



CANTO DO CONTO

MENINAS QUE CAEM MORTAS (OU PORQUE CONTINUAR LENDO CONTOS DE FADAS)

Ana Luiza Gerfi BERTOZZI¹

Os mortos sabem algo que não sabemos, embora guardem isso para si mesmos. (Angela Carter, 2022)

A morte é um recurso narrativo infinitamente útil: ela avança *plots*, motiva personagens, alimenta vinganças, adiciona mistério, cria suspense, emociona leitores. Mas o que acontece quando ela não é permanente?

Todos nós conhecemos pelo menos uma história em que esse recurso é utilizado e – passando muito longe das implicações morais e religiosas – é inquestionável o peso narrativo e simbólico que a reversão de nossa “única certeza na vida” tem no imaginário de leitoras e leitores ao redor do mundo.

Mas o texto bíblico não é o único que se utiliza desse recurso: os contos de fada são outro gênero em que é possível encontrar o desfazer da morte, também chamado de morte simbólica. Neste ensaio, pretendo apresentar três protagonistas que, espalhadas pelo tempo e pelo espaço, vi-

1 Mestra em Letras – Literatura Portuguesa – pela Universidade de São Paulo (FFLCH); Graduada e Licenciada em Letras Português pelo Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de São Paulo (IFSP-SPO). Bacharela em Administração pela Universidade Padre Anchieta – Jundiaí-SP. Membro do GELAF (USP) – Grupo de Estudos de Literatura de Autoria Feminina. Editora Assistente da *Revista Metalinguagens*. Docente do Colégio de Vinhedo – SP. E-mail: <ana.bertozzi@gmail.com>.

venciaram o mesmo percurso narrativo: desvencilharam-se da morte, desenvolvendo um percurso narrativo que, em suas histórias, marcou a transformação da menina em mulher.

Com certeza, todos nós sabemos o que é um conto de fadas, mas, entre nossas próprias memórias de leitura (ou ausência delas), nosso imaginário coletivo e todas aquelas princesas da Disney, é interessante definir, via de regra, o que é um conto de fadas. Para isso, podemos começar com a definição da própria Angela Carter, autora britânica (1940-1992), responsável pelo recolhimento de dois dos contos que vamos analisar.

Na introdução que faz para uma coletânea de contos que recolheu (2007), ela começa ressaltando o fato de que é muito raro encontrar fadas literais em tais narrativas, uma vez que o nome – contos de fadas – é, na verdade, uma figura de linguagem sob a qual é agrupado todo um conjunto de “[...] narrativas infinitamente variadas que eram e ainda são oralmente transmitidas e difundidas mundo afora – histórias anônimas que podem ser reelaboradas vezes sem fim por quem as conta, o sempre renovado divertimento dos pobres.” (CARTER, p. 13, 2022). A definição de Angela Carter nos traz características muito importantes do gênero: seu poder de mutação e recombinação, sua altíssima taxa de transmissão, sua falta de autoria, sua versatilidade. Essas características, marcam as três narrativas que iremos analisar: Branca de Neve, registrado pelos Irmãos Grimm (2013); A menina que desterrou sete rapazes e Nourie Hadig, ambos registrados por Angela Carter (2022).

E ainda que sejam raras as fadas, nesses contos é muito comum encontrar meninas em apuros, seja por causas mágicas ou familiares, estratégias políticas ou enganações ambiciosas, esses apuros são tão corriqueiros que já fazem parte, também, do nosso entendimento crítico sobre a posição que as meninas e as mulheres podem ocupar nesse gênero, especialmente, nas narrativas tradicionais. Ou seja, reconhecemos a princesa ou a garota que precisam ser salvas de uma situação ameaçadora e esse é, inclusive, um ponto central de parte da crítica contemporânea feita ao gênero: a falta de autonomia dessas garotas em tais situações de vida ou morte.

Esse ensaio pretende, entretanto, explorar uma outra característica recorrente nesses contos: não necessariamente a necessidade de serem salvas que essas protagonistas demonstram, mas sim sua capacidade de voltarem à vida.

A morte, como recurso narrativo, é ampla. Suas funções, suas construções, seus desdobramentos narrativos estão presentes em todos os gêneros da Literatura. Apesar disso, a presença de um mesmo *plot* narrativo em contos de diversas regiões e épocas é um fenômeno observado desde os primeiros estudos e catalogações feitas desse gênero e, ao longo do tempo, essas recorrências parecem reforçar que alguns recursos narrativos transcendem barreiras culturais para demonstrar que algumas experiências precisam ser narradas. Mas, se nenhum de nós, reles mortais, será capaz de driblar a morte, qual é o intuito narrativo que essas garotas parecem cumprir?

Primeiro, devemos conhecer essas meninas, lhes apresento, então, as três protagonistas: Branca de Neve, Wudei'a e Nourig Hadig. A primeira é alemã, a segunda é marroquina e a terceira é armênia. O que encontramos em suas histórias parte de um recorte temático muito bem observado por Angela Carter: são famílias infelizes. Além dessa importante relação há outra: todas elas são trazidas de volta à vida depois de morrerem.

Como quero que vocês as conheçam “pessoalmente”, vou deixar aqui apenas uma breve descrição dos enredos e das cenas de suas mortes e retornos, como uma breve introdução às suas histórias.

Branca de Neve vocês já devem conhecer, uma menina doce, desejada pela mãe e abandonada à própria sorte pelo pai. Depois de ficar perdida na floresta e conhecer sete anões que lhe dão abrigo em troca de trabalho, a menina é encontrada por sua madrasta, a mesma que, por inveja, a estava perseguindo desde o começo da história. A menina sobrevive a duas tentativas de assassinato: a primeira um espartilho, a segunda um pente, ambos amaldiçoados. Na terceira tentativa, entretanto, a menina não resistiu e, depois de dar uma dentada em uma maçã envenenada, “[...] caiu morta no chão” (GRIMM; GRIMM, 2013, p. 278). A menina passa um tempo em um caixão de vidro, pois os sete anões que a abrigaram não tiveram coragem de enterrar uma beleza tão inocente. Depois de um tempo simbólico de sua maturação sexual (BERTOZZI, 2023), um príncipe a encontra no caixão de vidro dos anões e, imediatamente, se apaixona pela garota, estando disposto, inclusive, a comprá-la dos mineiros. Estes dizem que jamais poderiam aceitar um pagamento e dão a menina desacordada ao príncipe. Quando o caixão está sendo movido, em um solavanco, o pedaço de maçã que estava aloja-

do em sua garganta se solta e a menina volta a vida para poder casar-se com o príncipe e poder viver, então, feliz para sempre, depois de ver sua madrasta morrer torturada em sua festa de casamento.

Nossa segunda protagonista é Wudei'a, seu nome completo é Wudei'a Que Desterrou Su-bei'a, ou seja, Menina que Desterrou Sete. Sua história começa com uma enganação feita pela tia para se livrar dos sete sobrinhos, irmãos mais velhos de Wudei'a. Depois de quinze anos, a menina parte para encontrá-los em um castelo no deserto. Tanto em sua busca pelo deserto, quanto lá com seus irmãos, uma série de eventos se desenrola, colocando a menina em uma situação mais e mais precária - parte da sequência de eventos se inicia, pois a menina se esquece de um aviso dado pelos irmãos: que ela dividisse toda a comida que encontrasse com a gata que vivia no castelo. Sua morte é consequência direta da vingança dessa gata, da qual resultam tanto a perseguição da menina por um demônio, quanto o golpe mortal, entregue por uma unha do dedo mindinho do demônio que, depois de se alojar embaixo da pele da menina, fez ela cair no chão “[...] sem vida nem movimento” (CARTER, 2007, p. 191). Os seus sete irmãos a colocam em um caixão amarrado no dorso do camelo do pai de todos eles. O camelo é encontrado, então, por um grupo de viajantes no deserto, por acaso, os homens fazem o camelo se ajoelhar e conseguem, finalmente, ver a menina dentro do caixão de madeira. Wudei'a é reconhecida por sua beleza e possível riqueza, já que levava um anel em seu dedo. Quando um dos homens retira o anel de seu dedo, retira também a unha do demônio que havia se alojado ali. A menina indica o caminho aos viajantes, os irmãos se encontram e partem na direção da casa de seus pais.

Nossa última protagonista é Nourie Hadig, ou pedacinho de romã, em sua história, sua mãe é sua maior ameaça. A mãe, em questão, em todas as noites de lua nova, perguntava à lua quem era a mais bonita entre as duas – a mulher ou o satélite – e, durante anos, a lua respondeu que a mulher era a mais bonita. Quando Nourie fez quatorze anos, entretanto, a resposta da lua mudou e passou a apontar a menina como “a mais bonita de todas.” (CARTER, 2007, p. 220). A mãe começa uma intensa investida contra o bem-estar da menina, inclusive, instigando pai contra filha. O pai não consegue matar a menina, então a abandona na floresta. A menina encontra uma casa encantada que a tranca dentro de si, para que ela cuide de um menino desacordado durante sete anos. A mãe

fica sabendo que a menina ainda está viva, mas não a encontra. Depois de quatro anos, Nourie Hadig consegue, conversando através de uma janela, comprar uma menina cigana de uma caravana que passava em frente a casa. Ambas têm a mesma idade e se tornam amigas, revezando-se para cuidar do menino adormecido. Quando o menino acorda, a cigana o engana, brevemente, para que ele queira casar com ela, mas Nourie consegue reverter esse quadro, utilizando-se da Pedra da Paciência, e tornando-se a princesa de Adana. Quando todos são libertados da casa, a mãe de Nourie fica sabendo de seu paradeiro e lhe envia um anel. Nourie colocou o anel no dedo e “caiu desacordada” (CARTER, 2007, p. 225), sem sentidos, mas com um sorriso tranquilo em seus lábios. Nourie fica desacordada durante três anos, até que um curandeiro, chamado pelo príncipe, tira o anel de seu dedo, por acaso, e descobre que a menina ainda está viva. Depois de extorquir o príncipe por mais dinheiro, a menina finalmente volta à vida definitivamente. Todos que estavam na casa viram muito amigos e a mãe de Nourie morre de raiva, literalmente.

De saída é preciso dizer que meus resumos não fazem jus aos contos; leiam as histórias na íntegra. Ainda assim, alguns pontos importantes podem ser observados sobre essas três protagonistas e seus relacionamentos com a morte.

A morte de Branca de Neve acontece no fim de uma narrativa que se desenrola com a menina em uma posição marcada pela ingenuidade e pela impotência. A menina não reconhece a ameaça que se apresenta diante dela – mesmo depois de duas tentativas – e, ainda assim, confia na estranha velha que lhe dá a maçã. Dentro de seu caixão de vidro, Branca de Neve é observada e mantida em um estado de suspensão de ação (período narrativo em que a menina está desacordada como morta), para que passe o tempo necessário para que ela amadureça sexualmente (afinal de contas, a história começa quando ela tem, apenas, sete anos), mas também para que se reforce narrativamente seu estado de fragilidade e da necessidade de proteção, o que justifica a chegada do príncipe e a falta de iniciativa dos anões.

A maturação sexual (BERTOZZI, 2023) representa um importante acontecimento do período, uma vez que garante que Branca de Neve esteja pronta para o desejo do príncipe: que ela o acompanhe ao castelo para casarem-se e viverem felizes para sempre. Assim, a morte simbólica de

Branca de Neve é o seu período de “incubação” entre desvencilhar-se da vida familiar e preparar-se para a vida adulta.

Quando a garota volta a vida, é por meio da ação indireta do príncipe sobre ela (ao contrário do que Walt Disney anda dizendo por aí, não é um beijo do príncipe que acorda Branca de Neve, mas sim um tropeço de um dos seus criados que estava carregando o caixão). O acaso é, inclusive, uma característica, especialmente, interessante com relação ao seu papel na reversão da morte como ferramenta narrativa, que está presente nos três contos. Aqui, o príncipe não esperava que a jovem acordasse, presume-se, então, que seu interesse é apenas levá-la consigo, entretanto, com seu despertar a história pode terminar com um fim narrativo satisfatório para o *plot*: há o casamento e há a punição da vilã dois eventos que não aconteceriam se a menina continuasse desacordada. E, ainda que seja tentador especular sobre essa intenção do príncipe, por enquanto, vamos nos ater ao texto.

A morte de Wudei’a é marcada pela sequência caótica das ações que transpiram ao redor da menina, partindo da ofensa à gata por não ter recebido metade de um feijão, chegando na incessante perseguição demoníaca. Especialmente por isso, o acaso também é um grande fator na história marroquina. Tanto a menina não tinha a intenção inicial de ofender a gata, quanto não conseguiu se defender da unha do dedo mindinho do demônio que entrou na sua mão, enquanto ela estava limpando. O acaso se estende para o momento em que Wudei’a, já desacordada, é encontrada pelos viajantes no deserto. Não parece haver nenhum motivo para que os irmãos tenham escolhido esse modo para devolver o corpo da menina aos pais, mas a sequência narrativa coloca a menina desacordada frente a três homens que caminhavam pelo deserto, que são, casualmente, os responsáveis por retirar o anel e, assim, reverter a morte.

Comparativamente, Wudei’a é muito mais ativa em sua história do que Branca de Neve (não necessariamente o feito mais impossível); ela cuida da casa dos irmãos, mas também se defende de forma muito mais eficaz do seu atacante do que Branca de Neve, ainda mais, pois a batalha de Wudei’a já havia sido ganha, quando a menina cai desacordada. Essa ordem dos eventos cria uma suspensão de ação que é ainda mais pronunciada, mesmo que mais curta, e que é devida à

postura ativa e combativa de Wudei'a. No caso do conto marroquino, diferente da narrativa alemã, a suspensão de ação- o tempo que a menina passa desacordada- não se caracteriza como uma maturação sexual. Na verdade, o enredo do conto constrói esse momento muito mais como uma experiência para os irmãos. Quando a menina morre, eles não se deslocam até a casa dos pais para levar a menina de volta, deixam que esse percurso seja feito pelo camelo que primeiro levou a menina até lá. Sua volta parece ser, então, a motivação que todos precisavam para reunir efetivamente a família. Na casa dos pais, nada realmente acontece narrativamente: os irmãos descansam em silêncio por três dias e, no quarto dia, contam sua história desde o dia da enganação da tia até ali, mas sem nenhuma consequência. No desfecho do conto, parece haver um espaço narrativo não preenchido, uma vez que a tia não é punida e não há nenhum casamento (ausência sempre marcada com alguma surpresa no mundo dos contos de fada), ainda que haja um final feliz- aqui, centrado na união familiar e não amorosa.

Para mim, apesar da ausência da maturação sexual, o recurso da morte simbólica é utilizado, neste conto, também como maneira de consolidar a entrada da menina na vida adulta, de modo a reconstruir a unidade familiar. É só com a volta de Wudei'a à vida que os irmãos decidem voltar para a casa dos pais. É por meio de sua morte simbólica, então, que a menina consegue finalmente reconstruir a família que foi separada com seu nascimento – como se, por fim, pagasse uma dívida com a família, adquirida quando nasceu e paga aos quinze anos. Assim, a posição da menina dentro do núcleo familiar pode deixar de ser a de “menina que desterrou seus sete irmãos”, para ser somente a de filha. Porém, com o fim abrupto do conto, a única evidência textual que se encontra para essa interpretação é o fato de que o conto termina com um final feliz, apesar da ausência de casamento e punição: “E desde aquele dia viveram juntos e muito felizes” (CARTER, 2007, p. 192)

A morte de Nourie Hadig, arquitetada por sua mãe, combina, em minha opinião, tanto aspectos da maturação sexual que vemos em Branca de Neve, quanto da consolidação da entrada na vida adulta, que vemos em Menina que desterrou sete. Em Branca de Neve, o casamento da menina não é necessariamente narrado como a construção de um novo núcleo familiar, especialmente se levarmos em conta que os anões que cuidaram da menina durante tanto tempo tenham sido deixa-

dos de lado. O objetivo narrativo é o casamento em si, a consolidação do laço que oficializa Branca de Neve mais uma vez no posto de nobreza e a recompensa por sua beleza e inocência preservadas. Em Wudei'a que desterrou Subei'a, reconstruir a família original parece ser um dos objetivos do *plot*. Dar à protagonista a oportunidade de desfazer um erro que está atrelado ao seu nascimento e completamente fora de seu controle, mas que, ainda assim, a menina assume como sua responsabilidade para ser corrigido. Em Nourie Hadig, por sua vez, a morte simbólica da menina dá a ela a possibilidade de uma ruptura completa com sua família e a possibilidade de construir uma nova família. A perseguição da mãe e as ações do pai demonstram a impossibilidade de reconstituição familiar, mas, sendo a família uma das construções centrais da identidade de uma pessoa, é preciso que a menina "morra" para que consiga se desvencilhar dos horrores que ela conheceu. O fato de o conto narrar as tentativas frustradas da mãe e do pai em encontrar a filha ao longo do enredo, para mim, são formas de demonstrar, narrativamente, o quanto a situação da menina fora da casa encantada seria precária e o quanto foi necessário que ela passasse por esse duplo processo de "incubação": o primeiro, dentro da casa, que marca sua maturação sexual, e o segundo, durante o processo de suspensão de ação, que possibilita que a menina receba os cuidados do príncipe e da cigana e que assim os futuros laços familiares se estabeleçam.

A protagonista desse conto passa por sua maturação sexual fora do estado de suspensão de ação. Essa maturação acontece no período em que a menina está cuidando do príncipe desacordado. Há, entretanto, uma semelhança curiosa desse momento com o caixão de vidro de Branca de Neve: na casa cheia de tesouros, a menina também está isolada, e, mesmo com a chegada da menina cigana, o isolamento das duas é o mesmo até que o príncipe acorde. Quando isso acontece, ambas as meninas já amadureceram o suficiente para que recebam propostas de casamento, com 21 anos.

A suspensão de ação pela qual passa Nouri Hadig parece ter, então, outro propósito: a menina passou toda a sua adolescência trancafiada dentro de uma casa – com sua pureza resguardada – tomando conta de um príncipe. Quando está desacordada, parece que é sua vez de receber cuidado. Essa interpretação é reforçada textualmente por duas evidências: o fato de que a menina cigana

já não é uma ameaça à relação amorosa de Nourie com o príncipe (algo que poderia ser um problema enquanto ela estivesse desacordada) e a forma como sua aparência é descrita quando ela fica desacordada: “Logo o príncipe voltou e encontrou sua mulher dormindo profundamente. Por mais que a sacudisse, ela não acordava; entretanto havia em seus lábios um sorriso tão tranquilo que ninguém diria que estava sem sentidos” (CARTER, 2007, p. 225). O sorriso tranquilo de Nourie remete a um sentimento pacífico, diferente da angústia percebida nas outras duas cenas em que o texto utilizado reforça a ideia de que as meninas estão mortas.

As três protagonistas entram em seus estados de suspensão de ação – sono semelhante à morte – devido às ações diretas de uma antagonista feminina: a madrasta de Branca de Neve, a gata de Wudei’a e a mãe de Nourie Hadig. No caso do conto armênio, duas outras personagens antagonistas são tão importantes, narrativamente, quanto a mãe: a cigana e o curandeiro. Especialmente nas ações do curandeiro, fica evidente como o acaso também serve aqui um importante papel para a construção do enredo. O dito curandeiro entra na história quando a menina já está desacordada há três anos, e suas ações (duas ações) são essencialmente egoístas e voltadas ao próprio enriquecimento: ele tenta roubar uma das muitas joias que enfeitam a menina desacordada – um anel, presente enfeitado de sua mãe, que está em seu dedo, e, assim, acaba descobrindo que a menina estava enfeitada. Imediatamente, ele recoloca o anel no dedo da menina e pede mais dinheiro para o príncipe para tratá-la. Quando consegue a promessa de muita riqueza, ele retirou definitivamente o anel, e a princesa [...] “se sentou imediatamente e começou a falar” (CARTER, 2007, p. 226). As três meninas devem, então, sua volta à vida às ações casuais de homens desconhecidos: os criados do príncipe, os três viajantes no deserto e um curandeiro charlatão. Essa combinação da necessidade das ações masculinas com o acaso parece reforçar nas três histórias uma posição de vulnerabilidade que permeia as três protagonistas.

A vulnerabilidade é resultado direto das ações de seus antagonistas, mas é também resultado de suas fragilidades: ser jovem, estar sozinha, estar em dívida, ser ingênua, ser bela. As três protagonistas terminam seus contos mais adultas e menos vulneráveis do que estavam no início: casadas, de volta ao seio familiar, construindo uma nova família, mas o estado de suspensão de ação,

nas três histórias, cria quase um ápice para essa vulnerabilidade: estar desacordada. Essa vulnerabilidade absoluta somada às ações que ocorrem somente devido ao acaso permitem que, uma vez que as protagonistas tenham passado pela morte simbólica de suas vidas, elas possam fazer a transição da vida infantil para a vida adulta, mesmo que essa vida adulta ganhe contornos diferentes na história alemã, marroquina ou armênia.

Para Angela Carter, a condição que une todas essas protagonistas é estar viva. E aqui me atento a uma característica dessa condição: ela é inescapável, a não ser pela morte. Para essas meninas que se transformam em mulheres, desvencilhar-se da morte é o processo pelo qual elas têm de passar para prevalecer sobre a condição de estar viva. É como ir além de uma primeira vida, dominada pelos efeitos das ações dos outros, e buscar uma melhor, agora protagonizada por elas mesmas. Para nós, mais uma vez, reles mortais, que não contamos com o recurso narrativo do desfazer da morte, o que essas narrativas contam?

Elas nos contam sobre a nossa própria possibilidade de morrer-e-renascer, ainda estando viva. De nos destruir e nos reconstruir, para que consigamos nos apropriar da condição inescapável de estar viva. Se não é possível nos afastar dela, então que a tornemos nossa, autoral. Desvencilhar-se da morte é crescer, amadurecer, deixar que as lutas e angústias da infância fiquem para trás, para que as protagonistas possam continuar indo em frente. E apesar de todas as críticas que podemos fazer ao gênero, para mim, esse é um ótimo motivo para continuarmos lendo contos de fadas.

“103 contos de fadas” (2022) é uma coletânea da Companhia das Letras de contos recolhidos por Angela Carter e que, no Brasil, reúnem duas edições feitas pela autora: a primeira e a segunda edição de *“The Virago book of fairy tales”* (1990, 1992), o volume tem 499 páginas e conta com uma introdução da autora ao primeiro volume em língua inglesa e um posfácio escrito por Marina Warner após a morte de Angela Carter.

“Contos completos: Irmãos Grimm” (2013) é uma coleção anotada de todos os contos publicados pelos irmãos Jacob e Wilhelm, pela editora Bertrand, Temas e Debates, a tradução, as notas e a in-



trodução são de Teresa Aica Bairos, feitas direto do Alemão para o Português de Portugal. O volume tem 998 páginas e é editado e publicado em Portugal.

REFERÊNCIAS

BERTOZZI, Ana Luiza Gerfi. *Três contos sem fada: a violência atualizada em Branca de Neve*. 2023. Dissertação (Mestrado em Literatura Portuguesa) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023. doi:10.11606/D.8.2023.tde-26032024-125726. Acesso em: 2025-01-30.

CARTER, Angela. *103 contos de fadas*. Trad: Luciano Vieira Machado. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p. 499.

GRIMM, Jacob; GRIMM, Wilhelm. *Contos da Infância e do Lar*. Trad: Teresa Aica Bairos. 1. ed. Portugal: Lisboa: Bertrand Editora, 2013. p. 998.

Aceito em Janeiro de 2025.