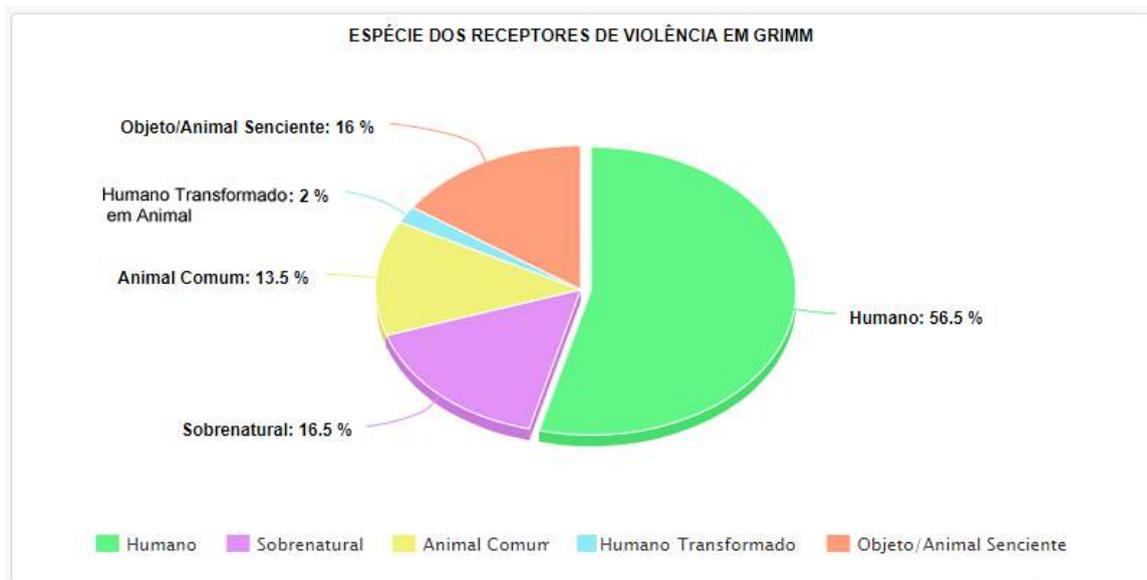


Figura 7: Gráfico Espécie dos Receptores de Violência

Fonte: BOMBONATO, J.R., 2021

2.1.3. Classificação dos traumas

Entre os tipos de traumas sofridos as quatro ocorrências mais expressivas foram espancamento (18,5%), decapitação (13%), mutilação (12,5%) e afogamento (10%). Dentro de todas as ocorrências de mutilação, vale notar que 5 casos foram de automutilação, 12 ocorrências onde olhos foram mutilados, 4 de coração, 6 de língua, 3 de mãos e por fim 5 ocorrências de mutilação como prova de assassinato. Em seguida os traumas em ordem decrescente de ocorrências foram: Trauma por Lâmina: 12 (6%); Queimado Vivo: 11 (5,5%), Devoramento: 7 (3,5%); Esquartejamento: 7 (3,5%); Trauma por arma de fogo: 5 (2,5%). Envenenamento e Tortura em barril, totalizaram 2% com 4 ocorrências cada; Arremesso, Barriga aberta com tesouras, Sufocamento, Canibalismo e Perna quebrada, por sua vez totalizaram 3 (1,5%) ocorrências cada; Ferida de garras, Morte por causa indefinida, Fiar até os dedos sangrarem, Esmagamento por mó, Perfuração de dedo por agulha, Dançar até a morte e Laceração, representaram 1% cada, com duas ocorrências cada.

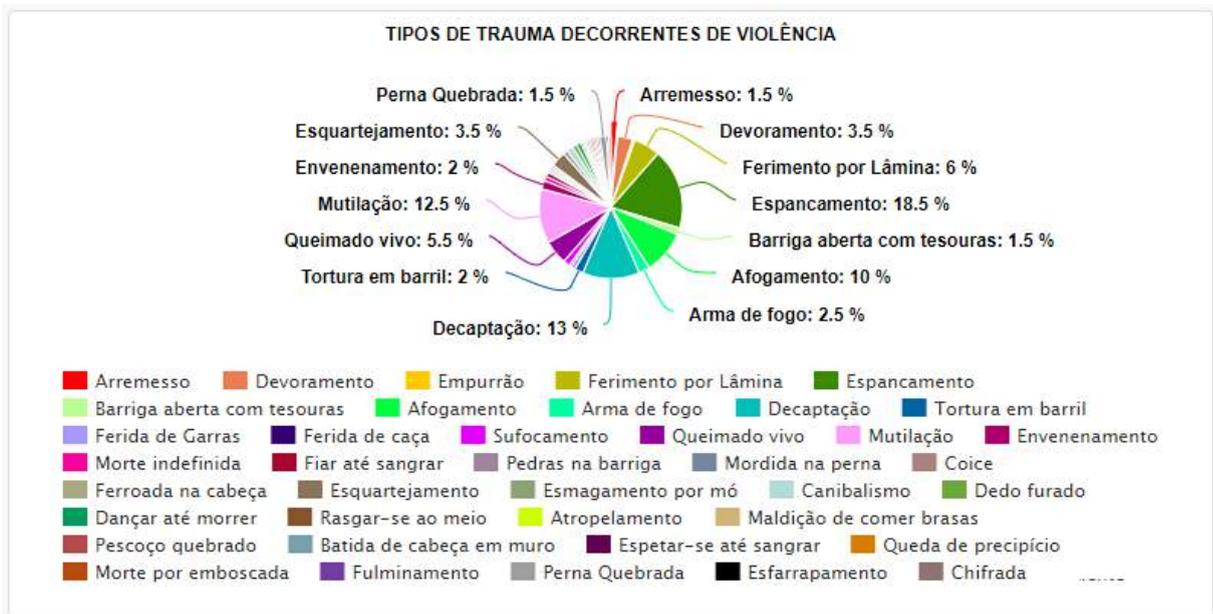


Figura 8: Tipos de Trauma Decorrentes de Violência

Fonte: BOMBONATO, J.R., 2021

Houveram também 19 casos de traumas que ocorreram apenas uma única vez, totalizando 10% do total, são elas: Ferroada na cabeça, esfarrapar, chifrada, fulminamento, morte por emboscada, coice, mordida na perna, pedras na barriga, sangramento por espinhos, pescoço quebrado, cabeçada contra muro, ferida na cabeça, maldição de comer brasas,

rasgar-se ao meio, soterramento, queda de precipício, atropelamento, ferida de caça, apedrejamento e empurrão.

2.2. Perscrutando linhagens mitológicas

As ligações entre o conto de fadas e a mitologia são frequentemente encontradas, desde a utilização de criaturas folclóricas até a tradução de um mito em forma de conto, como é o caso de *Eros e Psique*, mito, que se transmutou em diversos contos, classificados pelo índice Aarne–Thompson–Uther Index (ATU) como pertencentes à chave do “Noivo Animal”. Algumas dessas ligações mitológicas nos contos de fadas são universais, como no caso de um mito grego que é replicado entre vários países como “*Østenfor sol og vestenfor måne*” (“Oeste do Sol, Leste da Lua”) na Noruega e “*La Belle et la Bête*” (“A Bela e a Fera”) na França, além de diversas outras variantes do mesmo motivo. Outras aproximações mitológicas são locais onde influências podem ser traçadas a figuras e mitos próprios de cada cultura, refletindo características únicas de determinado povo.

Ao identificar algumas influências de textos folclóricos e enciclopédicos germânicos, em especial “*Das Nibelungenlied*” e “*Deutsche Mythologie*” de Jacob Grimm, e o modo como a violência é utilizada nos contos publicados pelos irmãos Grimm, faculta compreender melhor a relação da cultura germânica com a violência dentro do imaginário alemão, já que ela é uma característica tão marcante do gênero, nos países germânicos.

“*Das Nibelungenlied*” (“A Canção dos Nibelungos”) é um poema épico e um dos manuscritos mais antigos já encontrados na língua alemã, escrito por volta do ano 1200 por um austríaco desconhecido da região do Danúbio. O poema deriva da épica nórdica “*Völsunga saga*” (“Saga dos Volsungos”) e segue linhas narrativas semelhantes. Embora seu autor seja desconhecido, “A Canção dos Nibelungos” continua sendo um dos principais textos germânicos apreciados por seu estilo literário, contrastando os temas de emoção e violência e sua lembrança e assimilação de outros contos locais mais antigos, profundamente enraizado na cultura e no imaginário germânico.

Atos de mutilação e de espancamento são frequentes em “*Kinder-und Hausmärchen*” (GRIMM, 2010), seguidos por afogamento e decapitação. Aproximadamente metade dos casos de mutilação ocorrem como exigência para provar um assassinato, onde um personagem era encarregado de trazer partes do corpo da vítima para provar que está realmente morta como pode ser visto nos trechos de “*Das Mädchen ohne Hände*” (“A donzela sem mãos”)

(2010, p.173), *“Die drei Sprachen”* (“As três linguagens”) (2010, p.180), *“Schneewittchen”* (“Branca de Neve”) (2010), *“Der Nagel”* (“O cravo”) (2010). No primeiro volume, em todas as ocorrências de mutilação para provar um assassinato são apresentadas provas falsas, onde um animal é morto no lugar da vítima humana e suas partes são entregues no lugar das partes humanas para provar o crime. Essas variam entre coração, língua, fígado, pulmão e olhos, e são oferecidas por vezes em duplas e por vezes sozinhas.

Na língua nórdica antiga, o verbo *blóta* (ZOËGA, 2004) significava "adorar com sacrifício", ou "fortalecer"¹ sendo o sacrifício fonte de energia ou mesmo alimento para a subsistência dos deuses, como ainda descrito por Jacob, as partes apropriadas para sacrifício devem ser apropriadas para comer (GRIMM, 1880, p.53). De acordo com Jacob Grimm em *“Deutsche Mythologie”* (1880) a cabeça, o coração, o fígado e a língua eram partes sagradas do corpo que eram destinadas ao sacrifício para os deuses (1880, p.57). As mesmas partes usadas em sacrifícios pagãos são coletadas nos casos de mutilação como prova de assassinato em sua maioria servem apenas para seu propósito de evidência do ato, mas em outros contos o antagonista consome as partes mutiladas, podemos observar o exemplo da rainha má de *“Schneewittchen”* (“Branca de Neve”):

*“Und als gerade ein junger Frischling dahergesprungen kam, stach er ihn ab, nahm Lunge und Leber heraus und brachte sie als Wahrzeichen der Königin mit. Der Koch mußte sie in Salz kochen, und das boshafte Weib aß sie auf und meinte, sie hätte Schneewittchens Lunge und Leber gegessen.”*² (GRIMM. 2010. p.259)

Apesar da mutilação de animais ser a frequente falsa prova, que pode ser ingerida pelo antagonista, em outros contos, como em *“Von dem Machandelboom”* (“O Junípero”), ocorre esquartejamento completo e canibalismo de uma criança, no caso específico a madrasta (semelhantemente à Rainha Má de Branca de Neve) deseja a morte do enteado, e depois de matá-lo, faz um ensopado com sua carne esquartejada e serve ao pai da criança (2010, p.233).

Outra conexão da violência aos ritos sacrificiais pagãos é na considerável frequência de mortes de cavalos como visto nos trechos de *“Der treue Johannes”* (“O fiel João”), *“Das Rätsel”* (“O enigma”), *“Der Hund und der Sperling”* (“O cão e o pardal”) com duas ocorrências. Ainda no capítulo sobre ritos de sacrifício germânicos pré-cristãos, Jacob Grimm afirma que os sacrifícios de cavalos eram os mais solenes (GRIMM, 1880, p.49). A mutilação dos olhos, coração, fígado e língua; e o consumo das mesmas pelo antagonista, as mortes frequentes de cavalos, muitas vezes por motivos banais (exceto em “O Fiel João” onde o

¹ “Blæt; blét, blétum; blótinn, with acc. of that which is worshipped, with dat. of the object sacrificed” (ZOËGA, 2004).

² “E quando um leitãozinho veio pulando, ele o esfaqueou, tirou seus pulmões e fígado, e os trouxe com ele como o evidencia para a rainha. O cozinheiro teve que fervê-lo em sal, e a mulher maliciosa o comeu e disse que havia comido os pulmões e o fígado de Branca de Neve.” (Tradução da Autora).

cavalo é morto para salvar o rei) evidenciam uma bagagem do imaginário germânico de ritos pré-cristãos antigos, mas através da escrita dos irmãos Grimm, cristãos protestantes, o conto se torna um espelho distorcido dos deuses pagãos e uma subversão de seus ritos uma vez sagrados. O sacrifício dos órgãos se torna pagamento profano de subserviência e bruxos assassinos assumem o lugar dos deuses antigos.

Nos casos de afogamento, que representam 10% de todos os traumas, ainda é possível enxergar talvez algum resquício da deusa Rán, descrita por Jacob Grimm como uma entidade que puxa pessoas para as profundezas com sua rede (GRIMM, 1880, p.311). Apesar de não sofrerem trauma físico em decorrência dessa ação, as crianças no conto *“Die Wassernixe”* (“A Ondina”) sofrem similar destino, ao cair no regato se vêem sob o poder da personagem titular do conto (GRIMM, 2010, p.374), mas na maior parte dos casos de afogamento, o personagem receptor causa sua própria desgraça, acidentalmente caindo na água ao se inclinar sobre ela.

Não há especificação de como essas crianças caem no regato, diferente dos casos listados na Tabela 1 (p.36) como de afogamento em que o trauma é resultado de uma ação direta, seja ela acidental como no caso frequente de lobos com pedras na barriga que se inclinam sobre a água e se afogam³, ou mesmo de animais e objetos sencientes tentando atravessar um riacho ou mesmo como sentença de execução em decorrência de outros crimes, este último ainda conectado com outros rituais pagãos de submergir uma imagem de um deus caso este negasse assistência (GRIMM, 1880, p.20). Mas a figura da Ondina, que espreita ao fundo do regato, ecoa a presença da deusa Rán e sua natureza de captora.

Porém, nem todo ato de violência subverte as crenças pagãs germânicas de maneira negativa. Ainda no conto *“A Donzela sem mãos”*, além do caso de mutilação para provar um falso assassinato, o primeiro caso de mutilação que ocorre no conto é o das mãos da protagonista pelo pai, por ordens do diabo para que ela não pudesse se lavar (e consequentemente manter-se limpa e pura) e assim o demônio teria poder sobre ela. O tema que percorre toda a narrativa é a pureza, onde a redenção do moleiro ocorre através da figura de sua filha, a personagem titular do conto. Apesar de passar por situações de profundo sofrimento físico e emocional, a moça se mantém pia e justa, não importam as consequências. Na mitologia nórdico-germânica, existe uma divindade chamada Tyr, deus patrono da justiça, cuja característica mais marcante é não ter a mão direita, perdida em uma luta contra o

³ *“Und als er an den Brunnen kam und sich über das Wasser bückte und trinken wollte, da zogen ihn die schweren Steine hinein, und er mußte jämmerlich ersaufen.”*(GRIMM, 2010, p.53).

temível lobo Fenrir. Seu sacrifício possibilita a imobilização da fera que seria um dos agentes pivotais do Ragnarök e da morte de Odin (FAULKES, 1995, p. 24-25).

Apesar da completa amputação das mãos não aparecer em nenhum episódio bíblico, esta se faz presente na imagem de justiça pagã, como característica física principal do deus Tyr. Nesta narrativa, embora referencie-se nominalmente o diabo cristão, a protagonista carrega em si imagens das religiões antigas não cristãs, seja através de mãos de fadas ou divindades mutiladas cuja natureza está conectada com a jornada da donzela e sua derradeira justificação, em que seus inimigos são punidos e suas mãos restauradas.

Outras partes do corpo também levam essa dualidade da mitologia germânica e simbolismo cristão. Em “*Aschenputtel*” (“A gata borralheira”), os olhos são o foco do último caso de mutilação do conto. Após o casamento real, apesar da auto-mutilação dos pés das meias-irmãs para tentar caber no sapato dourado, elas são punidas por pombas que bicam seus olhos, e voltam a pousar nos ombros da gata borralheira (GRIMM, 2010, p.139). Odin, ou Wotan, é o rei dos deuses, que arrancou seu próprio olho para ganhar sabedoria divina, e é acompanhado por dois corvos negros (FAULKES, 1995, p.33). Os corvos são símbolos da percepção e do oculto associados a deuses de profecia (como Apolo além do próprio Odin), enquanto pombas, na iconografia cristã, simbolizam o Espírito Santo, em referência ao batismo de Jesus onde o Espírito Santo desce na forma de uma pomba (BÍBLIA, Mateus, 3,16 e Lucas,3,22). Na tradição judaico-cristã a pomba ainda era o sacrifício pela expiação dos pecados dos pobres, que não poderiam dispor de um cordeiro (BÍBLIA, Levítico,12, 6-8), de acordo com as normas do rito o animal não poderia ser pintado nem possuir qualquer defeito. Apesar das pombas não serem explicitamente relacionados com a presença do Deus cristão no conto, elas são símbolos do que é santo e puro dentro da tradição religiosa dos próprios autores, de forma que ao levar a cabo a punição dos vilões, passam a ideia de uma punição vinda do divino, que é justa e vem expiar seus pecados. Nestes termos, uma analogia é possível de ser estabelecida: Odin arranca seu olho espontaneamente para ganhar sabedoria, e a partir daí os corvos da percepção o seguem, mas as meias-irmãs, que foram tolas e mentirosas, têm seus olhos arrancados pelas pombas relacionadas à santidade e pureza. Odin e a gata borralheira levam as aves em seus ombros cada uma representando suas virtudes. Apesar da conexão não ser tão explícita quanto a donzela sem mãos e o deus Tyr, ainda é possível identificar um diálogo entre o paganismo germânico e o cristianismo através dos possíveis significados dados na cultura germânica para pombas, corvos e olhos.

Mas é no conto “*Die zwei Brüder*” (“Dois Irmãos”) que a “A Canção dos Nibelungos” e a mitologia germânica de influência nórdica ocupam posição de destaque. Primeiramente a

saga do herói Sigurd (nórdico antigo Sigurðr) ou Siegfried (alto-alemão-antigo *Sîvrit*) na "Saga dos Volsungos" e da "A Canção dos Nibelungos", respectivamente, se faz evidente. Essas semelhanças são apontadas pelos próprios autores em uma revisita a todos os contos publicados, com notas e apontamentos, ao fim do terceiro volume da coletânea utilizada como base na presente pesquisa. Em seus apontamentos os autores contam um começo alternativo que envolve colocar as duas crianças recém-nascidas na água, sendo coincidente com a tradição em "*Wilkinasage*", uma outra versão proveniente da "A Canção dos Nibelungos", onde Siegfried é posto por sua mãe em um caixão de vidro e colocado nas águas de um rio para ser levado (GRIMM, 2010, p.117).

Outras semelhanças entre os personagens podem ser lembradas: o joalheiro de coração cruel, tio dos dois irmãos que dão nome ao conto, assemelha-se à Reigen, que aparece na saga nórdica; o pássaro dourado, e também o dragão Fafnir. Os animais que servem ao irmão de coração bom correspondem ao cavalo Grani, descendente da montaria do próprio Odin, Sleipnir. E por fim o resgate de uma princesa que pode se assemelhar ao resgate de Brünhild na versão nórdica. Já o segundo irmão tem sua conexão mitológica com Gunnar ou Günther, companheiro e cunhado do herói Siegfried. Em "A Canção dos Nibelungos" Günther deseja casar-se com Brünhild, princesa de enorme força, e apenas Siegfried banhado em sangue de dragão é capaz de vencer suas provas e subjugar-la em suas núpcias com muito esforço. Na ocasião em que Siegfried toma o lugar de Günther no leito matrimonial, no conto de Grimm, quando a princesa confunde o segundo irmão pelo primeiro, seu marido, uma espada é colocada entre o casal. A simbologia da espada entre amantes é de pureza, inocência e sinceridade, como também vemos em outros contos e sagas épicas, notavelmente em "Tristão e Isolda" e mesmo nas lendas arturianas sobre o romance de Guinevere e o cavaleiro Lancelot. Mas é no embate do dragão com um dos irmãos que os atos violentos ecoam das sagas antigas.

Da mesma forma que um dos irmãos luta contra o dragão, Thor enfrenta a grande serpente de Midgard, Jörmungandr; e Siegfried enfrenta o dragão Fafnir. Enquanto Thor cai após derrotar seu adversário, graças ao veneno, Siegfried se banha no sangue de Fafnir, tornando-se invencível.

Nas anotações originais dos irmãos Grimm (GRIMM, 2010), menciona-se outra versão desse conto em que o irmão é traído por outro homem que desejava casar-se com a princesa, ao invés de cortar a cabeça do jovem (como na versão analisada), o envenena. A segunda versão do conto possui ligação com o mito de Thor e Jörmungandr, onde o herói é envenenado apesar de sua vitória, enquanto a versão principal se assemelha ao banho de

sangue de Siegfried. No conto, ao irmão que luta contra o dragão é oferecido vinho, momentos antes de seu combate contra a besta, e ele se torna invencível. O vinho e o sangue são os condutores de força sobrenatural para o irmão e Siegfried, que vencem seus dragões e lhes cortam as cabeças.

De fato, as decapitações, que representam expressivos 13% dos traumas físicos nos dois volumes dos contos de fadas dos irmãos Grimm, junto com os 5,5% dos casos de queimados vivos, também possuem alguma conexão com a saga do herói Siegfried, mais especificamente com a segunda parte de “Canção dos Nibelungos”: A vingança de Kriemhild (comumente traduzido como Cremilda). No texto antigo, após Siegfried ser assassinado por Hagen em complô com Günther, Kriemhild busca sua vingança e em um plano elaborado e em meio à muitas batalhas sangrentas, a rainha queima o grande salão que contém os homens de Günther, captura os dois assassinos e corta a cabeça de Günther para confrontar Hagen.

Todos os casos de queimados vivos, carregam uma conotação de justiça: em “*Brüderchen und Schwesterchen*” (“Irmãozinho e Irmãzinha”) e em “*Die Sechs Schwäne*” (“Os Seis Cisnes”) o rei condena a bruxa má à fogueira, em “*Hänsel und Gretel*” (“João e Maria”) a menina joga a velha bruxa no fogo, e em “*Fitchers Vogel*” (“O pássaro emplumado”) a jovem noiva queima os assassinos e canibais em sua própria casa. Mesmo em outros contos como “*Frau Trude*” (“Dona Trude”) e “*Von dem Mäuschen, Vögelchen und der Bratwurst*” (“O rato, o pássaro e a salsicha”), as vítimas não são más ou vis por natureza, mas são tolas e agem contra o bom senso apesar de avisadas, desobedecendo uma ordem natural.

Da mesma forma que morrer queimado se coloca como uma sentença justa dada aos malfeitores, Kriemhild vinga seu marido de uma terrível traição, de maneira muito semelhante em toda a sua execução com a resolução da jovem noiva em o “Pássaro Emplumado”, usando de astúcia e terrível vingança para liquidar com os vilões.

A expressiva agência do protagonista, representando a maioria dos atos de violência, quebra a expectativa de que a violência vem exclusivamente dos antagonistas. De fato, não são os vilões os maiores responsáveis pela violência nos contos de fada dos Irmãos Grimm, sendo os antagonistas responsáveis por apenas 26,5% dos atos de violência física, enquanto os protagonistas foram responsáveis por 38% dos casos. As três categorias (antagonista, protagonista e coadjuvante) são equilibradamente distribuídas no papel de receptores de violência. Essa agência dos heróis em serem violentos coincide com a natureza dos heróis germânicos. Siegfried, por exemplo, considerado o maior de todos eles, não sendo considerado herói por suas virtudes e valor moral, e sim por seus feitos.

Albrecht Classen discute a natureza de Siegfried como herói em seu artigo “*The Downfall of a Hero: Siegfried’s Self-Destruction and the End of Heroism in the Nibelungenlied*” (2003). Classen lista os atributos de Siegfried que podem ser considerados heróicos: sua beleza, sua força e sua nobreza. Os objetivos de Siegfried eram domínio territorial, lutar com força e destreza física, e derrotar seus inimigos (CLASSEN, 2003, p.300). Mas o autor ressalta, em seguida, os atributos de Siegfried que vão na direção oposta ao heroísmo arturiano: Siegfried era orgulhoso, imprudente e desnecessariamente brutal. É a brutalidade de Siegfried que vemos espelhada na agência majoritária dos protagonistas dos contos de fadas dos irmãos Grimm, conforme a Tabela 1 (p.36), apesar de suas causas serem defensáveis, esses protagonistas se mostram ativamente violentos quando julgam necessário, e não são considerados menores moralmente, mas são recompensados por sua astúcia e justa violência.

De fato, a leitura da violência física presente na coletânea “*Kinder-und Hausmärchen*”, publicada por Jacob e Wilhelm Grimm, faculta-nos depreender como nos contos de Grimm os métodos, motivos e as personagens relacionadas aos atos de violência física revelam intrínsecas relações com o contexto cultural germânico, seja no que se refere à sua história como povo bárbaro frente aos romanos, à cruel e real exposição da criança às diversas formas de violência, e às sobreposições religiosas ocorridas entre o paganismo nórdico-germânico e o cristianismo, fatores que revelam notáveis forças no engendramento das narrativas dos contos populares.

Além disso, há conexões com ritos sacrificiais pagãos dos povos germânicos, e a subversão dos mesmos, tornando ritos em ações banais, ou mesmo com intenções vis, praticados pelos antagonistas contra os heróis. Nos traumas físicos sofridos pelas personagens nas narrativas dos Grimm, depreende-se uma dualidade entre o paganismo e a violência versus o cristianismo e a moralidade, por vezes em uma perspectiva positiva, em outras ocasiões, observa-se as duas visões de mundo influenciando os protagonistas para o caminho de vitória e sucesso. Pode-se dizer que o sofrimento e a justiça estão fortemente conectados aos atos de violência.

É possível depreender que quando o sofrimento está relacionado ao protagonista, a narrativa assume uma perspectiva cristã de labuta no plano terreno, como caminho para a santidade; por outro lado, quando o sofrimento está relacionado às outras personagens (antagonistas e coadjuvantes), a justiça implacável se torna o foco das ações violentas.

“A Canção dos Nibelungos”, exemplo tão emblemático do imaginário popular germânico, possui heróis ambivalentes em sua moralidade e em sua heroicidade, desde

Siegfried, Gunther e Hagen até Kriemhild e Brünhild; tal ambivalência também aparece ao longo dos atos violentos dentro dos contos. Esses atos, em sua maioria, agenciados pelos protagonistas, são ambíguos em sua natureza.

A violência nas narrativas dos Grimm não pode ser considerada como algo mau por si só, também serve ao bem e ao sucesso de um protagonista que o leitor julgue merecedor, no caso, a violência é, ao mesmo tempo, parte natural e sobrenatural do mundo, pode servir para ensinar, trazer equilíbrio, ou justiça da mesma forma que pode servir de estímulo para o início de uma jornada ou grande opositor da mesma.

Ao fim e ao cabo, é através das tramas narrativas de cada conto que a violência física ganhará sua significância específica, e caberá ao leitor descobrir e sentir o impacto dessa violência por si mesmo.

CAPÍTULO 3: PERSEGUINDO TRAJETÓRIAS

Uma vez determinados os atos de violência física presentes nos 200 contos de Grimm, bem como suas conexões com a vivência religiosa e mitológica do povo germanico, chega o momento de empreender uma investigação mais detalhada da transformação da violência nos três contos previamente selecionados (“Branca de Neve”, “João e Maria”, “O Alfaiatezinho Valente”).

Neste capítulo, apresentam-se análises dos contos “*Schneewittchen*”, “*Das Tapfere Schneiderlein*” e “*Hänsel und Gretel*”, perspectivando o exame dos atos violentos que ocorrem nas narrativas, tendo em vista a publicação original alemã e algumas traduções e adaptações para diferentes mídias. Este estudo comparativo compreende visualizar a tradução e/ou adaptação em relação ao conto dos irmãos Grimm, tendo em vista os atos de violência observados na tabela 1 do capítulo 2 (p.36 da presente pesquisa). Organizamos três tabelas específicas que listam as traduções e adaptações analisadas, seus autores (ou nos casos de produções cinematográficas, seus estúdios produtores), ano de publicação e país de origem.

Cada ato de violência física previamente observado é listado no topo da tabela e marcado nas adaptações e traduções para averiguação de sua exclusão ou permanência na obra seguinte, em caso de permanência modificada, quando um ato de violência é essencialmente o mesmo, mas algum detalhe muda, tal mudança foi posta entre parênteses ao lado da marcação.

Apesar de ser impossível que os três contos selecionados sejam colocados como representantes absolutos da obra de Grimm, eles foram escolhidos em uma tentativa de representar temas mais comuns ao longo de toda a coletânea, de forma que esta pesquisa possa observar as transformações da violência em uma extensão considerável da obra dos Irmãos Grimm.

“*Schneewittchen*”, comumente traduzido como “Branca de Neve”, é um dos contos de fada mais conhecidos de todo o mundo, tendo incontáveis adaptações, sendo um bom representante dos contos que possuem uma protagonista feminina perseguida, e frequentemente vista como passiva. Porém “Branca de Neve” também se mostra um conto interessante para inclusão nesta pesquisa pela narrativa ser profundamente ligada com os atos de violência presentes. Por motivos similares, “*Hänsel und Gretel*”, traduzido frequentemente como “João e Maria”, representa os vários contos onde uma irmã salva seus irmãos de algum mal. E finalmente “*Das Tapfere Schneiderlein*”, ou “O alfaiatezinho valente” vem para representar o herói astuto e moralmente questionável.

Estas três narrativas, sobretudo “*Schneewittchen*” e “*Hänsel und Gretel*” foram amplamente traduzidas e adaptadas em novas interpretações para o cinema, quadrinhos, livros, entre outros, cuja popularidade apresentou aumento exponencial durante o século XX e XXI. Apesar do sucesso de tais adaptações, esses contos já constituíam parte do cânone da literatura para crianças e jovens através do êxito editorial, a incorporação dos contos de fada na educação infantil no começo do século XX, e a ampla publicação dos contos de Grimm - ambos os contos citados se faziam presentes na grande maioria das edições simplificadas, que apresentavam apenas uma pequena parcela da obra completa dos irmãos aos seus leitores.

Entretanto, Zipes nos chama a atenção para uma sobrecarga de releituras empobrecidas destes, e outros contos de Grimm, que vieram com o sucesso editorial:

*“There are literally hundreds of publishers who produce and market cheap versions of the Grimm’s tales as pretexts to conceal their profit-making motifs. These duplications merely reinforce static notions of the 19th century fairy tales and leave anachronistic values and tastes unquestioned. Whatever changes are made in these duplication – and changes are always made – they tend to be in the name of an ignorant conservatism that upholds arbitrary notions of propriety, for many people believe that there is such a thing as a proper Grimm fairy tale.”*⁴ (Zipes, 2000. p.83)

O alerta anterior de Zipes foi considerado para a seleção das adaptações e traduções aqui analisadas. De forma a compreender este processo de maneira objetiva, os três contos selecionados para o perscrutamento de rotas, serão observados com base em suas manifestações violentas, como observadas na tabela, sendo o ato violento físico o foco de análise em suas várias transformações e releituras.

⁴ “Existem literalmente centenas de editores que produzem e comercializam versões baratas dos contos de Grimm como pretextos para esconder seus motivos lucrativos. Essas duplicações apenas reforçam noções estáticas dos contos de fadas do século 19 e deixam valores e gostos anacrônicos inquestionáveis. Quaisquer que sejam as mudanças feitas nessa duplicação – e as mudanças sempre são feitas – elas tendem a ser em nome de um conservadorismo ignorante que defende noções arbitrárias de propriedade, pois muitas pessoas acreditam que existe um conto de fadas Grimm adequado.” (Tradução da Autora).

Permanência e Transformação de atos violentos em "Branca de Neve"

País	Título	Autor/Produção	Ano	Dedo Perfurado	Mutilação de Animal	Traumas Apontados na Tabela de Leitura Sistemática da Violência		Envenenamento (Maçã)	Dançar com sapatos de ferro em brasas até a morte
						Sufocamento (Fita)	Envenenamento (Pente)		
Alemanha	Schneewittchen	J. e W. Grimm	1859	✓	✓	✓	✓	✓	✓
Reino Unido	Snowdrop	Edgar Taylor	1823	✓	X	✓	✓	✓	X (Morte súbita)
Brasil	Branca como a Neve	Figueiredo Pimentel	1894	✓	✓	✓	✓	✓	X (Morte súbita)
Brasil	Alva-Neve	Ernesto Grégoire e Luiz Molland	1897	✓	✓ (Coração e fígado)	✓ (colete)	✓	✓	✓
Brasil	Branca de Neve	Monteiro Lobato	1932	✓	✓ (Coração e língua)	✓	✓	✓	✓ (Sem brasas)
EUA	Snow White and the Seven Dwarves	Walt Disney	1937	X	✓ (Coração)	X	X	✓	X (Queda de penhasco)
EUA	Fearie Tale Theater: Snow White	Shelley Duvall	1984	✓	✓ (Coração)	✓	X	✓	X (Amaldiçoada a nunca mais ver o seu reflexo)
EUA	Snow White: The fairest of them all	Hallmark Entertainment	2001	✓	✓ (Coração)	✓	X	✓	X
Alemanha	Sechs auf einen Streich: Schneewittchen	Das Erste	2009	✓	✓ (Coração)	✓	✓	✓	X
Brasil	Contos em Cordel: Branca de Neve	Varneck Nascimento	2010	✓	X	✓	✓	✓	X
Bélgica	Branca de Neve	Laurence Bourguignon e Quentin Gréban	2011	✓	✓	✓	✓	✓	✓
EUA	Mirror, Mirror	20th et. Fox	2012	X	✓ (Açoque)	X	X	X (inversão)	X (Morte implícita pela metade maçã)
EUA	Snow White and the Huntsman	Universal Studios	2012	✓	X (coracao)(intenção)	X	X	✓	X (Esfakeamento)
Brasil	Clássicos Ilustrados: Branca de Neve e os sete anões	Maurício de Souza	2016	✓	X	X	X	✓	X (Cai dura, morte incerta)
Brasil	Conta pra mim: Branca de Neve	MEC	2020	X	X	X	X	✓	X

Tabela 2: Permanência e Transformação de atos violentos em "Branca de Neve"

Fonte: BOMBONATO, J.R., 2021

Permanência e Transformação de atos violentos em "O Alfaiatezinho Valente"

País	Título	Autor/Tradução/Produção	Ano	Apedrejamento dos gigantes	Gigantes lutam até a morte	Traumas Apontados na Tabela		Mutilação/ Corte do Chifre do Unicórnio
						Laceração dos corpos dos Gigantes	Mutilação/ Corte do Chifre do Unicórnio	
Alemanha	Das tapfere Schneiderlein	J. e W. Grimm	1859	✓	✓	✓	✓	✓
Reino Unido	The Valiant Tailor	Edgar Taylor	1823	✓	✓	✓	✓	✓
Brasil	O alfaiate valentão	Monteiro Lobato	1932	✓	✓	✓	✓	✓
EUA	The brave little tailor	Walt Disney	1938	X	X	X	X	X
México	El Sastreçillo Valiente	Chespirito	1978	X	X	X	X	X
EUA	e complete brothers Grimm fairytales: The brave little tail	Lily Owens	1981	✓	✓	✓	✓	✓
Brasil	Contos de Sempre: O alfaiate valente	Eduard José	1990	✓	✓	X	✓	✓
EUA	y Ever After: Fairy Tales for Every Child: The valiant little	HBO	1995	✓	✓	X	X	X
Brasil	O Alfaiate Valente	Editora Rideel	2000	✓	✓	X	X	X (javali morre)
Alemanha	Sechs auf einen Streich: Das tapfere Schneiderlein	Das Erste	2008	✓	✓ (Incerto)	✓ (Leves espetadas)	✓	X
Porugal	O Alfaiate Valente	Alice Eça Guimarães	2012	✓	✓	X	X	X
Brasil	Contos de Grimm: O alfaiate valente	Agrupamento de Escolas Rio de Mouro	2013	✓	✓	X	✓	✓
Brasil	O alfaiate valente	Sueli Maria de Regino	2016	✓	✓	X	✓	✓
Brasil	Conta pra mim: O alfaiate valente	MEC	2020	✓	✓	X	✓	✓
Brasil	O Alfaiate Valente	Maria Cecília Lima	2021	✓	✓	X	✓	✓

Tabela 3: Permanência e Transformação de atos violentos em "O Alfaiatezinho Valente"

Fonte: BOMBONATO, J.R., 2021

Permanência e Transformação de atos violentos em "João e Maria"

País	Título	Autor/Produção	Ano	Traumas Apontados na Tabela	
				Canibalismo	Morte Queimado Vivo
Alemanha	Hänsel und Gretel	J. e W. Grimm	1859	✓	✓
Reino Unido	Hansel and Gretel	Edgar Taylor	1876	✓	✓
Alemanha	Hänsel und Gretel	Engelbert Humperdinck	1893	✓	✓
Brasil	Joãosinho e Anitta	Ernesto Grégoire e Luiz Molland	1897	✓	X (sufocada)
Brasil	Hansel e Grethel	Monteiro Lobato	1932	✓	✓
EUA	Hansel and Gretel with songs	Walt Disney	1964	✓	✓
EUA	he complete brothers Grimm fairytales: Hansel and Greth	Lily Owens	1981	✓	✓
EUA	Fearie Tale Theater: Hansel and Gretel	Shelley Duvall	1984	✓	✓
Brasil	Irmãos Grimm em Quadrinhos	Carlos Ferreira e Walter Pax	2007	✓	✓
Alemanha	Sechs auf einen Streich: Hänsel und Gretel	Das Erste	2008	✓	✓ (Acidental)
EUA	Hansel and Gretel: Witch Hunters	Paramount Pictures	2013	✓	✓
Brasil	Clássicos Ilustrados: João e Maria	Maurício de Souza	2016	✓	X (apenas presa)
Brasil	Conta pra mim: João e Maria	MEC	2020	✓	✓ (não é explícito)
EUA	Gretel & Hansel: A grim fairytale	ORION pictures (MGM)	2020	✓	✓

Tabela 4: Permanência e Transformação de atos violentos em "João e Maria"

Fonte: BOMBONATO, J.R., 2021

3.1. *Schneewittchen* (Branca de Neve)

Publicado com o título “*Schneewittchen*”, esse é o quinquagésimo terceiro conto na coletânea “*Kinder-und Hausmärchen*”, abreviado como KHM 53 na Tabela 1 (p.36). Para o caso da coleta do conto de Branca-de-Neve, os irmãos usaram como base diversas fontes tanto orais quanto escritas, dos quais selecionaram diferentes aspectos das histórias com o objetivo de criar uma versão “definitiva” do conto. Para tal, se valeram, majoritariamente, de narrativas contadas por conhecidos ou famílias de classe média, como as famílias Wild e Hassenpflug de Kassel, assim como da esposa de alfaiate Dorothea Viehmann (RÖLLEKE, 1986).

Jeanette Hassenpflug, filha do presidente do distrito de Kassel, e Ferdinand Siebert, um teólogo certificado, que se dedicou ao estudo do alemão antigo, são reconhecidos como responsáveis por narrar aos Grimm histórias que circulavam oralmente, entre as quais, Branca de Neve. Jeanette Hassenpflug era uma alemã de origem francesa, familiarizada com a obra de Charles Perrault e foi responsável por enviar vários contos aos Grimm. Sua familiaridade com o conto de fadas francês é compreendida como uma causa possível de correspondência de alguns contos alemães com Charles Perrault, como por exemplo “Barba Azul” e “Chapeuzinho Vermelho” (BAUSINGER e HERMANN, 1980). Como bibliotecários e acadêmicos, os irmãos também usaram como fonte textos medievais e outras fontes escritas antigas (RÖLLEKE, 1986).

Depois que Jacob Grimm já havia enviado uma cópia do conto de fadas feito por seu irmão Ferdinand Grimm, para Savigny em abril de 1808 sob o título “*Schneeweißchen*”¹, o manuscrito de Jacob Grimm foi registrado como número 43 na versão original (1810). Essa versão foi recebida da família Hassenpflug em 7 de setembro de 1810, Wilhelm Grimm diz que conhecia há muito o conto de fadas. Na primeira edição (1812), o conto de fadas foi publicado com o número 53 com um final diferente, que remonta a versão de Ferdinand Siebert, onde Branca de Neve é levada para o castelo do príncipe e seus criados carregam o caixão para onde quer que ele vá, até que um dos criados se cansa e dá um tapa nas costas de Branca de Neve, que desengasga e desperta. Desde a segunda edição de 1819, a ocasião para reviver Branca de Neve foi concebida de acordo com uma variação transmitida por Heinrich Leopold Stein, de Frankfurt am Main (RÖLLEKE, 2010, p.481).

¹ O título do conto redigido por Ferdinand Grimm, “*Schneeweißchen*”, corresponde ao título conhecido hoje, “*Schneewittchen*”, com uma pequena variação na grafia da palavra. Contudo, o significado permanece o mesmo, “Pequena neve branca” em uma tradução literal.

Sobre outras fontes orais, Caspari (2008), o site do município de Langenbach, do distrito de Kusel, afirma que os irmãos Grimm moravam em Marburg, não muito longe da cidade de Langenbach e da *Hessenstraße*² até Kassel, e teriam se deparado com locais onde essas histórias eram contadas. Entretanto, tais declarações encontradas na página do distrito sobre a procedência do conto são consideravelmente vagas, não contendo ao menos nomes de narradores, de modo que a real participação oral de Langenbach na origem do conto em questão deve ser vista com um olhar crítico.

Voltamos nossos olhares, então, para o tema principal deste conto de fadas: a beleza. Ela é a razão pela qual a Rainha fica com ciúmes de sua jovem enteada e tenta matá-la. Por causa de sua beleza, a filha do rei é perseguida, mas também protegida e salva no final do conto. A madrasta é apresentada como sua contraparte, sendo caracterizada por propriedades e habilidades negativas apesar de sua beleza: ela é descrita como orgulhosa e presunçosa, cheia de inveja, arrogância e malícia. Segundo Rainer Wehse (1985), nos contos de fadas, a beleza é entendida como o “resumo de todos os traços positivos de caráter do ser humano”. Como a madrasta é má por dentro, sua beleza externa não é merecedora de admiração. Em contraste, Branca de Neve incorpora a imagem ideal de uma pessoa do sexo feminino, que é bonita tanto física quanto emocionalmente.

3.1.1. Resumo Do Conto

A versão de 1859 comporta a seguinte narrativa: certo dia, uma rainha pica o dedo enquanto costura à beira de sua janela. Ela então faz o desejo de, um dia, ter uma criança que fosse “branca como a neve, vermelha como sangue e negra como ébano”. Contudo, ao dar à luz, a rainha morre no parto. O rei casa-se com outra mulher, muito bonita. A nova rainha possui um espelho mágico que, ao ser questionado, sempre lhe diz que é a mais bela de todas. Os dias da nova rainha seguem dessa forma até que sua enteada, Branca de Neve, alcança os sete anos de idade, se tornando, de acordo com seu espelho mágico, a mais bela. Por esse motivo, a rainha passa a odiar sua enteada e ordena a um caçador para conduzir a garota até a floresta, matá-la e trazer seus pulmões e fígado para que a rainha possa consumi-los. O homem segue as ordens da rainha de levar a menina para a floresta, contudo, compassivo, deixa a criança ir e traz consigo as entranhas de um porco selvagem, que a mulher perversa come. Branca de Neve foge pela floresta e encontra a casa dos sete anões, onde come um pouco de sua comida e vai dormir em uma das camas. Os anões retornam e concordam em

² A *Hessenstraße* era um caminho muito utilizado dentro do território germânico na época.

manter Branca de Neve com eles enquanto ela cuida da casa. A madrasta descobre através de seu espelho que a princesa ainda está viva e vive com os anões na floresta. Ela se disfarça e tenta por três vezes matar Branca de Neve através de presentes – a primeira vez com fitas, a segunda com um pente envenenado e a terceira uma maçã envenenada. A garota simplória se deixa levar pelas ofertas tentadoras, apesar dos constantes alertas dos anões. Os anões conseguem acordá-la nas duas primeiras vezes, mas não na terceira. Sob a impressão de que a princesa estava morta, os anões a colocam em um caixão de vidro e a guardam fielmente. Certo dia, um príncipe descobre Branca de Neve e, ficando maravilhado com sua beleza, decide levar o caixão de vidro para seu castelo. No caminho, os carregadores tropeçam e acordam a princesa adormecida. O príncipe e Branca de Neve se casam, e a madrasta também é convidada para o casamento. Mas lá é confrontada por seus crimes e condenada a dançar com sapatos de ferro sobre brasas até a morte.

3.1.2. Considerações sobre o contexto de Branca de Neve e a história dos Condes De Waldeck

O assunto que nos ocupa, neste trabalho, levou-nos a perscrutar o caminho da história das mentalidades, o contexto histórico pelo qual circulavam as narrativas que viriam a formar o que se chamou contos maravilhosos ou de fadas, examinar as rotas de contato entre as narrativas e os vestígios da mitologia que engendravam as histórias que viriam a se constituir como folclore ou literatura para crianças. É válido lembrar ainda de figurações de violência nas quais reverberam ecos de histórias de acontecimentos factuais, de pessoas que existiram aquém da ficção. Nessa ordem de raciocínio, uma breve reflexão sobre as conexões dessas situações e a narrativa de “Branca de Neve” será aqui abordada.

Para tanto, recorreremos às considerações de Eckhard Sander (1994). Para este pesquisador, na região de Hesse, há um paralelo entre a personagem principal do conto de fadas “Branca de Neve” e certas filhas da nobreza pertencentes à família Waldeck, que viveram nesta região no século XVI. Referindo-se a fontes e crônicas do condado de Waldeck. Sander (1994) explica que o filho do Conde Philip IV de Waldeck, Samuel, foi fundador das minas no *dorf* (vilarejo) de Bergfreiheit, onde a família do conde Waldeck viveu. Essa região viu um grande crescimento demográfico e econômico no século XVI por causa das casas de mineiros. O pesquisador ainda afirma que essa relação da família do Conde teria uma analogia com o ganha-pão dos sete anões no conto em questão (SANDER, 2009).

Sander indica Margaretha von Waldeck (1533-1554), filha única do Conde Philip IV de Waldeck, como um possível paralelo histórico da própria personagem titular do conto dos Grimm. Margaretha seria possuidora de uma beleza excepcional e extraordinária, mas morava fora da residência dos Waldeck, na corte da rainha Maria da Hungria e da Boêmia em Bruxelas, além da cordilheira Siebengebirge e na margem leste do rio Reno. Margaretha teria sido, supostamente, vítima de um envenenamento devido a sua beleza durante sua permanência na corte.

A sobrinha de Margaretha von Waldeck, que levou o nome de sua tia já assassinada, era uma criança muito desejada por Samuel Waldeck, e nasceu após o inverno de 1564, mas foi dada a pais adotivos após a morte de seu pai em 1570. Aos onze anos, ela saiu para colher flores e sofreu o que é descrito por historiadores como o “infortúnio” de cair de uma falésia. Sander vê fortes conexões com a versão original do conto de fadas de 1808, onde a Rainha leva Branca de Neve para colher flores e abandona a criança lá, em que diz: “*Ach, Schneewittchen, steig doch aus und brech mir von den schönen Rosen ab*”³ (SANDER, 2009, p.36).

Sander (2009) vê nessa jovem uma figura que remete à Branca de Neve, afirmando que ambas podem ser vistas como "crianças azaradas" que encontraram sua desgraça enquanto colhiam flores. Sobre a figura da mãe da menina, Sander vê uma prefiguração da Rainha Má, no caso, Anna Maria von Schwarzburg, esposa do conde Samuel, que foi trancafiada em um convento após a morte da filha por demonstrar um comportamento dado como inadequado (SANDER, 2009), contudo, maiores descrições de tal comportamento não são encontradas.

³ “Oh, Branca de Neve, saia e se afaste das lindas rosas.” (Tradução da Autora)



Figura 9: Estátua do Conde Samuel von Waldeck em seu túmulo

Fonte: Royalty Guide⁴

O final feliz do conto é visto ainda pelo mesmo autor como acontecimento análogo ao casamento do Conde Günther (1557-1585), filho de Samuel von Waldeck, com sua noiva que também tem o nome Margarethe (SANDER, 2009). A noiva do Conde Günther é apanhada na fronteira de Wildungen e levada para o Castelo de Friedrichstein. As ligações temáticas entre as moças de mesmo nome, todas pertencentes à mesma família – e reunidas em uma única personagem –, supõem uma origem plausível para os acontecimentos violentos chave do conto.

O historiador residente de Lohr am Main, na região da Bavária, Karlheinz Bartels, anexa em seu livro "*Zur Fabulologie des Spessarts*" (1986) o conto à sua cidade e a alguns de seus moradores do século XVII. Sua Branca de Neve seria Maria Sophia Margaretha Catharina von Erthal, filha do magistrado sênior, Philip Christoph von Erthal, e nascida em 1729 em Lohrer Schloss. A moça era possuidora de propriedades notáveis, algo que pode ser visto como um modelo ideal para a figura da Branca de Neve (BARTELS, 1986). Após a morte da mãe de Maria Sophia, esposa do magistrado, em 1738, ele se casou com a Condessa Claudia Elisabeth Maria von Venningen em 1741. Nesse caso, a condessa seria a prefiguração da madrasta.

⁴ Disponível em: <http://www.royaltyguide.nl/families/fam-U-V-W/waldeck/waldeck2.htm>. Acessado em 06 dezembro 2021.

Nesses eventos equiparáveis, ainda há a figura que se aproxima do espelho, o magistrado Philip Christoph von Erthal teria ligações com a *Kurmainzische Spiegelmanufaktur*, fabricantes de espelhos da região do Lohr, e presenteou sua segunda esposa com um belo espelho em cuja moldura liam-se as palavras "*Elle brille à la lumière*"⁵ (BARTELS, 1986, p.57-58); este espelho se encontra no Spessart Museum. Bartels (1986) também vê a ligação com o local do conto de fadas nas proximidades de Lohr am Main. A floresta que leva Branca de Neve à casa dos sete anões representaria Siebengebirge, uma cadeia de montanhas baixas e arborizadas. Seu caminho alto ao longo das sete montanhas leva a uma mina adjacente. Devido às travas baixas nas minas e poços nas montanhas, os trabalhadores não poderiam ser muito altos, portanto as crianças eram frequentemente utilizadas para a tarefa. Esses “homenzinhos” seriam conectados com a figura dos sete anões mineradores do conto (BARTELS, 1986, p.61).

Por meio dessa analogia, verifica-se um contexto de violência equiparando-se aos eventos que dinamizam a narrativa no conto de Grimm. O *Volksmärchen* possui uma movência histórica, antes de ser um conto literário, circula e engendra as experiências conhecidas e vividas por todas as camadas da sociedade. É possível que atos de violência documentados também sobrevivam e sejam lembrados através dos contos populares.

3.1.3. A Violência Em “Branca De Neve”

Logo no início do conto, nos deparamos com o primeiro dos seis traumas nele contidos. A rainha fura seu próprio dedo enquanto costura à beira da janela observando a neve cair. O dedo sangrando não está presente em apenas 4 das 15 traduções e/ou adaptações levantadas e que seguiram a publicação de 1859. Embora não se trate de um ato impactante ou que cause algum espanto, por ser um pequeno acidente, é contabilizado como um ato de violência por configurar um ferimento ou lesão⁶.

Pela implicação simbólica do sangue, sua cor comporá característica determinante da protagonista. O sangue faz parte de tríade de cores que definem a beleza de Branca de Neve –

⁵ “Ela brilha como a luz” (Tradução da Autora)

⁶ A mera presença de sangue pode muitas vezes ser considerada imprópria para a visualização infantil. Um exemplo disso pode ser apontado na *Motion Picture Association of America* (MPAA) que, por meio da *Classification and Rating Administration* (CARA), emite classificações etárias para filmes. Nesta classificação, a presença de sangue deve ser especificada mesmo nas classificações livres -a categoria G: *General Audiences* é voltada para o público geral e admite todas as idades. Neste caso, não há conteúdo que seja questionável para a maioria dos pais. Os filmes que possuem tal classificação devem conter uma linguagem considerada “educada”, sem a presença de palavrões. Sangue coagulado, a nudez nessa classificação deve ser natural e não sexual. Se aplicássemos as regras da CARA no próprio conto dos Grimm, a presença das três gotas de sangue na cena inicial já seria considerada inapropriada para o público infantil.

o sangue maternal, a neve branca e o ébano da janela do castelo – e não apenas integra o trio, mas é a complementação final que faz com que a Rainha deseje ter a criança perfeita, cuja perfeição será ponto fundamental do conflito do conto⁷.

A relação destas três cores, como encarnação da harmonia da natureza, é encontrada em diversas culturas ao redor do mundo como no épico indiano “*Mahabharata*”. Já na tradição judaico cristã, no livro Cântico dos Cânticos, as três cores aparecem compondo homem amado:

“O meu amado é branco e rosado; ele é o primeiro entre dez mil. A sua cabeça é como o ouro mais apurado, os seus cabelos são crespos, pretos como o corvo. Os seus olhos são como os das pombas junto às correntes das águas, lavados em leite, postos em engaste.” (BÍBLIA, Cântico dos Cânticos, 5, 10-12).

“*Schneewittchen*” começa com uma rainha que deseja um filho perfeito. Se antes tivéssemos simbolizado o rei como o espírito governante, podemos ver a rainha aqui como a natureza governante. Goethe disse: “O belo é uma manifestação de leis secretas da Natureza as quais, sem essa aparição, teriam permanecido eternamente escondidas” (1987, p.57). A rainha vê através de sua janela a beleza perfeita da Natureza e deseja uma encarnação correspondente. Obviamente, seu desejo será atendido e uma linda criança nascerá. Mas com o nascimento da criança, a Mãe Natureza, uma vez pura, desaparece e se transforma em uma nova rainha cujo ego é terrível, cheio de desejo, ódio e ilusão, antagonizando à beleza perfeita da combinação tricolor. As três cores representam a união do espiritual com o material, espelhando tanto a beleza externa quanto a interna da protagonista.

O evento do dedo que sangra é omitido em três versões cotejadas na Tabela 2 (p.68), dentre 14 traduções e/ou adaptações do conto analisadas. São elas: a animação “*Snow White and the Seven Dwarfs*” (“Branca de Neve e os sete anões”) dos estúdios Walt Disney de 1937, o filme live action “*Mirror Mirror*” (“Espelho, Espelho meu”) dos estúdios 20th Century Fox de 2012, e a tradução do Ministério da Educação (MEC) da série “Conta pra mim” de 2020.

Em “*Mirror, Mirror*” (2012) a rainha narra os acontecimentos após o nascimento da princesa, resumindo a morte da mãe e os motivos do rei em se casar novamente, para então revelar sua personalidade egocêntrica e comicamente ácida ao telespectador. A narração é

⁷ Em versão alternativa registrada pelos irmãos Grimm em anotações publicadas pela editora Reclam, no volume três (2010) o trio de cores incluindo sangue está presente mas não através da perfuração do dedo da rainha. Um conde e condessa encontram Branca de Neve enquanto passeiam de carruagem, conde desejou a filha depois de ver 3 montes de neve, 3 poças de sangue, e 3 corvos negros. A condessa não se importa com a criança, que se perde quando ela apressa a carruagem. Então ela vai parar na montanha dos anões.

repleta de comentários sarcásticos que fazem piada da situação da princesa, do rei e de lugares comuns da percepção moderna da estrutura dos contos de fadas:

“Her skin as pure as snow, her hair as dark as night, they called her snow white, probably because that was the most pretentious name they could come up with. (...) The kingdom was a happy place where people danced and sang day and night, apparently nobody had a job back then just dancing and singing and dancing, all day and all night.” (Mirror Mirror, 2012)

Já na animação dos estúdios Disney, o filme se inicia com a consulta da Rainha ao espelho mágico que revela que os trapos que a rainha forçou Branca de Neve a usar não são mais capazes de esconder sua beleza. A animação não mostra nada referente à sequência do dedo perfurado ou do desejo da rainha por uma filha branca como a neve, negra como o ébano e vermelha como sangue. A ausência de sangramento, tanto na animação quanto no filme estrelado por Julia Roberts, revela o foco similar das duas adaptações: a inveja da rainha, e a implacável perseguição que se seguirá.

A mutilação de um animal como falsa prova de assassinato, talvez seja um dos atos violentos mais emblemáticos de toda a coletânea dos irmãos Grimm. No conto em questão, o caçador da Rainha é encarregado de matar a princesa e trazer seus órgãos como prova, mas não consegue cumprir com a ordem e mata um javali em seu lugar. Como foi previamente analisado através da Tabela 1 (p.36), foi constatado que aproximadamente metade dos casos de mutilação ocorrem como exigência para provar um assassinato, onde um personagem era encarregado de trazer partes do corpo da vítima; no caso do primeiro volume da coletânea, todos os atos de mutilação possuem este mesmo objetivo, incluindo “Branca de Neve”.

Um dos órgãos que a Rainha solicita como prova é o fígado de Branca de Neve. O próprio Jacob Grimm afirma, em *“Deutsche Mythologie”* (1880), que o fígado era uma das partes sagradas do corpo que se destinava ao sacrifício para os deuses (GRIMM, 1880, p.57). A Rainha exige juntamente com o fígado os pulmões da princesa, que por sua vez representam a respiração ou o espírito. Na Era Medieval, o fígado era considerado a sede do amor e do desejo erótico. Para intensificar a imagem de uma divindade pagã, a Rainha deseja consumir esses órgãos:

“Und als gerade ein junger Frischling dahergesprungen kam, stach er ihn ab, nahm Lunge und Leber heraus und brachte sie als Wahrzeichen der Königin mit. Der Koch

⁸ “Sua pele tão pura quanto a neve, seu cabelo tão escuro quanto a noite, eles a chamavam de Branca de Neve, provavelmente porque esse era o nome mais pretensioso que eles poderiam inventar. (...) O reino era um lugar alegre onde as pessoas dançavam e cantavam dia e noite, aparentemente ninguém tinha trabalho naquela época apenas dançando e cantando e dançando, o dia todo e a noite toda.” (Tradução da Autora).

mußte sie in Salz kochen, und das boshafte Weib aß sie auf und meinte, sie hätte Schneewittchens Lunge und Leber gegessen.”⁹ (GRIMM, 2010, p.259)

Não obstante o ato de canibalismo não ter ocorrido, em razão de o caçador levar para a rainha os órgãos de um javali selvagem, a intenção de devorar os órgãos da princesa existe. Tradicionalmente, relatos de canibalismo foram encontrados em diversos mitos e em narrativas do folclore. Como discutimos anteriormente no segundo capítulo do presente trabalho, o consumo de órgãos, segundo a crença, pelos deuses pagãos através dos ritos sacrificiais. O sacrifício dos supostos órgãos da princesa, feito pelo caçador, pode ser entendido como pagamento profano de sua subserviência, enquanto a Rainha assume o lugar dos deuses antigos.

O exocanibalismo, na forma de comer inimigos, geralmente é feito para expressar hostilidade e dominação em relação à vítima (NEUFELDT, 2012), ou para adquirir suas virtudes e habilidades (GOLDMAN, 1999, p.16). O canibal come sua vítima para infligir indignidade e humilhação finais. Uma forma de canibalismo popular no início da Europa moderna era o consumo de partes do corpo ou sangue para fins médicos e teria atingido seu auge durante o século XVII (SUGG, 2015, p.122). A Rainha vê a princesa como sua inimiga, alguém a quem ela deve dominar e superar. O consumo do pulmão e do fígado de Branca de Neve poderiam simbolizar a vitória da Rainha sobre sua rival correspondente à humilhação e dominação descrita por Neufeldt. A beleza perfeita da princesa que ultrapassa a da Rainha se tornaria dela própria, como na incorporação mencionada por Goldman. A essência do espírito de Branca de Neve, simbolizado pelos pulmões, e o desejo carnal despertado através da beleza exterior, simbolizado pelo fígado, se tornariam ambos parte da Rainha, ela mesma um espelho de uma deusa pagã de tempos esquecidos.

Das 14 adaptações analisadas, que seguiram a publicação original definitiva dos irmãos Grimm em 1859, em apenas uma das adaptações, “*Snow White and the Huntsman*” (2012) produzido pela Universal Studios, há a intenção do ato mas ele não é concluído, e é frustrado pelo caçador sem a substituição da princesa pelo javali. Outras três versões excluem a mutilação dos órgãos completamente, mais notavelmente na primeira tradução dos contos para a língua inglesa por Edgar Taylor. De acordo com Blamires (2006), Edgar Taylor (1793-1839), escritor e tradutor jurídico britânico, era um “suavizador inveterado” e costumava sinalizar todas as adaptações feitas em suas traduções editando e adicionando uma

⁹ “E quando um javali novo veio pulando, ele o esfaqueou, tirou seus pulmões e fígado, e os trouxe com ele como prova para a rainha. O cozinheiro teve que fervê-lo em sal, e a mulher maliciosa o comeu e disse que havia comido os pulmões e o fígado de Branca de Neve.” (Tradução da Autora)

nota ao final de cada conto. No caso de Branca de Neve, ele evitava a tradução de contos que retratavam canibalismo ou qualquer violência física. Mas no caso do Brasil, este filtro não prevaleceu. Setenta e um anos depois da tradução de Taylor, em 1823, Figueiredo Pimentel introduz o conto “Branca como a Neve” (1894) seguido por Ernesto Grégoire e Luiz Molland com “Alva-Neve” (1897). Pimentel mantém a situação precisamente como no conto dos Grimm, enquanto Grégoire e Molland são os primeiros a introduzirem a substituição dos órgãos, ao invés de fígado e pulmão, aqui a Rainha deseja o fígado e coração de Alva-Neve.

Verifica-se também que, na metade das adaptações cotejadas, existe uma substituição frequente do pulmão e fígado pelo coração. Esta substituição pelo coração é parte de um imaginário onde o fígado e o pulmão deixam de ser símbolos da vida humana, e o coração ganha esse espaço gradualmente. No caso do Brasil, primeiro com Grégoire e Molland, substituindo apenas um dos órgãos, seguidos por Lobato (publicado postumamente em 1962, porém escrito em 1932) que acrescenta outra uma substituição (coração e língua ao invés do fígado e pulmão). Tal substituição solidifica um imaginário alimentado pela animação dos estúdios Walt Disney “*Snow White and the Seven Dwarfs*” (1937), com uma Rainha que ordena que o caçador lhe traga o coração de Branca de Neve em uma caixa.

O coração é visto como o cerne da existência humana, é símbolo das emoções e conseqüentemente da alma, desde tempos antigos. Na mitologia egípcia, por exemplo, o deus Anúbis pesa o coração dos mortos para medir a alma em relação à verdade absoluta representada em uma pena, para os antigos egípcios o coração é a mente, linguagem e as emoções, o corpo responde aos comandos do coração (WILSON, 1969). O coração também se mostra mais emblemático, como um único órgão que possa representar tudo o que a Rainha deseja consumir, ao invés dos dois órgãos em conjunto onde cada um tem um significado próprio.

O canibalismo da Rainha a que vimos nos referindo, às vezes é ignorado, outras vezes incluído em dois extremos, tais como uma alusão cômica ou uma revelação literal do paganismo da Rainha. Essa diferença de abordagem se faz clara em dois filmes lançados no mesmo ano: “*Mirror, Mirror*” e “*Snow White and the Huntsman*”. Ambos os filmes de 2012, encarnam a polarização citada anteriormente da representação da violência desse conto. A rainha interpretada por Julia Roberts (“*Mirror, Mirror*”) sequer quer olhar para os órgãos que solicitou, demonstrando comicamente seu nojo. A comicidade da cena é intensificada enquanto seu laçao tenta, desengonçadamente, esconder as salsichas que comprou no açougue como “prova” do assassinato de Branca de Neve. Em “*Snow White and the Huntsman*”, a rainha interpretada por Charlize Theron assume uma forma mais ameaçadora,

uma feiticeira terrível que se alimenta dos corações de jovens moças para permanecer bela e imortal, enquanto se apodera de reinos. Não há piadas aqui e sua atuação mostrou uma rainha imponente, implacável, e muito poderosa em sua ligação direta com bruxaria e magia negra.

No filme produzido onze anos antes pela Hallmark Entertainment “*Snow White: The fairest of them all*” (2001), o conto “Branca de Neve” é expandido para incluir diversos motivos presentes em outros contos, um deles é o já citado anteriormente, “O Junípero” (“*Von dem Machandelboom*”). Este conto já possui muitas similaridades com “Branca de Neve” na relação da criança com a madrasta e o canibalismo envolvido, contudo, em “O Junípero”, o canibalismo de fato ocorre. A madrasta após matar seu enteado, faz dele um ensopado e o serve ao pai do garoto. A versão de “Branca de Neve” da Hallmark, brinca com esse detalhe, e a Rainha serve o ensopado ao Rei, pai de Branca de Neve, acreditando que este está comendo a própria filha.



Figura 10: Cena do filme *Snow White: The fairest of them all*.

A rainha pensa que come o coração de Branca de Neve.

Fonte: Hallmark Entertainment, 2001.

A mutilação dos órgãos ou a intenção de canibalismo não é gratuita, mas revela aspectos fundamentais de duas personagens em todas as suas versões: a misericórdia do caçador, e a perversidade da Rainha. O caçador mostra-se um homem que está dominado por ela, seja por algum feitiço, sentimento reprimido ou por simples fidelidade à sua soberana. No entanto, ao mostrar misericórdia vislumbra-se sua independência como ser humano, com todos os seus sortilégios, a Rainha não é capaz de corrompê-lo a ponto de matar uma criança inocente. Ele ainda, prepara uma distração para a Rainha através do javali mutilado, o bode

expiatório que através de sua evisceração salva não apenas Branca de Neve, mas também o caçador que demonstra algum tipo de virtude e bondade ao poupar a princesa. A perversidade da Rainha, por sua vez, é duplamente ressaltada. Ela não apenas ordena a morte e evisceração de uma criança, mas ainda quer consumi-la.

Como mencionado anteriormente no presente estudo, o animal que é eviscerado para que um inocente sobreviva reflete, de maneira veemente, a tradição cristã. O cordeiro, que é Cristo, é sacrificado em favor da salvação de outros, sua morte é brutal e sanguinária, mas é por ela que a Humanidade escapa da morte eterna. Dentro da tradição cristã, o sacrifício de Cristo ainda é previsto durante toda a extensão do Velho Testamento, assim como na história de Abraão e Isaque como contada no Livro de Gênesis, onde Deus provê um bode para ser sacrificado no lugar de Isaque (BÍBLIA, Gênesis, 22, 11-14); a décima praga contra o Egito no Livro de Êxodo, onde todo primogênito, animal ou humano, morre exceto nas casas que passarem sangue de um cordeiro sem manchas nas vigas das portas (BÍBLIA, Êxodo, 12, 12-14); e o rito sacrificial de cordeiros sem manchas para a expiação de pecados até a vinda do Messias (BÍBLIA, Levítico, 4, 13-21).

Branca de Neve é abandonada à própria sorte, mas é acolhida, e cresce. As duas tentativas seguintes de assassinato, através de um pente envenenado e fitas (também podendo ser alterados para corseletes, cintos e coletes), possuem uma conexão interessante com o tema do conto de amadurecimento.

Enquanto a permanência na casa dos anões é, por um lado, uma espécie de fuga da realidade e dos problemas familiares para a filha do rei, por outro lado, o tempo despendido ali também pode ser descrito como o período em que Branca de Neve se tornou uma jovem mulher. A heroína deste conto de fadas é isolada da realidade e só então é confrontada com a vida novamente quando está pronta e madura para ela. A madrasta tenta matá-la novamente, mas desta vez ela se vale de vários itens encantados.

Branca de Neve está sujeita a tentações porque elas também correspondem aos seus desejos. Como ela não é mais uma menina, o pente e o laço são muito tentadores para ela. O fato de Branca de Neve se comportar de maneira tão ingênua e confiante em relação à mulher desconhecida pode ser entendido como um sinal de seu pensamento ainda infantil. A cada tentação ela resiste mais, mostrando amadurecimento. Mas a rainha ainda é mais experiente.

Ambas as tentativas de assassinato pelo pente e pelas fitas (envenenamento e sufocamento) são excluídas respectivamente em 6 e 8 das 14 versões analisadas na Tabela 2 (p.68) sem incluir a publicação original. Entretanto, a exclusão destes dois atos não significa explicitamente uma tentativa de sanitização ou purificação do conto necessariamente,

considerando que na maioria das adaptações que excluíram um ou ambos os atos mantiveram outras características e atos grotescos, como a mutilação do javali e mesmo a intenção de canibalismo da Rainha. A exclusão desses dois atos acontece principalmente em favor do ritmo das narrativas.

No caso da versão de Walt Disney, o projeto era extremamente experimental e arriscado tendo sido apelidado de “a loucura de Disney” (*Disney's folly*) (THOMAS, 1994, p.138). O receio de uma falha iminente dava urgência para que a história fosse reduzida e resumida da maneira mais eficiente enquanto abria espaço para demandas de entretenimento e enxertos no conto original, como números musicais e uma atenção maior ao relacionamento de Branca de Neve com seus protetores anões.

Como Ward Kimball¹⁰, membro da equipe de animação do filme, descreve a reação de Hollywood ao projeto de Walt Disney: “*We were told by all big movie [...] (at) hollywood that people just wouldn't sit still an hour and a half for cartoons, because the bright colors will hurt your eyes, everybody get up and walk out of there!*”¹¹.

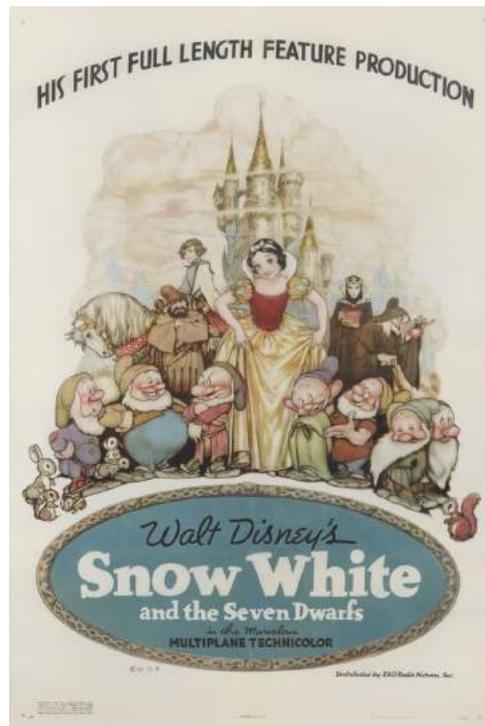


Figura 11: Poster anunciando a “Branca de Neve e os sete anões” da Disney

Fonte: TENGGREN, G., 1937.

¹⁰ Entrevista contida no documentário: “The Making of Snow White”. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=a7X8u-EjADw>. Acessado em 05 novembro 2021.

¹¹ “Foi-nos dito por todos os grandes filmes [...] (em) hollywood que as pessoas simplesmente não ficariam paradas uma hora e meia para desenhos animados, porque as cores brilhantes machucariam seus olhos, todos se levantariam e sairiam de lá.” (Tradução da Autora)

Na grande maioria dos casos, a exclusão parece acontecer para dar um foco a um elemento específico da narrativa que é adicionado no processo de adaptação, como o pano de fundo de uma rainha que deseja dominar muitos reinos, ou um aprofundamento dos relacionamentos das personagens da história. De certa forma, as tentativas de assassinato, que se encontram no núcleo da narrativa, mostraram-se as mais descartáveis, e todo o intento assassino da Rainha poderia se concentrar no ato final da maçã envenenada.

A maçã envenenada é indiscutivelmente o maior símbolo do conto “Branca de Neve”. É o clímax do conto, onde a Rainha finalmente tem sua (breve) vitória, e a protagonista parece condenada ao seu estado de coma. A maçã é única na obra dos irmãos Grimm, e mesmo a categoria à qual pertence tal ato (envenenamento) possui apenas quatro ocorrências entre os 200 contos, representando 2% de todos os atos violentos. Mas apesar de sua natureza única em meio à extensa obra dos autores alemães, a maçã envenenada tornou-se um símbolo potente para todo o gênero dos contos de fada. Em parte, devido à animação da Disney que se mantém, mesmo após 85 anos, como o filme de animação mais bem-sucedido da história. Porém, o crédito da emblemática figura da maçã não pertence apenas a Walter Elias Disney. A maçã é um símbolo que permeia narrativas muito mais antigas e determinantes para a sociedade ocidental.

Rosemary Ellen Guiley (2006) sugere que a Rainha use uma maçã porque lembra a tentação de Eva; esta história da criação na Bíblia levou a tradição cristã a ver as maçãs como um símbolo do pecado. Muitas pessoas temiam que as maçãs pudessem transportar espíritos malignos e que as bruxas as usassem para envenenamento (GUILLEY, 2006, p.17). Robert G. Brown (2007, p.214), também faz uma conexão mais explícita com a história de Adão e Eva, a tentação do fruto proibido, vendo a Rainha como uma representação do arquétipo de Lilith.

O símbolo de uma maçã há muito tem associações tradicionais com encantamento e bruxaria em algumas culturas europeias, como no caso de Avalon, uma terra mítica e local descanso do Rei Arthur (chamada também de "Ilha das Maçãs") e principalmente conectado à Morgan le Fay (GUILLEY, 1999, p.9). A imagem da maçã para a mais bela de todas é precisamente o evento que leva à guerra de Tróia em “A Ilíada”, onde Éris, deusa da discórdia, cria uma disputa entre Hera, Atena e Afrodite para decidir qual das deusas ficaria com a maçã dourada. E mesmo o ancestral dos contos de fada, “As mil e uma noites”, possui suas maçãs mágicas: nas histórias “A História do Príncipe Ahmed e da Fada Paribanou” e em “As três maçãs” temos maçãs que podem curar qualquer doença, em oposição às maçãs envenenadas de Grimm.

O envenenamento que causa um sono como morte também perpassa outras narrativas anteriores à obra de Grimm. Em “*Cymbeline*” de William Shakespeare (1611) uma madrasta queria matar a princesa Imogen e seu pai, mas o médico havia lhe dado uma droga inofensiva, que só produziria uma impotência temporária (envenenamento). Então Imogen acorda novamente e é reunida após algumas aventuras com Postumus, seu príncipe. O corpo de Branca de Neve que não decai com o tempo, enclausurado em um caixão de vidro, também é encontrado no “*Pentamerone*” (“*La Schiavottella*”), e “*Haralds saga Sigurðarsonar*” da Islândia, onde Snäfridr, esposa do personagem titular, morre, mas sua aparência permanece imutável, e seu marido e rei permanece em vigília de seu corpo por três longos anos.

Assim como a violência extraordinária e mágica dos contos de fada sempre mantém uma conexão forte com a experiência humana real, também podemos traçar similar embasamento para a maçã ser algo envenenado. Segundo K. Annabelle Smith em um artigo publicado na *Smithsonian Magazine* (2013), ao final dos anos 1700, uma grande porcentagem de europeus temia o tomate, cujo apelido era "maçã venenosa" porque se pensava que os aristocratas adoeciam e morriam depois de comê-los. Anos depois, tal correlação foi melhor compreendida pela ciência, já que o real problema era a alta concentração de chumbo nos pratos de estanho dos europeus ricos. Como os tomates são muito ricos em acidez, quando colocados nestes pratos em particular, a fruta absorveria o chumbo do prato, resultando em muitas mortes por envenenamento por chumbo.

Uma das primeiras referências europeias ao tomate foi feita pelo fitoterapeuta italiano Pietro Andrae Matthioli, que primeiro classificou a “maçã dourada” (*pomo d'oro*) como uma beladona e uma mandrágora – uma categoria de comida conhecida como afrodisíaca. A classificação de Matthioli do tomate como mandrágora teve ramificações posteriores. Como frutas e vegetais semelhantes na família das solanáceas – a berinjela, por exemplo, o tomate ganhou uma reputação duvidosa de ser venenoso e fonte de tentação.

A tabela de comparação das 14 traduções e/ou adaptações junto com o conto publicado pelos irmãos Grimm, aponta que apenas uma versão não apresenta o envenenamento da protagonista pela maçã “*Mirror Mirror*” (2012). No filme, que narra o conto de Branca de Neve com grandes doses de humor e sarcasmo em referência ao gênero dos contos de fada, a grande subversão vem da imagem mais emblemática que relacionamos com Branca de Neve. A rainha, já desprovida de sua magia e beleza, vai ao casamento da princesa e oferece a maçã para “a mais bela de todas”. Entretanto, Branca de Neve reconhece a madrasta e corta um pedaço da maçã e oferece-o à Rainha, e enquanto ela estica seus dedos enrugados para pegar o pedaço, a câmera se afasta enquanto o telespectador é levado de volta

para o covil mágico da Rainha, onde ela realizava seus feitiços com a ajuda do seu espelho mágico, o espelho encerra a narração com a frase “*it was Snow white’s story afterall*”¹² (*Mirror Mirror*, 2012) antes de se quebrar em mil pedaços.

Aqui é curiosa o amálgama entre os dois últimos atos de violência presentes no conto. No conto original, a Rainha vai até o casamento de Branca de Neve com seu príncipe e lá recebe sua punição. Esse reencontro é amplamente ignorado por adaptações, mas este filme mantém o episódio final. É no casamento que a rainha receberá a punição, enquanto Branca de Neve evitará seu próprio envenenamento. A maçã envenenada e a punição da rainha estão enovelados em uma subversão de quem é a vítima e da independência e maturidade de Branca de Neve.



Figura 12: Cena do filme “Mirror, Mirror”. A rainha oferece a maçã envenenada.

Fonte: 20th Century Fox, 2012

A punição da vilã é frequentemente apontada como exemplo da suposta violência excessiva dos contos de Grimm, precisamente por ter sido retirado da maior parte das versões. Sara Maitland afirma que “não contamos mais esta parte da história; dizemos que é muito cruel e vai partir o coração mole das crianças” (MAITLAND, 2012, p. 195).

Vale considerar que a punição final, tão minuciosamente e vividamente descrita no último parágrafo do conto, possui uma origem muito mais comum e cotidiana para o povo daquela época do que aparenta. A princípio o leitor pode pensar que a tortura dada como sentença e seu dano físico, as queimaduras nos pés, configura em um ato de extrema crueldade (física e psicológica). Entretanto, dançar sobre o ferro quente na frente de uma

¹² “Era a história de Branca de Neve afinal.” (Tradução da Autora).

audiência não era tão incomum, embora tal fato ocorresse com animais. Durante a Idade Média, os ursos dançantes eram uma forma comum e popular de entretenimento de rua em toda a Europa e Ásia. No século XV, a prática se tornou menos comum na Europa Ocidental, embora ainda houvesse ursos dançantes na Grã-Bretanha no final do século XIX (a prática só foi proibida em 1911). De acordo com a Enciclopédia Britânica o método de treinamento envolvia untar as patas dos ursos e colocá-los em pratos de ferro quentes enquanto a música tocava; os ursos pulavam nas plataformas para evitar a dor em queimação, que se tornou associada em suas mentes ao som da música. Eventualmente, apenas ouvir a música fazia com que os ursos repetissem esse movimento de “dança”:

*“The Germanic lands also have a long-standing familiarity with bears being led to dance and perform tricks. Hailing from thirteenth-century Arenberg and preserved at the Cologne City Museum, the upper skull of a male brown bear features certain anomalies which have been interpreted as strongly suggesting that it had belonged to a performing bear, most likely a remnant of the times of Viscounts Eberhard (r. 1200–1218).”*¹³ (TUNAYDIN, , 2014, p.28).

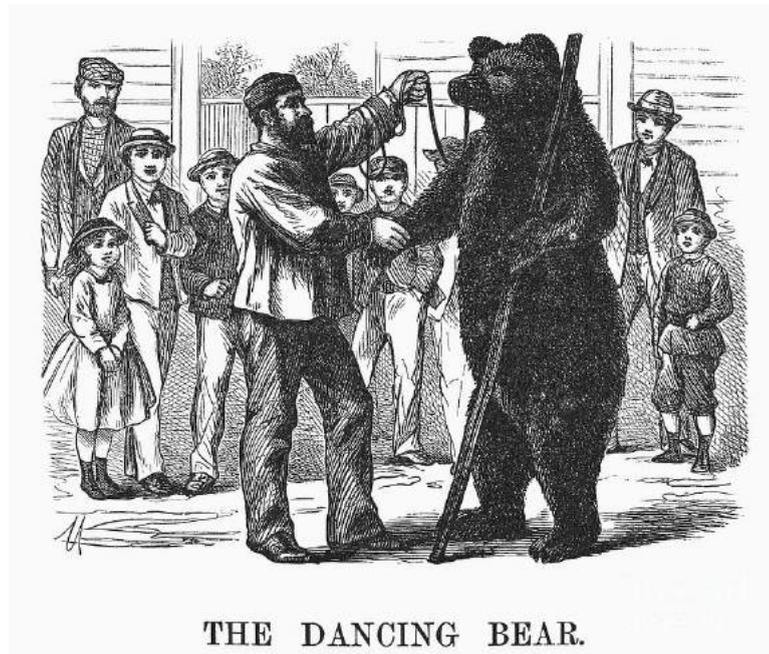


Figura 13: Ilustração de urso dançante, autor desconhecido

Fonte: Stanford University, 2013

¹³ “As terras germânicas também têm uma familiaridade de longa data com ursos sendo levados a dançar e fazer truques. Vindo de Arenberg do século XIII e preservado no Museu da Cidade de Colônia, a parte superior do crânio de um urso marrom macho apresenta certas anomalias que foram interpretadas como uma forte sugestão de que tinha pertencido a um urso performático, provavelmente um remanescente da época dos viscondes Eberhard (r. 1200-1218).” (Tradução da Autora).

Por mais chocante que a sentença pareça para nossa percepção moderna, tal prática cruel permaneceu até pouco tempo atrás, tendo sido completamente erradicada na Europa apenas em 2002. Hoje, a prática ocorre principalmente em países do subcontinente indiano, incluindo Índia, Paquistão, Sri Lanka e Bangladesh (MURRAY, 2008).

A rainha, portanto, não é sentenciada a morrer pelos ferimentos da dança sobre brasas, e sim a ser humilhada como um animal de circo, sendo submetida ao mesmo “treinamento”. Sua cruel vaidade é destruída com humilhação pública. Se ela morre depois de alguns momentos ou se a humilhação se estendeu por dias ou até anos, não sabemos. Mas sua sentença era dançar até a morte, não muito diferente do destino dos ursos dançantes que resistiam por anos:

“Aber es waren schon eiserne Pantoffel über Kohlenfeuer gestellt und wurden mit Zangen hereingetragen und vor sie hingestellt. Da mußte sie in die rotglühenden Schuhe treten und so lange tanzen, bis sie tot zur Erde fiel.”¹⁴ (GRIMM, 2010, p.267)

Morrer de vergonha ao invés de morrer pelas queimaduras causadas pelos sapatos em brasa seria um motivo plausível para as mudanças que vemos em traduções subsequentes do conto, onde a madrasta morre subitamente tamanha a raiva e inveja que sente ao ver sua rival vitoriosa. Girardot (1977) observou que o uso de sapatos de ferro lembra as práticas populares para destruir uma bruxa por meio da ação mágica do ferro (GIRARDOT, 1977, p. 297). Sobre a forma de execução da Rainha, Jo Eldridge Carney, Professora de inglês no *The College of New Jersey*, escreveu:

“Again, the fairy tale's system of punishment is horrific but apt: a woman so actively consumed with seeking affirmation from others and with violently undoing her rival is forced to enact her own physical destruction as a public spectacle.”¹⁵ (CARNEY, 2012, p.94).

Cashdan (2000) argumentou que, do ponto de vista do leitor, a Rainha não poderia fugir ou ser simplesmente presa em uma masmorra ou exilada, já que a história a retratou como uma criatura totalmente desprezível que merece a pior punição concebível. Além disso, ele afirma que “tal morte horrível” é necessária porque, como em vários outros contos de fadas, a morte deve ter um impacto de permanência que assegure ao leitor que sua reversão

¹⁴ “Então ela teve que calçar os sapatos em brasa e dançar até cair morta no chão.” (Tradução da Autora).

¹⁵ “Mais uma vez, o sistema de punição do conto de fadas é horrível, mas adequado: uma mulher tão ativamente consumida em buscar a afirmação dos outros e em desfazer violentamente seu rival é forçada a encenar sua própria destruição física como um espetáculo público”. (Tradução da Autora).

seja impossível: *“the reader needs to know that the death of the witch is thorough and complete, even if it means exposing young readers to acts of violence that are extreme by contemporary standards”*¹⁶ (CASHDAN, 2000, p.61).

Cashdan ainda afirma que a morte da bruxa sinaliza uma vitória da virtude sobre o vício, um sinal de que forças positivas prevaleceram; o envolvimento ativo da heroína na morte da bruxa comunica aos leitores que eles devem ter um papel ativo na superação de suas próprias tendências errantes, tomando o conto um aviso para enfrentarmos não apenas as rainhas más que existem no mundo exterior, mas principalmente as que cultivamos em nosso interior. Branca de Neve, assim como o leitor, deve aprender com a rainha e não se deixar consumir pela vaidade. Por outro lado, Maria Tatar dá voz à real preocupação de pais e pedagogos quanto à punição final da Rainha:

*“Should we cheer on Snow White's wicked stepmother as she dances to her death in red-hot iron shoes? Parents may believe in promoting high spirits, but they will not be keen about giving their approval to stories in which 'happily ever after' means witnessing the bodily torture of villains.”*¹⁷ (TATAR 1987 p.28).

No ano de 2014 uma pesquisa encomendada pela instituição de ensino britânica *Explore Learning*, questionou pouco mais de 2.000 adultos, foi publicada para marcar a última semana de inscrição no *National Young Writers' Award* (prêmio nacional para jovens escritores). Nesta pesquisa, que apesar de não se tratar de uma pesquisa de nível acadêmico, considerou a Rainha de “Branca de Neve” o personagem de conto de fadas mais assustador de todos os tempos (conforme citado por 32,21% dos adultos que responderam), e 65,71% opinaram que as histórias de hoje são muito “sanitizadas” para crianças¹⁸. Este resultado de opinião popular se reflete na presença da punição final da Rainha, como verificado na Tabela 2 (p.68). Das 14 versões analisadas, 11 não possuem a sentença de dançar com sapatos de ferro quente.

Mas isso não quer dizer que a violência é excluída, o que acontece é uma mudança de método, normalmente para mortes sem uma causa ativa, normalmente uma morte súbita, um ataque fulminante onde não há nenhum responsável. Outras vezes a punição da Rainha é

¹⁶ “O leitor precisa saber que a morte da bruxa é completa e completa, mesmo que signifique expor jovens leitores a atos de violência que são extremos para os padrões contemporâneos.” (Tradução da Autora).

¹⁷ “Devemos torcer contra a madrasta malvada de Branca de Neve enquanto ela dança até a morte com sapatos de ferro em brasa? Os pais podem acreditar na promoção do bom humor, mas não ficarão interessados em dar sua aprovação a histórias em que 'felizes para sempre' signifique testemunhar a tortura corporal de vilões” (Tradução da Autora).

¹⁸ Disponível em: <https://web.archive.org/web/20140529103253/http://news.uk.msn.com/snow-white-favourite-fairy-tale>. Acessado em 15 outubro 2021.

muito mais simbólica do que física. Na série de tv “*Fearie Tale Theater*” de Shelley Duvall, transmitida no Brasil pela TV Cultura entre os anos 80 e 90, a Rainha é amaldiçoada. Condenada a transformar todo espelho em que olha em preto, ecoando a 523ª noite de “As mil e uma noites”, onde há um espelho que consegue dizer se uma moça ainda é virgem, se a moça não for, o espelho fica cego, a virgindade no caso é transformada na impureza da inveja da Rainha.



Figura 14: Cena da série “Fearie Tale Theater”. A Rainha momentos antes de ser amaldiçoada.

Fonte: Lions Gate Films, 1984

Existem ainda outras sentenças que demonstram um alto nível de violência e agressão, mas diferem do final onde a Rainha é sentenciada a dançar com sapatos de ferro, como na versão de Walt Disney, onde os anões empunhados de tochas e pedaços de pau atacam a Rainha e a encurralam em um penhasco. Ao tentar derrubar uma pedra sobre eles, um raio parte o chão sob os pés da Rainha, fazendo com que a bruxa caia. A grande pedra que ela tentava derrubar sobre os anões também cai, implicando em uma morte terrível esmagada pela rocha. Nesse caso ainda, a audiência é certificada da morte da Rainha devido aos abutres com olhos famintos que alçam vôo para comer seu corpo.



Figura 15: Cena da animação “Snow White and the seven swarfs”. A Rainha morre.

Fonte: The Walt Disney Company, 1937.

No Brasil, poucas são as traduções e adaptações que mantiveram a sentença da Rainha intacta. Excluindo algumas publicações recentes, como a de Christine Röhrig (2018), que não foi incluída no estudo por traduzir versões anteriores à edição final dos Irmãos Grimm. As traduções de Monteiro Lobato (1962) e de Grégoire & Molland (1897) são as únicas adaptações brasileiras na tabela que não excluíram a sentença original. Figueiredo Pimentel (1894), Maurício de Souza (2016), Varneci Nascimento (2010), e mesmo a nova coleção do MEC “Conta pra mim” (2020) alteram a sentença da Rainha para uma passiva morte súbita, por vezes evitando a palavra “morte”, ou adaptando a situação para um coloquial “caiu dura”, como na versão de Maurício de Souza (2016).

Após a análise proposta a respeito do conto “Branca de Neve”, suas possíveis correlações históricas e a observação dos diferentes atos de violência presentes na versão de 1859 dos Grimm e em diversas adaptações e traduções subsequentes, pode-se afirmar que a transformação não ocorre tanto no ato de violência em si, mas sim o discurso sobre o ato de violência que se transforma. A caracterização da violência está profundamente conectada à três tipos de discurso: a vida vivida que se trama com o tecer autoral para enfim ser reivindicada pelo discurso dominante hoje do entretenimento de massa que decide o que é para adultos e o que é para as crianças.

Observa-se que tanto os eventos positivos quanto negativos dentro do conto acontecem por razões específicas, essas razões também se transformam de acordo com os objetivos da adaptação ou da tradução. Desde apresentar o conto em um linguajar próprio da criança brasileira, a exemplo de Monteiro Lobato, ou o objetivo de apresentar uma figura feminina mais progressista e em sintonia com percepções modernas do papel da mulher no entretenimento.

Em suas primeiras versões alemãs as coisas se transformam em seu oposto, o bem se torna mal e o mal leva ao bem, a morte leva à ressurreição, a violência leva à cura, e é somente porque Branca de Neve foi rejeitada e envenenada que o príncipe pode encontrá-la e levá-la para seu lar. A violência faz parte não apenas da vida, mas também da tessitura ficcional da narrativa.

3.2. *Das tapfere Schneiderlein* (O Alfaiatezinho Valente)

“O Alfaiatezinho Valente” ou “*Das tapfere Schneiderlein*” é o conto de número 20 (KHM 20) na coletânea dos irmãos Grimm “*Kinder- und Hausmärchen*”. Em sua primeira edição foi publicado com o título “*Von einem tapfern Schneider.*” O conto é baseado na história “*Einem könig, schneyder, rysen, einhorn und wilden schwein*”¹⁹ de Martinus Montanus contido em sua obra “*Wegkürzer*” (1557-1566).

A versão original da primeira publicação do conto em “*Kinder- und Hausmärchen*” (1810) foi inicialmente uma cópia literal da narrativa contida em “*Wegkürzer*” de Martinus Montanus. Em 10 de fevereiro de 1812, Wilhelm Grimm recebeu um fragmento da família Hassenpflug, de Kassel, que continha uma versão hessiana do conto. A partir da segunda edição (1819), este texto foi contaminado por essa segunda versão (de proveniência desconhecida) e suplementado pelo texto Montanus, sendo reorganizado em um *Schwankmärchen* (GRIMM, 2010, p.466-467). Em carta para os irmãos Grimm em 1813, Achim von Arnin fez a seguinte crítica ao texto original, algo que pode ter servido como estímulo para a revisão da segunda edição: “[...] *einem Kinde, das zu unsrer Zeit sein Deutsch lernt, sind eine Menge Redeformen in der Erzählung des Martinus Montanus von dem tapfern Schneider [...] unverständlich.*” (GRIMM, 2010, p.467)

¹⁹ “Sobre um rei, alfaiate, gigantes, unicórnio e porco selvagem.” (Tradução da Autora).

3.2.1. Resumo Do Conto

Em um dia quente, um alfaiate trabalha em sua oficina, sentado próximo a sua janela aberta enquanto come uma fatia de pão com geléia. Incomodado com as moscas que o cercavam, ele agarra um pano e consegue matar sete de uma vez. Ele fica tão orgulhoso de seu feito que faz para si um cinto bordado com as palavras “Sete com um golpe!”. Sentindo que a oficina de alfaiate não é lugar para tal herói de seu calibre, o alfaiate coloca um pedaço de queijo velho no bolso e sai em busca da fortuna. Próximo aos portões de sua cidade, ele avista um pássaro preso em um arbusto. Ele solta o pássaro e o guarda no bolso ao lado do queijo. O alfaiate avança a passos largos e, com o tempo, a estrada na qual caminhava o leva aos pés de uma montanha. Ele sobe até o seu topo, onde encontra um gigante apreciando a vista. Vendo o cinto bordado do alfaiate, o gigante presume que o alfaiate matou sete homens com um único golpe, e decide desafiá-lo para uma demonstração de força, que o alfaiate aceita. Primeiro, o gigante pega uma pedra e a espreme com tanta força que a água começa a pingar de suas mãos. O alfaiate, em resposta, tira o queijo embrulhado do bolso e espreme até que gotas de soro também pinguem. Espantado, o gigante pega outra pedra e a arremessa. Em resposta ao gigante, o alfaiate tira o pássaro de seu bolso e o joga para o alto. O pássaro, então, sai voando tão rápido que o gigante pensa se tratar de uma pedra que foi atirada com tamanha força que não voltou a cair. Muito impressionado, o gigante pede ao alfaiate que o ajude a tirar um enorme carvalho caído na floresta. O alfaiate diz que ficará com a parte “mais difícil” – a parte de trás do carvalho. Contudo, assim que o gigante começa a erguer o tronco, o alfaiate sobe em um galho e relaxa enquanto o gigante carrega a carga pesada sozinho. Ao final da tarefa, o gigante oferece que eles comam os frutos de uma cerejeira, e puxa os galhos altos para baixo. Assim que o alfaiate tenta pegar os galhos das mãos do gigante, este solta a árvore, arremessando o alfaiate. O gigante por sua vez questiona como o alfaiate, sendo tão forte, não foi capaz de segurar uma simples árvore. O alfaiate se defende, afirmando que não foi arremessado, mas sim que pulou por cima da árvore, desafiando o gigante a fazer o mesmo. Devido ao seu tamanho, porém, o gigante fica preso nos galhos e não consegue cumprir o desafio. O gigante convida o alfaiate a passar a noite em uma caverna com o resto dos gigantes. Como a cama oferecida é grande demais, o alfaiate dorme em um canto do enorme quarto. À meia-noite, o gigante se aproxima furtivamente da cama e a quebra com um golpe de seu bastão de ferro, achando que matou o alfaiate. Mas quando todos os gigantes estão dando um passeio, o alfaiate de repente se junta a eles. Com medo de que ele os mate, os gigantes fogem. O alfaiate continua sua jornada, e viaja para um castelo cujo rei oferece a

mão de sua filha em casamento se o alfaiate matar dois gigantes saqueadores locais. O alfaiate parte para cumprir a missão dada pelo rei, conseguindo enganar os gigantes, e fazendo-os acreditar que cada um está batendo no outro. Enfurecidos com os supostos golpes um do outro, o par enfurecido luta até a morte. O alfaiate usa sua espada para lacerar os corpos dos gigantes, de forma a simular que ele mesmo os matou, e então retorna orgulhosamente ao palácio para reivindicar sua noiva. Apesar da promessa, o rei não está pronto para desistir de sua filha tão facilmente. Ele então pede que o alfaiate realize mais um feito heróico: capturar um unicórnio selvagem na floresta. Novamente, o alfaiate parte para cumprir a missão dada pelo rei. Novamente se valendo de sua astúcia, o alfaiate consegue fazer com que o unicórnio ficasse preso no tronco de uma árvore pelo chifre. O alfaiate corta o chifre do unicórnio, libertando-o do tronco onde estava preso, e leva a criatura para o rei, que novamente dá outra missão, a de capturar um perigoso javali. O alfaiate atrai o javali para uma igreja, pula pela janela e fecha a porta, prendendo o javali dentro e cumprindo todas as missões dadas pelo rei. Por fim, o rei deve cumprir sua metade da barganha, ele concorda com um casamento entre a princesa e o alfaiate, que é coroado rei. O tempo passa e, em certa noite, a jovem rainha ouve seu marido falando em seu sono, e confessando ser um simples alfaiate. Ela fica horrorizada ao saber do ofício de seu novo marido e implora a seu pai que a tire do casamento. O velho rei instrui a filha a deixar aberta a porta de seu quarto naquela noite, para que seus servos capturem o alfaiate-rei e o coloquem em um navio. Entretanto, um servo leal conta ao alfaiate sobre a trama e, naquela noite, quando os criados estão prestes a entrar furtivamente em seu quarto, o alfaiate finge que está falando mais uma vez enquanto dorme. “Eu matei sete com um golpe, matei dois gigantes, capturei um unicórnio e peguei um javali”, ele grita. “Por que eu deveria ter medo de alguém que está parado do lado de fora da minha porta?”. Os servos ficam apavorados, questionando como ele poderia saber da presença deles no quarto, e fogem de medo. Depois disso, ninguém mais ousou incomodar o alfaiate novamente, que segue rei até o fim dos seus dias.

3.2.2. Schwankmärchen

“O alfaiatezinho valente” é pode ser classificado como um *Schwankmärchen*. O gênero literário e dramático alemão *Schwank* (do alto-alemão-médio *Swanc* "ideia engraçada") perdurou até o século XVI, sendo uma forma narrativa (em verso ou prosa) que consistia em narrativas episódicas humorísticas conectadas apenas por um personagem

central. O *Schwankmärchen* é, por sua vez, referido por Solms (1999, p. 98) como um gênero intermediário que combina contos de fadas mágicos e o *Schwank*:

*“It is not used for mockery like parody, not for great amusement like comedy, not for crude exuberance like farce, but it offers light humor, harmless cheerfulness without problems, carefree happiness.”*²⁰ (RÜDIGER 1966, p.370).

A mágica do conto de fadas é substituída pelos truques enganosos do herói. Em contraste com o conto de fadas mágico, este gênero requer apenas a crença na mágica que envolve e cerca os personagens secundários, e não mais o herói, que está naturalmente ciente de seus truques enganosos e se vale deles para navegar pelo mundo no qual habita. O *Schwankmärchen* pode ser distinguido tanto do conto de fadas mágico quanto do *Schwank* por sua relação com milagres. Ele se apropria dos personagens maravilhosos (gigantes e demônios) do conto de fadas mágico e de lendas, mas a mágica em si não está presente. (SOLMS, 1999, p. 98).

O herói geralmente é pequeno e fraco, mas sua coragem e inteligência compensam sua falta de tamanho. Ele sempre tem uma vantagem sobre os adversários, sempre descritos como grandes, fortes e cruéis. A vitória do fisicamente mais fraco sobre o mais forte por meio da inteligência e da coragem poderia, portanto, ser descrita como um tema geral do *Schwankmärchen*.

3.2.3. Considerações Contextuais: O herói perspicaz, gigantes e feras

Por muitos anos, as personagens femininas dos contos de fadas dos Grimm são criticadas pela sua falta de profundidade e carência de desenvolvimento, mas tal crítica acerca da caracterização também pode ser estendida aos protagonistas masculinos. Muitos heróis são descritos como detentores de um único traço característico que engloba toda a sua identidade - tais como “burro”, “ingênuo”, “corajoso” ou “charmoso”. O mais negativo desses traços é a característica que por vezes adiciona um tom humorístico à história, sendo, geralmente, transformados em positivos ao final do conto. Isso é possível porque as características negativas utilizadas pelos Grimm costumavam estar associados a outras que, por sua vez, são positivas. Dessa forma, o herói retratado negativamente no início da história pode ser descrito

²⁰ “Não é usado para escárnio como a paródia, não para grande diversão como a comédia, não para a exuberância crua como a farsa, mas oferece humor leve, alegria inofensiva sem problemas, felicidade despreocupada.” (Tradução da Autora).

positivamente no final, sem que realmente ocorra uma mudança brusca na sua personalidade ou forma de agir, tornando-o um personagem coeso de início ao fim.

A ingenuidade, por exemplo, poderia ser relacionada com bravura e astúcia, de forma que um herói inicialmente retratado como ingênuo pode ser visto como corajoso até a conclusão do conto. Suas falhas também fazem desses personagens “azarões” aos olhos do leitor, que conseguem prevalecer apesar de seus defeitos. Assim, ingênuos, estúpidos ou arrogantes, esses personagens passam por uma mudança de caráter até que se tornem merecedores de promoção social.

*“But the fairytale hero wasn’t always a tall handsome prince, one exception is the brave little tailor. In this story about a tremendous giant who threatens the kingdom, the hero is a humble unimportant little fellow, his castle is his tailor shop and his only weapon is a needle.”*²¹ Walt Disney. From Aesop to Hans Christian Andersen - Walt Disney's Disneyland, 1955.

Meghan Hill (2015, p.17) divide os protagonistas masculinos dos contos de Grimm em três categorias principais: “*Non-Descript Nobleman*” (Nobre genérico), “*Hearty Countryman*” (provinciano caloroso) e “*Peasant Boy*” (menino camponês). No caso do “Alfaiatezinho Valente”, a categoria equivalente seria “*Peasant Boy*”, ou menino camponês que, embora pareça subqualificado para o papel de herói no início do conto, prova o seu valor no fim. Ele é capaz de derrotar aqueles que são mais fortes e poderosos do que ele mesmo, através da compaixão, da coragem ou da astúcia que não é esperada por ninguém.

Maria Tatar (1987, p.97) em “*The Hard Facts of the Grimms 'Fairy Tales*” vê o alfaiate como uma figura trapaceira, uma criatura paradoxal que é ao mesmo tempo muito inteligente e muito tola, de influência destrutiva. A trapaça por parte do herói da história é um dos métodos mais recorrentes para lidar com o mal nos contos de fadas. Isso implica que o trapaceiro experimentou e aceitou o mal dentro de si, o que lhe permite ter “uma visão da estratégia do adversário” (JACOBY, 1992).

Historicamente, os alfaiates eram pobres e não eram bem considerados pela sociedade porque eram vistos como homens fracos (ZIPES, 2002, p.84-85). Até mesmo o ditado inglês “nove alfaiates fazem o homem” ilustra a reputação de fraqueza que os alfaiates tinham (EVANS, 1996, p.1059). Zipes (2002, p.85) justifica a situação financeira dos alfaiates em

²¹ “Mas o herói de conto de fadas nem sempre foi um príncipe alto e bonito, uma exceção é o pequeno e corajoso alfaiate. Nesta história sobre um enorme gigante que ameaça o reino, o herói é um sujeitinho humilde e sem importância, seu castelo é sua alfaiataria e sua única arma é uma agulha.” (Tradução da Autora).

parte devido ao enfraquecimento das guildas²² após a Revolução Industrial, já que seu ingresso nelas não era mais obrigatório. Esse enfraquecimento também teria motivado os alfaiates a viajarem longas distâncias para encontrar trabalho. Os alfaiates eram vistos como pessoas invasivas e duvidosas, homens que frequentemente estavam sem trabalho e vagavam de cidade em cidade (ZIPES, 2002, p.85). De acordo com Zipes (2002), os contos de fada mostram alfaiates empenhados em superar obstáculos difíceis, sempre desejosos de se tornarem cidadãos respeitados da sociedade, como uma resposta a essa condição de não pertencimento à comunidade que lhes foi imposta. Jack Zipes (2002, p.84) ainda aponta que todos os alfaiates dos Grimm ainda são aprendizes, não mestres alfaiates de forma que existe neles uma busca ainda mais ativa por respeito por parte das sociedades e uma busca pela escalada social. O conto mostra uma pessoa que é mantida humilde e simplória não por motivos pessoais, mas sim devido a restrições externas a si, como sua posição, dinheiro, oficina apertada ou pelo preconceito das pessoas.

*"In such works as "The Brave Little Tailor", "The White Snake", "Faithful John" and "Puss in Boots" the goal of the protagonist concerns social status and recognition. The change in the tale does not involve a change in social conditions and relations. The protagonist simply improves his position in regard to material wealth and power. He seizes his opportunity to succeed, as do the princesses and fair young maidens of the peasant class."*²³ (ZIPES, 2002, p.183).

A figura ambivalente do alfaiate aparece várias vezes nos contos de fadas de Grimm. No conto de fadas *"Vom klugen Schneiderlein"* ("O pequeno alfaiate inteligente"), o protagonista é o mais jovem de três alfaiates que tentam resolver o enigma de uma princesa que se casará com o vencedor. Semelhante ao rei do conto de fadas "O alfaiate valente", ela não cumpre suas promessas, mas estabelece outras tarefas subsequentes. Ao invés dos gigantes, há um urso (igualmente estúpido), em cuja companhia o alfaiate deve passar uma noite. O protagonista de *"Daumerlings Wanderschaft"* ("O pequeno polegar") é um filho de um alfaiate que tem pouca vontade de trabalhar no ofício do pai, em vez disso, está em busca de aventura, apesar de sua figura minúscula. Em "O gigante e o alfaiate", o alfaiate é apresentado como um grande fanfarrão, mas mal pagador. Ele vai trabalhar para um gigante

²² Uma guilda era uma associação que agrupava, em certos países da Europa durante a Idade Média, indivíduos com interesses comuns (negociantes, artesãos, artistas) e visava proporcionar assistência e proteção aos seus membros, semelhante a um sindicato.

²³ "Em obras como "O bravo pequeno alfaiate", "A cobra branca", "João fiel" e "Gato de botas", o objetivo do protagonista diz respeito ao status social e ao reconhecimento. A mudança na história não envolve uma mudança nas condições e relações sociais. O protagonista simplesmente melhora sua posição em relação à riqueza e poder materiais. Ele aproveita a oportunidade para ter sucesso, assim como as princesas e belas donzelas da classe camponesa" (Tradução da Autora).

devido ao bom pagamento oferecido e rapidamente começa a trapacear e a roubar do gigante. Em uma tarefa semelhante à do conto em análise neste trabalho, o alfaiate é comandado a segurar uma árvore dobrada e é imediatamente lançado para longe. A diferença é que o “alfaiate valente” consegue virar a situação em seu favor, enquanto o segundo, nunca mais é visto, e o trapaceiro incompetente recebe sua punição ao final do conto.

Os gigantes, ponto fundamental no conto aqui apresentado e estudado, são, no folclore mundial, enormes seres míticos, com forma assemelhada à humana. O termo se origina nos filhos de Gaia na mitologia grega, e eram caracterizados como criaturas monstruosas e selvagens, que foram derrotadas pelos deuses olímpianos na guerra chamada Gigantomaquia. De maneira semelhante à mitologia grega, os gigantes da mitologia nórdica eram seres primitivos que existiam antes dos deuses e foram vencidos por estes. Os gigantes são frequentemente descritos como portadores de certas características, como força extrema, arrogância e muitas vezes tolice. As Eddas nórdicas por vezes igualam o temperamento dos jötunn ao de crianças. A raça mítica, que pode ser vista como equivalente aos gigantes, frequentemente se envolve em terríveis conflitos com os deuses, como é o caso do jöttun Hrungr, morto pelo deus Thor devido à sua extrema arrogância e bebedeira em um banquete.

Contudo, os encontros do alfaiate valente com gigantes se assemelham muito mais aos heróis gregos, que apesar de menores e menos poderosos que seus adversários monstruosos, os vencem através da astúcia. Dois elementos são recorrentes em narrativas com gigantes: astúcia do menor vs arrogância do maior. Os gigantes são em geral confiantes em sua própria força, porém são sempre derrotados por um ser menor e mais astuto. O alfaiatezinho valente também ecoa outros elementos de narrativas mitológicas gregas em seu embate com gigantes. Podemos citar o embate entre Perseu e o gigante Atlas, que tenta aterrorizar Perseu, contudo o herói usa a cabeça da medusa contra Atlas, ou também quando o mesmo Atlas é enganado por Hércules a voltar para sua tarefa de sustentar o firmamento.

Mas talvez o conto “O alfaiate valente” apresente uma relação ainda mais próxima com “A Odisséia” de Homero, no encontro de Odisseu com o ciclope Polifemo. Neste trecho da jornada do rei de Ítaca, a astúcia dá ao herói a vitória contra o gigante. A astúcia é a maior característica de Odisseu e esta lhe serve bem ao longo de toda a Odisséia, em especial em seu triunfo sobre o ciclope Polifemo. No poema, Odisseu (ou Ulisses) embebeda o ciclope e enquanto este dorme enfia-lhe uma estaca no seu olho. Tendo se apresentado anteriormente ao monstro como “Ninguém”, Polifemo não consegue pedir ajuda aos seus parentes:

“Aos gritos acudindo, eles à entrada

O que o aflige indagam: “Polifemo,
 Porque a noite balsâmica perturbas
 E nos rompes o sono com tais vozes?
 Acaso ovelha ou cabra te roubaram,
 Ou por dolo ou por força alguém matou-te?”
 “Amigo, do antro Polifemo disse,
 O ousado que por dolo, não por força,
 Matou-me, foi Ninguém.” — Replicam logo:
 “Se ninguém te ofendeu, se estás sozinho,
 Morbos que vem de Jove não se evitam;
 Pede que te alivie ao pai Netuno.”
 Com isto vão-se andando, e eu rio n’alma
 De que meu nome e alvitre os enganasse.” (HOMERO, 2009, p.105)

Em seguida Odisseu se aproveita da cegueira de Polifemo para fugir com seus homens, escondidos no rebanho do ciclope. O encontro de Polifemo com Odisseu relembra a visão imperfeita do gigante que no primeiro encontro do alfaiate não consegue distinguir um queijo e um pássaro de pedras. De forma semelhante, e se aproximando mais da própria discussão sobre a violência que é o foco desta pesquisa, a estacada no ciclope que dorme se assemelha às lacerações com espada que o alfaiate dá nos corpos caídos dos dois gigantes. Em ambos os casos, o herói, antes de empunhar sua arma, descobre uma forma indireta de derrubar o gigante (Odisseu com o vinho e o alfaiate com uma briga forjada). Tanto o alfaiate como Odisseu também conseguem esconder suas identidades como o atacante através da astúcia (Odisseu dá um nome falso e o Alfaiate se esconde nas árvores).

Embora ambos os heróis possuem – e utilizam – grande astúcia, existe um ponto que os diferencia, revelando muito também sobre suas personalidades. Odisseu também possui uma força física extraordinária, entretanto ele confia muito mais em sua mente do que em seus músculos. Ele sabe que, mesmo com sua força, não seria capaz de dominar Polifemo, e que, mesmo se conseguisse, não seria capaz de mover a pedra da porta que prende seus aliados. Ele, portanto, planeja em torno de sua desvantagem em força, explorando a estupidez de Polifemo. Embora ele use a violência para destruir o único olho de Polifemo, essa demonstração de força faz parte de um plano maior para enganar o bruto. Por outro lado, o alfaiate é totalmente desprovido de força física, não sendo necessário o mesmo momento de auto-reflexão de Odisseu para decidir como irá abordar uma situação; sua única arma é sua astúcia, e ele não hesita.

A tentação ou desejo pela glória é outro aspecto que o alfaiatezinho compartilha com o herói homérico. Odisseu e seus homens desejam desesperadamente completar o retorno ao lar, mas esse desejo está constantemente em conflito com os outros prazeres que o mundo oferece. Com os ouvidos tapados, os membros da tripulação navegam em segurança pela ilha das sereias, enquanto Odisseu, desejoso de ouvir a doce canção das sereias, é salvo da loucura apenas por seu comando providente para sua tripulação para mantê-lo preso ao mastro do navio. O conto do alfaiate valente subverte o desejo de glória e a nobreza de Odisseu por trás de suas artimanhas ao se orgulhar de um ato estúpido e corriqueiro e usá-lo como um troféu de virtude e proeza. Entretanto, o que aproxima ambos os heróis é o fato de se colocarem em risco pela tentação da glória dos heróis e, ao cederem a essa tentação de arrogância, criam situações que devem superar sozinhos.

“*Humilitas occidit superbiam*” (“humildade mata a soberba”), tal como abreviado no quadro de Caravaggio “Davi com a cabeça de Golias”, esta abreviação nos lembra do tema que se faz presente tanto no conto alemão quanto na narrativa bíblica: orgulho. Davi não é necessariamente humilde em seu avanço contra Golias para defender a honra de seu Deus, mas é humilde em reconhecer que não será ele quem vencerá Golias e sim o próprio Deus; enquanto Golias zomba dos exércitos israelitas. O alfaiate valente encontra um gigante similar a Golias, que se vangloria de tudo o que pode fazer e até do que não pode. Já o alfaiate se orgulha justamente de algo que fez, a subversão do conto se dá, então, quanto à expectativa de um herói nobre e humilde.



Figura 16: Davi com a Cabeça de Golias. Óleo sobre tela. Galleria Borghese (Roma, Itália).

Fonte: Caravaggio, 1610.

O alfaiate de fato tem orgulho de sua façanha, porém, seu orgulho não anula a humildade que revolve em torno do personagem. Assim como Davi, o alfaiate é de origem simples. Mesmo nos tempos antigos, o alfaiate era o mais baixo dos artesãos e recebia os salários mais baixos por seu trabalho, porém o pequeno alfaiate é atencioso e de bom ânimo, de maneira similar à Davi, que era músico e pastor de ovelhas.

*“Das klang dem Schneiderlein lieblich in die Ohren, er steckte sein zartes Haupt zum Fenster hinaus und rief: ‘Hier herauf, liebe Frau, hier wird sie ihre Ware los’.”²⁴.
(GRIMM, 2010, p.123)*

A Bíblia descreve sua bravura em libertar ovelhas das bocas de leões e ursos, assim como uma pessoa de bom ânimo e agradável que ajudava a acalmar o rei em seus momentos de ira (BÍBLIA, 1 Samuel, 18, 23). A humildade também está presente em como o pequeno alfaiate é modesto quanto às suas necessidades. Ele só é capaz de pagar por um pouco "doce",

²⁴ “Essas palavras soaram-lhe, agradavelmente, aos ouvidos; pondo a cabecinha delicada para fora da janela, chamou-a. ‘Suba até aqui, boa mulher, que venderá a sua mercadoria’.” (Tradução da Autora).

então não esbanja ou compra o que não pode pagar, mas mesmo a pouca quantidade de conforto tem alta prioridade e adoça sua vida. Ele também se mostra diligente em sua ética de trabalho, terminando sua tarefa direito antes de se entregar à geléia. Embora sua astúcia seja a característica que o leva ao sucesso, o conto nos fornece de início uma série de virtudes do alfaiate, como otimismo e diligência. Maria Tatar (2002) e Jack Zipes (2002) divergem em sua interpretação da sequência de compra de geleia. Tatar vê isso como uma ilustração da natureza frugal do alfaiate (2002, p.102). Zipes, por outro lado, vê isso como uma ilustração de um alfaiate com algum tipo de força de caráter (2002, p.86).

3.2.4. A Violência Em “O Alfaiatezinho Valente”

Apesar do conto ser composto por cinco situações episódicas (as moscas, o encontro com o primeiro gigante, o encontro com os dois gigantes, a captura do unicórnio, a captura do javali), Tabela 1 (p.36) aponta quatro atos de violência: O apedrejamento dos gigantes, a luta dos gigantes até a morte, a laceração dos corpos dos gigantes, e a mutilação do unicórnio. Destes quatro atos, três ocorrem no mesmo episódio, o encontro do alfaiate com os dois gigantes que dormem, e apenas um dos quatro atos não possui o protagonista humano como agente da violência. Os três atos de violência estão relacionados à primeira tarefa dada pelo rei ao alfaiate, a de matar dois gigantes que aterrorizam o reino. O primeiro ato consiste em o alfaiate apedrejando os gigantes, em seguida, confusos, os gigantes lutam um contra o outro até a morte – o segundo ato de violência contabilizado –, e em finalmente o alfaiate lacera os seus corpos com uma espada – o terceiro ato. O quarto ato de violência ocorre quando, após prender o unicórnio pelo chifre em uma árvore, o alfaiate corta o chifre da fera com seu machado.

É interessante notar que a laceração dos dois gigantes pelo alfaiate no conto alemão também ecoa o ato final de Davi cortando a cabeça de Golias na narrativa Bíblica. A laceração ou mutilação de cadáveres não era incomum na antiguidade. As notas específicas do terceiro volume da edição utilizada como base para a presente pesquisa descrevem uma versão holandesa do conto que fazia parte da biblioteca dos Irmãos Grimm. Em “*Van Kleyn Kobisje, alias Koningh sonder Onderzaten*”, o segundo encontro com gigantes termina com o herói cortando suas cabeças (GRIMM, 2010c, p.45), da mesma forma que Davi corta a cabeça de Golias. Semelhantemente, como apontado na Tabela 2 (p.68), a tradução de Lily Owens de 1981 da obra completa dos Grimm “*The complete brothers Grimm fairytales*” altera a laceração do original dos Grimm para a resolução davídica, ao invés de cortar-lhes o peito, o

alfaiate corta suas gargantas: *“Then he drew his sword, and after cutting the throats of the giants, went out of the forest and returned to the knights who were waiting for him.”*²⁵ (OWENS, 1981, p.80).

Georg Frederici observou que Heródoto forneceu o único retrato claro e satisfatório de um povo escalpelador no velho mundo em sua descrição dos citas, um povo nômade então localizado ao norte e oeste do Mar Negro (2008, p.180). Heródoto relatou que os guerreiros citas decapitavam os inimigos que derrotassem na batalha e apresentariam as cabeças ao rei para reclamar sua parte no saque. No caso do alfaiate, ele não escalpa os gigantes, apesar das versões adjacentes, como a holandesa, terem decapitações. Contudo, a laceração dos corpos dos gigantes existe em todas as versões, contendo apenas pequenas variações acerca do modo que o herói o faz, seja com sua própria espada ou com uma espada de um dos gigantes, seja cortando-lhes a cabeça ou cortando seu peito. Lacerar seus corpos com uma espada não apenas garante que os gigantes estão mortos, mas principalmente assume ser o responsável pela morte dos dois gigantes cortando seus corpos.

No mundo antigo, como hoje, nada capturava mais o horror e o espetáculo da morte do que a cabeça decepada. Ao contrário de outras partes do corpo desarticuladas, a visão de uma cabeça decepada não deixa dúvidas sobre a identidade do falecido. Além disso, fornece a prova de morte mais clara possível:

*“Beheading is also the ultimate life-extinguishing act. The ancient battlefield produced many nonlethal injuries. It was possible to survive being stabbed with a sword, shot with an arrow, or impaled with a spear. Yet beheading always has the same consequence. Because of the unambiguous way in which beheading signals death, decapitation was a common practice in the ancient world, especially in the context of war.”*²⁶ (LeMON, 2014)

Mas o ato possui também uma natureza de enganação, pois faz com que os soldados do rei pensem que ele matou os gigantes com o uso de força bruta. De fato, o alfaiate é responsável pela morte dos gigantes, mas a laceração vem para não restar dúvidas, de forma que ninguém poderia dizer que não foi o alfaiate que os matou, e qualquer outra interpretação do que de fato ocorreu se torna irrelevante.

²⁵ “Em seguida, ele desembainhou a espada e, após cortar as gargantas dos gigantes, saiu da floresta e voltou para os cavaleiros que o esperavam.” (Tradução da Autora)

²⁶ “A decapitação também é o ato supremo de extinção de vidas. O antigo campo de batalha produziu muitos ferimentos não letais. Era possível sobreviver sendo apunhalado por uma espada, atingido por uma flecha ou empalado por uma lança. No entanto, a decapitação sempre tem a mesma consequência. Por causa da maneira inequívoca como a decapitação sinaliza a morte, a decapitação era uma prática comum no mundo antigo, especialmente no contexto da guerra.” (Tradução da Autora).

Das treze versões de traduções ou traduções adaptadas consultadas do conto “O alfaiate valente” para a presente pesquisa, todas entre 1823 até 2021, apenas três versões mantêm a laceração dos corpos dos gigantes. São elas a primeira tradução para o inglês feita por Edgar Taylor (1823), a tradução adaptada para o português de Monteiro Lobato (1932) (publicado postumamente em 1962), e a tradução para o inglês de Lily Owens (1981). Nenhuma tradução ou adaptação do século XXI continha a laceração dos gigantes, excluindo completamente o ato, por vezes fazendo os cavaleiros do rei acreditarem na palavra do Alfaiate e por vezes avistando o Alfaiate ao lado dos corpos dos gigantes.

A exclusão da laceração dos corpos dos gigantes pode ser observada como uma intervenção sincrônica, ou seja, marcada por um recorte temporal específico. No caso dos corpos dos gigantes, é algo que, por um longo período, foi parte da história da humanidade; reclamar mortes de inimigos por meio da laceração de corpos se tornou, em algum momento, algo passível de ser considerado inapropriado para o público infantil. O vilipêndio de cadáveres se tornou crime no Brasil através do artigo 212 da Lei nº 2.848 de 07 de dezembro de 1940. Não obstante, Lobato ter escrito sua versão antes da promulgação da lei, sua publicação veio apenas em 1962, de forma que, mesmo sabendo-se legalmente que mutilação de um cadáver é algo criminoso, desrespeitoso e imoral, a lei não afetou a percepção de violência no trecho. Assim como a de Lobato, todas as versões que incluem a laceração dos corpos dos gigantes tratam tal ato de maneira sucinta e objetiva, não tomando mais do que uma linha para descrevê-lo. Lobato apresenta o evento como uma “estocada no peito”, sem os floreios ou gracejos tão característicos em suas traduções - o alfaiate o faz como quem realiza um serviço. De maneira análoga ao que ocorre com a história de Davi, quando corta a cabeça de Golias, que também é transmitida de maneira mais resumida em edições do século XXI, evitando uma descrição mais elaborada do ato para crianças com menos de 12 anos.

Vale considerar, contudo, que as adaptações da Bíblia endereçadas especificamente para crianças do século XX não removem ou ocultam a decapitação de Golias, como é o caso da edição intitulada “A Bíblia para as crianças em 365 histórias” (BATCHELOR, 1993, p.141).

Já o apedrejamento dos gigantes pelo alfaiate está ausente em apenas duas das treze versões recolhidas, assim como a morte dos dois gigantes através de uma luta corporal. As pedras que o alfaiate lança contra os gigantes de seu esconderijo em uma árvore pouco ferem os monstros, mas o suficiente para que se irrite um contra o outro, o que inicia uma luta até a morte de ambos. O ato é como uma parte fundamental das artimanhas do alfaiate. Ele consegue causar pouco dano físico com as pedras, mas é através delas que ele consegue que

os companheiros se voltem um contra o outro. Apesar da trapaça, permanece um ar de justiça, já que, se os gigantes fossem minimamente razoáveis, não teriam sido consumidos pela sua própria violência e, portanto, não morreriam. Dessa forma, a morte dos gigantes ocorre pelas suas próprias mãos.

As pedras e gigantes aparecem em conjunto em dois episódios do conto. No primeiro encontro do alfaiate com um gigante, por duas vezes o monstro desafia o homenzinho a algum tipo de prova de força envolvendo uma pedra: espremer água de pedra e arremessar pedras. Na região do país Basco, entre França e Espanha, existem lendas sobre *jentilak* – ou *jentil* –, uma raça de gigantes. Acredita-se que os *jentilak* tenham vivido lado a lado com povo basco. As lendas descrevem-nos como seres de forma semelhante à humana, peludos e tão altos que podiam andar no mar e jogar pedras de uma montanha para outra. Esses gigantes teriam sido os responsáveis pela construção de monumentos neolíticos, como os dólmenes, monumentos tumulares formados por grandes rochas isoladas, encontrados em todo o País Basco. Até a criação do jogo de bola basco, chamado pilota, é atribuído a esses gigantes atiradores de pedras. As lendas são celebradas até os dias de hoje em jogos tradicionais bascos de levantamento e lançamento de pedras. De forma geral é dito que essa raça de gigantes sumiu da face da Terra por recusarem o progresso ao lado dos humanos.

Os gigantes não são os únicos seres mágicos que aparecem no conto “O Alfaiate Valente”. O último ato de violência do conto é o que chamamos aqui da mutilação de um unicórnio, quando o alfaiate corta fora o chifre do animal quando ele fica preso em uma árvore. Conforme já comentado na seção acerca da criação da tabela desta pesquisa e os critérios utilizados para tal, não são incluídos os atos de violência contra animais quando esta era realizada sem requintes de crueldade ou para fins de subsistência de um personagem. Portanto, a inclusão deste episódio específico acerca do chifre do unicórnio foi alvo de extensa reflexão. O ato de cortar o chifre do unicórnio pode parecer algo distante e até mesmo intangível, já que se trata de uma criatura mágica, entretanto, a tradução e adaptação de Monteiro Lobato modifica esse ponto, de forma a aproximar o conto do leitor ao modificar o animal mágico para um animal real, no caso, um rinoceronte:

“Chegando ao ponto da floresta em que o rinoceronte morava, pediu ao caçadores que o esperassem ao longe, pois queria ter a glória de apanhar a fera sozinho. Não havia andado muito e eis que surge o enorme paquiderme, numa carreira furiosa em direção dêle, com o agudo chifre apontado para o seu peito. [...] Quando a fera chegou e deu a marrada que o ia espetar e atravessar de lado a lado, o alfaiate fugiu com o corpo e deixou que o chifre se enterrasse inteirinho no lenho da árvore,

tão fundo que não pôde mais sair. Então amarrou bem amarrado o monstro, do qual serrou o chifre para levá-lo de presente ao rei.” (Lobato, 1967 p.117-118)

A prática de caça furtiva de rinocerontes para a retirada de seus chifres é amplamente conhecida hoje. Os chifres de rinocerontes podem valer até U\$8.000 por libra (aproximadamente meio quilograma), todavia, o processo de extração destes por caçadores é inegavelmente uma mutilação cruel, visto que os animais são mortos com o único objetivo de extração dos chifres. O uso de chifres de rinoceronte está presente principalmente na medicina tradicional chinesa, mas também está associado a um mercado de itens de luxo (como símbolo de riqueza e prosperidade). Existem procedimentos cirúrgicos humanizados para a remoção do chifres, realizados por zoológicos e associações internacionais de proteção dos rinocerontes; esses procedimentos são feitos sob anestesia, com o objetivo de desmotivar a caça ilegal de um rinoceronte. A veterinária Lisa Marabini da organização AWARE Trust (NEWS24, 2016) compara a retirada dos chifres com um lixar de unhas quando a base do chifre permanece intacta. Contudo, o que os caçadores fazem é remover o chifre por completo, resultando em mutilações sangrentas e dolorosas. Semelhantemente com cervos e veados, seus chifres são prêmios para caçadores, sua remoção sempre deve ser feita em procedimento cirúrgico com anestesia, já que muitos chifres possuem nervos e vascularização.

O conto não descreve os pormenores da remoção do chifre do unicórnio, apenas cita o fato de o alfaiate usar seu machado para cortá-lo. Mas, considerando que tanto os procedimentos em cervos, quanto em rinocerontes são realizados com uso de anestésicos, e tais medicamentos não existem no contexto ou na narrativa do conto, podemos incluir o ato do alfaiate como um caso de mutilação. O chifre do unicórnio, semelhante aos chifres de rinoceronte e cervo, frequentemente associa-se a símbolos de poder, riqueza e magia:

“Das Einhorn rannte mit aller Kraft gegen den Baum und spiesste sein Horn so fest in den Stamm, dass es nicht Kraft genug hatte, es wieder herauszuziehen, und so war es gefangen. "Jetzt hab ich das Vöglein," sagte der Schneider, kam hinter dem Baum hervor, legte dem Einhorn den Strick erst um den Hals, dann hieb er mit der Axt das Horn aus dem Baum, und als alles in Ordnung war, führte er das Tier ab und brachte es dem König.”²⁷ (GRIMM, 2010 p.130)

²⁷ “O unicórnio correu para a árvore com todas as suas forças e enfiou o chifre no tronco com tanta força que não teve força suficiente para puxá-lo de novo, e por isso ficou preso. “Agora estou com o passarinho”, disse o alfaiate, saiu de trás da árvore, primeiro colocou a corda no pescoço do unicórnio, depois ele cortou o chifre da árvore com seu machado, e quando estava tudo bem, ele fez isso Animal e trouxe para o rei.” (Tradução da Autora)

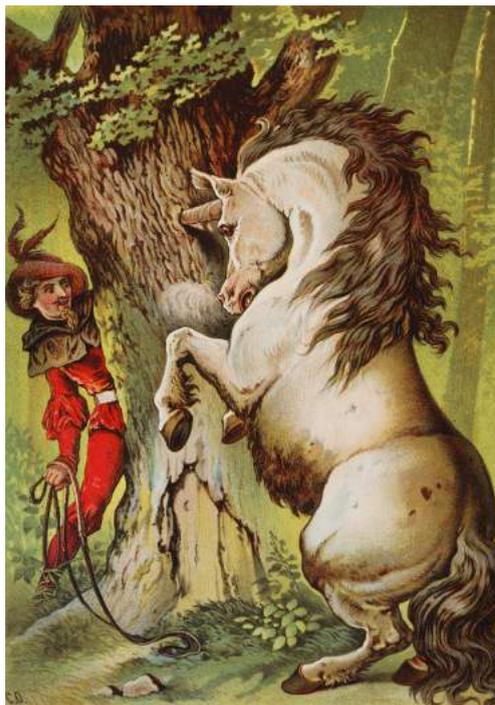


Figura 17: A captura do unicórnio

Fonte: OFFTERDINGER, C. (sem data)²⁸

Das treze versões analisadas após a publicação do conto dos irmãos Grimm, oito delas mantiveram o corte do chifre. Entre as outras cinco versões, quatro retiraram a tarefa do unicórnio completamente, com a versão da Editora Rideel (2000) mesclando o episódio do unicórnio com o do javali, sendo o javali a fera a ser capturada, mas o método de captura sendo o mesmo que o alfaiate originalmente usa contra o unicórnio. Essa edição brasileira, apesar de retirar a extração do chifre, insere a morte da fera capturada:

“O alfaiate provocou o javali gigante, que correu atrás dele! Fugindo, o alfaiate se colocou atrás de uma árvore, contra qual, furioso, o javali atacou. Na fúria, enfiou suas presas no tronco com tanta força, que não conseguiu tira-las e morreu!”
(RIDEEL, 2000 p.7)

O unicórnio introduz um elemento exótico no conto (TATAR, 2002, p.109). É interessante observar que tanto no embate com o unicórnio, quanto no encontro com o javali selvagem, o alfaiate novamente usa de astúcia, porém não de trapaça. No caso dos dois gigantes, poderíamos dizer que o alfaiate “trapaceou” por não ter matado os gigantes de fato, mas é inegável que ele captura as duas feras na floresta. O conto apresenta uma progressão do alfaiate de um trapaceiro mentiroso, para um herói capaz e inteligente. O unicórnio ainda é

²⁸ Disponível em: [https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Offterdinger_Das_Tapfere_Schneiderlein_\(2\).jpg](https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Offterdinger_Das_Tapfere_Schneiderlein_(2).jpg)
Acessado em 20/12/2021.

relacionado com a pureza e nobreza na mitologia ocidental (SHEPHARD, 1996) e poderia simbolizar a purificação do alfaiate de uma astúcia mentirosa para uma astúcia digna de fazer dele um rei, tornando o alfaiate de fato merecedor de sua recompensa.

A captura do javali não envolve qualquer ato de violência; nesta prova, o alfaiate prende o javali em uma capela, usando do tamanho desengonçado da fera enquanto sai por uma janela. Como o unicórnio, o javali aparece em vários braços heráldicos e está intimamente associado à nobreza, pois pode simbolizar ferocidade e coragem (BIEDERMAN, 1996, p.45).

É possível também apontar uma aproximação da captura do javali pelo alfaiate com um dos doze trabalhos recebidos por Hércules, a derrota do javali de Erimanto. Contudo, Hercules derrota a fera por meio de sua enorme força física, enquanto o pequeno alfaiate derrota o javali com sua astúcia. Como o encontro de Hércules com Atlas e as éguas comedoras de carne de Diomedes, o alfaiate passa ao todo por três trabalhos hercúleos, e convence o leitor de que sua recompensa é justa, e que o alfaiate é certamente valente. Na subversão final do construto social que aprisiona o alfaiate em uma situação de inferioridade, Tatar declara: *“The tale not only celebrates the wit, cunning, and ingenuity of tailors but also articulates is disdain for those who consider these honest tradesmen unworthy suitors”*²⁹ (2002, p.111).

Essa celebração do pária da sociedade acontece de maneira crescente e progressa, a violência presente no conto contribui para evidenciar essa progressão. Iniciamos o conto com um alfaiate que parece se encaixar muito bem na percepção das pessoas de um sujeito simplório que não merece confiança. O alfaiate é, a princípio, tolo e mentiroso, que se gaba por um feito simples, porém, conforme nos aproximamos do final, a agência do alfaiate em atos violentos parece diminuir, enquanto a dificuldade e valor de suas façanhas aumentam. Das três provas exigidas pelo rei, o alfaiate participa ativamente da morte dos gigantes, corta o chifre do unicórnio, mas não o mata, e por fim apenas captura o javali sem lhe causar nenhum dano físico. E ainda com seu truque final para amedrontar os homens que planejam matá-lo, sem levantar um dedo contra eles, o alfaiate passa por uma purificação de si mesmo, usando cada vez menos métodos que levem ao derramamento de sangue, fazendo com que o leitor o veja como merecedor do reconhecimento, e sendo celebrado pelo seu real valor, sua mente.

²⁹ “A história não apenas celebra a inteligência, astúcia e engenhosidade dos alfaiates, mas também expressa seu desdém por aqueles que consideram esses comerciantes honestos como pretendentes indignos.” (Tradução da Autora).

3.3. *Hänsel und Gretel* (João e Maria)

“*Hänsel und Gretel*” é o conto de fadas coletado pelos irmãos alemães Grimm inicialmente publicado como conto de número 15 em “*Kinder-und Hausmärchen*” (KHM 15) em 1812. A história conta as aventuras do casal de irmãos que se envolve em uma situação perigosa devido à fome que assola o país. Comumente traduzido como “João e Maria” é um conto do tipo 327A na classificação de Aarne-Thompson–Uther (ZIPES, 2013, p. 121–122). Jack Zipes descreve a categoria 327A como “As crianças e o ogro”, onde aparecem ogros, gigantes, bruxas, demônios e magos que ameaçam comer as crianças (ZIPES, 2013). Também inclui um episódio da categoria 1121 intitulado “Queimando a bruxa em seu próprio forno”. O caso de “João e Maria” mescla também a categoria ATU 450 “Irmãozinho e irmãzinha” onde dois irmãos fogem dos maus tratos domésticos.

Apesar de existirem muitas narrativas onde os filhos são devorados por seus pais ou ameaçados de serem devorados por um monstro – podemos citar entre os mais antigos o mito grego de Cronos que devorou seus filhos este conto em especial não se desenvolveu até a Idade Média. De acordo com o folclorista Jack Zipes (2013), a história surgiu no final da Idade Média na Alemanha (1250-1500). Pouco depois desse período, variantes escritas próximas, como a “*Gartengesellschaft*” de Martin Montanus (1590), começaram a aparecer.

A principal fonte para o registro dos irmãos Grimm deste conto foi Henriette Dorothea Wild, que mais tarde se tornaria a esposa de Wilhelm Grimm (RÖLLEKE, 2000). Wilhelm Grimm transcreveu o conto a partir do relato oral de Dorothea, enquanto seu irmão Jacob anotou título: “*Hansel und Gretchen*” e junto com uma referência à “*Le petit poucet*” de Charles Perrault (SCHRÖDER, 2009, p.56). Os irmãos não estavam apenas familiarizados com a versão de Perrault, mas também comprovadamente familiarizados com as de Basile e d'Aulnoy (MIEDER, 2007, p.12) quando escreveram o texto baseado em várias narrativas da região de Hesse (UTHER, 2008, p.33).

As edições posteriores do conto também foram influenciadas pela versão em dialeto alsaciano de August Stöbers. Entre a versão original de 1810 e a sétima edição de 1857, cenas individuais se tornaram mais detalhadas, cada vez mais e o final em particular foi significativamente estendido, enquanto as passagens que exploravam o medo das crianças, em particular, tornaram-se cada vez mais ameaçadoras (SCHRÖDER, 2009).

3.3.1. Resumo do Conto

O conto de fadas inicia apresentando uma família de um lenhador que vive na pobreza. Devido à falta de alimentos na casa da família, com exceção da metade de um pão, os pais decidem, por sugestão da esposa do lenhador (que por vezes é a mãe das crianças, por vezes é a madrasta), abandonar os filhos na floresta. No entanto, as crianças escutam a conversa dos pais. Hänsel então coleta alguns seixos, que planeja usar como marcadores para encontrar o caminho de casa. Depois que a família chega à floresta, os pais acendem uma fogueira, dão o último pedaço de pão aos filhos e pedem que durmam enquanto o pai corta lenha. Depois de um tempo, Hänsel e Gretel adormecem perto do fogo. Quando a noite caiu, eles encontraram o caminho de volta para casa com a ajuda dos seixos jogados por Hansel no caminho, que brilham ao luar. Pouco tempo depois, a família mais uma vez fica sem comida, a esposa mais uma vez convence o marido a abandonar os filhos e desta vez eles devem ir ainda mais fundo na floresta. Desta vez a madrasta tranca a porta, impedindo que Hänsel conseguisse pegar as pedrinha. Por esse motivo, quando as crianças são novamente abandonadas na floresta, ele espalha migalhas de pão no chão, na esperança de encontrar o caminho para casa. Esse plano, porém, é frustrado pelos pássaros da floresta que comem as migalhas do chão. As crianças agora estão abandonadas na floresta e completamente sozinhas. Após três dias de buscas mal sucedidas, eles seguem um pássaro branco que canta lindamente. Isso os leva a uma casinha feita de pão e coberta com bolo, e janelas de açúcar branco. Quando as crianças começam a comer aparece uma velha querendo saber quem está a comer sua casa. A princípio, a velha é muito gentil com as crianças, dá-lhes muita comida e uma cama macia, mas, na verdade, se trata de uma bruxa que atrai crianças com sua casa de bolo para poder devorá-las. Na manhã seguinte, Hänsel é posto em um estábulo onde a bruxa o tranca para engordá-lo. Enquanto isso, Gretel precisa cozinhar e limpar. Como a bruxa não enxerga bem, era sempre enganada por Hänsel quando esta o mandava estender seu dedo para que ela pudesse verificar se ele já estava gordo o suficiente para ser comida. Aproveitando-se da visão fraca da bruxa, Hänsel estendia um ossinho no lugar, dessa forma, postergando o dia que a bruxa o comeria. Quando a Bruxa se cansa de esperar, ela manda Gretel esquentar o fogão porque ela comerá Hänsel magro ou gordo. A bruxa diz a Gretel para verificar o fogo, planejando empurrá-la e comer as duas crianças, mas Gretel, percebendo as intenções da bruxa, finge que não sabe como fazer a tarefa e pede que a Bruxa mostre a ela. Quando a bruxa se debruça sobre a fornalha, Gretel empurra-a, trancando-a dentro do forno, a bruxa é queimada viva. As crianças encontram pérolas e pedras preciosas na casa da bruxa e partem rumo ao seu lar. No caminho, encontram

uma grande torrente de águas sem pontes ou qualquer caminho que poderia ser utilizado para atravessar. Gretel pede, então, ajuda a um pato que leva as crianças uma de cada vez para o outro lado da margem, sentados em suas costas. Quando as crianças chegam em casa, encontram seu pai infeliz, e sua esposa já está morta. Graças aos tesouros saqueados, pai e filhos podem viver felizes para sempre, sem dificuldades.

3.3.2. Considerações Contextuais: Miséria e Fome

No início do conto de fadas, a estrutura familiar é apresentada ao leitor: o pai, a mãe e os dois filhos. Em seguida é dado o pano de fundo que desencadeará toda a narrativa. A situação da fome extrema é mais do que uma exposição da situação das personagens neste momento inicial. Embora não seja incluída na Tabela 1 (p.36) como um ato de violência, sendo considerada apenas um fator circunstancial, a fome é um elemento de agressividade que nos prepara para a violência que ainda virá, criando uma atmosfera do inóspito, estéril e a ameaça de morte que irá constantemente assolar os protagonistas.

Darnton (1986) compara a situação de miséria contida em Perrault em “*Le Petit Poucet*” (“O pequeno polegar”) e de Grimm em “*Hänsel und Gretel*”, referindo-se à naturalidade com que a fome é abordada nos dois contos e como esse tom sugere que se tornara comum a morte de crianças, no início da França moderna:

“Perrault escreveu seu conto em meados de 1690, no auge da pior crise demográfica do século XVII – período em que a peste e a fome dizimaram a população do norte da França, quando os pobres comiam carniça atirada nas ruas por curtidores, quando eram encontrados cadáveres com capim na boca e mães expunham os bebês que não podiam alimentar, para eles adoecerem e morrerem.” (DARNTON, 1986, p.53)

A fome e a peste varreram a Europa com tamanha frequência durante a Idade Média, cobrando um tributo tão terrível da vida humana, que o fenômeno passou a ser considerado uma das características mais marcantes do período. Até o ano das primeiras publicações da coletânea de *Kinder und Haus Märchen*, a Europa já havia passado por três grandes epidemias de fome – a grande fome de 1315-1317, o grande inverno de 1708-1709, o pico de mortalidade nos primeiros anos de 1740 – que são amplamente estudadas hoje como eventos catastróficos (ALFANI; GRADA, 2017). Dessa forma, a circunstância da família do lenhador, assim como o abandono das crianças, tema comum em Grimm, vem de uma história de labuta social, onde a satisfação dos desejos não se trata de uma fantasia ou fuga e sim uma questão

de sobrevivência (DARNTON, 1986, p.54). No conto, é a esposa do lenhador quem toma a iniciativa e sugere deixar os filhos na floresta. Aqui, o conto popular transmite uma visão importante: "*Armut und Not machen den Menschen nicht besser, sondern eher egoistischer und weniger mitfühlend für die Leiden anderer, so daß er leicht auf Abwege geraten kann*"³⁰ (BETTELHEIM, 1984, p.183).

O egoísmo dos pais tem um efeito dramático sobre os filhos, pois eles parecem nem mesmo tentar superar a dificuldade juntos, decidindo por abandonar as crianças. Essa exposição contém uma das piores fantasias de medo das crianças que, principalmente quando são pequenas, nem conseguem imaginar uma vida sem os pais, porque do contrário morreriam de fome (BETTELHEIM, 1984). Uma criança experimenta a rejeição como um medo que ameaça sua vida.

Pais que abandonam seus filhos motivados pela fome é um tema recorrente em contos de fadas. Na história do Pequeno Polegar ("*Le Petit Poucet*") de Charles Perrault (1697), a mãe protesta por abandonar os filhos; o pai insiste, argumentando que, do contrário, a família morrerá de fome. No conto inglês "*Molly Whuppie*" (2013), os pais famintos apenas abandonam seus três filhos mais novos. "*Finette Cindron*" de Madame d'Aulnoy (1892) e "*Nennilo e Nennela*" de Giambattista Basile (1575) também possuem o abandono infantil como tema central.

É curioso observar que a circunstância inicial familiar, principalmente a intenção de abandono por parte da figura materna, é mais mutável do que os próprios atos de violência que ocorrem no conto. Um exemplo dessa situação é a mudança que por vezes ocorre na motivação dos pais em abandonarem as crianças na floresta (de uma ação egoísta, onde os pais não conseguem arcar com os gastos da família, para uma ação altruísta, onde os pais bondosos buscavam proteger seus filhos de um mal maior).

Na versão da ópera de Engelbert Humperdinck e a adaptação de livro e narração da Disney (também baseada na ópera de Humperdinck), os pais das crianças acidentalmente perdem as crianças na floresta, a situação de pobreza existe mas não é uma fome extrema. Os irmãos devem trabalhar ajudando os pais na renda doméstica ao invés de poderem brincar o dia inteiro, e a mãe, apesar de rígida e um tanto sem-paciência, não lhes deseja mal, se arrependendo amargamente de ter mandando as crianças colherem frutas na floresta sozinhas.

De maneira similar, na adaptação feita pelo Ministério da Educação (MEC) (2020) a mãe é completamente boa, e é dela que vem o conselho para as crianças levarem pedras para

³⁰ "A pobreza e a necessidade não tornam as pessoas melhores, mas antes mais egoístas e menos compassivas com o sofrimento dos outros, para que possam facilmente se extraviar." (Tradução da Autora)

não se perderem no caminho na floresta. Na série “*Märchenfilm*” (2008) – traduzido para “Os melhores contos de Grimm” na transmissão brasileira³¹ – a madrasta sugere o abandono mas parece sofrer com a situação, aqui o pai, movido pelo arrependimento, sai da casa para resgatá-los e se encontra diversas vezes com uma irmã gêmea da bruxa que é boa e lhe dá o que comer e ajuda a trazer as crianças para casa.

Winfried Freund argumenta que quase nenhum outro conto de fadas mostra tão claramente a origem do gênero a partir dos estratos dos despossuídos e dos famintos (FREUND, 2003, p.67) como este. O autor também enfatiza o pano de fundo extremamente realista do conto de fadas de “João e Maria” que, através do abandono dos pais, as circunstâncias corrompem os padrões morais e enfraquecem aqueles que têm pelo menos alguma ideia de como agir (FREUND, 2003, p.96). O pai das crianças é conseqüentemente corrompido pelas circunstâncias, pois suas dúvidas sobre os planos da esposa mostram que ele tem consciência da crueldade do plano, tornando-o apenas um seguidor enquanto a mulher é a figura dominante.

3.3.3. A Violência Em “João e Maria”

A ameaça do canibalismo é o ponto central da narrativa, de forma que em nenhuma das treze versões analisadas a excluíram. A bruxa é uma figura materna demoníaca que usa a fome das crianças para atraí-las. Mais uma vez, observamos paralelos entre a esposa do lenhador e a bruxa: ambas querem sacrificar as crianças pelo bem de sua própria sobrevivência, ambas preparam uma “refeição do carrasco” para eles antes de as enviarem para a morte, e incorporam o que é devorador e hostil à vida. O motivo do canibalismo, como já abordado nos capítulos anteriores, vem de antigos rituais de sacrifício humano, como uma possível subversão das práticas germânicas pré-cristãs.

Em três versões das 13 analisadas na Tabela 4 (p.68), a bruxa transforma crianças em biscoitos de gengibre, e sua derrota final liberta várias crianças de seu feitiço. A bruxa que transforma crianças em biscoito ao invés de devorá-las em sua forma humana aparece inicialmente na ópera de Humperdinck (1893), na versão de livro e disco de vinil da Disney baseada na mesma ópera (1964), e se repete novamente na adaptação para TV “*The Fairy Tale Theatre*”(1984) de Shelley Duvall. A transformação das crianças em biscoito possui um efeito

³¹ Transmitido pelo canal +Globosat a partir de 2014. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/blog/temporadas/globosat-estreia-8216-os-melhores-contos-de-grimm-8217>. Acessado em 08 dezembro 2021.

atenuante na tentativa de canibalismo da bruxa, removendo a imagem da bruxa comendo carne humana e a substituindo por biscoitos.

Contudo, na versão de Shelley Duvall (1984), apesar do atenuante da transformação das crianças em biscoitos, assim que Hansel é preso no estábulo, o telespectador é apresentado a outra criança, um menino que foi posto no estábulo e agora está gordo. A criança é arrastada para fora do estábulo aos prantos, levada para fora de cena, enquanto Hansel e Gretel escutam seu derradeiro grito de horror, antes de ser transformado em biscoito. Esta cena, curiosamente, contrapõe o atenuante da transformação em biscoito com uma atmosfera terrivelmente assustadora, onde a audiência e os irmãos testemunham em primeira-mão a crueldade da bruxa. De acordo com Solms, a crueldade faz parte de um rito para a entrada na fase adulta, a criança antes inocente conhecerá a dureza do mundo e terá de enfrentá-la como parte desse mundo (SOLMS, 1999, p.174).

O papel da bruxa no amadurecimento das crianças através de sua maldade ecoa o demônio Mefistófeles de Goethe. Em *Fausto*, Mefistófeles tenta utilizar o amor de Gretchen por Fausto como ferramenta para sua vitória, porém é precisamente este amor que possibilitará a salvação de Fausto, a redenção de Gretchen e a ascensão do par para as esferas superiores do Paraíso. “*Ein Teil von jener Kraft, / Die stets das Böse will und stets das Gute schafft.*”³² (GOETHE, 1919, verso 1335–1336). As forças do mal são inevitavelmente ferramentas para o aprimoramento do ser-humano: “*Wir berühren hier das Rätsel des Bösen überhaupt: daß das Böse uns versucht und peinigt, damit wir es bestehen; daß es uns schreckt, damit wir erwachen; daß es Knüffe austellt, an denen wir im Widerstand erstarcken*”.³³ (GEIGER, 1982, p.273).

A ambivalência da figura da bruxa como um ser demoníaco cujas ações resultam no bem também é presente em seus precursores mitológicos. Friedrich Schröder (2009) enfatiza que a herança ambígua da bruxa vem de seres que podem ser bons ou destrutivos por natureza, frequentemente associados, por um lado, com o demoníaco, e por outro, com o sagrado. Schröder (2009) traça a origem da bruxa em Holla, Holda ou Hulda (“a mulher amável, suave e graciosa”) no centro e no norte da Alemanha (que aparece nominalmente no conto KHM 24: Frau Holle) e no sul da Alemanha, Áustria e Suíça como Perchta - uma reverenciada deusa fusão da governante do submundo Hel com a rainha do céu Frick - embora caracterizada principalmente como gentil, benevolente e sábia, possui também traços

³² “Eu sou uma parte da força que sempre quer o mal, e sempre cria o bem.” (Tradução da Autora).

³³ “Estamos tocando aqui o enigma do mal em geral: que o mal nos tenta e nos atormenta para que possamos superá-lo; que nos assusta para que possamos despertar; que distribui truques com os quais fortalecemos nossa resistência.” (Tradução da Autora).

sombrios e demoníacos (SCHRÖDER, 2009, p.25-26).

A conexão da bruxa com a natureza e sua crueldade que gera o bem são esferas altamente exploradas nas adaptações atuais que são direcionadas para o público adulto. No filme “*Gretel and Hansel: a grim fairy tale*”(2020) – no Brasil traduzido como “Maria e João: o conto da bruxa” – ocorre uma inversão do ato de canibalismo direcionado a Hansel. Nesse caso, a bruxa deseja que Gretel coma seu irmão para que possa ser iniciada como uma bruxa, após passar grande parte do filme ensinando a jovem como utilizar seus poderes. O filme deixa claro que as bruxas se alimentam de crianças, mas a feiticeira explica que para iniciar uma mulher que possui o dom como bruxa, ela deve consumir aquele que a restringe aos limites humanos. No caso de Gretel, essa pessoa é seu irmão caçula, já no caso da própria bruxa, foram os seus filhos.

A produção de 2020 com direção de Oz Perkins, classificada como filme de terror, possui uma atmosfera de cores terrosas e pouco saturadas, extremamente efetiva para criar o sentimento de uma ameaça que ainda não se vê. A violência explícita é guardada apenas para o clímax da narrativa onde Gretel derrota a bruxa usando seus poderes recém adquiridos. Por outro lado, o filme “*Hansel and Gretel: Witch Hunters*” (2013) da Paramount Pictures – traduzido no Brasil como “João e Maria: Caçadores de Bruxas” – a violência gráfica é abundante e exagerada.

A adaptação do conto dos irmãos Grimm, compõe o primeiro ato do filme, após a fuga dos irmãos crianças, eles crescem e se tornam caçadores de bruxas. O filme segue seu próprio enredo, fora do conto, até o início do terceiro ato, onde a bruxa antagonista do filme revela que a mãe de Hansel e Gretel era na verdade uma poderosa bruxa branca, que ao contrário das outras é boa, e que manda seus filhos para a floresta não motivada pela própria sobrevivência egoísta, mas sim para salvar Gretel – que herdou os poderes de bruxa branca. Após essa revelação, Gretel é levada para ser sacrificada em um sabá com o objetivo de tornar bruxas más imunes ao fogo. De maneira semelhante ao filme de 2020, essa versão também relaciona o canibalismo das bruxas com a intensidade de seus poderes.

Em 1532, o Sacro Imperador Romano Carlos V promulgou seu código penal *Constitutio Criminalis Carolina*, onde vários crimes eram punidos com morte pelo fogo. Dentre eles, os considerados culpados de bruxaria malévola (KOCH, 1824). Em 1572, Augusto, eleitor da Saxônia, impôs a pena de ser queimada viva qualquer pessoa que cometesse qualquer ato de bruxaria, incluindo simples adivinhação (THURSTON, 1912). Hoje, estima-se que cerca de 40.000-50.000 pessoas foram executadas por bruxaria na Europa. Entretanto nem todos foram queimados, já que é amplamente estabelecido que o

período de pico da caça às bruxas ocorreu entre os anos 1550-1650, com um lento aumento precedendo-o do século XV em diante, assim como uma queda acentuada após esse período, com a "caça às bruxas" tendo basicamente desaparecido na primeira metade do século XVIII (BEHRINGER, 2006).

Segundo o jurista Eduard Osenbrüggen (1854) os últimos casos em que uma pessoa foi judicialmente queimada viva por causa de um incêndio criminoso na Alemanha aconteceu em 1804 e em 1813 (OSENBRÜGGEN, 1854, p. 21). Embora esses dois casos sejam os últimos em que se possa afirmar que a sentença de morte pelo fogo foi executada, Eduard Osenbrüggen menciona que vários outros veredictos foram dados em outros casos em diferentes estados alemães posteriormente, como em casos de 1814, 1821, 1823, 1829 e, finalmente, em um episódio de 1835 (OSENBRÜGGEN, 1854, p. 22).

Assim, podemos observar que morte pelo fogo era, de fato, uma sentença judicial dada durante o período de recolhimento dos contos feitos pelos irmãos Grimm, sendo ainda precedido por aproximadamente três séculos de caça-às-bruxas, sendo costumeiro enforcá-las ou queimá-las. Considerando, então, a proximidade de tal sentença judicial como parte do sistema legal alemão à época de recolhimento do conto, pode-se supor que a recepção do final deste – onde a bruxa morre queimada – não fosse algo considerado como excessivamente cruel ou fora da realidade. Regina Böhm-Korff (1991) também chega à conclusão, na seção sobre KHM 15, que, de um ponto de vista legal e criminalístico, os “contos de fadas e lendas geralmente refletem concepções jurídicas populares” (BÖHM-KORFF, 1991).

Das treze versões analisadas, quatro apresentaram uma mudança significativa no destino da bruxa. Em duas versões específicas, ambas brasileiras, de Ernesto Grégoire e Luiz Molland (1897) e a “Clássicos Ilustrados: João e Maria” de Maurício de Souza (2016), a bruxa não morre queimada. Na versão de 1897, ela morre sufocada, enquanto na versão de Maurício de Souza, Maria apenas prende a bruxa no fogão.



Figura 18: A bruxa presa no forno.

Fonte: Maurício de Sousa, 2016

Na adaptação alemã na série “*Märchenfilm*” (2008) a bruxa tropeça em uma cadeira mágica e cai no forno, livrando Gretel da agência de empurrá-la para dentro. Na versão da série “Conta pra mim” do MEC (2020) a morte da bruxa não é explicitada: “Depois trancou a porta do forno e correu para libertar João. A bruxa gritava mas as crianças só pensavam em se salvar” (MEC, 2020, p.11). Enquanto o texto verbal não explicita se a bruxa morreu ou não, a ilustração inclui um fogo aceso no fogão acima do forno onde Maria tranca a bruxa.

A imagem de crianças famintas e indefesas derrubando um opressor bem alimentado e capaz é poderosa, e provavelmente ajuda a explicar a popularidade contínua da história. Em um período de múltiplos deslocamentos e abandono, podemos imaginar que tanto as crianças quanto os pais precisavam de histórias de crianças competentes que pudessem sobreviver ao abandono na floresta. Gretel como agente do ato de violência final possui uma significância própria que intensifica a mensagem de amadurecimento e independência de maneira mais intensa do que o amadurecimento de Hansel. Neste ponto do texto, Gretel prova que pode encontrar uma solução mesmo em situações difíceis, sem seu irmão Hansel:

*“Die bösen Absichten der Hexe zwingen schließlich die Kinder, die Gefahren rückhaltloser Gier und Abhängigkeit zu erkennen. Um zu überleben müssen sie Initiative entwickeln und sich klarmachen, daß die einzige Rettung in einem intelligenten Planen und Handeln liegt.”*³⁴ (BETTELHEIM, 1984.p.186)

³⁴ “As más intenções da bruxa eventualmente forçam as crianças a ver os perigos da ganância e da dependência sem reservas. Para sobreviver, eles têm que tomar a iniciativa e perceber que a única salvação está no planejamento e ação inteligentes.” (Tradução da Autora)

O forno é um símbolo de transformação, em que a massa não comestível se transforma num saboroso pão, e também é o veículo da transformação de Gretel, inicialmente medrosa e dependente de seu irmão, para alguém independente e corajosa:

*"Ofen, steht symbolisch im Zshg. mit dem Feuer; vor allem in der Alchimie bedeutsam für Verwandlungsprozesse v. Metallen, v. Wasser, Luft, Erde usw. u. die damit verbundenen myst. u. moral. Prozesse. – Bes. der Backofen ist ein Symbol des weibl. Schoßes; das In-den-Ofen-geschoben-Werden kann daher als Symbol für eine Rückkehr in den Embryonalzustand, das Verbrennen im Ofen als Symbol für Tod u. Neugeburt gedeutet werden."*³⁵ (HERDER LEXICON, 1993, p.119)

O forno é um símbolo de renascimento tanto para Gretel quanto também para a figura da bruxa. A queima da bruxa pode, portanto, significar que o lado negativo e demoníaco do instinto materno deve sofrer uma mudança, assim como as próprias falhas de Gretel devem ser transformadas em virtudes, ela passa de covarde e dependente a independente e corajosa.

As crianças reconhecem que dependem de seus pais para sobreviver, por isso, Hansel planeja uma estratégia para encontrar o caminho de volta para casa depois que seus pais os deixarem sozinhos. Ele permanece no controle da situação e põe seu plano em ação. Gretel, porém, chora lágrimas amargas e imediatamente perde a coragem, enquanto seu irmão a conforta, certo de que sua estratégia os livrará da morte. À princípio, o menino é ativo, engenhoso, forte e dominante, enquanto ela, a menina, por outro lado, é passiva, chorosa e fraca.

No entanto, a dominância masculina é subvertida ao final do conto de fadas, quando Hansel é preso pela bruxa no estábulo, e cabe a Gretel tomar a iniciativa. Ela engana a bruxa com um comportamento inteligente e corajosamente a empurra para o forno. Então Gretel comete o ato decisivo. Com a prisão do irmão, Gretel aprende a agir com autonomia, o que mais tarde se tornará aparente – ora um é dono da situação, ora o outro. Tal fato demonstra às crianças leitoras do conto a necessidade de aprender a lidar com pessoas diferentes e a melhor forma de mostrar seus próprios pontos fortes. Lidar com os traços de caráter e de personalidade dos irmãos, aceitá-los e aprender a reconhecê-los como iguais, aprendendo a conviver com eles, é um importante treinamento de caráter para o adolescente, e os eventos na

³⁵ “Forno, está simbolicamente em associação com o fogo; especialmente na alquimia, significativo para processos de transformação de metais, de água, ar, terra, etc. e os processos místicos relacionados. E processos morais. – O forno é um símbolo do útero feminino; ser empurrado para o forno pode, portanto, ser interpretado como um símbolo para um retorno ao estado embrionário, e queimar no forno como um símbolo de morte e renascimento.” (Tradução da Autora)

floresta são uma aventura de provação e autodescoberta com a vitória sobre poderes hostis (FREUND, 2003, p.74).

A dominância de Gretel se intensifica mesmo após a morte da bruxa, quando Hansel e Gretel devem atravessar a água. Nessa ocasião, Hansel é quem desiste primeiro, afirmando não haver maneira deles atravessarem, mas Gretel, confiantemente, chama por um pato. O pato pode ser visto como um símbolo adequado como mediador entre mundos, já que pode viver em três reinos, o ar e a água e na terra. Torna-se assim o meio de transporte adequado para o que pode ser atravessado e para o que deve ser rejeitado pela consciência (DIECKMANN, 1971, p.67).

Novamente os irmãos são separados, uma vez que não cabem ao mesmo tempo nas costas do pato. O fato de as crianças não poderem ficar juntas durante a travessia na água simboliza uma consciência de individualidade das crianças, ou seja, um reconhecimento de que elas não podem mais compartilhar tudo com os outros, precisam se tornar independentes. Depois de cruzar a água, eles chegam na outra margem como crianças mais maduras, dispostas a confiar em si mesmos e com iniciativa para resolver seus problemas.

Outros contos de fadas dos irmãos Grimm compartilham similaridades com “João e Maria” (KHM 15), como “Irmão e irmã” (KHM 11), “Sete Corvos” (KHM 25) e “Os seis cisnes” (KHM 49). . Nestes contos, a irmã dos meninos deve assumir um papel ativo para salvá-los de um destino horrível. Max Lüthi explica isso com o fato de que KHM 15 – como a maioria dos contos infantis e domésticos – era contado principalmente por fontes femininas (BÖHM-KORFF, 1991, p.99). Heinz Rölleke também aponta em sua palestra escrita “*Die Frau in den Märchen der Brüder Grimm*”³⁶ que a origem dos contos de fadas de Grimm e, acima de tudo, sua recepção mundial é amplamente determinada por e pelas mulheres (RÖLLEKE, 2000, p.200).

Para Geiger essa inversão de papéis ao final do conto entre Hansel e Gretel ecoa a dinâmica do lenhador com sua mulher. Enquanto Hansel consegue agir, sua irmã o segue cegamente, Gretel só toma iniciativa quando seu irmão está aprisionado. E essa iniciativa é trazida pela bruxa em tom autoritário similar ao da esposa do lenhador (GEIGER, 1982, p.269). Hansel agora é compelido a ser tão passivo com a bruxa e a irmã quanto seu pai era antes com sua mãe: “*Wie der Vater am Eingang des Märchens im Schweigen schwand, sitzt auch das Söhnlein machtlos gefesselt hinter dem Gitter*”³⁷ (GEIGER, 1982, p.270). Tal como

³⁶ "A mulher nos contos de fadas dos Irmãos Grimm" (Tradução da Autora)

³⁷ “Assim como o pai ficou em silêncio na entrada do conto de fadas, o filho pequeno também está sentado impotentemente amarrado atrás das grades.”(Tradução da Autora)

acontece com as outras abordagens interpretativas, para Geiger a esposa e a bruxa formam uma unidade e são responsáveis pela transformação de Gretel em uma mulher que exercerá autoridade sobre os homens.

Esta ideia da iniciação de Gretel sobre uma mulher que domina homens está vividamente presente na adaptação cinematográfica “*Gretel and Hansel: a grim fairy tale*” (2020). Desde o início do filme, Gretel, que neste caso é a irmã mais velha, é descrita como uma garota diferente, em diversas cenas, é apresentada como alguém que questiona a autoridade masculina, sendo este o motivo pelo qual sua mãe a manda partir, temendo que a filha sofra algum destino terrível nas mãos dos homens do vilarejo. A bruxa do filme produzido pela Paramount Studios, explicitamente explica que Gretel é de fato diferente e possuidora de um dom, e que, apenas se tornando uma bruxa, ela pode se libertar por completo das correntes do patriarcado.



Figura 19: Cena do filme “Gretel and Hansel: A grim fairy tale”

Fonte: Orion Pictures, 2020

Como filhos dependentes, Hansel e Gretel eram um fardo para os pais. Com os tesouros da casa das bruxas, a autoconfiança e a independência que conquistaram, eles se tornaram pessoas livres. Desta forma, eles se tornam o suporte da família. Em seus comentários, Bruno Bettelheim enfatiza que o fator de “herança cultural” é quase tão importante para o desenvolvimento de uma criança quanto a influência de seus pais e de seu ambiente imediato (BETTELHEIM, 1984, p.10). Esta tarefa pode ser melhor cumprida pela literatura em geral e pelos contos de fadas em particular, uma vez que o conto de fadas, por um lado, proporciona uma compreensão mais profunda dos problemas fundamentais das

peessoas, oferecendo soluções, ao mesmo tempo que desperta a curiosidade da criança, cativa e entretém.

Dessa forma, o conto de fadas não menospreza as necessidades da criança, mas fortalece sua confiança em si mesma e em seu futuro (BETTELHEIM, 1984). Regina Böhm-Korff aponta que todas as interpretações antroposóficas do KHM 15 incluem fortemente o processo de se tornar humano (BÖHM-KORFF, 1991, p.48). Similarmente Rudolf Geiger (1982) descreve as experiências na casa da bruxa também como etapas do desenvolvimento infantil.

Uma ligação semelhante entre herança cultural e desenvolvimento infantil já pode ser encontrada no preâmbulo da edição da coletânea de 1859 dos Irmãos Grimm, que diz que a realidade, que nem sempre é agradável, não deve ser negada às crianças. Os próprios irmãos Grimm citam a pureza interior do conto de fadas como a razão pela qual não desejavam apenas prestar um serviço à história da poesia e da mitologia do povo germânico, mas desejavam que seus contos servissem como um livro educacional ao mesmo tempo que ansiavam evitar uma eliminação daquilo que diz respeito a certas condições e relações. Isso porque, de acordo com eles, tais condições e relações ocorrem todos os dias e das quais as crianças não devem ser privadas. Essa consciência da realidade perpassa a literatura dos contos de fadas de Grimm e, mais uma vez, em particular dos contos de fadas de “Hansel e Gretel”.

CAPÍTULO 4: ENTRECruzando IDEIAS, PENSAMENTOS E SABERES

O trabalho dos irmãos Grimm historicamente construiu vias importantes e complexas de interpretação, propiciando essencial contribuição para os estudos de folclore, nacional e internacional, fornecendo testemunhos da história dos povos e suas formas de vida e pensamento. São inúmeras as referências aos Grimms por defenderem alternadamente a fragmentação e a unidade, a difusão internacional e o nacionalismo romântico, a reconstrução histórica e o trabalho de campo cultural, a licença literária flagrante e a fidelidade à tradição. Como já foi discutido no presente trabalho, a retórica dos irmãos era uma resposta à racionalidade do Iluminismo francês e sua visão sobre a infância e a natureza, que exaltava as virtudes supostamente progressistas da ciência objetiva e das belas-artes enquanto o elitismo fundamentado via os contos do povo comum como vulgares e retrógrados.

A coletânea de contos de fadas dos irmãos Grimm, apesar de sua fama, enfrentou dificuldades em seu primeiro lançamento. Nas edições seguintes, foram incluídas ilustrações e feitas edições com o público infantil especificamente em mente através da tradução de Edgar Taylor em 1823 (BRONNER, 1998 p.187). Com a internacionalização da coletânea, também veio a mediação dos tradutores com pensamento e abordagem cultural diferente dos autores originais. Tal mediação muitas vezes passa despercebida pelo público primário, como ressalta Zipes: *“Translation processes play an extremely important role in the transmission of fairy tales, to the extent that talking about them is to talk first and foremost about translation”*³⁸ (ZIPES, 2006, p.197).

Zipes (1999) ainda observa que as traduções de contos de fadas sofreram adaptações, principalmente devido à não aceitação dessas histórias em sua “forma original” pela sociedade, visto que tais contos veiculam traços subversivos na sua linguagem e, por vezes, no próprio enredo, sendo então “purificados” ou sanitizados pelos tradutores e editoras (ZIPES 1999, p.336).

Malarte Feldman enfatiza que esses contos, ao serem adaptados, transformaram-se em “novas versões ou variantes” (FELDMAN, 2008, p. 43). A sanitização pela qual passam seria uma eliminação ou omissão de itens linguísticos ou temas que podem ser considerados contrários aos valores pré-determinados do mediador adulto (KLINGBERG, 1986).

³⁸ “Os processos de tradução desempenham um papel extremamente importante na transmissão dos contos de fada, na medida em que falar sobre eles é falar antes de mais nada sobre tradução.” (Tradução da Autora)

Se a percepção de valores do adulto é passível de mudanças com o progresso das eras, de certo, são passíveis de mudanças os valores aos quais os contos devem se adequar. No caso atual, podemos verificar que os contos de fada de Grimm passam por um movimento simultâneo de brutalização e sanitização através de incontáveis adaptações, traduções e releituras.

De forma a oferecer uma leitura de atos de violência presentes nas narrativas selecionadas, examinando as transformações pelas quais puderam passar ao longo dos anos e das traduções em diferentes mídias, esta pesquisa desenvolveu e apresentou uma tabela, na qual contabiliza todos os atos de violência física presentes na coletânea de *Kinder-und Hausmärchen*. Por meio de análises, pudemos perceber que traumas físicos (ferimentos explícitos no texto) não estão presentes na maioria dos contos como se poderia pensar, mas em 46,5%. De forma semelhante, é possível afirmar que a maior parte destes atos são realizados pelos protagonistas (38,5%), e majoritariamente por humanos (65%). O papel narrativo daqueles que são alvos dessa violência se mostrou equilibrado entre protagonista, coadjuvante e antagonista, mas foram em sua maioria classificados como humanos (56,5%).

Como exposto, os atos de violência mais comuns que ocorrem nos contos de Grimm (espancamento, decapitação, mutilação, afogamento) possuem ligações interessantes com a mitologia do povo germânico, muitas vezes subvertendo o passado pagão através de uma vilanização de atos ritualísticos pré-cristãos. De acordo com Jacob Grimm em “*Deutsche Mythologie*” (1880, p.49) os sacrifícios de cavalos eram os mais solenes, e nos contos “O fiel João”, “O enigma”, “O cão e o pardal” com duas ocorrências há uma frequente banalização da morte de cavalos.

Ainda sobre os ritos sacrificiais germânicos pré-cristãos, as partes apropriadas para sacrifício devem ser apropriadas para comer, pois, conforme discutido, o sacrifício era uma ação de alimentar e fortalecer os deuses, ao contrário da prática judaica onde o objetivo do sacrifício era a expiação de pecados. Observou-se que as mesmas partes usadas em sacrifícios pagãos são coletadas nos casos de mutilação como prova de assassinato nos contos de Grimm (cabeça, o coração, o fígado e a língua) como em “A donzela sem mãos”, “As três linguagens”, “Branca de Neve”, “O cravo” e “O Junípero”. Na maioria dos casos o ato serve apenas para seu propósito de evidência de assassinato (sendo esta falsa ou verdadeira), mas em outros contos o antagonista consome as partes mutiladas.

Constatou-se também ligações positivas e negativas de divindades nórdico-germânicas com figuras centrais de certos contos. O afogamento, representando 10% dos atos violentos, ecoa aspectos da deusa Rán, descrita por Jacob como uma deusa que puxa pessoas para dentro

da água, e principalmente no conto “A Ondina” (“*Die Wassernixe*”) a figura da Ondina, que espreita ao fundo do regato para puxar duas crianças para a água, ecoa a figura da deusa Rán. A conexão positiva com uma divindade vem no conto “A Donzela sem mãos” e Tyr, deus patrono da justiça, cuja característica mais marcante é não ter a mão direita, perdida em uma luta contra o temível lobo Fenrir, seu sacrifício possibilita a imobilização da fera que seria um dos agentes pivotais do Ragnarök e da morte de Odin.

Após a construção da Tabela 1 (p.36) que contabiliza todo ferimento e/ou violência física presente nos 200 contos da edição de 1859, foram selecionados três contos para que pudesse ser realizada uma reflexão aprofundada de diferentes aspectos da construção dos contos e suas narrativas, sempre considerando o enfoque necessário nas transformações que a violência destes contos sofreu no decorrer de suas diferentes releituras. Seria uma tarefa hercúlea selecionar representantes capazes de englobar o vasto escopo do trabalho dos irmãos. Considerando, então, tamanha tarefa, foram selecionados três contos a partir de seus protagonistas. Os contos selecionados também possuem uma ampla divulgação e consumo ao redor do mundo sendo, portanto, mais sujeitos à possíveis mudanças e transformações em seus temas.

“*Schneewittchen*”, ou “Branca de Neve”, foi o conto escolhido para representar contos de protagonistas femininas perseguidas, sendo este um dos contos mais emblemáticos e famosos dentre os contos de fadas do mundo. Já “*Hansel und Gretel*”, ou “João e Maria”, foi escolhido para representar contos onde irmãos passam por adversidades juntos, enquanto “*Das tapfere Schneiderlein*”, em português “O alfaiatezinho valente”, representa contos onde o protagonista vence através de truques e sua própria astúcia.

Para cada conto foi construída uma pequena tabela, onde foram marcadas algumas versões e adaptações, procurando incluir as mais relevantes e divulgadas internacionalmente, assim como versões brasileiras, de forma que possamos verificar como a violência se transforma dentro do Brasil. Os atos de violência foram elencados conforme a Tabela 1 (p.36) de leitura sistemática, e em seguida foi marcado se cada um desses atos permaneceu ou não na versão seguinte.

4.1. Resultado Das Tabelas Específicas

Através da Tabela 1 (p.36) – que denominamos de leitura sistemática – foi possível averiguar a posição do protagonista frente à violência, sendo este o agente dos atos violentos em mais de 38% dos casos. O alfaiate do conto “O alfaiatezinho valente” é personagem que se

encaixa nesta estatística, mostra-se como agente da maioria dos atos violentos presentes em seu conto: dos quatro atos presentes, apenas um não é realizado pelo protagonista. Quanto às transformações destes atos, tanto o apedrejamento dos gigantes quanto a luta corporal entre os mesmos permanecem na maioria das versões analisadas, enquanto os outros dois casos são frequentemente omitidos. Apenas um ato de violência com agência do alfaiate é mantido em praticamente todas as versões, e este ato é o menos impactante – e pode-se afirmar que é o menos violento. Apesar de lançar pedras contra os gigantes, o alfaiate não está causando grandes ferimentos, apenas um incômodo que leva os gigantes a brigarem. Quando a agência do protagonista é mais brutal, como a laceração de cadáveres ou mutilação de um animal, o ato é omitido, tornando a percepção pelo público do protagonista mais amena e menos violenta.

Discutimos essa relação da agência do protagonista com um dos heróis mais emblemáticos da cultura germânica, Siegfried, através do trabalho de Albrecht Classen (2003). A arrogância e imprudência de Siegfried é refletida na agência dos protagonistas frente à violência, que, na maioria das vezes, vem como justa punição ao antagonista ou parte da escalada social do protagonista.

Enquanto alguns estudiosos enfatizam que existe um *ethos* do herói germânico feito à partir de características positivas e virtudes heróicas como glória pessoal, honra e lealdade dentro da comitiva do senhor (MAGENNIS 2010, p.88–89); outros estudiosos enfatizaram qualidades diferentes. Walter Haug argumentou que a brutalidade do *ethos* heróico vem da introdução de pessoas à história e a exposição a uma violência aparentemente sem sentido (REICHERT, 2011, p.1808-1809). Em alguns casos, o herói pode chegar a exibir valores negativos, contudo ele é sempre extraordinário e excessivo em seu comportamento: "*Der Held ist immer ein Mensch, der das normale Maß hinter sich läßt und der dann auch maßlos in einem nicht mehr beispielhaft-vorbildlichen Sinn sein kann.*"³⁹ (TIEFENBACH; REICHERT; BECK, 1999, p. 264).

Para Brian Murdoch, a maneira como o herói lida com os golpes do destino é central (MURDOCH, 2004, p. 123), assim podemos ligar a figura exagerada do alfaiate ao excesso do herói germânico, em uma subversão inicialmente cômica que aos poucos consolida a nobreza e merecimento do protagonista.

Um ponto interessante a ser considerado, após a análise dos atos de violência presentes nas diferentes versões e derivações selecionadas do conto "*Schneewittchen*"

³⁹ "O herói é sempre uma pessoa que deixa para trás a medida normal e que também pode ser excessivo num sentido que já não é exemplar ou exemplar." (Tradução da Autora)

(“Branca de Neve”), é a presença de uma dualidade, por um lado uma sanitização e por outro uma brutalização. A sanitização ocorre principalmente quanto à punição da Rainha, que se apresenta originalmente em um ato único, o de ser condenada a dançar em sapatos de ferro sobre brasas verificado na tabela de leitura sistemática da violência na obra de Grimm. Apesar de parecer inicialmente uma sentença deveras cruel, que pode inclusive levar o leitor a entender que a sentença é tão dolorosa que leva a Rainha à morte (já que o tempo de cumprimento da sentença não é comentado), na realidade, reverbera uma prática de entretenimento antiga de ursos dançando sobre pratos de ferro quente. Mesmo proibida na maioria dos países nos dias de hoje, a conexão entre o entretenimento com animais e uma punição à vaidade de uma rainha – condenada a passar o resto de seus dias “entretendo” outros, tal como um animal –, não é relevante apenas para compreender o contexto em que o conto foi disseminado, mas também trabalha para intensificar a mensagem do conto, onde os vaidosos cruéis são humilhados de maneira igualmente cruel.

A humilhação da antagonista é transformada assim como a violência em si. Monteiro Lobato (1962) não omite o final com sapatos de ferro em brasa, mas ao longo do conto insere um tom de deboche que ironiza e enfatiza o propósito da violência, adicionando “bem feito” ao final da descrição da punição.

A comédia como resposta à violência do conto acaba sendo uma escolha frequente em variações de “Branca de Neve”. O filme longa metragem da 20th Century Fox, “*Mirror, Mirror*” (“Espelho, espelho meu”) de 2012 acentua a ironização da vaidade da Rainha, não apenas através da narração do conto ser feita por ela mesma com tom cômico e sarcástico, mas principalmente na retratação de sua vaidade, através de procedimentos estéticos exageradamente cômicos, por vezes até mesmo escatológicos (como fezes de pássaros sendo aplicadas como creme facial).

Nas variações atuais, onde a comédia e ironização ditam o andamento da história, a violência tende a perder espaço, assim como ocorre na versão de Maurício de Souza. Contudo, quando a comédia não se faz presente, a violência tende a se transformar em novas violências. Apesar de não haver mais o sapato de ferro em brasa, há morte. Em alguns casos, uma morte genérica sem muito foco em sua descrição, e em outros, uma atenção especial para o método em que a rainha encontra seu fim, como esfaqueamento em “*Snow White and the Huntsman*” (“Branca de Neve e o caçador”) de 2012. O filme também cria diversos outros atos violentos ao longo da história, potencializando ao máximo o aspecto aterrorizante da narrativa, além de manter atos violentos de adaptações anteriores, como a queda do penhasco da animação dos estúdios Disney de 1937. Em outros casos, a violência física é transformada

em uma punição psicológica, como no caso do “*Fairy Tale Theatre*” (“Teatro dos contos de fada”) onde a rainha é amaldiçoada a nunca mais ver seu próprio reflexo, terminando o conto com seus gritos agonizantes de horror.

Dessa forma, “Branca de Neve” acabou se tornando um conto, no qual, dependendo da proposta da adaptação que é realizada, ocorre um processo por vez de sanitização, por outra de brutalização. Enquanto algumas versões tentam diminuir a exposição aos atos violentos, outros criam novas situações para aumentar o efeito do grotesco e do violento na narrativa.

Essa brutalização ocorre de maneira mais acentuada no conto de “*Hansel und Gretel*” (“João e Maria”). Conforme observado na Tabela 4 (p.68), poucos são os casos em que a violência original é excluída, sendo ela em sua grande maioria transformada em uma versão mais grotesca e impactante. É interessante observar três tipos específicos de brutalização que ocorrem nas adaptações de “João e Maria”.

A primeira categoria de brutalização que podemos observar após a realização da tabela e sua análise é o *Splatter*, presente principalmente em “*Hansel and Gretel: Witchhunters*” (2013). O *Splatter* é um subgênero de filmes de terror que se concentra deliberadamente em retratos de sangue e violência gráfica. Esses filmes, geralmente através do uso de efeitos especiais, mostram um fascínio pela vulnerabilidade do corpo humano e pela teatralidade de sua mutilação. O termo foi popularizado pelo livro “*Splatter Movies Breaking The Last Taboo: A Critical Survey Of The Wildly Demented Sub Genre Of The Horror Film That Is Changing The Face Of Film Realism Forever*” de John McCarty, de 1981. “*Hansel and Gretel: Witchhunters*” (2013) faz do espetáculo da violência um divertimento para adultos com pouco efeito de suspense, misturando cenas excessivamente sanguinárias com humor, comédia e trilha sonora empolgante de música rock.

Esse gênero não se limita apenas ao cinema, estando presente também na adaptação para quadrinhos de Carlos Ferreira e Walter Pax, onde vemos uma ligação um pouco mais moderada com o gênero *Splatter*. As ilustrações se encarregam de transformar a narrativa em algo muito mais assustador do que o conto original através de corpos deformados que

parecem carregar um pouco do estilo macabro do diretor Tim Burton⁴⁰, com olhos esbugalhados, e uma ambientação ameaçadora através do preto e cinza.

Nessa adaptação, as sutilezas e a ambiguidade somem todas em prol do terror, a bruxa não aparece inofensiva nem mesmo à primeira vista, impondo-se como uma figura predatória desde sua primeira aparição. É interessante observar que o corpo das mulheres nesta adaptação é o alvo mais frequente da brutalização visual do conto; a madrasta e a bruxa são opostas em sua construção corporal, onde uma é descrita como sendo esquelética de tão magra, e a outra como terrivelmente obesa, com dentes faltando, língua pontuda e frequentemente salivando; embora ambas sejam descritas como com seios caídos à mostra. Em contraposição, a figura masculina é sempre descrita como vestida e sem traços exageradamente grotescos mesmo em sua obesidade. Na cena onde a bruxa é empurrada para dentro do forno, o ilustrador dedicou três painéis para mostrar o rosto da bruxa derretendo nas chamas lentamente. A violência gráfica contra o corpo também se faz presente aqui, mas possui intenções artísticas e não faz associações com elementos mais cômicos, ou banalizadores da violência.

⁴⁰ Tim Burton, nascido em Burbank em 25 de agosto de 1958, é um cineasta, produtor, roteirista, escritor, animador e desenhista norte-americano. Burton começou na indústria trabalhando como animador para o Walt Disney Studios, onde solidificou seu estilo de arte único, com suas formas e pessoas estranhamente alongadas, e um toque piegas, gótico e ligeiramente fora de forma. A própria estética de Burton reflete o expressionismo alemão mais do que qualquer outro estilo. Entre as características mais distintivas estão cenários agudamente exagerados e paisagens com altos contrastes de cores – normalmente contando com o uso de sombras e silhuetas para aumentar a sensação de tensão ou pavor. Conjuntos com bordas recortadas e espaços alternadamente arredondados, inclinados ou visualmente desarticulados e desconcertados são outro elemento-chave. Seus trabalhos mais conhecidos são “O estranho mundo de Jack” (1993) e “Edward Mãos de Tesoura” (1990).



Figura 20: Página dupla do quadrinho “Hänsel e Gretel”

Fonte: FERREIRA, C.; PAX, W., 2007, p.65

O terceiro tipo de brutalização observada foi a busca pelo efeito aterrorizante adicionando episódios de violência que não são mostrados de forma explícita, mas são insinuados. Como no caso da adaptação de Shelley Duvall (1984), onde temos a morte de uma terceira criança que não existia no conto de Grimm, e principalmente no filme de Oz Perkins, *“Gretel and Hansel: a grim fairytale”* (2020). Nesta adaptação, o suspense e o medo são administrados através do desconhecido e do que não é visto na maior parte da duração do filme. O diretor desta produção opta por não mostrar explicitamente a violência, mas adiciona 2 atos violentos inexistentes no conto de Grimm. O primeiro ato novo é a morte do marido da bruxa que engole um tição de ferro quente, contudo, a cena é cortada antes que possamos ver o contato do ferro com sua boca; já o segundo ato é a morte dos filhos da bruxa devorados por ela mesma. No caso, as crianças são guiadas para uma cabana pela mãe/bruxa, escutamos seus gritos e a fumaça da chaminé se torna vermelha.

4.2. Americanização Dos Contos De Fadas

Na América, o legado dos Grimm seguiu por duas vertentes: a consciência popular dos Grimm por seus contos de fadas juvenis e a consciência acadêmica por seus estudos culturais (BRONNER, 1998). Os contos de Grimm foram traduzidos para 140 idiomas e são, de fato, conhecidos em todo o mundo. Contudo, tais contos apresentam um impacto especial no contexto americano devido à recontextualização de Hollywood dos contos de Grimm na cultura de massa, como já analisamos ao longo do presente trabalho.

O percurso dos contos de Grimm nas Américas, e consequentemente no Brasil, se inicia com as traduções de Edgar Taylor, sendo através delas que os contos foram amplamente disseminados no cenário mundial.

“As Taylor had taken liberties in his translation to combine versions of texts render the tales into languages appealing to children, and emphasize the English elements of the fairy tales, Wilhelm Grimm in his popular editions exercised editorial license, elaborating on the dialogue and drama.”⁴¹ (BRONNER, 1998, p.196)

Além de enfatizar uma narrativa mais dinâmica dos contos, Taylor mudou a história de Branca de Neve, eliminando detalhes narrativos que acreditava serem demasiadamente grotescos para leitores ingleses. Esse fato pode ser verificado através da comparação entre as traduções dos contos por Taylor, principalmente em sua versão de “Branca de Neve”, “*Snowdrop*”, onde ele exclui completamente dois atos de violência. Nas edições americanas do século XIX, as traduções de Taylor de contos de fadas reinaram supremas (BRONNER, 1998, p.197), e foram exportadas para o continente americano.

Bronner (1998) aponta como as primeiras edições americanas, por serem mais baratas do que os livros ingleses, frequentemente carregavam até mesmo erros grotescos de tradução e revisão, como por exemplo a edição de 1827 da editora Cummings Hilliard cujo subtítulo lê-se “*Translated from Rinder und Hans Marchen*” ao invés de “*Kinder-und Hausmärchen*”. Em edições seguintes, o erro permaneceu, sendo retirado completamente apenas quando a menção da origem alemã dos contos foi retirada, passando-se a tratar a obra apenas como “*The Household Stories*” ou “*Fairy Tales*” (BRONNER, 1998, p.199).

Conforme citado anteriormente, o padrão prevalente nas edições americanas durante o século XIX era a produção de cópias baratas, mas também foram aumentados o número de

⁴¹ “Como Taylor havia tomado liberdade em sua tradução para combinar versões de textos, transformar os contos em línguas atraentes para crianças e enfatizar os elementos ingleses dos contos de fadas, Wilhelm Grimm em suas edições populares exerceu licença editorial, elaborando sobre o diálogo e o drama”. (Tradução da Autora).

ilustrações e enfatizando, assim, a audiência juvenil. Parte da razão do apego aos contos dos Grimms às habilidades da linguagem na primeira infância é esse processo de juvenilização constante dos contos que ocorreu ao longo do século XX. Incomodados com a estreita praticidade da educação americana, muitos reformadores do sistema educacional durante o início do século XX promoveram o uso de contos de fadas nas escolas públicas com o intuito de estimular a “imaginação” e a “aspiração social” em uma democracia (BRONNER, 1998, p.203).

“With a view of America as pragmatically modern and Europe as romantically medieval, come critics went after the image in the Grimms of the “entire medieval worldview and culture with all its stark prejudice, its crudeness and barbarities as they are so characteristic for those dark times”⁴² (KAMENESTSKY 1992, p. 233)

Depois da inserção de Edgar Taylor no ambiente pedagógico, o grande marco para a americanização dos contos de Grimm, foi sem dúvida as animações dos estúdios Walt Disney, cujo primeiro longa metragem é, até os dias atuais, a animação mais bem-sucedida da história do cinema mundial. É inegável o impacto que a versão de Walt Disney teve e ainda têm sobre todas as outras que a seguiram. Com um cruzamento de contos populares literários e filmes de marketing de massa, a Disney esperava criar um filme que fosse um desenho animado que envolveria os adultos junto com seus filhos, incluindo o adulto não apenas como um mediador e transmissor da versão mais apropriada do conto, mas também buscava resgatar o adulto como um leitor do conto de fadas.

O apelo, que Walt Disney pretendia para ambos os públicos, pode ser visto como justificativa das escolhas e adições, que tornariam as narrativas mais cômicas, dramáticas, cinemáticas e até mesmo mais violentas, em suas versões. Ao reinserir o adulto como leitor, Disney também tornou o conto de fadas como uma opção de escapismo da Grande Depressão através da forma musical e otimismo das animações (MAST, 1976, p.290-91; ZIPES, 1979, p.113-15; ELIOT, 1993, p.75; ZIPES, 1994, p.85-86). A adição de elementos mais fantasiosos como a transformação mágica da bruxa em “*Snow White and the Seven Dwarfs*” (1937), torna-se um escape das tensões de guerra com interpretações do triunfo da inocência sobre as forças sombrias do mal, as referências aos contos de fadas neste contexto, tornam-se significativas porque representam um reino contrário ao realismo e à frustração da vida moderna (BRONNER, 1998, p.213).

⁴² “Com uma visão da América como pragmaticamente moderna e da Europa como romanticamente medieval, os críticos foram atrás da imagem nos Grimms de “toda a cosmovisão e cultura medievais com todo seu preconceito, sua crueza e barbaridades, pois são tão característicos daqueles tempos sombrios.” (Tradução da Autora).

No aclamado curta de animação “*The Brave Little Tailor*” (1938), também dos estúdios Disney, o ratinho Mickey Mouse faz o papel do alfaiate. Personagem norte-americano dos mais icônicos, Mickey Mouse estrela uma versão do conto “*Das tapfere Schneiderlein*” repleta de idealismo e valores sociais tipicamente associados ao “*american dream*” (o sonho americano). Entretanto, a versão da Disney, em comparação às adaptações e alterações equilibradas de “*Snow White And The Seven Dwarfs*” (1937), acaba por alterar e simplificar o conto à sua forma mais básica.

Embora os quatro personagens principais estejam presentes – o alfaiate, o gigante, o rei e a princesa – a maior parte da ação da história ocorre de forma diferente. O mantra “sete de uma vez”, a barganha do rei pela mão de sua filha e a derrota de um gigante são as peças reconhecíveis do enredo original do conto, e embora o curta animado se desvie muito do original, especialmente no que diz respeito às tarefas e a violência envolvida, os aspectos centrais da história permanecem.



Figura 21: Cena do curta de animação “*The Brave Little Tailor*”

Fonte: The Walt Disney Company, 1938

Como Beatsy Hearne explica em “*Disney Revisited, Or, Jiminy Cricket, It's Musty Down Here!*” (1954), as obras de Grimm, Perault e Lang enfrentaram críticas semelhantes em suas publicações originais: “*the folklore we so venerate today was once viewed as common*

and vulgar by the educated elite of the eighteenth and nineteenth centuries”⁴³ (HEARNE, 1954). É verdade que a versão de 1938 de “*The Brave Little Tailor*” não reflete os temas centrais do original sustentados pela cultura alemã da Era Grimm, nem inclui seu excessivo herói que vai de tolo a sensato. Mas de fato, este não é seu objetivo. Em vez disso, o curta reflete temas que são sustentados por sua própria cultura, o sonho americano.

A jornada do Alfaiate, conforme apresentada na animação, ilustra a escalada social presente no original, onde o protagonista vai de humilde e pobre trabalhador ao rico nobre por causa de uma combinação de um pouco de sorte, trabalho árduo e inteligência. A versão dos Grimm atribui o sucesso mais à astúcia do herói, enquanto a animação enfatiza o trabalho árduo. Ao contrário da versão de Grimm, Mickey realmente faz bom uso de suas habilidades como alfaiate para derrubar o gigante. Tesoura no coldre em seu cinto em vez de uma espada, nosso herói amarra as mãos do gigante com a própria manga da túnica do monstro, e depois de um rápido trabalho com a linha, Mickey tomba e derrota seu adversário desesperadamente emaranhado. No contexto da Grande Depressão, esta mensagem teria sido bem recebida pelas massas que estavam desempregadas.

Além da propensão de Mickey para o trabalho, a moralidade do alfaiate é outro elemento de sua personalidade que recebe uma transformação americanizada. A maioria dos alfaiates nos contos de Grimm eram menos do que virtuosos: Jack Zipes (2002), como já discutimos, explica que o público da época de Grimm tinha uma suspeita subjacente de que o alfaiate não era confiável, porque ele costuma ser arrogante e astuto, fazendo uso malicioso de sua esperteza para tirar vantagem sobre os outros e conseguir o que desejava. No entanto, na animação, Mickey é muito mais justo – não nos referimos aqui ao Mickey Alfaiate mas sim ao Mickey Mouse. Parte da caracterização do Alfaiate na animação vem da caracterização do próprio Mickey. A versão da Disney capitaliza o fato de que Mickey não engana as pessoas por conta própria – é uma simples falha de comunicação verbal, que Mickey tenta consertar em várias ocasiões, embora nunca seja capaz. Esta edição o torna inocente e muito mais heróico do que o alfaiate original. Manter Mickey como um personagem honesto apela à bandeira da moralidade que os norte-americanos têm sustentado por tanto tempo.

A glorificação do sonho americano permeia a animação principalmente quando olhamos para as personagens coadjuvantes. A classe alta é retratada como totalmente solidária e disposta a aceitar nosso herói em seu meio; a ratinha Minnie, aqui como princesa, é na verdade quem sugere que o rei dê sua mão a Mickey em troca de ajuda. De modo geral, a

⁴³ “O folclore que veneramos hoje já foi visto como comum e vulgar pela elite educada dos séculos XVIII e XIX.” (Tradução da Autora).

classe alta também é mostrada de uma maneira mais positiva no filme animado do que no conto alemão. O rei humildemente pede ajuda, ao invés de ser ameaçado e tentar com medo expulsar o alfaiate, as origens humildes do alfaiate também nunca são trazidas e o protagonista nunca se encontra em perigo em meio à essa classe social elevada (como a tentativa de assassinato organizada pelo rei ao final do conto dos Grimm).

Esta versão de “O alfaiatezinho valente” acaba sendo a mais alterada de todas as versões analisadas na Tabela 3 (p.68), precisamente por causa dessa adequação ao idealismo americano otimista. Toda a agência do protagonista em frente aos atos brutais desaparece, e resta apenas a inocência e o trabalho árduo.

A partir da década de 1940, a memória da manipulação e deturpação que o nazismo fez com os contos de Grimm convidou a um exame mais detalhado dos contos de fadas em escolas e bibliotecas. O impulso pós-Segunda Guerra Mundial nos EUA para ajustar o estudo do folclore ao realismo das condições americanas se alinhava com as características de uma nova nação pragmática sem uma linhagem camponesa antiga ou população homogênea. Os próprios estúdios Disney fazem uma mudança brusca em seu material base para suas animações. Até então, dos cinco filmes produzidos pelos estúdios em sua chamada “Era de Ouro” (período entre 1937 até 1942), três eram baseados em obras de língua alemã (“Branca de Neve e os sete anões”, “Bambi”, o segmento “O aprendiz de Feiticeiro”⁴⁴ no longa metragem “Fantasia”). Já no pós-guerra, a era de prata dos estúdios buscou inspiração nos contos de fada franceses (“Bela Adormecida” e “Cinderela”) e histórias inglesas (“A espada era a lei”, “101 dálmatas”, “Peter Pan” e “Mogli: O menino lobo”).

No cenário da tradução brasileira do século XIX, Arroyo (2010) aponta que as traduções dos contos de fada tinham objetivos pedagógicos e principalmente pela adoção pelas escolas, semelhante à introdução das traduções de Taylor nas escolas norte-americanas. Zilberman (2003) destaca que as alterações na tradução da literatura voltada ao leitor infantil no Brasil do século XIX didatizaram e orientaram a criança através das perspectivas do adulto de valores morais adequados e de boa conduta.

Zombando do movimento “politicamente correto” durante a década de 1990, James Finn Garner publicou “*Politically Correct Bedtime Stories*” (1994), uma reescrita dos contos de Grimm favoritos do público americano, como “Branca de Neve”, para que reflitam tempos

⁴⁴ “*Fantasia*”(1940) é um filme composto por vários curtas acompanhados por uma orquestra. O segmento “*The Sorcerer’s Apprentice*” está entre os mais famosos e lembrados, sendo um ícone na história da animação, e destaque até hoje em produtos relacionados ao Mickey Mouse. O curta é baseado no poema “*Der Zauberlehrling*” de Johann Wolfgang von Goethe (1797).

mais iluminados de forma que fosse corrigida a insensibilidade às questões das mulheres, culturas minoritárias e meio ambiente (GARNER, 1994):

“When she awoke several hours later, she saw the faces of seven bearded, vertically challenged men surrounding the bed... ‘My name is Snow White’, she began, ‘and I’ve already told you: My mother-of-step, the queen, ordered a wood-person to take me in the forest and jull me, but he took pity and told me to run away into the woods as far as I could.’”⁴⁵ (GARNER 1994, 46-48)

Bronner (1998) ressalta que parte do motivo da “purificação” dos contos para adquirir um caráter mais pedagógico vem da ausência dos folcloristas nas salas de aula do ensino fundamental, onde a polêmica grassava sobre o uso de folclore e contos de fadas (BRONNER, 1998, p.52). Enquanto o volume *“Teaching Folklore”* (1984) editado por Bruce Jackson foi exclusivamente dedicado à educação universitária, a maioria dos consultores de folclore no ensino fundamental foi escrito por especialistas em educação, não folcloristas:

“The Grimms became recast toward the close of the twentieth century as literary artists and inspirations, who presented problems of cultural constructions. If folklorists mused about tales as experienced narratives, as socially real traditions of the informal and noninstitutional, public rhetoric focused on therapeutic uses of fantasy in institutional settings. That difference in rhetoric reflected the need of a public to commodify the Grimm legacy as products for modern consumption serving different ends of unity and fragmentation, while academic practice called for recovering objective ways of knowing, and following, tradition.”⁴⁶ (BRONNER, 1998, p.53)

Através da presente pesquisa, então, alinhamo-nos a esse movimento de recuperação de conhecer de maneira objetiva a tradição dos contos de fada, e especificamente, o lugar que a violência e brutalidade ocupam nessas narrativas e nas sociedades em que elas são inseridas.

⁴⁵ “Quando ela acordou, várias horas depois, ela viu os rostos de sete homens barbudos e com verticalmente desafiados cercando a cama ... ‘Meu nome é Branca de Neve’, ela começou, ‘e eu já lhe disse: minha mãe postixa, a rainha, ordenou a uma pessoa da floresta que me levasse para a floresta e me sacudisse, mas ele ficou com pena e me disse para fugir para a floresta o mais longe que pudesse.” (Tradução da Autora).

⁴⁶ “Os Grimms foram reformulados no final do século XX como artistas literários e inspirações, que apresentavam problemas de construções culturais. Se os folcloristas refletiam sobre os contos como narrativas experimentadas, como tradições socialmente reais do informal e não institucional, a retórica pública focava nos usos terapêuticos da fantasia em ambientes institucionais. Essa diferença na retórica refletia a necessidade de um público de mercantilizar o legado de Grimm como produtos para o consumo moderno servindo a diferentes fins de unidade e fragmentação, enquanto a prática acadêmica clamava pela recuperação de formas objetivas de conhecer e seguir a tradição.” (Tradução da Autora).

4.3. O Ciclo Do Grotesco E O Lugar Da Violência

Mikhail M. Bakhtin (1968) explica que um ciclo contínuo de renascimentos é uma característica do grotesco, sendo este um indicador da nossa necessidade de compreensão. Bakhtin explicou como o corpo grotesco é uma celebração do ciclo da vida, sendo uma figura de profunda ambivalência onde seu significado positivo está ligado ao nascimento e à renovação e seu significado negativo está ligado à morte e decadência:

[...] the very act of becoming and growth, the eternal incomplete unfinished nature of being [...] which is receding and dying, and that which is being born; they show two bodies in one. At the summit of the grotesque and folklore realism, [...] no body remains."⁴⁷ (BAKHTIN, 1968, p.52).

As proposições de Bakhtin levam-se a ver a transformação da personalidade de Gretel, a queima da Bruxa, o envenenamento de Branca de Neve e as tentativas de canibalismo da Rainha e Bruxa como reflexos especulares daquilo a que o estudioso russo se refere como os "dois corpos em um: um dando à luz e morrendo, o outro concebido, gerado e nascido" (1968 [1965], p.26). A princípio, o canibalismo presente em "*Schneewittchen*" e "*Hansel und Gretel*", onde a rainha que deseja comer a própria enteada e a bruxa devora crianças, respectivamente, são aspectos que geram espanto e intensificam a atmosfera ameaçadora dos contos. Bakhtin comenta que a tristeza, ou medo, e a comida são geralmente incompatíveis, pois a imaginação alimentar está associada às festividades dos banquetes (1968 [1965], p.281). Nos contos em questão, entretanto, o ato de comer está ligado às forças antagônicas, presentes na Rainha ou na Bruxa, ou mesmo nas circunstâncias da situação de como a fome assola a família de João e Maria e os leva até a casa da bruxa. As mudanças sofridas pelo corpo reforçam ainda mais o elemento cíclico do grotesco.

Tanto os protagonistas quanto os antagonistas, em algum momento das narrativas, possuem uma ligação com o ato de comer: a Rainha deseja comer os órgãos da princesa, Branca de Neve come a maçã envenenada, João e Maria são atraídos pela fartura de comida da casa da bruxa, e a bruxa deseja comer as crianças. "*Here man tastes the world, introduces it into his body, makes it part of it*"⁴⁸ (BAKHTIN, 1968). Através da mudança que ocorre nos corpos das forças antagônicas (a rainha se disfarçando de velha, e a bruxa sendo queimada) e em decorrência de seus desejos de consumir as crianças, elas se tornam parte fundamental do

⁴⁷ "O próprio ato de vir a ser e crescer, a natureza eterna incompleta e inacabada do ser [...] que está retrocedendo e morrendo, e daquilo que está nascendo; eles mostram dois corpos em um. No auge do realismo grotesco e folclórico, nenhum corpo permanece." (Tradução da Autora).

⁴⁸ "Aqui o homem prova o mundo, o introduz em seu corpo, o torna parte do mesmo" (Tradução da Autora).

elemento cíclico e uma manifestação física da mudança interior que ocorre em Branca de Neve e Gretel, que é essencialmente a transformação para o amadurecimento e a preparação para encarar o mundo sozinhas pela primeira vez. Morte, vida e renascimento criam um padrão circular interconectado, e ambos os contos ilustram os lados opostos do aspecto rejuvenescedor do grotesco:

“[...] *the main events in the life of the grotesque body [...] pregnancy, dismemberment, swallowing up by another body – all these acts are performed on the confines of the body and the outer world, or on the confines of the old and new body*”⁴⁹ (BAKHTIN, 1968 [1965], p.317).

O termo “romântico grotesco” de Bakhtin reflete a semelhança da trajetória romântica que promete equilíbrio, harmonia e perfeição (RAUBER, 1969, p.214) com a trajetória do grotesco. O conceito híbrido de romantismo e realismo grotesco encarna o ato de tornar-se algo e aponta para a renovação, ao morrer dá-se à luz (BAKHTIN, 1968 [1965], p.48). Se as tentativas de canibalismo são a ameaça que força o renascimento, o confinamento dos protagonistas precede a transformação. Branca de Neve cai em um sono como a morte por três vezes, sendo na terceira confinada à um caixão de vidro e, a cada vez que desperta desse estado de exígio, há uma pequena transformação, ela se torna cada vez mais cautelosa e sensata, até que emerge finalmente do caixão de vidro para testemunhar a morte daquela que lhe fez mal, pronta para aceitar o mundo como uma mulher adulta.

Já no caso de “*Hänsel und Gretel*” o confinamento é mais simbólico quanto às relações de irmandade e individualidade. Quando Hansel é preso em um estábulo, também fica confinado e separado do mundo e é a dependência que Gretel tem de seu irmão. Ela é impedida de buscar sua ajuda e é forçada a encarar sua própria individualidade. O confinamento de personagens como símbolo do amadurecimento de Gretel também vem da Bruxa, que Gretel prende dentro de seu próprio forno, completando a sua transformação para uma garota independente.

A destruição serve como mecanismo de renovação, ideia que segue a tradição humanística: Bakhtin defende que o grotesco lê a potencialidade de um mundo inteiramente diferente, de outra ordem, de outro modo de vida (BAKHTIN, 1968 [1965], p.48). Desse modo, a morte dá início a um processo de mudança que guia a narrativa dos contos de fada

⁴⁹ “Os principais acontecimentos na vida do corpo grotesco [...] gravidez, desmembramento, engolir por outro corpo – todos esses atos são realizados nos confins do corpo e do mundo exterior, ou nos confins do velho e do novo corpo”. (Tradução da Autora).

para seu desfecho feliz, onde o equilíbrio é alcançado e os protagonistas alcançam vitória através de uma transformação interna.

A classificação de Elke Feustel (2004) nos oferece quatro tipos de heroínas nos contos de fadas de Grimm, com base principalmente nas naturezas opostas - ativa vs. passiva. São elas: 1. Belezas adormecidas (por exemplo, “*Schneewittchen*”, “*Dornröschen*”), 2. Virgens sofrendo de dor e vergonha (por exemplo, a noiva certa em “*Der liebste Roland*” ou a filha do rei em “*Der Satchel*”, o chapeuzinho e o chifre), 3. princesas autoconfiantes solucionadoras de enigmas (por exemplo, na adivinhação e o pequeno alfaiate inteligente) e 4. Bravas redentoras de seus irmãos ou amantes (como Gretel de “*Hänsel und Gretel*” ou a filha do rei de “*Die Zwölf Brüder*”) (FEUSTEL, 2004).

Apesar de Feustel (2004) estar se referindo apenas às heroínas e não aos protagonistas masculinos, o Alfaiate valente também pode ser identificado junto aos protagonistas inteligentes (em ocorrências tanto femininas quanto masculinas). Os três contos abordados no presente trabalho correspondem a 3 das 4 classificações de Feustel, quanto à sua passividade. A postura do herói é refletida em sua agência ou passividade da violência, que por sua vez desempenha um papel específico para este herói quanto a sua transformação e desenvolvimento.

Branca de Neve sofre um processo lento quase incompleto, sua passividade a faz sofrer diversas vezes com várias tentativas de assassinato. De maneira similar, a passividade de Gretel a faz sofrer, mas, diferente de Branca de Neve, o processo de transformação de Gretel é completo e sua agência no ato final de violência – matando a bruxa – é o que salva seu irmão e ela mesma de futuros sofrimentos. Já com o Alfaiate, a agência na violência aperfeiçoa sua transformação, diminuindo sua frequência e solidificando a nobreza do personagem e a vitória final sobre o destino.

Pode-se afirmar que o *Märchen* serve como um paradigma perfeito para a narrativa do trauma de forma geral. Psicanalistas como Bruno Bettelheim, folcloristas como Jack Zipes e escritores como J. R. R. Tolkien apontam os efeitos terapêuticos da narrativa de contos populares que ajudam os leitores a encarar seus medos e a ter esperança, Bettelheim (1984) sugeriu que o *Märchen* fornece uma ferramenta educacional eficaz com a qual as crianças podem lidar com dilemas e medos como ansiedade pelo abandono dos pais ou sentimentos de inadequação. Jack Zipes (1983) observa que o *Märchen* alemão parecia fornecer esperança em um mundo aparentemente à beira da catástrofe.

Os contos de fada de Grimm carregam uma mensagem central em que os fracos e oprimidos – como crianças, mulheres e membros das classes trabalhadoras – podem

sobreviver por meio de sua inteligência, e não de sua força ou capacidade de oprimir. Nelly Novaes Coelho (1991) caracteriza os contos de Grimm em contraste com os franceses exatamente em suas abordagens de violência enfatizando que no conto alemão a violência perde espaço para o sentimento de esperança:

“Assim a violência (patente ou latente dos Contos de Perrault) cede agora a um humanismo, onde se mescla o sentido do maravilhoso da vida. A despeito dos aspectos negativos que continuam presentes nessas estórias, o que predomina sempre é a esperança e a confiança na vida.” (COELHO, 1991, p.111).

4.4. Mutabilidade do Discurso

Em seu comentário sobre a introdução à coletânea dos Irmãos Grimm, Hans Gerd Rötzer observa que os contos de fadas não são produtos da imaginação livre, mas sim epicamente moldados, ou seja, tradições religiosas e espirituais traduzidas em ações e eventos (RÖTZER, 1981). Na avaliação de Bernd Wollenweber sobre a relação dos contos de fada com a realidade é mais específica. Segundo ele, os contos de fadas não são irrealis, mas profundamente realistas ao se referir a experiências sociais: A crueldade freqüentemente declarada nos contos de fadas é, portanto, apenas um espelho da verdadeira crueldade que é experienciada no mundo real (WOLLENWEBER, 1981, p.55-61) .

A afirmação de que o conto de fadas extrai seu material de experiências reais parece plausível. Enquanto os Irmãos Grimm falam abstratamente da fonte eterna que confia toda a vida e Bruno Bettelheim ainda elogia de forma geral o valor central da "herança cultural" dos contos de fadas para o desenvolvimento de uma criança, Bernd Wollenweber insiste na referência concreta do gênero à realidade por se referir à visão de mundo dos pobres, freqüentemente explorados da classe baixa trabalhadora. Desta forma a violência dos contos não apenas remete às situações reais dos camponeses, mas também ecoam toda a experiência do povo, em suas raízes mitológicas.

Rudolf Geiger, em sua abordagem antropológica da interpretação dos contos de fada, afirma que o conto de fadas só convence se o leitor for penetrado pela verdade dos acontecimentos (GEIGER, 1982, p.10), de forma que a transformação dos contos é inevitavelmente atrelada às transformações da sociedade e suas reinterpretações.

Seja transformada, excluída, ou mesmo intensificada, a violência faz parte não apenas da vida, mas também da tessitura ficcional da narrativa. Terry Eagleton, na introdução do livro "Teoria da Literatura" discute como lemos obras literárias à luz dos nossos próprios

interesses (EAGLETON, 1985, p. 16) com base nos conceitos e crenças que possuímos em nosso íntimo: “Todas as obras literárias [...] são reescritas pelas sociedades que as lêem; na verdade não há releitura de obra que não seja reescritura” (EAGLETON, 1985, p.17).

Desta forma a presença e transformação da violência nos contos de fada é a manifestação de três discursos que se tramam em sua ciclicidade narrativa: o discurso da vida vivida pelos camponeses que carregaram estes contos em sua tradição oral; o discurso de ficcionalidade, no caso dos Irmãos Grimm, que construíram o *Märchen* com todas as suas especificidades literárias, e simbólicas; e por fim o discurso dominante contemporâneo que, atualmente, escamoteia a violência para os jovens e glorifica-a para os adultos através de indústrias de entretenimento consumista como Hollywood.

Elliot Oring em seu livro “*Folk Groups and Folklore Genres*” (1986) explicou as diferenças entre as abordagens do presente e do passado com menos certeza. Ele notou a influência dos Grimm em apresentar originalmente o folclore como material antigo que é propriedade dos camponeses, enquanto reconheceu que a atualização do folclore criou contrastes do novo com o antigo, urbano e rural (ORING, 1986).

Oring (1986) chega ao entendimento social de que para algo ser folclore em uma sociedade urbana, deve ser tocado e transformado pela experiência comum – humanos comuns vivendo suas vidas cotidianas. Uma manifestação da resolução entre passado e presente, local e nacional, é o reconhecimento da questão de identidade como chave da tradição que permite uma consciência simultânea de expressão pessoal, local e nacional em uma sociedade multicultural (ORING, 1994).

A literatura que antes era centralizada para atender sua sociedade igualmente centralizada, se transforma em uma literatura com elementos pluralistas e relativizadores descritos por Maffesoli (1997), como o tribalismo moderno. As minorias antes caladas, agora se tornam tribos de identificação que reescrevem e relêem as narrativas da forma na qual melhor se identificam com suas características tribais, escolhidas de acordo com nossos desejos, hábitos, costumes e ideologias.

Segundo Maffesoli (1997), a era da tecnologia traz a transformação da sociedade individualista em coletivo tribal, onde o indivíduo passa a se definir pelo olhar do outro (através de um discurso dominante), conforme o indivíduo se define pelo outro, e o outro se torna senhor dele. A pós-modernidade trouxe um processo de esgotamento do individualismo como identidade fechada em torno de si mesma. O individualismo é substituído pela necessidade de identificação com um grupo, buscando proximidade com aqueles que pensam e sentem como nós. O indivíduo transcende a si, e assim, liga-se a um grupo de forma real ou

fantasmática, adquirindo valor, ao mesmo tempo que sua própria individualidade cede espaço para o grupo ao qual o indivíduo se junta: “A massa constitui-se de uma alma coletiva na qual as atitudes, identidades e as individualidades se apagam” (MAFFESOLI, 1998, p.93)

Na modernidade líquida de Bauman (2001), o consumismo se torna um grande valor, movido pelo desejo de ser saciado, volátil e de curto prazo. Assim construímos nossas identidades pelo consumo e elas se tornam transitórias e descartáveis. Na sociedade contemporânea emergem o individualismo, a fluidez e a efemeridade das relações. Se a busca da felicidade se torna estritamente individual, criamos uma ansiedade para tê-la, pois acreditamos que ela só depende de nós mesmos. Para Bauman (2001) somos impulsionados pelo desejo, um querer constante que busca novas formas de realizações, experiências e valores. As identidades se tornam, dessa forma, instáveis e híbridas, onde a existência moderna significou uma busca incessante de classificar e ordenar o mundo, enquanto a modernidade líquida é apresentada como uma dissolução progressiva desses conceitos (BAUMAN, 2001). Hall (1998) fala da fragmentação de um sujeito que era visto até agora como unificado. Bauman (2001) afirma que hoje vivemos em um período onde não existe mais o medo das ambivalências quanto às identidades e a própria ambivalência se torna um valor. Num mundo onde tudo é transitório, uma identidade fixa e bem definida não é atrativa (Bauman, 1998, p. 112-113).

Nos contos analisados, é possível identificar tal liquidez de identidades através das transformações da violência e das múltiplas reiteraões modernas das personagens Gretel e Branca de Neve; de suas ambivalências originais passam a ser reduzidas a unidades estereotipadas para então serem reintegradas em sua multiplicidade de identificações muito além de suas características originais, de Gretels que se tornam bruxas e Brancas de Neve que se tornam guerreiras.

Na negação e na diferença é que as identidades são forjadas, nesse sentido, Hall (1998) também reflete sobre a sensação de pertencimento que o sujeito toma para si, sustentando que na modernidade tardia, essas identidades não são mais centralizadas e uniformes. O contato causado pelas culturas motivado principalmente pela globalização, alterou essa ordem de coisas, resultando em uma fragmentação que torna possível a convivência entre múltiplas identidades inclusive antagônicas (HALL, 1998).

Um mundo se apaga. Outro, floresce. Nada é totalmente sombrio ou exclusivamente límpido, criando-se nuances entre as múltiplas identificações. Bauman (1998) defende que vivenciamos o diluir das instituições forjadas ao longo da modernidade. O questionamento da presença dos contos de Grimm nas salas de aula e sua importância pedagógica acarreta na

transformação da violência nos contos, seja para a sanitização quando direcionados às crianças ou para a brutalização quando direcionados ao público adulto. Se a modernidade traz estranhos a um padrão, a pós-modernidade traz a multiplicidade de estranhos e padrões.

Os novos meios de comunicação favoreceram os transe coletivos. Graças a estes, toda uma série de arcaísmos, em princípio superados, irrompem a vida social. O consumo frenético da cultura popular, as histerias esportivas, e outros fenômenos culturais formam uma onda violenta que tudo arrasta ao passar. Diante dela, a independência, a personalidade e a crítica ao indivíduo não fazem mais sentido, mas cedem lugar à interdependência, ao mimetismo e à aceitação do que é (MAFFESOLI, 1997, p.205).

No domínio popular, os contos de Grimm chamaram a atenção para os usos românticos e morais dos contos de fadas e suas aplicações na educação e na mídia. No caminho acadêmico, as anotações de Grimm inspiraram uma orientação em direção a uma bolsa de estudos bibliográfica e tipológica.

O nacionalismo romântico com suas conotações de manipulação ideológica, acusada pela dominância cultural americana pós-Segunda Guerra Mundial, causou uma nova revisão para assegurar uma abordagem positivista da cultura. A hierarquia de evidências para o folclore mudou. Embora a preocupação com a tradição oral permanecesse primária, a juvenilização e comercialização dos contos ao longo do século XX contaminou a autenticidade cultural do gênero.

Os contos de Grimm se tornaram uma questão de valores, tanto éticos quanto comerciais, cada vez mais rumo a um gênero infantil, um meio visual e uma forma de entretenimento. O discurso sobre seu uso envolveu calorosamente pais e professores pela imagem da inocência das crianças alterada por um romance vivido, a violência e mesmo preconceitos de épocas passadas, onde os julgamentos de adequação variavam dependendo da posição moral assumida pelo discurso dominante.

Os contos se tornaram simultaneamente um sinal de eurocentrismo e americanização comercial. Os contos em suas várias formas consumidas se tornaram parte integrante da cultura de massa e chamaram a atenção para a recontextualização de Hollywood da América para um público global, onde esta assume o papel de definição e é, de fato, a dominadora do discurso. A brutalização dos contos em adaptações cinematográficas é transmitida como autêntica e como a forma verdadeira do conto, reforçando noções de impropriedade das narrativas para a leitura infantil.

Educadores, moralistas e psicólogos discutiram as mensagens, os usos e os abusos dos contos em livros e filmes, em casa e na escola. Os críticos literários envolveram-se mais do

que os folcloristas no discurso público devido à inclinação literária para abordar o artifício, original e derivado, de artistas e autores. Nelly Novaes Coelho insiste que as narrativas de contos de fada não deveriam ser vistas apenas como um mero “entretenimento infantil” como querem alguns, posto que são índices potentes de fenômenos apreendidos da cultura, fontes de conhecimento do homem e de seu lugar no mundo (COELHO, 2008, p.23). Os contos em sua conexão com o mistério, permanecem vivos e necessários, mesmo quando foram diminuídos a estereótipos sanitizados.

As análises em conjunto com as tabelas específicas dos contos analisados nesta pesquisa evidenciam as diferentes tendências nas adaptações dos contos de Grimm dependendo para qual público será orientado. O público infantil recebe produções inocentes e infantilizadas, onde os protagonistas são vítimas e onde os castigos sofridos pelos antagonistas são minimizados. Já as produções voltadas para o público jovem e adulto migram para a outra ponta do espectro: a violência é exacerbada e colocada como uma realidade cruel, contextualizada em um mundo fantasticamente grotesco e ao mesmo tempo intimamente realista.

Os contos aqui analisados em especial evidenciam tais reinterpretações, enquanto a Tabela 1 (p.36) evidencia a minoria dos contos contendo qualquer ato de violência física, e quando presente possuem fortes conexões mitológicas frequentemente em atos de subversão do paganismo e exaltação de virtudes universais, e principalmente, cristãs. A diferença retórica que dividiu a atenção aos contos entre a mercantilização do legado de Grimm como produtos para o consumo moderno, enquanto a prática acadêmica enfrenta um movimento para recuperar objetivamente formas de conhecer, seguir e transformar a tradição.

Linda Dégh (1986, p.83) resumiu o movimento de união entre o velho e o novo: *"It may well be that the time is ripe for a new era of cross-cultural folklore study (...) old problems still have not been resolved, but we can start afresh"*. Essa pesquisa contribuiu para a discussão do papel da violência nos contos de fadas de Grimm a fim de que possamos avançar em leituras equilibradas dos contos sem vilanizar a fantasia ou expurgá-la de seus perigos que oferecem não apenas esperança, mas também espaços onde a criatividade pode florescer.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A violência nos contos de fada dos irmãos Grimm possui uma trajetória complexa e profundamente afetada pelas transformações da própria sociedade. Os fatores que instigaram a busca da presente pesquisa pela compreensão desse fenômeno foi o espectro binário de adaptações existentes – o interesse de produções nos temas de violência para adultos e movimento de sanitização para conteúdos infantis através das produções culturais de massa. Outro aspecto trazido na presente pesquisa foi a própria desconstrução de percepções atuais, em sua maioria americanizadas, de estereotipação da cultura e literatura alemãs como inerentemente violentas, e finalmente, as intensas discussões no meio acadêmico e pedagógico sobre o lugar da violência nos contos de fada.

A pesquisa se ocupou em apresentar e analisar a variabilidade nas formas na qual a violência física é retratada nos contos de fadas dos irmãos Grimm, suas adaptações e traduções subsequentes, de maneira a discutir as relações e caminhos tomados na manifestação da literatura infantil atual, assim como refletir sobre o futuro da literatura infantil brasileira. Tal tarefa foi realizada especificamente através da análise de trajetória adaptativa de três contos selecionados como representantes dos tipos dominantes dentre os protagonistas de contos. Nossos questionamentos nos levaram, primeiramente, a analisar os elementos construtivos da coletânea dos irmãos Grimm e seu lugar na literatura alemã de sua época. Dessa forma, foi possível identificar, no primeiro capítulo, que os irmãos Grimm, apesar de não se identificarem com o Romantismo Alemão, como produto de seu tempo, compartilhavam várias características do movimento. Sua preocupação em relação a uma recuperação e preservação da cultura popular alemã através do estudo da língua e do folclore, independentemente da arte poética do romantismo, causou um alinhamento involuntário dos irmãos com seus contemporâneos. As noções de infância do Romantismo alemão se opunham às noções francesas do Iluminismo, que viam a criança como uma página em branco, um estado neutro de ser, enquanto o pensamento alemão enxergava características únicas e intrínsecas à infância e sua sensibilidade poética e espiritual

No segundo capítulo foi apresentada uma tabela de leitura sistemática de todo ato de violência física presente nos 200 contos da coletânea de Grimm, com base em propostas similares que contabilizavam traumas físicos nas Eddas nórdicas. Após a construção da Tabela 1 (p.36), foi possível observar que a maioria dos contos da coletânea *Kinder- und Hausmärchen* dos irmãos Grimm, diferente do que se pode pensar, não possui qualquer ato de

violência física. assim como a agência majoritária de humanos nos atos de violência, e equilíbrio entre espécies e papéis narrativos na agência dos atos de violência.

Após a contabilização da natureza da violência física presente nos contos, também é possível observar uma conexão com mitologia germânica e religiosidade do povo alemão. Através de várias ações de antagonistas, ocorre a subversão de rituais pagãos, tais como o sacrifício de animais, enquanto imagens positivas de figuras benevolentes pré-cristãs são misturadas à virtudes cristãs de resiliência e sofrimento nas jornadas dos protagonistas. Também foram assinaladas conexões quanto à agência dos heróis com a obra “A Canção dos Nibelungos”, em especial os heróis Siegfried e Kriemhild em contos notavelmente mais fartos de atos de violência. Dessa forma, o paganismo germânico e cristianismo se mesclam em mensagens de superação e resgate de motivos comuns.

Em uma análise aprofundada da trajetória da violência e suas conexões folclóricas e sociais específicas os contos selecionados: “*Schneewittchen*”, “*Hänsel und Gretel*” e “*Das Tapfere schneiderlein*”, foram examinadas associações de certos atos de violência com a vivência camponesa medieval e mesmo com acontecimentos históricos de pequena relevância dentro das classes elevadas da nobreza. Percebe-se que vários atos de violência não possuem apenas uma forte carga simbólica, mas também parecem conectadas com hábitos culturais e outros aspectos contextuais da experiência medieval. Surpreendentemente, certos atos de violência nos contos que são tidos como mais brutais, podem ser encontrados em práticas ao redor do mundo até os dias de hoje, de tal forma que instiga o questionamento se o povo germânico medieval era “mais bárbaro” do que a sociedade global de hoje.

Os movimentos concomitantes de brutalização e sanitização dos atos de violência física nos contos, apurados pelas três tabelas específicas, por vezes pareceu incorporar temáticas novas, características de sua geração, como a agência feminina, e a inicialização de meninas como “bruxas boas” à partir da década de 1980. Assim, podemos inferir que três discursos se movem enovelados hoje nos contos de Grimm: a vivência camponesa de tempos passados, o fazer autoral de Grimm e de seus tradutores, e o discurso consumista dominante representado principalmente pelas Hollywood, que refletem modismos de cada época através de suas produções.

O discurso dominante nos levou ao questionamento da trajetória dos contos de Grimm no continente americano, em específico nos EUA. A americanização dos contos começou como uma aplicação desleixada, com traduções em edições baratas de papel, com pouco valor editorial e com erros de tradução. Estas foram, eventualmente, resgatadas por grandes projetos, como os de Walter Elias Disney, incorporando o sonho americano nas narrativas e

selando a dominância dessa leitura americana, que hoje determina as transformações da violência e para qual público ela será comercializada.

O olhar americanizado do pós-Segunda Guerra, que se espalhou por todo o mundo, trouxe um discurso homogeneizador, onde a violência deve ser apenas glorificada ou completamente excluída. Esse movimento tanto de uma sanitização pedagógica para a leitura infantil como de uma brutalização comercial para consumo adulto interfere intensamente na transformação dos contos de Grimm, o que torna essa discussão incrivelmente relevante e atual. O olhar da nuance e de uma leitura equilibrada é essencial para a compreensão de obras literárias de diferentes períodos históricos. A nuance originalmente defendida pelos irmãos, assim como a leitura em conjunto de crianças com seus pais, de forma a reassegurar estas de que estavam protegidas de seus medos, é essencial para a compreensão da obra e dos atos de violência nela presentes. Embora se tratassem de obras originalmente voltadas tanto para o público infantil quanto adulto, ocorreu após a sua tradução para o inglês, um processo de exclusão do leitor adulto. Dentre os motivos que podem ser destacados para tal exclusão estão a inserção de tais contos nas escolas com objetivos pedagógicos, seguida por um movimento oposto de re-inclusão do adulto através da popularização do conto de fadas como entretenimento por Disney. Os dias atuais presenciam uma separação entre consumo adulto e infantil, onde um brutaliza e o outro sanitiza.

Dirigindo-se a adultos, Jacob e Wilhelm confrontaram os usos da tradição, definidos nas lembranças narrativas da estabilidade da vida passada no campo, para revigorar a existência moderna definida por seus avanços. Os irmãos contrastaram a devoção à tradição oriunda da vida camponesa com o sentimento de mudança, de forma que seus contos se moveram entre diferentes percepções.

Constata-se que a possível percepção por parte do público leitor de uma brutalidade excessiva nos contos alemães originais, se confunde com o discurso dominante de americanizado, de alcance global e altamente influenciador. Este discurso visa acima de tudo comercializar o legado dos contos de fadas através da sensacionalização da violência, para o consumo adulto e ao mesmo tempo para o expurgo da mesma do consumo infantil. Ao evidenciar esse movimento duplo nas transformações recentes, e resgatar contextos passados, a pesquisa alia-se ao esforço de outros acadêmicos de reavaliar o lugar da violência nos contos de fada, abrindo caminho para novas investigações e mesmo novas reinvenções.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, G. **O que é o contemporâneo?** e outros ensaios. Tradução de Vinicius Nicastro Honesco. Chapecó-SC: Argos, 2009.

AGUIAR, V. T.; PENTEADO, M. A. P. (Orgs.). **Conto e reconto: das fontes à invenção**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2012.

ALFANI, G.; GRÁDA, C. Famines in Europe: An Overview. In: ALFANI, G.; Ó GRÁDA, C. (Eds.). **Famine in European History**. Cambridge: Cambridge University Press, 2017, p.1-24.

ANDREWS, T.; BURKE, F. What Does It Mean To Think Historically?. **Perspectives On History**, v. 45, n. 1, jan/2007. Disponível em: <https://www.historians.org/publications-and-directories/perspectives-on-history/january-2007/what-does-it-mean-to-think-historically>. Acessado em 06 dezembro 2021.

ARROYO, L. **Literatura Brasileira**. 3ª ed. São Paulo: Editora UNESP, 2010.

_____. **Literatura Infantil Brasileira**. São Paulo: Editora UNESP, 2011.

ASHLIMAN, D. L. **A Guide to Folktales in the English Language**. New York: Greenwood Press, 1987.

_____. **The Grimm Brothers' Children's and Household Tales (Fairy Tales)**. 2020 Jan. Disponível em: <http://www.pitt.edu/~dash/grimmtales.html>. Acessado em 15 novembro 2021.

BAKHTIN, M. **Rabelais and His World**. Translated by Helene Iswolsky. Cambridge MA and London: MIT Press, 1968 [1965].

_____. The Problem of Speech Genres. In: _____. **Speech Genres & Other Late Essays**. Translated by Vern W. McGee. Austin: University of Texas Press, 1986.

BARNES, A. “**Dove**”. The Catholic Encyclopedia. v. 5. New York: Robert Appleton Company, 1909.

BARTELS, K. **Schneewittchen**: Zur Fabulologie des Spessart. 2^a ed. (nova edição complementada). Lohr am Main: Buchhandlung von Törne, 1986.

BATCHELOR, M. **A Bíblia para as Crianças em 365 Histórias**. São Paulo: Scipione, 1993.

BAUMAN, Z. **Modernidade Líquida**. Traduzido por Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001

_____. **O mal-estar da pós-modernidade**. 1^a ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor., 1998.

BAUSINGER, H. Notes on Snow White. In: BRACKERT, H. (ed.). **And if they haven't died ... Perspectives on the fairy tale**. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1980.

BEHRINGER, W. Neun Millionen Hexen. Entstehung, Tradition und Kritik eines populären Mythos. *Historicum*. 2006. In: **Geschichte in Wissenschaft und Unterricht** 49 [1998], S. 664-685. Disponível em: <https://ludwig-neidhart.de/Downloads/HexenBehringer.pdf> Acessado em: 06 outubro 2021.

BETTELHEIM, B. **The Uses of Enchantment: The Meaning and Importance of Fairy Tales**. New York: Vintage Books USA, 1976.

_____. **Kinder brauchen Märchen**. München: dtv Verlagsgesellschaft, 1984.

BÍBLIA. Português. **Nova Reforma**. Pablo A. Deiros, editor geral; [tradução Reginaldo Souza e Judson Canto]. São Paulo: Editora Vida, 2017.

BIEDERMANN, H. **Dictionary of Symbolism**. James Hulbert, translator. Hertfordshire, Wordsworth Editions, 1996.

BIEHL, F. **Gewalt in Märchen**. München: GRIN Verlag, 2008.

BLAMIRE, D. The early reception of the Grimm's Kind-und Hausmärchen in England. In: LATHEY, G. (Ed.), **The translation of children's literature - A reader**. Clevedon. Multilingual Matters, 2006, p.163-174.

BÖHM-KORFF, R. **Deutung und Bedeutung von „Hänsel und Gretel“**. Eine Fallstudie. Frankfurt am Main: Peter Lang, 1991.

BOURGUIGNON, L. **Branca de Neve**. Tradução de Carlos Frederico Barrere Martin. Ilustrado por Quentin Gréban. São Paulo. Edições SM, 2011.

BRONNER, S. J. The Americanization of the Brothers Grimm. In: _____. **Following Tradition**. Boulder. University Press of Colorado, 1998.

CARNEY, J.E. **Fairy Tale Queens: Representations of Early Modern Queenship**. Londo: Palgrave Macmillan; 2012 sep.

CASHDAN, S. **The Witch Must Die: The Hidden Meaning of Fairy Tales**. New York: Basic Books, 2000.

CASPARI, J. **Schneewittchen starb in Langenbach**. Langenbach im Taunus, 2008. Disponível em: <https://www.langenbach-info.de/Geschichten/Schneewittchen/schneewittchen.html>. Acessado: 08 novembro 2021.

CARAVAGGIO, M.M. da. **Davi com a Cabeça de Golias. Óleo sobre tela.** 1610. Disponível em: <https://arteeartistas.com.br/davi-com-a-cabeça-de-golias-caravaggio/> Acessado: 15 outubro 2021.

CLASSEN, A. The Downfall of a Hero: Siegfried's Self-Destruction and the End of Heroism in the 'Nibelungenlied. **German Studies Review.** v. 26, n. 2, Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2003.

COELHO, N. N. **Panorama histórico da literatura infantil/juvenil: das origens indo-europeias ao Brasil contemporâneo.** 5. ed. São Paulo: Manoele, 2010.

CHRISTOPH, J.& HOFFMEISTER, C. **Historical-genealogical handbook on all counts and princes of Waldeck and Pymont since 1228,** Cassel: Klaunig, 1883.

C.S. L. **The Lion, the Witch and the Wardrobe.** New York: HarperCollins. 2004.

DÉGH, L. Grimm's 'Household Tales' and Its Place in the Household: The Social Relevance of a Controversial Classic. in: **Western Folklore,** v. 38, n. 2. California: Western States Folklore Society, 1979.

DEKKER, G.A. **Schneewittchen: blonde Tochter einer Adligen aus Ostfriesland: Eine historische Spurensuche.** Norderstedt: BoD – Books on Demand, 2013.

DIECKMANN, H. Lived fairy tales. The Favorite fairy tale of childhood. **Journal of Analytic Psychology.** v. 14. 1971, p.474-482.

DILLER, E. Aesthetics and the Grotesque: Friedrich Dürrenmatt. **Wisconsin Studies in Contemporary Literature.** v. 7, n. 3, 1966, p.328-335.

DOS SANTOS, I. Reluctant Romantics – On the fairy tale poetics of the Brothers Grimm and their relationship to German Romanticism. **Literatur,** v. 35, 2014, p.1-8.

EÇA GUIMARÃES, A. **O alfaiate valente**. Ilustrado por Jorge Ribeiro. Media Promo. São Paulo, 2012.

ELIAS, N. **The Civilizing Process**. Oxford: Blackwell, 1994.

EVANS, I. **The Wordsworth Dictionary of Phrase and Fable**. James Hulbert, translator. Ware, Hertfordshire: Wordsworth Editions, 1996.

FAULKES, A. (Trans.) **Edda**. Londo: Everyman, 1995.

FERREIRA, C. Hänsel e Gretel. Ilustrações de Walter Pax. In: _____. **Irmãos Grimm em Quadrinhos**. Rio de Janeiro: Desiderata, 2007.

FEUSTEL, E. **Rätselprinzessinnen und schlafende Schönheiten. Typologie und Funktionen der weiblichen Figuren in den Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm**. Hildesheim: Olms, 2004. [Germanistische Studien und Texte, Bd. 72]

FILHO, R. M. F. **O alfaiate valente**. organizado por Ministério da Educação – MEC ; coordenado por Secretaria de Alfabetização - Sealf. – Brasília, DF: MEC/Sealf, 2020

FREUND, W. **Das Märchen**. Hollfeld: Bange 2003.

FRÜH, S.; WEHSE, R. **Die Frau im Märchen**. Band 8. Kassel: Röth. 1985.

GEIGER, R. **Märchenkunde**. Stuttgart: Urachhaus 1982. S. 10.

GIL, Antonio Carlos. **Métodos e técnicas de pesquisa social**. 5ª ed. São Paulo: Atlas, 1999.

GIRARDOT, N. J. **Initiation and Meaning in the Tale of Snow White and the Seven Dwarfs**. The Journal of American Folklore, vol. 90, n. 357, University of Illinois Press, 1977.

GOETHE, J.W. **Fausto**. Traduzido por António Feliciano de Castilho. Lisboa, [1872] 1919.

_____. **Máximas e reflexões**. Lisboa: Guimarães editores, 1987

_____. **Wilhelm Meisters Lehrjahre**. Berlin: Insel Verlag GmbH, 2009.

GOLDMAN, L. **The Anthropology of Cannibalism**. Westport: Greenwood Publishing Group, 1999.

GRIFFIN, A. M. ; Frederici,G. **Scalping and Similar Warfare Customs in America**. with a Critical Introduction. Morrisville: ProQuest, 2008.

GRIMM, J.; GRIMM, W. **Kinder und Hausmärchen - Ausgabe letzter Hand mit den Originalmerkungen der Brüder Grimm**. 3^a ed. Stuttgart: Philipp Reclam, 2010.

_____. **Contos de Sempre: O alfaiate valente**. 4^a ed. Adaptação Eduard José; ilustrações [de] Francesc Rovira. Porto: Edinter. 1990.

_____. **Contos de Grimm**. Coleção: Clássicos Infanto juvenis. Rio de Mouro : Agrupamento de Escolas de Rio de Mouro. 2013.

_____. **O Alfaiate Valente**. São Paulo: Editora Rideel, 2000

GRIMM, J. **Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm**. Urfassung 1812-1815. Hg. Peter Dettmering, Eschborn b. Frankfurt: Dietmar Klotz, 1997.

_____. **Deutsche Mythologie**. Teutonic mythology. 1. James Steven Stallybrass (tr.). W. Swan Sonnenschein & Allen, 1880.

GUILEY, R. **The Encyclopedia of Magic and Alchemy**. New York: Facts on File, Illustrated edition, 2006.

_____. **The Encyclopedia of Witches, Witchcraft and Wicca**. New York: Checkmark Books, 1999.

HALL, S. **A identidade Cultural na Pós-Modernidade**. 6^a.ed. Rio de Janeiro: DP&A, 1998.

HATIM, B.; MUNDAY, J. **Translation: an advanced handbook**. London and New York: Routledge, 2004.

HEARNE, B. **Disney Revisited, Or, Jiminy Cricket, It's Musty Down Here!** Folk & Fairy Tales. Concise ed. Buffalo: BroadView, 1954.

HERDER, J.G. **Iduna, oder der Apfel der Verjüngung**. Sämtliche Werke. v. 18. Berlin: Weidmann, 1883.

_____. **Lexicon: Symbols**. Freiburg im Breisgau: Chiron Publications, 1993

HILL, M. **A Comparative Analysis of Character Depiction in the Grimms Kinder-und Hausmärchen and Modern Fairytale Adaptations**. 2015. Honor Thesis (Bacharelado em Artes) - Union College, New York.

HOFFMANN, E. T. A. **Gesammelte Werke**. Köln: Anaconda Verlag GmbH, 2015.

HOMERO. **Odisséia**. Tradução de Manoel Odorico Mendes. Ebooks Brasil 1^a Edição. 2009. Disponível em: <https://www.ebooksbrasil.org/adobeebook/odisseiap.pdf>. Acessado em 15 novembro 2021.

HUNT, P. **Crítica, teoria e literatura infantil**. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

JACOBS, J. Molly Whuppie. In: _____. **English Fairy Tales**. New York: Palmera Publishing, 2013

JACOBY, M.; KAST, V.; RIEDEL, I. **Witches, Ogres, and the Devil's Daughter: Encounters with Evil in Fairy Tales**. Translated by Michael H. Kohm, Boston and London: Shambala, 1992.

KAHLERT, K.F. **The Necromancer: or The Tale of the Black Forest: founded on facts.** Translated from the German of Lawrence Flammenberg by Peter Teuthold. London: Robert Holden, [1794] 1927.

KLINGBERG, G. **Children's Fiction in the Hands of the Translators.** Lund, Sweden: Gleerup, 1986.

KOCH, J. C. **Hals-oder peinliche Gerichtsordnung Kaiser Carls V.** Marburg: Nabu Press, 1824.

KOUSOULIS, A.; MYLONAS, K.; ECONOMOPOULOS, K. Violent death and trauma in Norse mythology: a systematic reading of the Prose Edda. **European Surgery.** v.48, n.5, 2016, p.304 - 310.

KRUG EG et al., eds. **World report on violence and health.** Geneva, World Health Organization, 2002.

LAJOLO, M.; ZILBERMAN, R. **Literatura infantil brasileira.** São Paulo: Ática, 1984.

LATHOM, F. **The midnight bell, a German story, founded on incidents in real life.** London: the Valancourt Books, 1798.

LEMON, J.M. **Beheading in the Ancient World.** 2014 Jul. Disponível em: <https://www.bibleodyssey.org:443/en/passages/related-articles/beheading-in-the-ancient-worl>. Acessado em 15 novembro 2021.

LENZ, F. **The picture language of folktales.** Translated by Clopper Almon. Stuttgart: CreateSpace Independent Publishing Platform. 2018 [1980].

LIMA, M. C. **Os melhores contos dos Irmãos Grimm.** Cotia: Editora Pé de Letra, 2021.

LOCKE, J. **The Educational Writings of John Locke.** A Critical Edition with Introduction and Notes. Cambridge: Cambridge University Press, 1968.

LUTHI, M. **Once Upon a Time: On the Nature of Fairy Tales**. Bloomington: Indiana University Press, 1976.

MACHADO, I. **O romance e a voz: a prosaica dialógica de M. Bakhtin**. Rio de Janeiro: Imago, 1995.

MAFFESOLI, M. **A transfiguração do político: a tribalização do mundo**. Porto Alegre: Sulina, 1997.

MAGENNIS, H. Germanic Legend and Old English Heroic Poetry. In Saunders, Corinne (ed.). **A Companion to Medieval Poetry**. Ontario: Wiley-Blackwell, 2010.

MAITLAND, S. **From the Forest: A Search for the Hidden Roots of Our Fairy Tales**. California: Counterpoint LLC, 2012.

MALARTE-FELDMAN, C. **The Greenwood Encyclopedia of Folktales and Fairy Tales** Volumes 1-3. In: HAASE, D (ed.). v. 1 A-F . Westport: Greenwood Press, 2008, p. 43-44.

MIEDER, W. **Hänsel und Gretel**. Das Märchen in Kunst, Musik, Literatur, Medien und Karikaturen. Wien. Praesens 2007.

MILTON, J. **Tradução Teoria e Prática**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

MOERS, W. **Ensel und Krete**. München: Goldmann, [2000] 2002.

MOERS, W.; DOLLINGER, A. **Zamonien. Entdeckungsreise durch einen phantastischen Kontinent**. Von A wie Anagrom Ataf bis Z wie Zamomin . München: Knaus, 2012.

MONT'ALVERNEE, R. **João e Maria**. Organizado por Ministério da Educação – MEC ; coordenado por Secretaria de Alfabetização - Sealf. – Brasília, DF: MEC/Sealf, 2020.

MURRAY, L. **Dancing Bears: Stopping the Exploitation**. 2008. Disponível em: <http://blogs.britannica.com/2008/03/dancing-bears-stopping-the-exploitation>. Acessado em 15 novembro 2021.

NASCIMENTO, V. **Contos em Cordel: Branca de Neve**. Ilustrações por Andrea Ebert. São Paulo: Panda Books, 2010.

NELLY, N.C. **Panorama histórico da literatura infantil juvenil** – das origens indo-européias ao Brasil contemporâneo. 4ª ed. São Paulo: Ática, 1991.

NEUFELDT, R. **Biasing Cannibalism in Anthropology**. Winnipeg: University of Manitoba, 2012.

NEWS 24. **Does it hurt a rhino when it gets dehorned?** 2016 Sep. Disponível em: <https://www.news24.com/News24/does-it-hurt-a-rhino-when-it-gets-dehorned-20160907>. Acessado em 05 novembro 2021.

NISBET, H.B. **German aesthetic and literary criticism, Winckelmann, Lessing, Hamann, Herder, Schiller, Goethe**. Cambridge Cambridgeshire. New York: Cambridge University Press, 1985.

NOVALIS, F. H. Die Lehrlinge zu Saïs. In: _____. **Novalis Werke**. Herausgegeben und kommentiert von Gerhard Schulz. München: Verlag C. H. Beck, 1981.

OFFTERDINGER, C.; LEUTEMANN, H. **Mein erstes Märchenbuch: Eine Sammlung echter Kindermärchen für die ganz Kleinen**. Mit 24 feinen Farbdruckbildern von Prof. C. Offterdinger und H. Leutemann. Siebente Auflage. Stuttgart: Wilhelm Effenberger, 1941.

ONU. **Universal Declaration of Human Rights**. 1948. Disponível em: <https://www.un.org/en/about-us/universal-declaration-of-human-rights>. Acessado em 16 outubro 2021.

OSENBRÜGGEN, E. **Die brandstiftung in den strafgesetzbüchern Deutschlands und der deutschen Schweiz.** Leipzig: J.G. Hinrich, 1854.

OWENS, Lily. **The complete Brothers Grimm fairy tales.** New York : Avenel Books, Distributed by Crown, 1981.

PARSONS, E. **The Castle of Wolfenbach, a German Story.** London: Northanger Abbey Horrid Novels, 1794.

_____. **The Mysterious Warning, a German Tale.** London: Northanger Abbey Horrid Novels, 1796

PIMENTEL, F. **Contos da carochinha.** Rio de Janeiro: Edições de ouro, 1967.

PINKER, S. **The Better Angels of Our Nature.** New York: Penguin Books, 2011.

PÖTHER, A. Goethes Bilder von Kindheit. Überlegungen zu einem Thema der literarischen Öffentlichkeit Im 18. Jahrhundert. **Zeitschrift Für Germanistik**, vol. 1, n. 2, 1991, p. 330–340.

PRINZ, Kerstin. **Es war einmal... Grausamkeit und Gewalt in Märchen.** Hamburg: Science Factory, 2014.

PROPP, Vladimir. **Morfologia do conto maravilhoso.** Tradução de Jasna P. Sarhan. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1984.

RAUBER, D. F. The Fragment as Romantic Form. **Modern Language Quarterly**, Durham, v. 30, n. 2, 1969, p.212-221.

REGINO, S.M. de. **O alfaiate valente.** Goiânia: Biblioteca Infantil e Juvenil Bilíngue Libras-Português, 2016. Disponível em: <http://www.bibliolibras.com.br/acervo/irmaos-grimm/o-alfaiate-valente>. Acessado em 28 agosto 2021.

REICHERT, H. Heroic Epics and Sagas. In: CLASSEN, A. (ed.). **Handbook of Medieval Studies: Terms, Methods, Trends**. 2. de Gruyter, 2011.

RÖLLEKE, H. The 'Utterly Hessian' Fairy Tales by 'Old Marie': The End of a Myth. In BOTTIGHEIMER, R. B. (ed.). **Fairy Tales and Society: Illusion, Allusion, and Paradigm**. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1986.

_____. In: GRIMM, J; GRIMM, W. **Kinder und Hausmärchen - Ausgabe letzter Hand mit den Originalmerkungen der Brüder Grimm**. 3^a ed. v. 3. Stuttgart: Philipp Reclam, 2010.

_____. Die Frau in den Märchen der Brüder Grimm. (Vortrag) In: _____. **Die Märchen der Brüder Grimm: Quellen und Studien**. Gesammelte Aufsätze. Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2000.

_____. **Märchen**. Bamberg: C.C. Buchner, 1981.

RÜDIGER, H.; KOPPEN, E. **Small literary lexicon**. 4^a ed. Bern / Munich. Volume 3, 1966.

SANDER, E. **Schneewittchen: Märchen oder Wahrheit? ein lokaler Bezug zum Kellerwald**. Gudensberg-Gleichen: Lauer, [1994] 2009.

SCHERF, W. **Sneewittchen**. Das Märchen. Lexikon Zweiter Band: L-Z. Munich: Verlag C. H. Beck, 1995.

SCHILLER, F. V. **Über naïve und sentimentalische Dichtung**. Sämtliche Werke. Vol. 5. München: Hanser, 1975.

SCHRÖDER, F. **Hänsel und Gretel**. Die Verzauberung durch die große Mutter. Stuttgart: Opus Magnum, 2009.

SHEPHARD, O. **The Lore of the Unicorn: Myths and Legends**. London: Senate, 1996.

SLEATH, E. **The Orphan of the Rhine, a Romance**. Dublin: Loan from University College Cork Library, 1802.

SMITH, K.A. **Why the Tomato Was Feared in Europe for More Than 200 Years**. Smithsonian Magazine, 2013. Disponível em: <https://www.smithsonianmag.com/arts-culture/why-the-tomato-was-feared-in-europe-for-more-than-200-years-863735>. Acessado em 15 novembro 2021.

SOLMS, W. **Die Moral von Grimms Märchen**. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1999.

STANFORD UNIVERSITY. **The Dancing Bear** illustration. Disponível em: <https://bookhaven.stanford.edu/2013/11/the-questionable-utility-of-the-dancing-bear-or-the-future-of-the-humanities>. Acessado em 15 outubro 2021.

STEINSLAND, G.; MEULENGRACHT SØRENSEN, P. **Människor och makter i vikingarnas värld**. Stockholm: Ordfront, 1998.

STURLUSON, S. **La saga de Harald l'impitoyable**: Haralds saga Sigurdarsonar tirée du Heimskringla. Translated by Régis Boyer. Paris: Petite bibliothèque Payot, 1979.

SUGG, R. **Mummies, Vampires and Cannibals**. The History of Corpse Medicine from the Renaissance to the Victorians. London: Routledge, 2015.

TATAR, M. M. **The Annotated Classic Fairy Tales**. New York: W. W. Norton, 2002.

_____. **The Hard Facts of the Grimms' Fairy Tales**. New Jersey: Princeton University, 1987.

_____. **The Classic Fairy Tales**. New York: W. W. Norton, 1999.

TATER, M. **The Annotated Brothers Grimm**. New York: W. W. Norton, 2004.

TAYLOR, E. **Household tales by the Brothers Grimm**. R. Meek & Co., London, 1876.

TENGGREN, G. **Snow White And the Seven Dwarfs poster**. 1937. Disponível em: <https://i.pinimg.com/originals/5a/b5/43/5ab543f53bab447ae0d5efd50e25c5c5.png>
Acessado em: 15 novembro 2021.

THALMANN, M. **E. T. A. Hoffmanns Wirklichkeitsmärchen**. The Journal of English and Germanic Philology, v.51, n.4, out/1952, p.473-491.

THOMAS, B. **Walt Disney: An American Original**. New York: Hyperion, 1994.

THURSTON, H. Witchcraft. **The Catholic Encyclopedia**. New York: Robert Appleton Company, 1912.

TIEFENBACH, H.; REICHERT, H.; BECK, H. Held, Heldendichtung und Heldensage. In: _____ (eds.). **Reallexikon der Germanischen Altertumskunde**. Berlin: De Gruyter, 1999.

TODOROV, T. **The Fantastic: A Structural Approach To A Literary Genre**. Translated from the French by Richard Howard. Foreword by Robert Scholes. Ithaca: Cornell University Press, 1975.

TODSEN, H. **Über die Entwicklung des romantischen Kunstmärchens**. (Mit besonderer Berücksichtigung von Tieck und E.T.A. Hoffmann). Gebundene Ausgabe; Verlag: Berlin: Universitäts Buchdruckerei von Gustav Schade, 1906.

TOLKIEN, J.R.R. **Árvore e folha**. Tradução de Ronald Eduard Kyrmse. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013.

TÜNAYDIN, E. **Rescuing the bears, silencing the bear leaders: bear dancing in historical context and its abolition in Turkey**. Istanbul: Sabancı University, 2014

URANGA, H.; INAZIO, J. Gentiles. **Enciclopedia Auñamendi** [en línea], 2019

UTHER, H. **Handbuch zu den ‘Kinder- und Hausmärchen’ der Brüder Grimm**. Entstehung – Wirkung – Interpretation. Berlin: de Gruyter, 2008.

WEHSE, R. In siedendem Öl gegart. Die Todesstrafe im Märchen. In: **Tod und Wandel im Märchen**. Tüchersfeld: Erich Röth Verlag Regensburg, 1991.

WHITE, M. **Statistics of Wars, Oppressions and Atrocities of the Nineteenth Century** (the 1800s). 2014. Necrometrics. Disponível em: <https://necrometrics.com/wars19c.htm>. Acessado em 15 outubro 2021.

WILL, P. **Carl von Grosse Horrid Mysteries, a story from the German of the Marquis von Grosse**. Loan from the Taylor Institution Library, London: Gale NCCO, Print Editions, 1796.

WILSON J.A. The Theology of Memphis, Egyptian Myths, Tales, and Mortuary Texts. In: PRITCHARD, J.B. **Ancient Near Eastern Texts Relating to the Old Testament**. 3^a ed. New Jersey: Princeton University Press, 1969.

WOLLENWEBER, E. Thesen zum Märchen. – In: RÖTZER, H. G. (Hg.). **Märchen**. Bamberg: C.C. Buchner, 1981.

WORLEY, L. K. The Horror! Gothic Horror Literature and Fairy Tales: The Case of “Der Räuberbräutigam”. **Colloquia Germanica**, vol. 42, no. 1, 2009.

ZILBERMAN, R. **A literatura infantil na escola**. 11^a ed. São Paulo: Global, 2003.

ZILBERMAN, R.; LAJOLO, M. **A leitura rarefeita: livro e leitura no Brasil**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.

ZIPES, J. Abandoned Children ATU 327A - Hansel and Gretel. In: _____. (ed.). **The Golden Age of Folk and Fairy Tales: From the Brothers Grimm to Andrew Lang**. Indiana: Hackett Publishing, 2013.

_____. **The Enchanted Screen: The Unknown History of Fairy Tale Films**. New York: Routledge, 2011.

_____. The oral and literary fairy tales. In: TATAR, M. (ed.). **The Classic Fairy Tales**. 1^a ed. New York and London: W.W. Norton, 1999, p. 333-338

_____. **Why Fairy Tales Stick: An Evolution and Relevance of Genre**. New York: Routledge, 2013.

_____. **Breaking the Magic Spell: Radical Theories of Folk and Fairy Tales**. Lexington: The University Press of Kentucky, 2002.

_____. **The Great Fairy Tale Tradition: From Straparola and Basile to the Brothers Grimm**. New York: W. W. Norton, 2001.

_____. **The Oxford Companion to Fairy Tales**. Oxford: Oxford University, 2000.

_____. **When Dreams Come True**. London: Routledge, 1998.

_____. **The Complete Fairy Tales of the Brothers Grimm**. New York: Bantam Books, 1992.

_____. **Beauties, Beasts and Enchantments: Classic French Fairy Tales**. New York: New American Library, 1989.

_____. **Fairy Tales and the Art of Subversion: The Classical Genre for Children and the Process of Civilization**. New York: Methuen, 1983.

_____. **The Brothers Grimm: From Enchanted Forests to the Modern World.** New York: Palgrave Macmillan, [1988] 2002.

ZOËGA, G. T. **A Concise Dictionary of Old Icelandic.** 2^a ed. Toronto: University of Toronto Press, 2004.

DICIONÁRIOS

DICIONÁRIO DUDEN, Volume 7: The dictionary of origin, Mannheim; Vienna; Zurich, 1989.

DICIONÁRIO Michaelis Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa. Melhoramentos. 2015. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/> Acessado em 15 novembro 2021.

DICIONÁRIO Merriam-Webster's Collegiate Dictionary. Merriam-Webster; 11th ed. edição 2006.

DICIONÁRIO Novo dicionário da língua portuguesa. Por Cândido Figueiredo. Projeto Gutenberg. 2010.

DICIONÁRIO The Cambridge Dictionary of Psychology. Cambridge: Cambridge University Press. HOLBROOK, A. L. 2009.

FILMES E SÉRIES DE TV:

EL CHAPULIN COLORADO: EL SASTRECILLO VALIENTE. Direção: Roberto Gómez Bolaños. México: Común, 1978. Digital.

FEARIE TALE THEATER: HANSEL AND GRETEL. Direção: James Frawley. Produção: Shelley Duvall, Gaylord Production Company. Estados Unidos: Lions Gate Films e Platypus Productions, 1984. Digital.

FEARIE TALE THEATER: SNOW WHITE. Direção: Peter Medak. Produção: Shelley Duvall, Gaylord Production Company. Estados Unidos: Lions Gate Films e Platypus Productions, 1984. Digital.

HAPPILY EVER AFTER: FAIRY TALES FOR EVERY CHILD- THE VALIANT LITTLE TAILOR. Direção: Bruce W. Smith. Estados Unidos: HBO, 1995. Digital.

MIRROR, MIRROR. Direção: Tarsem Singh. Produção: Ryan Kavanaugh, Bernie Goldmann, Brett Ratner, Kevin Misher. Estados Unidos: Relativity Media (Cinema) 20th Century Fox Home Entertainment (DVD/Blu-ray), 2012. Digital.

SECHS AUF EINEN STREICH: DAS TAPFERE SCHEIDERLEIN. Direção: Christian Theede. Alemanha: ZieglerFilm Köln, Das Erste 2008. Digital.

SECHS AUF EINEN STREICH: HÄNSEL UND GRETEL. Direção: Uwe Janson. Alemanha: Askania Media/ProSaar. Das Erste, 2008. Digital.

SECHS AUF EINEN STREICH: SCHNEEWITTCHEN. Direção: Thomas Freundner. Alemanha: RD Das Erste, 2009. Digital.

SNOW WHITE AND THE HUNTSMAN. Direção: Rupert Sanders. Produção: Sam Mercer, Palak Patel, Joe Roth. Estados Unidos: Universal Pictures, 2012.

SNOW WHITE AND THE SEVEN DWARVES. Direção: David Hand. Estados Unidos: Walt Disney Studios, RKO Radio Pictures, 1937. Digital.

SNOW WHITE: THE FAIREST OF THEM ALL. Direção: Caroline Thompson. Produção: Hallmark Entertainment. Estados Unidos: ABC, 2001. Digital.

THE BRAVE LITTLE TAILOR. Direção: Burt Gillett; Bill Roberts. Estados Unidos: Walt Disney Studios, RKO Radio Pictures, 1938. Digital.

ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE

Termo de Anuência do (a) orientador (a)

Nome do (a) aluno (a): Jessica Ribeiro Bombonato

Data da defesa: 03 / 05 / 2022

Nome do Prof. (a) orientador (a): Profa. Dra. Maria Zilda da Cunha

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

Paulo, 19 / 06 / 2022



(Assinatura do (a) orientador (a))