



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS**  
**FACULDADE DE LETRAS**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: ESTUDOS LITERÁRIOS**

**LUIZA CARVALHO SANTOS BRANDÃO**

**ENTRE CASTELOS E FOGUEIRAS:**  
**UMA ANÁLISE HISTÓRICA DAS REPRESENTAÇÕES DAS BRUXAS NO**  
**CONTO MARAVILHOSO**

Belo Horizonte  
2023

**LUIZA CARVALHO SANTOS BRANDÃO**

**ENTRE CASTELOS E FOGUEIRAS:  
UMA ANÁLISE HISTÓRICA DAS REPRESENTAÇÕES DAS BRUXAS NO  
CONTO MARAVILHOSO**

**Dissertação de mestrado apresentada como requisito para a obtenção do título de mestre** junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais.

Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura comparada.

Linha de pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural (LHMC)

Orientador: Prof. Dr. Constantino Luz de Medeiros.

Belo Horizonte  
2023

B817e

Brandão, Luíza Carvalho Santos.

Entre castelos e fogueiras [manuscrito] : uma análise histórica das representações das bruxas no conto maravilhoso / Luíza Carvalho Santos Brandão. – 2023.

1 recurso online (128 f. : il., p&b.) : pdf.

Orientador: Constantino Luz de Medeiros.

Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada.

Linha de Pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural.

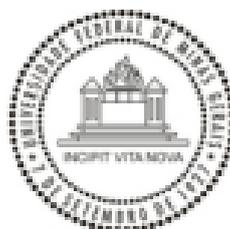
Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras.

Bibliografia: f. 118-125.

Exigências do sistema: Adobe Acrobat Reader.

1. Literatura fantástica – História e crítica – Teses. 2. Feiticeiras na literatura – Teses. 3. Mulheres e literatura – Teses. 4. Crítica feminista – Teses. 5. Caça às bruxas – Teses. 6. Contos de fadas – História e crítica – Teses. 7. Basile, Giambattista, ca.1575-1632. – Sol, Lua e Tália – Crítica e interpretação – Teses. I. Medeiros, Constantino Luz de. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Título.

CDD: 809.93375



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS  
FACULDADE DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: ESTUDOS LITERÁRIOS

### FOLHA DE APROVAÇÃO

Dissertação intitulada *ENTRE CASTELOS E FOGUEIRAS: UMA ANÁLISE HISTÓRICA DAS REPRESENTAÇÕES DAS BRUXAS NOS CONTOS DE FADAS*, de autoria da Mestranda LUIZA CARVALHO SANTOS BRANDÃO, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras: Estudos Literários.

**Área de Concentração:** Teoria da Literatura e Literatura Comparada/Mestrado

**Linha de Pesquisa:** Literatura, História e Memória Cultural

Aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof. Dr. Constantino Luz de Medeiros - FALE/UFMG - Orientador

Prof. Dr. Marcelo Rondinelli - FALE/UFMG

Profa. Dra. Mônica de Menezes Santos - UFBA

Belo Horizonte, 11 de agosto de 2023.



Documento assinado eletronicamente por **Marcelo Rondinelli, Professor do Magistério Superior**, em 11/08/2023, às 18:02, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Constantino Luz de Medeiros, Professor do Magistério Superior**, em 11/08/2023, às 19:58, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Marcos Rogério Cordeiro Fernandes, Professor do Magistério Superior**, em 15/08/2023, às 06:52, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Mônica de Menezes Santos, Usuária Externa**, em 16/08/2023, às 15:53, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Antonio Orlando de Oliveira Dourado Lopes, Coordenador(a)**, em 21/08/2023, às 08:59, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site [https://sei.ufmg.br/sei/controlador\\_externo.php?acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=0](https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **2532595** e o código CRC **5C34CBC8**.

A tantas outras mulheres que vieram antes de mim, lembradas e esquecidas. Sem elas nada disso seria possível.

## AGRADECIMENTOS

Às duas universidades que me acolheram ao longo da trajetória acadêmica que trilhei até aqui. A Universidade Federal da Bahia, na qual me formei no curso de licenciatura e descobri a paixão pela pesquisa e a Universidade Federal de Minas Gerais que, mesmo distante, acolheu o projeto de pesquisa que tanto sonhei em desenvolver. Saúdo a universidade pública, gratuita, de qualidade e desejo que os próximos anos sejam de avanços rumo à construção de uma universidade que, além de pública, seja popular.

À CAPES, pela bolsa concedida.

Ao meu orientador Constantino Luz de Medeiros que, entre as demandas acadêmicas e recente paternidade, esteve sempre disponível para conversas, debates e sugestões, se mostrando bastante acolhedor. Sem dúvidas suas contribuições foram fundamentais para o amadurecimento e o rigor teórico ao longo destes dois anos de pesquisa.

À professora e amiga Mônica de Menezes Santos que, na graduação, foi, em grande medida, responsável pelo despertar do meu desejo de ser pesquisadora. Felizmente tive o privilégio de tê-la como orientadora de Iniciação científica pela UFBA. Seu olhar doce e sensível sobre o mundo tornaram tudo mais leve.

Ao grupo de pesquisa Cartografias da Infância, coordenado pela professora Mônica, no qual desenvolvi o meu primeiro projeto de pesquisa e aprendi muito do que hoje sei.

Aos meus pais, Christiane e David, que sempre colocaram a educação dos filhos em primeiro plano. Sem eles não seria possível a mim e a meu irmão que nos tornássemos pesquisadores apaixonados pelo conhecimento.

Ao meu irmão Pedro com quem, desde pequenina, divido as aspirações mais sonhadoras e as fabulações sobre o misterioso mundo fantástico que nos é invisível aos olhos.

À minha companheira Bárbara que esteve ao meu lado durante todo esse tempo, sendo colo nos momentos difíceis e compartilhando a empolgação dos momentos felizes.

A toda a minha família que se fez presente em diversos momentos dessa trajetória.

A Tereza Cristina por todo o apoio e carinho.

Por fim, a todos os amigos e colegas que fizeram, direta e indiretamente parte dessa trajetória, demonstrando curiosidade e interesse no inusitado tema com o qual resolvi trabalhar. Sem todas as pessoas envolvidas não teria sido possível seguir firme elaborando uma pesquisa contra-hegemônica em tempos de obscurantismo e radicalização das políticas anti-povo.

I have ridden in your cart, driver,  
waved my nude arms at villages going by,  
learning the last bright routes, survivor  
where your flames still bite my thigh  
and my ribs crack where your wheels wind.  
A woman like that is not ashamed to die.  
I have been her kind.

Anne Sexton (1981)

## RESUMO

A bruxa se apresenta enquanto uma figura controversa no imaginário social. Fonte de mistério que desperta a curiosidade de uns e o temor de outros, essas personagens se fazem presentes nas páginas dos livros de historiadores e escritores. O presente trabalho objetiva investigar o modo através do qual essas mulheres foram representadas nos contos maravilhosos clássicos publicados entre os séculos XVII e XIX. Considera-se o evento da caça às bruxas enquanto fator determinante para a degradação da posição social da mulher, a qual radicalizou uma perspectiva dicotômica de se conceber o feminino que se encarna, neste trabalho, no par de opostos “bruxas e princesas”. Nota-se que a caça às bruxas promoveu a perseguição, tortura e execução de milhares de mulheres, além de ter disseminado o pânico a partir de uma verdadeira campanha difamatória contra essa parcela da população, o que gerou desconfiança e a divisão das classes subalternas. Considera-se importante a tentativa de uma reconstrução histórica de outras formas literárias que influenciaram o conto maravilhoso desde a sua forma e conteúdo, bem como da circulação dessas narrativas em suas manifestações orais, antes de serem compiladas e publicadas por intelectuais como Charles Perrault e os Irmãos Grimm. Será investigado o processo de compilação dos contos, tendo em perspectiva os determinantes políticos, sociais, históricos e culturais que culminaram nesses trabalhos, bem como o modo através do qual tais publicações fomentaram a construção de um determinado ideal de feminilidade. A análise proposta alinha-se ao materialismo histórico, partindo da realidade concreta para a compreensão dos modos de representação da bruxa ancorados nesta. A presente dissertação percorrerá tal caminho, que culminará na discussão acerca impacto da caça às bruxas na representação dessas mulheres nos contos maravilhosos.

**Palavras-chave:** contos de fadas; bruxas; caça às bruxas; crítica feminista; modernidade.

## ABSTRACT

The witch is a controversial character in the social imagery. Source of mystery, arousing curiosity and fear, these women are present in books of history and stories. This work aims to investigate the way in which these women had being represented in the classic fairy tales published between 17th and 19th centuries, besides make comments about the transformations of the witch representation in the current days. The period of witch-hunt was crucial for the decrease of the social status of women, from which strengthened the dichotomous perspective of understanding the female archetype, in this work represented for the opposite pair "witches and princesses". It is remarkable that the witch-hunt promoted the persecution, torture and execution of thousands of women, in addition to spread the panic through a defamatory campaign against that part of the population, which stimulated suspicion and split the subordinate class. It was important to bring to this work other literary forms which have influenced fairy tales in its form and content, and its oral tradition, before they were published by intellectuals as Charles Perrault and the Brothers Grimm. Along these lines will be investigated the compilation process of the tales, putting in perspective the political, social, historical and cultural factors which culminate in these stories as well as the way, whereby, such publications endorsed the conception of ideal woman. The analysis is aligned with the historical materialism, departing from concrete reality to understand the ways that the witch can be represented. The present work follows this way that will end with the discussion about how the witch hunt have affected the representation of these women in the fairy tales.

**Keyword:** fairy tales; witches; witch-hunt; feminist critique; modernity.

## Lista de ilustrações

<b>FIGURA 1:</b> Frontispício da primeira edição dos Contos de Mamãe Ganso (1965)	35
<b>FIGURA 2:</b> Mamãe Ganso - Ilustração de George Cruikshank (1823)	36
<b>FIGURA 3:</b> Bruxas assando crianças em <i>Compendium Maleficarum</i> (1608), de Francesco Maria Guazzo	89

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b>	<b>11</b>
<b>CAPÍTULO 1 – O desenvolvimento histórico dos contos maravilhosos</b>	<b>20</b>
1.1. As formas breves que antecederam os contos maravilhosos	20
1.2. Panorama acerca do conto no contexto da cultura popular na Europa moderna	30
<b>CAPÍTULO 2 - Das aldeias camponesas aos quartos das crianças: o processo de compilação dos contos populares</b>	<b>44</b>
2.1. Os contos maravilhosos como precursores da literatura infantil clássica	44
2.2. Os contos maravilhosos e o ideal de feminilidade	61
<b>CAPÍTULO 3 - a representação das bruxas nos contos maravilhosos</b>	<b>73</b>
3.1.1. A grande caça às bruxas e seus impactos na construção da “bruxa má” no conto maravilhoso europeu	75
3.1.2. A bruxa além da bruxa: uma análise da esposa insubordinada em <i>Sol, Lua e Tália</i> , de Giambattista Basile	98
3.2. A madrasta como bruxa	104
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	<b>116</b>
<b>REFERÊNCIAS</b>	<b>120</b>

## INTRODUÇÃO

Difícilmente se encontrará aquele que não torceu para que os três porquinhos se safassem das investidas do lobo, ou para que João conseguisse retornar vivo do pé de feijão que em seu topo abrigava uma família de gigantes. Os contos maravilhosos<sup>1</sup> são histórias que, ao longo dos séculos, permanecem vivas em nosso imaginário, sendo contadas, recontadas e reelaboradas incontáveis vezes, lidas e relidas até que se possa narrá-las, cada um ao seu modo, valendo-se apenas da própria memória. Em lugar de caírem no esquecimento, essas narrativas, com o passar dos séculos, tornaram-se mais e mais difundidas, constituindo parte da memória coletiva da humanidade independentemente de suas constantes transformações.

No que diz respeito a essas histórias, a definição apresentada por Ítalo Calvino na qual “*Toda primeira leitura de um clássico é na realidade uma releitura*” (CALVINO, 2007, p. 11) é, sem dúvidas, bastante pertinente. O autor considera que os clássicos consistem em livros cujas leituras anteriores deixaram sua marca nas culturas com as quais entraram em contato. Ao passo que, segundo o autor, o primeiro contato com a maioria dos clássicos ocorre na juventude ou na fase adulta, o universo maravilhoso dos príncipes, princesas, fadas, bruxas e ogros nos é apresentado desde a mais tenra infância, deixando marcas em nosso imaginário, não apenas com suas notáveis personagens amplamente conhecidas, como também ao apontarem para determinadas regras de comportamento associadas ao bem e ao mal, atuando ideologicamente na adequação dos sujeitos a papéis sociais pré-determinados para a reprodução da sociedade de classes, moldando visões de mundo (TATAR, 2013) a partir de uma esfera imaginária profundamente ancorada na realidade concreta.

Por serem narrativas constantemente traduzidas, recontadas e reelaboradas, quer pelo cinema ou por contadores de histórias, os contos maravilhosos parecem consistir em uma fonte praticamente inesgotável de material para estudos em diversos campos do conhecimento no âmbito das artes e das ciências humanas. Muito por nos apresentarem, através de seu universo e personagens fantásticas, inúmeros dramas coletivos da humanidade, tais histórias

---

<sup>1</sup> Embora a expressão “conto de fadas” funcione enquanto um termo guarda-chuva para designar “o grande volume de narrativas infinitamente variadas que eram e ainda são oralmente transmitidas e difundidas mundo a fora” (CARTER, 2007, p. 13), o presente trabalho dará prioridade a denominá-las de contos maravilhosos, uma vez que considera-se o maravilhoso enquanto parte essencial das narrativas aqui investigadas. (MAZZARI, 2018). Acreditamos ser este um termo mais abrangente para designar tais histórias, considerando o termo *Märchen*, empregado pelos Irmãos Grimm para designá-las. Ainda assim, considerando a sua difusão e o papel das escritoras francesas em cunharem a expressão *contes de fées*, o termo não será abandonado por completo, sendo utilizado em alguns momentos da presente dissertação, principalmente no que se refere às narrativas francófonas escritas e coletadas.

sobrevivem desde há, pelo menos, quatro séculos, ocupando um lugar de importância na literatura mundial<sup>2</sup>.

É nítido o caráter intercultural dos contos maravilhosos, o qual amplia a influência dessas histórias para além de seus países de origem. O conceito goethiano de literatura mundial é contemporâneo àquele de *Weltmarkt* (mercado mundial) associado à expansão do capitalismo que alçou esse sistema econômico à escala global. Com a existência de um mercado mundial de produtos materiais (BERMAN, 2002) não foram apenas as mercadorias que se disseminaram nessa escala, mas também a ideologia da classe dominante, bem como a sua moral e um ideal de sujeito universal pautado no homem branco europeu e proprietário. Além disso, a arte converteu-se, também, em mercadoria principalmente com o surgimento da indústria cultural. Deste modo, seja através da imprensa, da literatura ou dos demais bens culturais, disseminava-se a supremacia do branco europeu e seus intentos de dominação e, concomitante a isso, uma feminilidade idealizada na qual a mulher deveria ser delicada e subserviente ao homem.

Como veremos nos capítulos a seguir, os contos maravilhosos foram grandes fomentadores desse ideal de feminilidade próprio da sociedade capitalista, apresentando uma visão dicotômica da mulher, geralmente apresentada através do par “bruxas x princesas”. É justamente essa dicotomia que o presente trabalho busca investigar, com ênfase em sua parte considerada negativa: a bruxa. Objetiva-se, aqui, analisar a representação da bruxa nos contos maravilhosos tendo em perspectiva o pano de fundo histórico que fomentou o modo como concebemos essas mulheres em nosso imaginário, observando desde as feiticeiras da antiguidade e, principalmente, o evento da grande Caça às Bruxas em que milhares delas foram difamadas, perseguidas, torturadas e mortas, que deixou uma profunda marca ideológica nos anos que se seguiram.

A pesquisa empreendida busca, em certa medida, distanciar-se da maioria dos trabalhos produzidos acerca dos contos de fadas no último período, os quais, conforme pude observar ao longo de dois anos de pesquisa, tomam duas vias principais, que frequentemente se cruzam. A primeira delas aponta para uma abordagem instrumental dos contos de fadas no contexto da educação infantil e dialoga, frequentemente, com as contribuições de Lajolo e Zilberman (2007) a respeito da literatura infantil. A segunda, amplamente explorada, trata-se

---

<sup>2</sup> Compreendemos a literatura mundial, ou *Weltliteratur*, tendo em vista a perspectiva goethiana na qual tal noção diz respeito não ao todo da produção literária no passado e no presente, mas sim a uma “certa visão das trocas interculturais e internacionais” (BERMAN, 2002, p. 99). O pensamento de Goethe acerca da *Weltliteratur* consiste, portanto, em “um conceito histórico que diz respeito ao estado moderno da relação entre as diversas literaturas nacionais ou regionais” (*Ibidem*, p. 101).

da utilização da psicologia analítica de Jung, bem como da psicanálise (vide a conhecida obra *A psicanálise dos contos de fadas*, de Bruno Bettelheim), que visa extrair dessas narrativas sua dimensão simbólica e arquetípica<sup>3</sup>. Nessa linha, pode-se situar o trabalho de Nelly Novaes Coelho (1987 e 2009), referência nos estudos dos contos de fadas e literatura infanto-juvenil no contexto nacional. Embora esses estudos possuam inegável relevância teórico-prática, há certa tendência à negligência da dimensão histórica dos contos maravilhosos. Como apontou Darnton precisamente acerca da abordagem psicanalítica de Bettelheim, empreende-se uma leitura na qual os contos encontram-se “horizontalizados, como pacientes em um divã, numa contemporaneidade atemporal. Não questiona suas origens nem se preocupa com outros significados que possam ter tido em outros contextos, porque sabe como a alma funciona e como sempre funcionou.” (DARNTON, 2014, p. 26).

Para analisar a maneira através da qual as bruxas são representadas nos contos de fadas não buscamos imagens primordiais ou a realização de uma investigação profunda sobre o modo que essas personagens virão a impactar o desenvolvimento psicológico da criança. A partir da pesquisa bibliográfica e da leitura crítica de textos teóricos e literários compreendeu-se o método do materialismo histórico enquanto um eficiente e importante meio de análise do objeto escolhido. Foi levada em consideração a existência objetiva do objeto sobre a qual o pesquisador se posiciona de modo a, partindo da aparência, tentar alcançar sua essência (NETTO, 2011), tendo de “apoderar-se da matéria, em seus pormenores, de analisar suas diferentes formas de desenvolvimento e de perquirir a conexão que há entre elas.” (MARX, 1968 *apud* NETTO, 2011, p. 25). Pensando metaforicamente, tal método seria equivalente a descascar uma cebola e, quanto mais se retiram suas pétalas, mais se acessam camadas profundas que nos permitem compreender a realidade<sup>4</sup>. Nessa perspectiva, portanto, o “objeto da pesquisa tem, insista-se, uma existência objetiva que independe da consciência do pesquisador.” (NETTO, 2011, p. 22). Objetiva-se, então, como afirmou Lenin (1989), realizar a análise concreta de situações concretas, compreendendo a realidade – especificamente a sociedade burguesa – enquanto uma totalidade dinâmica constituída de múltiplas determinações.

---

<sup>3</sup> Os arquétipos seriam, na perspectiva da psicologia analítica junguiana espécies de “imagens primordiais”, as quais consistem em padrões universais e simbólicos presentes no inconsciente coletivo. Esses arquétipos estariam presentes nos mitos, nos contos de fadas, nos sonhos, podendo se manifestar de diversas maneiras, seja através de personagens ou símbolos. A princesa, a bruxa, a madrasta, o ogro, o príncipe encantado são exemplos de arquétipos que podem ser encontrados nos contos de fadas.

<sup>4</sup> A metáfora da cebola é bastante utilizada pela professora Marina Machado Gouvêa em seu curso *Lendo O capital na quarentena*, no qual a professora destrincha cada capítulo desta que é uma das principais obras de Marx.

Empreender uma investigação que possui a história como ponto de partida, entretanto, não se constitui em uma tarefa simples. Afinal, conforme aponta Walter Benjamin em *Sobre o conceito da história*, ao articular historicamente o passado apropria-se de uma reminiscência:

Cabe ao materialismo histórico fixar uma imagem do passado como ela se apresenta, no momento do perigo, ao sujeito histórico sem que ele tenha consciência disso. O perigo ameaça tanto a existência da tradição como os que a recebem. Para ambos, o perigo é o mesmo: entregar-se às classes dominantes, como seu instrumento. (BENJAMIN, 1994, p. 224).

Para ele, o investigador historicista estabelece uma relação de empatia para com o vencedor – a classe dominante. Deste modo, cabe ao materialista histórico contemplar a história com certo distanciamento, uma vez que

todos os bens culturais que ele vê tem uma origem sobre a qual ele não pode refletir sem horror [...] Nunca houve um monumento da cultura que não fosse também um monumento da barbárie. E, assim como a cultura não é isenta de barbárie, não o é tampouco o processo de transmissão da cultura. (*Ibidem*, p. 225).

Tendo isso em perspectiva, seria sua tarefa a de “escovar a história a contrapelo”.

É justamente esse movimento de “escovar a história a contrapelo” que constitui o principal esforço investigativo da presente dissertação. Se há na literatura, sobretudo nos contos de fadas, uma representação negativa da bruxa na qual ela emerge como antítese de todos os valores proclamados pela sociedade burguesa cristã, isso se relaciona profundamente com as bases históricas concretas em que essas narrativas foram criadas e difundidas. É por essa razão que a interpretação dos contos que serão analisados considera período de extermínio conhecido como Caça às Bruxas a qual, como veremos no terceiro capítulo, encontra, em sua gênese, razões muito mais políticas do que morais, diferentemente do que nos aponta o senso comum. Nesse sentido, a análise da representação das bruxas nos contos maravilhosos levará em consideração a história de opressão das mulheres desde a Baixa Idade Média, apresentando uma perspectiva crítica aos papéis considerados “naturalmente” femininos.

Antes de apresentar o panorama geral do desenvolvimento de cada capítulo, é importante apontar que, uma vez pensando as representações a partir da posição ocupada pela mulher na sociedade, as contribuições de dois autores irão atravessar todo o trabalho.

Primeiramente, o pensamento de Friedrich Engels (2019) em sua obra clássica intitulada *A origem da família, da propriedade privada e do Estado* [1884] são fundamentais no sentido de se pensar como o surgimento da família, da propriedade privada e do Estado se deu de forma conjugada, impactando diretamente na vida das mulheres. Segundo o autor, a opressão do homem sobre a mulher constituiu a primeira forma de dominação de um ser humano sobre o outro. É importante salientar que algumas concepções e metodologias apresentadas por ele encontram-se defasadas, como por exemplo, uma concepção evolucionista acerca da sociedade que se expressa na insistência do autor em considerar que povos nativos americanos encontram-se em fases anteriores de desenvolvimento rumo àquilo que entendemos como “civilização”. Apesar disso, suas reflexões sobre o papel da família na sociedade burguesa e na opressão historicamente sofrida pela mulher continuam pertinentes e, dada a sua relevância, impactaram profundamente o pensamento e a produção teórica das feministas a partir do século XX. Já as contribuições dadas por Silvia Federici<sup>5</sup> nas obras *Calibã e a Bruxa* (2017) e *Mulheres e caça às bruxas* (2019) fomentaram o debate acerca da degradação da posição social da mulher sofrida na passagem do sistema feudal ao capitalismo. A partir do conceito marxiano de acumulação primitiva do capital<sup>6</sup>, Federici defende que este evento histórico que expropriou os camponeses de suas terras, além de promover o saque colonial e a escravização de diversos povos, sobretudo americanos e africanos, também exerceu uma particular influência na vida das mulheres que se viram reduzidas às tarefas relacionadas aos cuidados com o lar e reprodução da força de trabalho.

A abordagem histórica presente em todos os capítulos não se limita à questão das mulheres ou ao desenvolvimento do sistema capitalista. Compreende-se que um trabalho inserido no campo dos estudos literários deverá deter-se, também, sobre aspectos formais e literários das obras analisadas. Como já explicitado, o nosso objeto consiste no conto maravilhoso, que é dotado de características específicas e sofreu influência de outras formas breves que o antecederam. É ao desenvolvimento histórico de tais narrativas que o primeiro

---

<sup>5</sup> Embora Federici seja amplamente utilizada neste trabalho, há, aqui uma importante ressalva a ser feita no que diz respeito à sua obra *Calibã e a Bruxa*. Ainda que a autora parta da teoria de Marx ao reformular o conceito de acumulação primitiva inserindo neste as especificidades das mulheres, a autora desconsidera que, em um momento inicial, o sistema capitalista possuiu características progressistas, sobretudo no que tange ao desenvolvimento das forças produtivas que criou as condições objetivas para a superação da sociedade de classes. Federici considera o surgimento do capitalismo enquanto uma espécie de contrarrevolução (FEDERICI, 2017), além de acreditar que Marx e Engels ignoraram os impactos do patriarcado na exclusão das mulheres no trabalho assalariado, mesmo que Engels, a partir de manuscritos deixados por Marx, tenha elaborado *A origem da família, da propriedade privada e do Estado*, obra que, em seu tempo, levantou uma série de questões relevantes ao papel social da mulher. Uma crítica pertinente a essa dimensão do trabalho de Federici pode ser encontrada no artigo da professora Jodi Dean (2020), intitulado *Silvia Federici: The exploitation of women and the development of capitalism* (*Silvia Federici: a exploração das mulheres e o desenvolvimento do capitalismo*).

<sup>6</sup> Há uma explicação mais detalhada a respeito deste conceito no terceiro capítulo.

capítulo se dedica, sendo ele dividido em duas partes: a primeira sob o título de “As formas breves que antecederam os contos maravilhosos” e a segunda “Panorama acerca do conto no contexto da cultura popular na Europa moderna”.

Na primeira parte, como o próprio título aponta, investiga-se a influência das formas que antecederam os contos a serem estudados nos capítulos seguintes. Nessa discussão, os trabalhos de Nelly Novaes Coelho (1987) e Andre Jolles (1976) serão de suma importância. Em *Formas Simples*, Jolles apresenta o surgimento do conceito de *Märchen*, apontando para a novela enquanto principal forma literária que o antecedeu, além de apresentar parte do pensamento dos irmãos Grimm no que diz respeito à cultura popular e às narrativas orais por eles coletadas, além de realizar a distinção entre *Naturpoesie* (poesia da natureza, espontânea) e *Kunstpoesie* (poesia artificial ou artística). Coelho em seu livro *O conto de fadas* aponta para a impossibilidade de determinar com precisão a origem dessas histórias, uma vez que foram, inicialmente, narrativas de caráter anônimo e coletivo que eram transmitidas através da oralidade. Apesar disso, pode-se chegar a algumas fontes que antecederam essas formas, sendo elas, em sua maioria, de origem céltica pré-cristã e orientais.

Dentre as fontes orientais é notável o impacto da tradução de narrativas oriundas das *Mil e Uma Noites* para o francês, realizada por Antoine Galland no século XVII, que fez com que essas histórias se disseminassem significativamente entre a elite letrada da época. Para pensar esta obra, os comentários críticos realizados pelo tradutor Mamede Mustafa Jarouche (2006), responsável pela tradução da obra diretamente do árabe ao português, foram de grande valia. Observamos também outras formas literárias como os textos épicos da Europa anglo-saxã e nórdica conhecidos como *Beowulf* e os *Mabinogion* que remontam ao século IX e foram o ponto de partida para a origem dos lais bretões e as novelas arthurianas. Já os *Lais* de Marie de France apontam para uma espécie de sincretismo – também presente nos contos de fadas – entre o passado pagão e o cristianismo anterior à dominação política da igreja católica. O *fabliau*, que possui um cunho mais realista (no sentido vulgar da palavra) eram histórias satíricas que já traziam um embrião da concepção dual da mulher uma vez que, marcada pela misoginia, essa literatura evidenciava as características femininas consideradas negativas, do mesmo modo que se pode observar nos *Contos da Cantuária*, de Chaucer. Por fim observa-se o impacto das novelas surgidas na Toscana que possuem o Decamerão como ponto de partida, das quais o conto moderno herdou principalmente a forma.

A segunda parte do mesmo capítulo busca situar os contos maravilhosos em suas raízes populares. Para tanto, as contribuições de Robert Darnton (2014) no que tange às histórias narradas pelos camponeses na França desde o século XVIII servirão para evidenciar

o contexto de vida em que estes estavam inseridos, permeado pela fome e a escassez. Já Peter Burke (2010) em *A cultura popular na idade moderna* nos auxiliará na compreensão de um panorama mais amplo acerca das manifestações culturais oriundas do povo e da estratificação cultural que existia na Europa no início da modernidade. Também terá relevância a discussão realizada pelo autor sobre o processo o qual chamou de “descoberta do povo” que consistiu, diante de um anunciado desaparecimento da cultura popular, no interesse de estudiosos das classes dominantes em investigar as manifestações culturais oriundas das massas iletradas - esse processo deu origem aos estudos folclóricos. Para que se possa compreender o caráter de classe dos estudos folclóricos, recorreremos às contribuições de Florestan Fernandes (1989) sobre o tema. Também serão tecidas considerações a respeito da estratificação da cultura que, como apontou Raymond Williams (2014) tinha na oralidade e na escrita a marca da desigualdade, uma vez que a disseminação da alfabetização na Europa só passou a ser uma realidade a partir do século XIX.

Veremos que os contos populares atuavam não somente como um meio de entretenimento do campesinato, mas também lhes informavam sobre a vida, oferecendo estratégias para sobreviverem à dura realidade em que estavam inseridos. Assim, os dramas cotidianos do povo eram anunciados, e evidenciavam-se os conflitos de classe vigentes. Apontava-se para a astúcia e a trapaça enquanto meios de lidar com as mazelas da existência cotidiana diante de uma sociedade extremamente desigual.

As condições precárias em que viviam os camponeses se expressarão em algumas das histórias brevemente analisadas nessa seção, sendo elas *O Gato de Botas* e *O Pequeno Polegar*, de Charles Perrault, *João e Maria* (Irmãos Grimm), *João e o pé de feijão* (Joseph Jacobs) e as histórias anônimas *As crianças perdidas* e *O Gigante Goulaffre*.

No segundo capítulo “Das aldeias camponesas aos quartos das crianças: o processo de compilação dos contos maravilhosos” será discutido o feito que fez com que estes contos se convertessem de histórias populares narradas pelos camponeses às narrativas fundadoras de uma tradição literária voltada à infância, muitas vezes tendo em perspectiva a transmissão de valores morais e cívicos. Considera-se que esse processo fez com que tais narrativas fossem preservadas e, ao mesmo tempo, profundamente alteradas. (CARTER, 2007). Com o objetivo de investigar as motivações políticas e ideológicas das primeiras compilações, este capítulo também se dividirá em duas partes.

A primeira delas, de título “Os contos maravilhosos como precursores da literatura infantil clássica” se dedicará aos acontecimentos que motivaram as primeiras compilações, sobretudo o processo de formação das identidades nacionais que levaram os intelectuais a

buscarem nas expressões da cultura popular elementos constitutivos daquilo que compreendiam enquanto espírito genuíno de seus povos. O conceito de tradição inventada, difundido por Hobsbawm (2018) auxiliará o entendimento do processo artificial que fomentou o surgimento dessas identidades. Também será observada a ausência de visibilidade das mulheres que escreveram e compilaram contos de fadas ainda que, antes mesmo de Perrault, estas tenham sido as primeiras a se dedicarem a tais narrativas. (ZIPES, 2000). A discussão realizada por Virginia Woolf em *Um teto todo seu* (2014) será fundamental para pensar os desafios da mulher escritora e os motivos pelos quais os autores e compiladores homens figuram as páginas da história literária, ao passo que o nome da maioria das mulheres que realizaram trabalhos semelhantes foram esquecidos. Os principais compiladores estudados serão Charles Perrault (França) e os irmãos Grimm (Alemanha), entretanto também serão tecidos comentários acerca dos noruegueses Peter Christien Asbjørsen e Jørgen Moe, além do russo Aleksandr Afansiev cujos contos foram utilizados como base para o trabalho de Vladimir Propp.

A segunda parte do capítulo se dedicará à investigação dessas narrativas no processo de formação de um ideal de feminilidade próprio do capitalismo patriarcal. Aqui se iniciará uma discussão sobre a visão dual da mulher a qual será aprofundada no terceiro capítulo, pensando no fato de que as mulheres vêm, ao longo da história, sendo definidas pelos homens (BEAUVOIR, 2016), sendo aquilo que lhes é estranho e deve ser por eles dominado e subjugado. Alguns aspectos que caracterizam a dominação masculina sobre a mulher serão enfatizados, sobretudo a questão da família enquanto instituição social e o surgimento do amor romântico<sup>7</sup>. (LESSA, 2012). Considera-se que o modo através do qual a mulher é representada nos contos de fadas contribuiu para a modelação da feminilidade idealizada pela sociedade patriarcal, na qual subserviência, domesticidade<sup>8</sup> e beleza estão entre as características mais valorizadas.

É no terceiro capítulo, e por isso mesmo o mais longo, que se desenvolverá a ideia central deste trabalho: a representação das bruxas nos contos de fadas. Nele observaremos a presença da feiticeira no imaginário social desde a antiguidade clássica até a modernidade, considerando, a partir do século XV, o impacto da caça às bruxas na Europa. As ideias apresentadas por Silvia Federici (2017, 2019) serão fundamentais neste momento, uma vez que a autora discorre acerca da caça às bruxas tendo em perspectiva tal evento enquanto parte

---

<sup>7</sup> Para se pensar o amor romântico enquanto sinônimo de sofrimento e abdicção, será utilizada principalmente a história de Hans Christian Andersen (2013), *A pequena sereia*.

<sup>8</sup> Nesse sentido, analisaremos a história de *Chapeuzinho Vermelho* em diferentes versões.

do processo de acumulação primitiva do capital. (MARX, 2010). Veremos como tal acontecimento teve impacto muito maior na vida das mulheres uma vez que estas eram consideradas mais propensas às práticas de bruxaria e alianças com o demônio, como consta no *Malleus Maleficarum*<sup>9</sup>, principal manual da caça às bruxas. A necessidade da destruição de qualquer concepção mágica do corpo e da vida, bem como a racionalidade que emerge a partir do iluminismo, serão debatidas aqui e, por isso mesmo, embora não seja um conto maravilhoso, *Fausto*, célebre tragédia de Goethe [1808] será utilizado para evidenciar aspectos do pensamento da época. Serão observados, também, os contos *João e Maria*, dos Irmãos Grimm, *O Loiro Eckbert*, de Ludwig Tieck, *A Pequena Sereia* e *O Mágico de Oz*, de L. Frank Baum. Em seguida, em uma subseção será analisado o conto *Sol, Lua e Tália*, de Giambattista Basile.

Na última parte do capítulo veremos que as madrastas, devido a uma série de características, podem ser consideradas, também, como bruxa nos contos de fadas. Estas frequentemente cometem atos de canibalismo ou praticam feitiçaria. Há, entretanto, algumas especificidades relacionadas à sua inserção no meio familiar, a qual é decorrente de uma tragédia (a morte da mãe), fazendo delas desestabilizadoras dos laços consanguíneos. Aqui veremos os contos *Aschenputtel*, dos Irmãos Grimm, *O pé de zimbro*, de Phillip Otto Runge e *Branca de Neve*, também dos Irmãos Grimm.

Consideramos que a relevância da análise desenvolvida ao longo deste trabalho reside no fato de que tais narrativas ocupam lugar de destaque na formação de inúmeros sujeitos ao redor do mundo, seja no ambiente doméstico ou escolar, seja reforçando valores e características que remontam ao início da modernidade, seja subvertendo-os, como ocorre em muitas releituras mais recentes dos contos de fadas. É de grande importância, portanto, que tenhamos ferramentas para realizar uma leitura crítica dessas narrativas, tomando conhecimento dos fatores históricos, sociais e culturais que condicionaram determinados modos de representação, sobretudo no que diz respeito às mulheres. Se as bruxas hoje são vistas ora como um símbolo da emancipação feminina, ora como símbolo de tudo aquilo que deve ser rejeitado pelas mulheres, isso reside no caráter complexo dessas personagens – ficcionais e históricas – que somente uma leitura atenta a qual considera os diversos elementos que as caracterizam pode possibilitar.

---

<sup>9</sup> A edição utilizada será a tradução em português realizada pela editora Rosa dos Tempos, sob o título de *O Martelo das Feiticeiras* (2021).

## 1. O DESENVOLVIMENTO HISTÓRICO DOS CONTOS MARAVILHOSOS

### 1.1. As formas breves que antecederam os contos maravilhosos

As narrativas que hoje conhecemos, principalmente, pelo nome de contos de fadas embora sejam, de imediato, associadas ao universo infantil, não surgiram como histórias destinadas à infância – em suas raízes populares a noção da infância como uma etapa da vida distinta das outras sequer existia. Sendo transmitidos inicialmente de forma estrita através da oralidade (DARNTON, 2014), a origem precisa dos contos de fadas remonta a um passado longínquo sendo, então, impossível determiná-la com exatidão. Apesar disso, voltando-se para a história, torna-se possível chegar a algumas fontes que possibilitam traçar o desenvolvimento dessas narrativas.

No início do século XIX iniciaram-se, no continente europeu, os estudos folclóricos<sup>10</sup> os quais visavam investigar as manifestações culturais que vinham das massas. Neste momento os contos maravilhosos que, para alguns filólogos como os Irmãos Grimm, exprimiam “a voz ‘pura’ do povo” (TATAR, 2002, p. 404), se converteram em objeto de interesse desses estudiosos que buscavam realizar o levantamento dos textos-matrizes do enorme arcabouço da literatura maravilhosa o qual era, em sua maioria, anônimo e coletivo. (COELHO, 1987). Segundo a pesquisadora Nelly Novaes Coelho, “Os vestígios mais remotos localizados por esses estudiosos remontam a séculos antes de Cristo e provêm de fontes orientais e célticas que, a partir da Idade Média, foram assimiladas por textos de fontes europeias” (*Ibidem*, p. 16-17). A autora atribui a maior parte dos vestígios da cultura europeia pré-romana aos povos celtas, havendo, também grande influências de narrativas orientais que passaram a circular no continente.

Dentre as narrativas orientais que desempenharam um papel significativo na formação do conto moderno destaca-se *As Mil e Uma Noites*, compilação anônima de contos árabes que, apesar de sua origem, teve grande circulação no mundo europeu, sobretudo a partir da divulgação que ocorreu no continente no início do século XVIII a partir do trabalho de Antoine Galland, que traduziu uma primeira seleção destes contos para o francês. (COELHO, 1987, p. 23).

Ao passo que os contos de fadas revelavam a hegemonia de uma consciência cristã que dominava a Europa, *As Mil e Uma* traziam em seu bojo uma realidade diferente desta, abordando um oriente fabuloso e exótico ao olhar europeu, “já desaparecido no tempo e que a

---

<sup>10</sup> Os estudos folclóricos serão tratados com maior profundidade na segunda parte deste capítulo.

Literatura preservara.” (*Ibidem*, p. 23). Traduzidas para o francês sete anos após o lançamento da importante coletânea de contos realizada por Charles Perrault, em meio a uma atmosfera aberta ao fantástico, *As Mil e Uma Noites* caíram no gosto da elite letrada, se tornando fonte de entretenimento, ao menos para esta parcela extremamente reduzida da população.

Nessas narrativas que circularam pelo mundo árabe desde, pelo menos, a segunda metade do século IX, um rei, traído por sua mulher, toma uma medida drástica para lidar com a questão: decide se casar toda noite com uma mulher diferente e mandar matá-la no dia seguinte. O ciclo de assassinatos, que evidencia o poder do homem soberano sobre a vida e a morte (FOUCAULT, 2017), chega ao fim quando este se casa com a filha de um vizir chamada Shehrazade, uma mulher inteligente e amante da cultura. Para sobreviver, Shehrazade utiliza a estratégia de, em todas noites, contar uma história ao rei, interrompendo a narração ao romper da aurora. Deste modo, deixa-o instigado e, por fim, encantado com a sua habilidade, logrando o feito de fazê-lo desistir de matá-la. São histórias que contêm horror, violência, mas também as paixões e atitudes benevolentes, demonstrando uma vasta gama de experiências inerentemente humanas. (JAROUCHE, 2006). Foucault (2009) pensava que a narrativa árabe

Também tinha, como motivação, tema e pretexto, não morrer: falava-se, narrava-se até o amanhecer para afastar a morte, para adiar o prazo desse desenlace que deveria fechar a boca do narrador. A narrativa de Shehrazade é o avesso encarniçado do assassinio, é o esforço de todas as noites para conseguir manter a morte fora do ciclo da existência. (FOUCAULT, 2009, p. 268).

Além da célebre coletânea de contos árabes, outros textos também influenciaram o conto de fadas, principalmente no que diz respeito à forte presença do maravilhoso, a começar pela narrativa épica conhecida como *Beowulf*. Originário das Ilhas Britânicas, o *Beowulf* consistiu em importante texto épico da Europa anglo-saxã e nórdica, de caráter mítico e maravilhoso, também de autoria desconhecida. Diferentemente dos contos de fadas que parecem, à primeira vista, alheios ao tempo e ao espaço, o *Beowulf* possui a história enquanto matéria-prima. Apesar disso, os elementos maravilhosos, como mencionado, estão presentes: heróis com força sobrehumana, além de monstros com poderes que poderiam se igualar aos deuses permeiam os versos dessas histórias anglo-saxãs. (COELHO, 1987, p. 45).

Já os Mabinogion, poemas narrativos surgidos no século IX, “estão entre os mais antigos documentos da poesia primitiva céltico-gaulesa, a que está na origem da grande novelística de matéria bretã: as novelas de cavalaria do Rei Arthur. Delas surgiram os lais bretões que deram origem às novelas arthurianas.” (COELHO, 1987, p. 45). Tais narrativas,

cuja autoria é coletiva e possuem suas raízes na tradição oral, tratam da mitologia céltica e do que viria a ser o romance arthuriano em uma perspectiva medieval. Ao nos depararmos com os motes das histórias narradas nos Mabinogion, é evidente a semelhança com os motivos dos contos de fadas:

Irmãos transformados em animais de ambos os sexos que fazem filhos; homens mortos jogados em um caldeirão que retornam à vida no dia seguinte; uma mulher feita de flores transformada em uma coruja devido à infidelidade; um rei que vira um javali selvagem por consequência dos seus pecados – essas são apenas algumas das histórias mágicas que, juntas, formam Os Mabinogion.<sup>11</sup> (DAVIES, 2007, p. IX – tradução nossa).

Os lais, que também constituem o arcabouço literário que antecedeu o conto, tiveram Marie de France como uma das principais responsáveis pela sua disseminação. Filha da rainha Alienor D'Aquitonia, da França, se mudou ainda criança, na segunda metade do século XII, para a Inglaterra, tendo sido educada ao lado de trovadores britânicos. Lá “passa a conviver com a literatura de matéria bretã, impregnada pela magia sonhadora dos celtas. Apaixona-se por essa literatura e torna-se uma de suas mais importantes divulgadoras.” (COELHO, 1987, p. 48). A partir desse contato com a cultura bretã, Marie de France se encantou com os lais bretões e se dedicou a traduzi-los.

Foi desse trabalho que nasceram as narrativas maravilhosas conhecidas como *Lais de Marie de France*. Essas histórias demonstram a coexistência de um passado pagão com um cristianismo sincrético desenvolvido durante o período da Alta Idade Média europeia, demonstrando a coexistência do paganismo com o espírito cristão existente na época: “Através dessas histórias, o mundo feérico é forjado, com imagens de seres transeuntes entre o mundo patriarcal cristão e o Outro Mundo de matriz matriarcal pré-cristã céltica.” (SILVEIRA, 2014, p. 63). A coexistência do universo feérico com o pensamento cristão também ocorre de maneira expressiva no conto maravilhoso.

Os *Lais de Marie de France* são anteriores à expansão do cristianismo e à hegemonia política da igreja católica que promoveu a perseguição sistemática daqueles que praticavam religiões pagãs, bem como das mulheres que não se enquadravam no papel de sujeição que lhes foi designado a partir da caça às bruxas. Essas narrativas

trazem a lembrança construída de uma época idílica, na qual o feminino e sua expressão ainda não haviam sido demonizados, em que a relação com o

---

<sup>11</sup>“Brothers transformed into animals of both sexes who bring forth children; dead men thrown into a cauldron who rise the next day; a woman created out of flowers, transformed into an owl for infidelity; a king turned into a wild boar for his sins – these are just some of the magical stories that together make up the Mabinogion.”

Outro Mundo ou Outro Reino se daria através da personificação de espíritos da natureza – herdeiros das deusas e deuses célticos e romanos. (SILVEIRA, 2014, p. 61).

Já nos *fabliaux*, compostos entre fins do século XII e meados do século XIV, as criaturas maravilhosas dão lugar a protagonistas exclusivamente humanas e aos episódios cotidianos da vida urbana, pondo em evidência “imagens da vida citadina medieval.” (MACEDO, 2004, p.16). Essas histórias satíricas, geralmente narradas em versos, foram importantes expressões da literatura francesa durante a Idade Média, utilizadas como testemunhos históricos da vida cotidiana das camadas populares urbanas na França daquela época. Tais narrativas, em partes, extraídas da tradição oral das camadas mais populares expressavam, muitas vezes, posições nada favoráveis às mulheres. A misoginia presente no *fabliaux* evidencia os “vícios” femininos, sendo o principal deles a infidelidade. (JOHNSON, 1983). Nessas narrativas, em geral, as mulheres aparecem no enredo como “jovens filhas ingênuas que perdem sua virgindade para clérigos sem eira nem beira, ou estudantes desmazelados os quais as enganam facilmente; esposas cruéis para com seus maridos e/ou adúlteras, ou viúvas que não deixam de ser grandes alcoviteiras.” (MEDEIROS e ZIMMERMANN, 2013, p. 230). Para Silvia Federici (2017), essa expressa misoginia consistia em uma reação às conquistas das mulheres a partir dos movimentos heréticos, que conferiam a elas maior autonomia e a possibilidade de se colocarem enquanto sujeitos políticos e dotados de alguma liberdade. Diante da maior participação das mulheres neste movimento que desafiava a dominação do clero, estas passaram a ter “sua presença na vida social constante nos sermões dos padres que repreendiam sua indisciplina.” (FEDERICI, 2017, p. 14).

É recorrente a discussão acerca do antifeminismo do *fabliau*, considerando este enquanto parte de uma tradição literária misógina existente durante a Idade Média na Europa, em contraste com a literatura cortês que apresentava o cavaleiro de modo submisso à dama. (ANÔNIMO, 2005 *apud* MEDEIROS e ZIMMERMANN, 2013, p. 234). Segundo Medeiros e Zimmermann,

O público da Idade média parece haver sentido uma especial atração por todos os elementos que pusessem os indivíduos em guarda contra os malefícios que poderiam advir do feminino. O tema que inspirava com frequência os pregadores mostrava uma mulher frívola, charlatã, que se esquecia das suas obrigações e pervertida, acabava por perverter ao homem. Daí a necessidade de vigilância sobre ela fosse contínua para que ela não cedesse a sua debilidade intrínseca. Debilidade essa que se manifestava sob várias formas: vaidade, cupidez, desejo sexual que poderia introduzir na descendência filhos ilegítimos. (MEDEIROS e ZIMMERMANN, 2013, p. 234).

Além disso, a maioria dos *fabliaux* apresentam o adultério como uma prática feminina, embora o adultério masculino tenha sido, na realidade, mais recorrente. Isto se deve ao processo de disciplinamento da mulher relacionado à necessidade de garantir a patrilinearidade com o objetivo de manutenção da propriedade masculina. Ao discorrer sobre a proibição dos casamentos grupais, elemento central para o surgimento da família monogâmica, e a sua substituição pela *família de um par*, Engels (2019) afirma que

Nesse estágio, o homem mora com uma mulher, mas de tal maneira que a poligamia e a infidelidade ocasional são mantidas como direitos dos homens, mesmo que a primeira raramente ocorra, por razões econômicas; ao passo que das mulheres geralmente se exige a mais rigorosa fidelidade pelo tempo que durar a convivência, e o adultério cometido por elas é cruelmente castigado. (ENGELS, 2019, p. 52).

A afirmação de Engels (2019) nos permite considerar que desde o surgimento da família monogâmica na Europa, que se deu de modo processual ao longo da história, a monogamia vem sendo imposta apenas à mulher. Deste modo, as narrativas satíricas que representam sob uma ótica negativa as mulheres que não correspondem ao papel que lhes foi designado estão inseridas em uma série de mecanismos dos quais dispunha a classe dominante para a manutenção da mulher em posição subalterna ao homem, uma vez que a propriedade privada surge, se constitui e se mantém enquanto propriedade masculina. (ENGELS, 2019). Segundo Federici (2017), a regulação do corpo das mulheres foi conferida sobretudo à igreja, e a tentativa eclesiástica de controlar o comportamento sexual feminino existe desde aproximadamente o século IV. A autora reitera que “o clero reconheceu o poder que o desejo sexual conferia às mulheres sobre os homens e tentou persistentemente exorcizá-lo, identificando o sagrado com a prática de evitar mulheres e o sexo.” (FEDERICI, 2017, p. 80).

Ao final da Idade Média, outra forma narrativa passou a estar em maior evidência. Embora bastante difundidas desde o Renascimento, a publicação das novelas, desta vez a partir da realização de coletâneas que compilavam as histórias em uma mesma obra, renovou o interesse dos leitores nessas narrativas. Considera-se que o surgimento das novelas se deu na região da Toscana e, diferentemente dos contos, estas não consistiam em obras populares e anônimas: ainda que bebesses frequentemente dessas fontes, o trabalho do autor assume lugar de maior importância. De acordo com Jacob Grimm, essas narrativas se tratavam de *Kunstpoesie* (poesia artística ou artificial), ao passo em que considerava as histórias anônimas populares enquanto *Naturpoesie* (poesia da natureza). Em termos mais precisos, para Grimm,

A poesia é aquilo que passa em estado de pureza e sem alterações do coração para as palavras; por conseguinte é algo que brota incessantemente de um impulso natural e é captado por uma faculdade inata; a poesia popular sai do coração do todo; o que entendo por poesia artística sai da alma individual. Por isso é que a poesia moderna assinala os seus autores, ao passo que a antiga não sabe nome algum; ela não é produzida por um, dois ou três, é a soma do Todo [...] (GRIMM, 1811 *apud* JOLLES, 1976, p.183).

Nesta visão considera-se, portanto, a poesia artificial enquanto uma elaboração, ao passo que a poesia da natureza consiste em uma criação espontânea.

O desenvolvimento da novela se deu sob forte influência da produção de Giovanni Boccaccio (1313-1375), tendo sido a sua forma herdada do *Decamerão*. Ao contrário de trabalhos como o de Charles Perrault e dos Irmãos Grimm, que consistiram na transcrição de narrativas oriundas da oralidade organizadas de modo independente, na novela “As narrativas estão ligadas entre si por um quadro que assinala, entre outras coisas, onde, em que ocasião e por quem essas novelas são contadas”. (JOLLES, 1976, p. 189). A esse quadro que liga as histórias, dá-se o nome de “narrativa-moldura”.

Outro aspecto que diferencia os contos de fadas da narrativa novelesca é o fato de que, ao passo que o primeiro versa sobre acontecimentos pertencentes ao universo maravilhoso em que, além das criaturas feéricas, “se devem admitir novas leis da natureza” (TODOROV, 2017, p. 48), a segunda, assim como o *fabliaux*, é comumente caracterizada pela impressão de se narrarem acontecimentos efetivos, com personagens humanas e em acordo com o funcionamento do mundo em que vivemos. No *Decamerão*, por exemplo, são evocadas, com frequência, personagens históricas e lugares reais, ao passo que o conto de fadas se caracteriza pela inespecificidade de tempo e espaço. Um exemplo está na oitava novela da primeira jornada, na qual “Guilherme Borsiere fere, com palavras nobres, a avareza do Sr. Ermino dos Grimaldi.” (BOCCACCIO, 2018, p. 94). Embora não seja precisa no tempo, na novela narrada por Laurinha se determina, logo ao início da narrativa, os seus atores principais, bem como o local onde sucederam os fatos:

O caso aconteceu, pois, em Gênova, há muito tempo. Um gentil-homem casado chamado Sr. Ermino Grimaldi ultrapassava, e de muito (ao que todos acreditavam), por suas enormes propriedades e pelo dinheiro que acumulara, a riqueza de qualquer outro cidadão que naquela época existia na Itália. (BOCCACCIO, 2018, p. 94).

Enquanto no conto maravilhoso ocorre, na maioria das vezes, a completa suspensão de qualquer verossimilhança, podemos observar que na constituição da novela se dá o oposto. Na história escrita por Boccaccio encontra-se um cenário real, a cidade de Gênova, no noroeste da Itália, assim como personagens reais, ou quase: embora não existam registros da existência

do avarento Ermino Grimaldi, é sabido que a família Grimaldi foi uma das mais nobres de Gênova, estando ligada à família dos príncipes de Mônaco. (POLLILLO, 2018, p. 94). Na mesma novela, há ainda a referência a outra figura histórica: o personagem Guilherme Borsiere existiu, de fato, sendo conhecido como um “galanteador e bom conversador.” (POLLILLO, 2018, p. 95). Há registros dessa mesma personagem também na *Divina Comédia*, de Dante Alighieri.

A novela também se distancia dos contos de fadas no que diz respeito ao trato com o pensamento cristão, assim como suas instituições. Enquanto, no conto, há forte presença dos “valores” e “virtudes” tipicamente cristãos, na obra de Boccaccio encontram-se fortes críticas à corrupção e hipocrisia do clero, que, na época, se constituía enquanto classe dominante, o que pode ser observado na quarta novela da primeira jornada, na qual um monge mantém relações sexuais com uma jovem considerada muito bonita, e, “Impelido por excessivo desejo, ele brincou com ela, fazendo-o, porém, com menos cautela do que a conveniente.” (BOCCACCIO, 2018, p. 77). O “mal feito” é descoberto pelo abade do mosteiro que, em lugar de repreendê-lo, que seria a reação esperada nesse contexto, passa a manter relações sexuais com a mesma mulher. Narrativas que ilustram a decadência moral da igreja não faltam no *Decamerão*, como a sexta novela, também da primeira jornada, na qual “Um homem digno confunde, com uma boa resposta, a perversa hipocrisia dos religiosos” (BOCCACCIO, 2018, p. 325) ou a oitava novela da terceira jornada em que

Ferondo, depois de comer determinado pó, é enterrado como se fora morto. O abade, que afeite prazeres de amor da esposa dele, tira-o da sepultura e o põe na prisão, fazendo-o crer que se encontra no purgatório. Depois de ressuscitado, considera como sendo seu filho nascido dos amores do abade com sua mulher. (BOCCACCIO, 2018, p. 325).

E tantas outras.

Entre os anos de 1386 e 1387, Geoffrey Chaucer trabalhou na famosa obra *Os contos da Cantuária*, um marco na literatura medieval que consagrou Chaucer enquanto um dos principais responsáveis por consolidar a literatura de língua inglesa. A obra, que possui estrutura similar ao *Decamerão*, apresenta um grupo de peregrinos, entre eles o próprio autor, que viajam de Londres à Cantuária com o objetivo de visitar a sepultura de São Tomás Becket. No trajeto, cada um dos viajantes<sup>12</sup> é responsável por contar uma história. O trabalho

---

<sup>12</sup> No Prólogo geral, Chaucer descreve cada um dos peregrinos, que se apresentam enquanto um grupo bastante diverso, homens e mulheres, ricos e pobres e com diversas profissões.

de Chaucer foi bastante influenciado por narrativas oriundas da oralidade, bem como por outras obras lidas pelo autor:

Os contos escolhidos por Chaucer vão desde relatos que ele pode ter escutado – histórias desbocadas que circulavam oralmente, como o “Conto do Moleiro”, que eram conhecidas como *fabliaux* – até aquilo que o autor havia lido em Boccaccio, em outros mestres clássicos ou nas vidas dos santos. (COGHILL, 2013, n.p.).

A influência do *fabliau* na obra pode ser percebida, também, no modo através do qual as mulheres são representadas. Repete-se aqui a ideia da mulher ardilosa e pouco confiável, que pode ser exemplificada pela esposa do mercador, no “Conto do Homem do Mar”. Neste conto, um mercador rico, porém avarento, recebe, quando prestes a viajar a trabalho, a visita de um monge vindo do mesmo vilarejo no qual nasceu. Ao contrário do mercador, o monge, chamado Dom John, era muito mão-aberta e querido por todos da mansão, uma vez que este dava gorjetas a todos os funcionários e não “se esquecia de presentear o pajem mais humilde.” (CHAUCER, 2014, p. 261).

Enquanto reza no jardim, o monge é abordado pela esposa do mercador. Ainda que seja um religioso, Dom John não pestaneja, após um curto diálogo, em questionar a mulher acerca da sua vida sexual:

“Oh Dom John, meu caro primo”, exclamou ela, “por que está de pé tão cedo?”

“Prima”, respondeu ele, “cinco horas de sono por noite são mais que suficientes – a não ser para um velho doente, ou para um desses maridos que ficam atordoados e zonzos como uma lebre exausta na toca, amedrontada por cães de todos os tamanhos. Mas, minha prima, por que está tão pálida? Será que o nosso bom homem daquele seu marido a obrigou a trabalhar a noite inteira deixando-a esgotada?” E riu ao dizer isso, corando com seu próprio pensamento. (CHAUCER, 2014, 263) .

Após lamentar sobre o seu casamento infeliz e iniciar uma conversa sugestiva com o monge, a mulher lhe pede cem francos para comprar um vestido, em troca de qualquer serviço que o agradar, dando a entender que este pode ser, inclusive, de ordem sexual, que é justamente o que passa a ocorrer assim que o mercador parte em sua viagem de negócios.

A mulher, descrita como “uma mulher de extraordinária beleza e, ademais, apreciadora da vida social e dos prazeres mundanos” (*Ibidem*, p. 259), é representada a todo o tempo em relação à situação que ocupa no seio da organização familiar (MEDEIROS e ZIMMERMANN, 2013): ao passo que o monge e o mercador são designados por seus nomes

próprios e profissões, a personagem é apenas a mulher do mercador. Durante a Idade Média, na maior parte da Europa ocidental, as mulheres não eram consideradas sujeitos plenos, sendo estas um objeto de troca, passivo e “Sua principal virtude, dentro e fora do casamento, deveria ser a obediência, a submissão.” (MACEDO, 2002, p. 20). Assim, aquelas que não atendiam a tais expectativas eram vistas sob um viés negativo, o qual certamente emerge com nitidez na produção literária da época: a mulher do mercador é interesseira, artilosa, e despreocupada com o trabalho do marido, que é permeado de riscos, uma vez que este está sempre viajando. (MEDEIROS e ZIMMERMANN, 2013).

A mulher de Bath, narradora do décimo quarto conto, pode ser analisada de maneira similar. Antes de iniciar a história que narra, a personagem começa com um prólogo no qual discorre acerca da própria vida. Sendo viúva cinco vezes e à espera do sexto casamento, ela se apresenta de forma crítica à castidade e ao casamento enquanto instituição social regida pela ideologia dominante da Igreja, que considerava que só se poderia casar-se uma vez. Ainda assim, a personagem compreende o casamento enquanto único meio de se satisfazerem as necessidades sexuais:

Como não pretendo fechar-me numa vida de castidade só porque meu marido deixou este mundo, é natural que venha logo outro cristão e me despose, pois, como afirma o Apóstolo, sou livre para casar-me, em nome de Deus quantas vezes me aprouver. E foi ele também quem nos garantiu que o casamento não é pecado: é melhor casar que arder. (CHAUCER, 2014, p. 389).

Além de não aceitar a imposição do casamento e da castidade e compreender o ato sexual para além da reprodução, valorizando o prazer que pode ser obtido<sup>13</sup>, Alice não foi submissa aos seus maridos, se impondo diante deles e tendo-os “na palma da mão”, utilizando ferramentas comumente atribuídas à mulher: a mentira e a manipulação, atributos os quais a personagem acredita serem naturalmente femininos.

No tempo de Chaucer, o amor romântico não era compreendido enquanto parte do matrimônio – este, na realidade, sequer existia-, cabendo ao homem dar ordens e à mulher

<sup>13</sup> “Além disso, gostaria que me dissessem: qual a finalidade dos órgãos de reprodução? E por que foram formados desse modo tão engenhoso? Acreditem-me, se foram feitos, é lógico que foram feitos para alguma coisa! Digam o que quiserem – como dizem mesmo por aí – que servem para a excreção da urina, ou então para distinguir fêmeas de macho e nada mais... não é o que dizem? A experiência, contudo, prova que não é bem assim. Espero que os doutos não se zanguem comigo, mas, na minha opinião, eles foram feitos para as duas coisas, isto é, para o serviço e para o prazer da procriação (dentro do que a lei de Deus estabelece). Se não fosse assim, por que está escrito nos livros que o marido tem a obrigação de pagar seu débito à mulher? E como poderia ele pagar o seu débito, a não ser usando aquele seu instrumentinho engraçado? Por isso, a conclusão só pode ser uma: eles existem tanto para a purgação da urina quanto para a concepção.” (CHAUCER, 2014, p. 391-392).

obedecê-las. (COGHILL, 2013). Os *Contos da Cantuária* nos permitem observar tal configuração, além de fornecer elementos para pensar o papel social da mulher e do casamento durante a idade média.

No ano de 1634, em Nápoles, surgiu uma narrativa que apresenta tanto características da novela, quanto do conto: o *Pentamerão*, de Giambattista Basile. A obra de Basile foi fortemente influenciada pelo o *Decamerão*, sendo o seu título uma alusão à obra de Boccaccio, tendo em vista que, ao passo que a coletânea mais antiga se passa em um ciclo de dez jornadas (deca), a mais recente é contada através de cinco (penta). Trata-se de histórias recolhidas da tradição popular napolitana, havendo narrativas pertencentes ao universo dos contos de fadas que conhecemos hoje, como *Sol, Lua e Tália*, considerada a versão italiana de *A Bela Adormecida*. Embora possua a narrativa-moldura, no *Pentamerão*, diferentemente da novela, de cunho mais realista no sentido da verossimilhança, os elementos maravilhosos se fazem presentes: “O quadro não nos dá a impressão de um acontecimento efetivo, mas entra mais no gênero do conto de Grimm.” (JOLLES, 1976, p. 190).

As narrativas escritas originalmente em napolitano, idioma vernáculo de Basile, embora não tenham se difundido em tão larga escala quanto, por exemplo, a coletânea dos Grimm, foram importantes para a formação de um cânone ocidental da literatura infantil. Algumas das histórias presentes no *Pentamerão* serviram de base para o trabalho de Perrault, a exemplo do o sexto conto da primeira jornada, “La Gatta Cenerentola”, o sexto conto da segunda jornada “L’Orsa”, e, por último, o décimo da terceira jornada “Le trefate”. (CARVALHO, 1987, p. 79).

Embora a novela tenha sido popular até o século XVII, é notável que, a partir do trabalho de Perrault, e, posteriormente, dos irmãos Grimm, o conto começa a ocupar o centro do palco com mais frequência:

Vemos [...] no decurso da história literária, uma nova forma impor-se diante da primeira, timidamente no começo, depois com firmeza crescente. Embora começasse por ligar-se à primeira, a segunda forma, entretanto, manifesta desde o início uma tendência diversa. Em primeiro lugar [...] ela não se empenha mais em narrar um incidente impressionante, pois salta de incidente em incidente para descrever todo um acontecimento que não se encerra em si mesmo de maneira determinada, o que só ocorre no remate final ou desfecho da narrativa; em segundo lugar, tampouco se empenha mais em representar tal acontecimento de modo a dar-nos a impressão de um acontecimento real, preferindo trabalhar constantemente no plano do maravilhoso. (JOLLES, 1976, P.192).

As formas literárias apontadas aqui foram aquelas que antecederam o conto moderno que tiveram como um dos principais parâmetros, tanto na Alemanha quanto em outros países

da Europa, para o seu desenvolvimento formal a coletânea dos Grimm *Kinder-und Hausmärchen* (Contos Maravilhosos Infantis e Domésticos), publicada no ano de 1812. Na Alemanha essas narrativas foram designadas pelos Irmãos Grimm enquanto *Märchen*, que possui sua origem no alemão antigo e designa “uma história curta, até um simples boato que se propaga sem que se saiba se é exato ou verídico [...] é uma forma que tem nomes diferentes segundo as línguas”, sendo chamados de “Na França [...] *conte de fées*; na Inglaterra, *fairy tale*; na Espanha, *cuento de hadas*; na Itália *racconto di fata* [...] Em Portugal e no Brasil, surgiram, no fim do século XIX, como *contos da carochinha*.” (COELHO, 1987, P.12).

## 1.2. Panorama acerca do conto no contexto da cultura popular na Europa moderna

Muito se fala a respeito de uma suposta “origem obscura” dos contos maravilhosos. Afirma-se que essas histórias, antes de adquirirem os contornos que as tornaram amplamente difundidas entre o público infantil possuíam em seu conteúdo um teor sombrio, sendo repletas de cenas consideradas macabras e exageradamente violentas. Essa concepção encerra, com frequência, os elementos presentes nessas narrativas sob a ótica do sobrenatural, ignorando que o surgimento destas se deu a partir da tradição oral camponesa, e se tais elementos que provocam choque ao leitor contemporâneo existem, eles dizem muito mais respeito à realidade vivida pelo campesinato europeu do início da Idade Moderna do que a qualquer mistério de ordem sobrenatural. (DARNTON, 2014).

Até o século XIX as expressões culturais que emergiam do seio do povo, entre elas as histórias orais que deram origem aos contos maravilhosos, não consistiam em objeto de atenção da intelectualidade da classe dominante, sendo o popular visto como sinônimo de atraso. Enxergava-se as grandes massas presas a um passado imutável, como se estas estivessem atrasadas em comparação ao modo de vida das classes privilegiadas. A partir do avanço da industrialização, que fomentou o crescimento dos grandes centros urbanos e promoveu o deslocamento de um enorme contingente de pessoas do campo para as cidades (TATAR, 2010), observou-se o desaparecimento da cultura popular. Diante disso, o povo se converteu em interesse de estudo dos intelectuais europeus a partir do processo que Peter Burke (2010) chamou de “descoberta do povo”.

Os estudos desencadeados a partir da “descoberta do povo” passaram a ser conhecidos como “estudos folclóricos”, sendo definidos como a ciência que objetivava investigar os saberes e costumes que emergiam do povo, “partindo da significação do próprio vocábulo (folk = povo; lore = saber)”. (FERNANDES, 1989, p. 40). Estes estudos, segundo Florestan

Fernandes (1989), surgiram enquanto uma necessidade da burguesia no sentido de determinar o conhecimento e as práticas culturais que eram peculiares ao povo, além de fomentar a construção de uma identidade nacional em diferentes países da Europa. Fortemente influenciados pelas teorias evolucionistas de Charles Darwin e Herbert Spencer, pelo positivismo de Augusto Comte e pelos estudos antropológicos (BURKE, 2010) desenvolvidos por pesquisadores que se valiam dos seus privilégios coloniais para realizarem investigações no chamado “novo mundo”,

os primeiros folcloristas admitiam que o folclore abrangia tudo o que culturalmente se explicasse como apego ao passado, às soluções costumeiras e rotineiras, compreendendo todos os elementos que a secularização da cultura substituíra por outros novos [...] e ainda elementos característicos de estilos de vida considerados típicos, particulares de certos agrupamentos. (FERNANDES, 1989, p. 39-40).

O olhar dirigido pelos estudiosos da elite para as classes subalternas era exotizante e o povo, assim como sua cultura e seus costumes, era visto enquanto uma massa uniforme. Tal perspectiva acabou gerando a concepção de uma falsa homogeneidade atrelada ao popular, como se este fosse, além de uniforme, imutável. Foi sob a perspectiva do povo como “o outro” que os pesquisadores do século XVIII passaram a adentrar as aldeias camponesas com o objetivo de recolher as expressões culturais<sup>14</sup> advindas das massas, a exemplo das baladas, canções, contos, artesanatos e outros. Segundo Burke, os folcloristas do século XIX buscavam, na cultura popular, equivalentes à arte acadêmica apreciada pelos membros da classe dominante. Nesse processo, “os artesãos e camponeses decerto ficaram surpresos ao ver suas casas invadidas por homens e mulheres com roupas e pronúncias de classe média que insistiam para que cantassem canções tradicionais ou contassem velhas histórias.” (BURKE, 2010, p. 26).

O estranhamento gerado a partir do contato entre erudito e popular se deve em grande parte à existência de uma cultura que, no início da modernidade europeia, se constituía de modo marcadamente estratificado. A organização desigual da cultura pode ser dividida, para alguns autores, enquanto “grande tradição” e “pequena tradição”. Para Robert Redfield,

A grande tradição é cultivada em escolas ou templos; a pequena tradição opera sozinha e se mantém nas vidas dos iletrados, em suas comunidades aldeãs [...] As duas tradições são interdependentes. A grande tradição e a pequena tradição há muito tempo tem se afastado reciprocamente e

---

<sup>14</sup> Conforme aponta Burke (2010, p. 22), ao passo que hoje se pode compreender o termo “cultura” a partir de uma perspectiva mais ampla, englobando, também, diversos costumes e práticas de determinado agrupamento social, no século XIX compreendia-se “cultura” de modo referente à arte, literatura e música.

continuam a fazê-lo [...] Os grandes épicos surgiam de elementos de contos tradicionais narrados por muita gente, e os épicos voltaram novamente ao campesinato para modificação e incorporação nas culturas locais. (REDFIELD, 1930, *apud* Burke, 2010, P. 51).

Embora houvesse um “tráfego de mão dupla” entre as chamadas grande e pequena tradição, este ocorria de modo desigual: ao passo que as classes altas acessavam as culturas locais, sobretudo a partir de camponeses que trabalhavam em suas famílias e eram, muitas vezes, responsáveis pelo cuidado e criação das crianças, as massas não acessavam em mesma medida a cultura que se desenvolvia no ambiente das universidades<sup>15</sup>. (BURKE, 2010). Muito disso se deve ao fato de que, na época, maioria da população europeia era analfabeta – a respeito do contexto britânico, por exemplo, Raymond Williams (2014) afirma, em suas *Notas Sobre a Prosa Inglesa*, que a alfabetização foi massificada apenas a partir do final do século XIX. Além disso, a parcela da população alfabetizada que não pertencia à elite econômica não possuía fácil acesso às produções escritas, exceto folhetos que continham, normalmente, versões resumidas das histórias que circulavam nos grandes salões (BURKE, 2010):

Como o padrão de vida era, em geral, miserável, para muitas pessoas os livros eram um luxo ocasional e, para as bibliotecas e outros compradores institucionais, o público leitor de livros era amplamente definido por classe social e econômica, e continuou assim mesmo quando a alfabetização começou a se generalizar. (WILLIAMS, 2014, p. 95).

Deste modo, oralidade e escrita figuravam enquanto marcadores das culturas popular e erudita, respectivamente. No caso da palavra escrita que caracterizava a cultura erudita, havia a compreensão do objeto artístico e literário enquanto produto de um único sujeito: o autor, considerado uma “individualidade empírica responsável, como causa criadora”. (HANSEN, 1992, p. 11). Evidenciava-se, neste caso, o papel do indivíduo, intensificado sobretudo a partir do advento do capitalismo, que fomentou o surgimento de uma cultura individualizada. Por outro lado, as criações que emergiam do povo possuíam caráter coletivo, devendo ser pensadas, portanto, enquanto patrimônio comum, em lugar de uma propriedade individual (BURKE, 2010). A esse respeito, os Irmãos Grimm consideravam que, na cultura popular europeia do início do século XIX, o papel da tradição e da comunidade possuía maior importância que o papel do indivíduo, contrariamente ao modo através do qual operava a cultura da classe dominante. (GRIMM, 1965, *apud* BURKE, 2010, p. 27).

---

<sup>15</sup> Apesar disso, ainda que de modo irregular e hierarquizado, no início da Europa moderna, a pequena tradição e a grande tradição coexistiam e interagiam entre si (BURKE, 2010, p. 113).

Devido à dimensão oral e coletiva que caracterizava o cenário cultural em que surgiram os contos aqui estudados, essas narrativas se manifestavam a partir de histórias anônimas cuja autoria não se pode precisar. Tais histórias consistiam em um patrimônio comum, e, por causa do caráter dinâmico que marca a oralidade, tomavam formas diferentes a cada momento em que eram contadas (CARTER, 2007).

Tendo isso em vista, é impossível que, nos dias de hoje, se tenha contato com as histórias orais em sua completude: diante do quase desaparecimento de uma cultura popular estritamente oral na Europa (BURKE, 2010), o estudioso que buscou empreender a investigação destas narrativas não se vê diante de outra alternativa que não recorrer às compilações realizadas por pesquisadores, os quais buscaram recolher da tradição oral as histórias que os camponeses contavam de modo mais próximo ao que eram narradas nas aldeias. A esse respeito, Burke afirma que “Estudar a história dos comportamentos dos iletrados é necessariamente enxergá-la com dois pares de olhos estranhos a ela: os nossos e o dos autores dos documentos que servem de mediação entre nós e as pessoas comuns que estamos tentando alcançar.” (BURKE, 2010, p. 104). O trabalho realizado pelos historiadores no sentido de registrar a transmissão oral da cultura não pode, portanto, dar conta de captar a dimensão performática<sup>16</sup> que permeava as práticas culturais da parcela iletrada da população. A performance inerente à narração oral encontra no corpo (e consecutivamente na interação entre os sujeitos envolvidos na transmissão da cultura) um de seus elementos fundamentais. Assim,

As versões escritas dos contos não podem transmitir os efeitos que devem ter dado vida às histórias no século XVIII: as pausas dramáticas, as miradas maliciosas, o uso dos gestos para criar cenas [...] e o emprego dos sons para pontuar as ações – uma batida na porta (muitas vezes obtida com pancadas na testa de um ouvinte) ou uma cacetada, ou um peido.” (DARNTON, 2014, p. 32).

Conforme já mencionado anteriormente, o povo não se constituía enquanto uma unidade homogênea, havendo estratificação até mesmo no interior das próprias classes subalternas. (BURKE, 2010). Embora a maior parte das pessoas fossem analfabetas até a segunda metade do século XIX<sup>17</sup>, os índices de alfabetização apresentavam diferenças ao se

---

<sup>16</sup> O pensamento e a cultura que se constituem através da oralidade possuem ênfase nas ações do corpo. As literaturas orais se relacionam de forma estreita com a noção de performance que, para Paul Zumthor é indissociável de “elementos marginais que se relacionam à linguagem e raramente codificados (o gesto, a entonação)”. (ZUMTHOR, 2007, p. 75). A performatividade se constitui a partir do corpo, sendo formada por diversos elementos que escapam ao caráter estático da palavra escrita.

<sup>17</sup> Em alguns casos a massificação da alfabetização foi ainda mais tardia: na Itália, por exemplo, ainda em 1931, cerca de vinte por cento dos italianos adultos não sabiam ler e escrever. (CARTER, 2007, p. 13).

levar em conta fatores como a vida no campo e na cidade e, mesmo dentro de uma mesma localidade, o fator de gênero. Dentre os poucos camponeses que sabiam ler, estes eram, em expressiva maioria, homens. As mulheres por serem menos letradas, dentre outros fatores, foram as principais guardiãs da cultura popular oral. (BURKE, 2010, p. 83). Em consequência, nos vemos frente à contadora de histórias arquetípica: a Mamãe Ganso<sup>18</sup> (*Ma Mère l'Oye*, em francês), retratada na primeira coletânea publicada por Charles Perrault em 1697, intitulada *Histoires ou Contes Du Temps Passé (Histórias ou contos de um tempo passado)*, como uma velha senhora fiando um fio. (CARTER, 2007, p. 15).

A figura de Mamãe Ganso aponta para o lugar que era designado à mulher na sociedade europeia pré-industrial. Já ao final do século XIX Engels (2019) discorria a respeito da não existência de uma relação hierarquizada entre homens e mulheres até o surgimento da propriedade privada. Para o autor, a primeira forma de opressão entre diferentes grupos sociais foi a do homem sobre a mulher. Nos primórdios da história da humanidade havia, evidentemente, uma divisão sexual do trabalho. Entretanto, tal divisão não se constituía de modo desigual, mas sim complementar: “ao passo que os homens eram responsáveis por caçar animais selvagens e as mulheres por colher legumes e frutas, ambos tinham incumbências econômicas igualmente essenciais à sobrevivência de sua comunidade”. (DAVIS, 2016, p. 227). Ainda que já houvesse uma hierarquia promovida pela divisão sexual do trabalho, antes do surgimento do capitalismo, a mulher ainda era em grande medida responsável pela realização do trabalho produtivo<sup>19</sup>: era ela quem “fiava a lã e o linho; tecia as telas e os adornos, as meias; fazia rendas e se dedicava, na medida das possibilidades familiares, às tarefas de conservação de carnes e outros alimentos; destilava as bebidas da família, e também modelava velas para a casa”<sup>20</sup> (KOLLONTAI, 2002, p. 12 – tradução nossa), sendo responsável, então, pela realização de atividades fundamentais para a sobrevivência da família, pois, além de produzir itens essenciais para a manutenção e reprodução da vida, o excedente do que foi produzido poderia ser comercializado nos mercados locais. É neste contexto anterior ao modelo capitalista, portanto, que Mamãe Ganso é frequentemente representada em coletâneas de contos de fadas que surgem a partir do trabalho de Charles

---

<sup>18</sup> A imagem da Mamãe Gansa também atuou no sentido de reforçar, no imaginário social, as práticas oriundas da cultura popular enquanto pertencentes ao passado.

<sup>19</sup>Essa discussão será aprofundada no terceiro capítulo, no qual será abordada a representação da bruxa nos contos maravilhosos sob a luz do evento histórico que foi a Caça às Bruxas.

<sup>20</sup> “hilaba la lana y el lino; tejía las telas y los adornos, las medias y los calcetines; hacía encajes y se dedicaba, en la medida de las posibilidades familiares, a las tareas de la conservación de carnes y demás alimentos; destilaba las bebidas de la familia, e incluso moldeaba las velas para la casa.”

Perrault - a velha senhora fiando um fio pode ser vista no frontispício da primeira edição impressa dos contos compilados pelo francês:

**Figura 1** – Charles Perrault, *Contos da Mamãe Gansa*, 1695



Fonte: TATAR, 2013, p.21

Segundo Tatar (2013), “Uma lareira, uma roda de fiar, um gato satisfeito e uma vovó contando histórias para crianças atentas transformaram-se nas características padrão das cenas de narração de histórias”. (TATAR, 2013, p. 23). Esse cenário comum aparece, também, na ilustração feita para a segunda série dos *Contos populares alemães*<sup>21</sup>, demonstrando a participação das mulheres, mesmo as de idade avançada, no trabalho produtivo na Europa pré-industrial<sup>22</sup>:

<sup>21</sup> A coletânea intitulada *Contos populares alemães* foi a primeira tradução britânica dos contos maravilhosos dos Grimm. (TATAR, 2013, p. 23).

<sup>22</sup> A figura de Mamãe Gansa se mantém enquanto contadora de histórias arquetípica ainda após a industrialização, como pode ser observado na ilustração de Cruikshank, da primeira metade do século XIX.

**Figura 2 – George Cruikshank, 1823**



Fonte: TATAR, 2013, p.23.

Essas narrativas que preenchiam as aldeias após as jornadas extenuantes de trabalho não atuavam apenas enquanto um divertimento para o povo pobre. Os contos populares informavam aos camponeses sobre a vida, além de evidenciarem uma perspectiva crítica à realidade que estava posta a esses sujeitos, sobretudo no que diz respeito às relações de classe vigentes. A vida dos camponeses consistia em uma luta incessante pela sobrevivência, uma vez que

Grandes massas humanas viviam num estado de subnutrição crônica, subsistindo sobretudo com uma papa feita de pão e água, eventualmente tendo misturadas algumas verduras de cultivo doméstico. Comiam carne apenas umas poucas vezes por ano em dias de festa ou depois do abate do outono, que só ocorria quando não tinham silagem suficiente para alimentar o gado durante o inverno. Muitas vezes não conseguiam o quilo diário de pão (2 mil calorias) de que necessitavam para se manterem com saúde, e então tinham pouca proteção contra os efeitos conjugados da escassez de cereais e da doença. (DARNTON, 2014, p. 40).

Durante o feudalismo, modo de produção o qual antecedeu o modelo capitalista, os camponeses viviam sob a jurisdição do senhor feudal a partir de vínculos os quais conhecemos enquanto relações de servidão. Na Europa feudal, camponês era praticamente sinônimo de servo. (FEDERICI, 2017). Em tal contexto, o campesinato era responsável por todas as etapas do cultivo da terra, embora não as possuísse:

Os camponeses cultivavam a terra mas não eram seus proprietários: “A propriedade agrícola era controlada privadamente por uma classe de senhores feudais que extraíam um excedente de produção dos camponeses através de uma relação político-legal de coação.” – essa coerção se expressava através de “serviços, arrendamentos em espécie ou obrigações consuetudinárias ao senhor individual pelo camponês.” (ANDERSON, 1991, p. 143).

Deste modo, a fome e a escassez, que eram elementos centrais em diversos contos populares narrados pelos camponeses, faziam parte da realidade. Em “O Gato de Botas”, por exemplo, um pobre moleiro deixa para os seus filhos apenas um moinho, um asno e um gato, ficando para o filho mais novo a posse do felino. O primeiro pensamento do caçula ao receber sua herança, demonstra as preocupações mais imediatas do povo comum: “Meus irmãos”, dizia, “poderão ganhar a vida honestamente trabalhando juntos. Quanto a mim, quando tiver comido o meu gato e feito luvas com a sua pele, só me restará morrer de fome.” (PERRAULT, 2010, p. 248).

Em um contexto no qual as condições de vida na Europa eram extremamente precárias para a maior parte da população, os camponeses se viam, com frequência, diante da necessidade de recorrerem a medidas extremas visando a sobrevivência. Algumas das estratégias utilizadas podem ser observadas também em suas narrativas, uma vez que estas versavam, na maioria das vezes, sobre temas que permeavam a dura vida cotidiana que levavam. O mote das crianças abandonadas na floresta, por exemplo, está presente nos mais célebres contos maravilhosos, como “*Le Petit Poucet*” (O Pequeno Polegar) e “*Hansel und Gretel*” (João e Maria).

O abandono das crianças pode parecer, principalmente sob o olhar contemporâneo, uma prática distante da realidade. Entretanto, ao contextualizarmos os contos populares tendo em vista o cenário de fome e escassez no qual as narrativas emergiram, pode-se compreender facilmente o motivo pelo qual tal temática se faz tão recorrente. Com a baixa disponibilidade de alimentos, ter uma boca a mais para alimentar significava, frequentemente, ultrapassar a linha estreita que separava a pobreza da indigência. (DARNTON, 2014). Assim, o abandono de crianças, bem como o infanticídio, não eram práticas incomuns nas aldeias camponesas, sendo parte da tentativa de garantir a própria vida: “Os bebês eram, algumas vezes, sufocados por seus pais na cama – um acidente bastante comum, a julgar pelos editos episcopais proibindo os pais de dormirem com filhos que não tivessem ainda chegado ao primeiro aniversário.” (DARNTON, 2014, p. 47).

Mirar essa realidade com as perspectivas de infância e família existentes no capitalismo em seu estágio atual pode fazer com que tais ações pareçam absurdas. Porém,

As famílias dos contos de fadas, em sua maioria, são unidades instáveis, em que pais biológicos e pais adotivos se mostram negligentes até o ponto do assassinato, e a rivalidade entre irmãos que chega ao assassinato é a norma. Um perfil da típica família europeia do conto de fadas estaria classificado como “família em situação de risco” nos dossiês de uma assistente social dos dias de hoje (CARTER, 2007, p. 23).

Em primeira instância, é importante considerar o fato de que, embora a família nuclear burguesa se apresente enquanto universal e a-histórica, como se esta sempre houvesse sido um núcleo individualizado que constitui espaço privilegiado para a emergência de relações afetivas, a realidade nem sempre foi assim. No ocidente pré-capitalista, a família atuava enquanto uma unidade de produção na qual a participação ativa de seus membros no trabalho produtivo era parte essencial da sobrevivência. A esse respeito, John D’Emilio (2013) discorre acerca dos colonos brancos da Nova Inglaterra no século XVII:

Os colonizadores brancos da Nova Inglaterra no século XVII estabeleceram povoados estruturados em torno da economia doméstica, compostos de unidades familiares autossuficientes, independentes e patriarcais. Homens, mulheres e crianças cultivavam a terra pertencente ao homem chefe de família. Embora houvesse uma divisão do trabalho entre homens e mulheres, a família era uma verdadeira unidade de produção interdependente: a sobrevivência de cada membro dependia da cooperação de todos. O lar era um local de trabalho no qual a mulher processava os produtos agrícolas *in natura* para o consumo diário, além de produzirem roupas, sabão e velas, e onde maridos, esposas e filhos trabalhavam juntos para produzir os bens que consumiam. (D’EMILIO, 1993, p. 469 – tradução nossa)<sup>23</sup>.

De modo bastante similar operava a família camponesa na Europa moderna. Embora houvesse a unidade da família nuclear, esta não constituía o grupo social de maior relevância para os seus membros, como no caso da família burguesa contemporânea. A maior parte da vida cotidiana dos camponeses era regulada pela vida comum nas aldeias. Neste contexto, “A família não era o espaço privado ou privilegiado e os laços se estendiam para fora dela” (REIS, 1991, p. 107) e a criação dos filhos se dava de modo integrado à coletividade. A vida dessas famílias era marcada por altos índices de natalidade combinados a taxas de mortalidade igualmente proeminentes. (REIS, 1991). No contexto feudal, a noção da infância como um

<sup>23</sup> “The White colonists in seventeenth-century New England established villagers structured around a household economy, composed of family units that were basically self-sufficient, independent and patriarchal. Men, women and children farmed land owned by the male head of household. Although there was a division of labor between men and women, the family was truly and interdependent unit of production: the survival of each member depended on the cooperation of all. The home was a workplace where women processed raw farm products into food for daily consumption, where they made clothing, soap and candles, and where husbands, wives and children worked together to produce the goods they consumed.”

período especial da vida que deve ser protegido sequer existia. (ARRIÈS, 1986). A partir do momento em que conseguiam erguer-se de pé, as crianças já começavam a executar trabalhos que eram possíveis de serem realizados, e logo viravam aprendizes, atuando de forma direta junto à família e à comunidade a que pertenciam. (DARNTON, 2014).

O efeito combinado da fome e das doenças aliado à pouca preocupação com os hábitos de higiene (REIS, 1991) faziam com que a vida das crianças fosse algo bastante efêmero. Uma vez que estas morriam em grande quantidade, havia certa indiferença com relação aos pequenos, que persistiu até o século XIX, sobretudo no campo:

As pessoas não se podiam apegar muito a algo que era considerado uma perda eventual. Isso explica algumas palavras que chocam a nossa sensibilidade moderna, como estas de Montaigne: “Perdi dois ou três filhos pequenos, não sem tristeza, mas sem desespero”, ou estas de Molière, a respeito da Louison de *Le Malade Imaginaire*: “A pequena não conta”. A opinião comum devia, como Montaigne, “não reconhecer nas crianças nem movimento na alma, nem forma reconhecível no corpo.” (ARRIÈS, 1986, p. 57).

Nos contos de fadas em que vemos representadas as práticas do abandono de crianças, esta sempre possui subterfúgio na fome e na impossibilidade de alimentar a prole. As proles muitas vezes numerosas, como no caso da família do Pequeno Polegar, denunciam a elevada taxa de natalidade. Recorreremos aqui à versão do conto narrada por Perrault (2013):

Era uma vez um lenhador e uma lenhadora que tinham sete filhos, todos meninos. O mais velho tinha só dez anos e o mais novo só sete. É de espantar que o lenhador tivesse tido tantos filhos em tão poucos anos; mas é que sua mulher não perdia tempo e não fazia menos de dois de cada vez. (PERRAULT, 2013, p. 270).

O casal de lenhadores toma a difícil decisão de abandonar os filhos na floresta após um ano de miséria no qual a fome havia sido tamanha que não lhes restou outra opção. Na versão da história que nos conta Perrault, a resolução dos pais do Pequeno Polegar veio acompanhada de imensa dor, uma vez que estes nutriam sentimentos pelas crianças. Apesar disso, a angústia frente à possibilidade de vê-los morrer de fome se fez maior que o sentimento de ter que abandoná-los, conforme atesta o pai ao comunicar a decisão<sup>24</sup> à esposa:

---

<sup>24</sup> É notável, no conto, o papel de liderança assumido pelo homem. Ao passo que este está no centro da ação, sobretudo no que diz respeito à tomada de decisões em torno daquela unidade familiar, à mulher resta consentir e agir de acordo com aquilo que foi resolvido pelo *pater familias*.

“Como vê, não podemos mais alimentar nossos filhos. Eu não seria capaz de vê-los morrer de fome diante dos meus olhos, e decidi levá-los amanhã para o bosque e abandoná-los lá, o que será muito fácil, pois, enquanto estiverem se divertindo colhendo gravetos, só teremos de sumir sem que nos vejam.” (PERRAULT, 2013, p. 270).

No conto alemão *João e Maria*, embora não exista prole numerosa como em *O Pequeno Polegar*, a motivação para o abandono é a mesma. Um pobre lenhador, sua esposa e os dois filhos viviam em uma situação de pobreza na qual nunca havia comida suficiente em casa. Durante um período de fome, o homem não consegue levar o pão para o lar, gerando grande aflição, conforme denuncia o diálogo entre o marido e a mulher: “O que vai ser de nós? Como podemos cuidar de nossos pobres filhinhos quando não há comida bastante nem para nós dois?” (GRIMM, 2013, p. 62). Ao contrário do pai, angustiado diante da necessidade de abandonar os filhos, nessa história a madrasta não demonstra escrúpulos, sendo ela a figura central que irá idealizar e encorajar tal decisão.

Diferentemente de “João e Maria” e “O Pequeno Polegar”, qualquer sentimentalismo é deixado de lado no conto popular francês do mesmo tipo intitulado “As crianças perdidas”. Nesta história um casal avaro decide abandonar os seus dois filhos, Jean e Jeanette, na floresta, uma vez que “seus filhos lhe davam uma boa despesa<sup>25</sup>”. (DELARUE, 1956, p. 997 – tradução nossa). Embora o elemento da pobreza, assim como a preocupação dos pais para com os filhos, não sejam evidenciados nessa narrativa do modo como ocorre nos outros dois contos, em todos os casos, após serem deixadas na floresta, as crianças iniciam suas jornadas na tentativa de sobreviver ao abandono.

Enfrentar os bosques e estradas, e com isso perigos, como ser devorado por um lobo ou atacado por assaltantes, estavam na ordem do dia daqueles que encontravam na vida andarilha uma forma sobreviver. Devido à baixa densidade populacional na Europa anterior ao século XX, muitos serviços eram prestados de forma itinerante: “Os artistas de entretenimentos, assim como os latoeiros ambulantes e mascates, viajavam de lugar em lugar”. (BURKE, 2010, 138). Embora se apresentasse como uma alternativa à dura vida no campo, a escolha de transitar entre as cidades não proporcionava àqueles que a elegiam um destino melhor do que o que possuíam os que permaneciam nas aldeias. Segundo Darnton (2014), os andarilhos acabavam por viver de restos de comida que recolhiam por onde passavam. O autor afirma que:

---

<sup>25</sup> “their children caused them a good deal of expense”

Os itinerantes invadiam galinheiros, ordenhavam vacas à solta, roubavam roupa lavada secando sobre as cercas, cortavam a tesouradas a cauda de cavalos (para vender a estofadores) e dilaceravam e disfarçavam seus corpos a fim de se passarem por inválidos em locais onde estavam sendo distribuídas esmolas. [...] E no final, entregavam-se aos *hospitaux*, imundas casas para os pobres, ou rastejavam para debaixo de um arbusto ou de um palheiro e morriam. (DARNTON, 2014, p. 43-44).

A vida do povo pobre nas sociedades estratificadas se apresentava, na maioria das vezes, repleta de mazelas e da necessidade de recorrer a medidas desesperadas para sobreviver. É notável, entretanto, que, em muitos casos, mesmo que se lançasse mão de todos os recursos existentes, permanecer vivo acabava por representar um desafio praticamente impossível. Nos contos de fadas, o herói que sai de casa costuma se deparar com grandes perigos nos caminhos pelos quais irá trilhar, como João, em “João e o pé de feijão”, que além de escalar um pé de feijão que “subia, subia, subia até chegar no céu” (JACOBS, 2013 p. 151), ainda precisa enfrentar um gigante que se alimenta de pessoas. No francês *O Gigante Goulaffre*, Allanic que, junto com sua mãe, sobrevivia através da mendicância, implorando por alimentos em fazendas e casarões, parte para a França em busca de uma vida melhor. Enquanto vaga rumo à França, Allanic encontra um dançarino itinerante e, após revelar suas habilidades com instrumentos musicais, começam a se apresentar juntos nas cidades por onde passam, até se depararem com um gigante devorador de humanos.

Os ogros e gigantes, junto às bruxas, estão entre os principais vilões que permeiam as páginas dos contos maravilhosos. Embora tais criaturas não existam no mundo real, nos contos de fadas, sobretudo os franceses, essas personagens representam algo muito mais próximo da realidade do que pode parecer à primeira vista: *le bourgeois de la Maison*. (DARNTON, 2014). O gigante Goulaffre vive em um grande castelo com a esposa e as filhas e aprecia música. O ogro do pequeno polegar realiza banquetes para os amigos em sua casa e é um pai afetuoso. Outros exemplos ainda são dados por Darnton (2014):

O gigante em “Le Conte de Parle” (conto do tipo 238) é um *coq Du village* que cresceu demais e “janta com a mulher e a filha”, quando o herói chega para enganá-lo. O gigante em “La Sœur infidèle” (conto do tipo 315) é um moleiro maldoso; os de “Le Chasseur adroit” (conto do tipo 304) são bandidos comuns; os de “L’Homme sauvage” (conto do tipo 502) e “Le Petit Forgeron” (conto do tipo 317) são proprietários de terra tirânicos, que o herói derruba depois de uma disputa sobre direitos de pastagem. Não exigia nenhum grande vôo de imaginação vê-los como os verdadeiros tiranos – os bandidos, moleiros, intendentess do Estado e senhores do castelo – que tornavam a vida dos camponeses miserável dentro de suas próprias aldeias. (DARNTON, 2014, p. 37-38).

O autor considera que o herói dos contos de fadas escala pés de feijão de tamanho descomunal e mata gigantes em um terreno muito mais material do que se pode imaginar à primeira vista. Deste modo, é possível considerar que os contos de fadas evidenciavam a consciência do povo acerca das relações entre classes vigentes nas aldeias. Embora sujeitos à ideologia<sup>26</sup> da classe dominante, os camponeses contavam histórias que permitiam identificar as relações antagônicas entre os senhores de terra, e posteriormente a burguesia emergente, e aqueles que precisavam lutar para sobreviver. Deste modo, a narrativa popular “encontra-se imersa na ideologia, mas também consegue se distanciar dela, a ponto de nos permitir ‘sentir’ e ‘observar’ a ideologia de onde surge”. (EAGLETON, 2011, p. 39).

Em suas raízes, os contos de fadas evidenciavam uma percepção crítica do povo camponês acerca da realidade vivida, contrariando a concepção dominante no senso comum da “sociedade feudal como um mundo estático, no qual cada estamento aceitava o lugar que lhe era designado na ordem social”. (FEDERICI, 2017, p. 54). Tendo em vista que, conforme afirma Federici (2017), a vida nos feudos apresentava o cenário de uma luta de classes incansável, as revoltas camponesas contra os senhores de terras faziam parte da realidade. Segundo a autora,

Como indicam os arquivos das cortes senhoriais inglesas, a aldeia medieval era o cenário de uma luta cotidiana (Hilton, 1966, p. 154; Hilton, 1985, p. 158-9). Em alguns casos, alcançavam-se momentos de grande tensão, como quando os aldeões matavam o administrador ou atacavam o castelo do seu senhor. (FEDERICI, 2017, p. 54).

De modo desprezioso, as narrativas que emergiam coletivamente e informavam ao povo acerca do mundo em que viviam expunham não apenas a dura realidade, mas também ofereciam estratégias para enfrentá-la. (DARNTON, 2014). Apesar de haver uma luta política coletiva e antissistêmica sendo empreendida nas aldeias, a alternativa oferecida nos contos populares não perpassava por uma organização de classe e a superação da estrutura social vigente. É através da ação individual que o herói camponês, quando há final feliz, logra sair da situação de miséria sob a qual vive. A astúcia e trapaça são atributos que permitem a essas

---

<sup>26</sup> Considera-se aqui, em consonância com a conhecida passagem contida em *A ideologia alemã*, de Marx e Engels (2007), que as ideias dominantes em uma determinada época são as ideias da classe dominante, tendo em vista que a “classe que tem à sua disposição os meios da produção material dispõe também dos meios da produção espiritual, de modo que a ela estão submetidos aproximadamente ao mesmo tempo os pensamentos daqueles aos quais faltam os meios da produção espiritual”. (MARX; ENGELS, 2007, p. 47). Desta base material surge o que Marx chamou de “superestrutura”, que contém, além das formas jurídicas e políticas, certas “formas definidas de consciência social”, entre elas a dimensão estética, compreendida pela teoria marxista enquanto “ideologia”, que possui, entre outras, a função de legitimar o poder da classe dominante. (EAGLETON, 2011).

personagens romper com o ciclo da pobreza sem modificar a estrutura social que a produz. Embora evidencie o conflito “do pequeno contra o grande, o pobre contra o rico, o desprivilegiado contra o poderoso” (DARNTON, 2014, p. 83), a astúcia é uma forma de resistência, sem que esta leve a um rumo revolucionário: para Darnton (2014), a velhacaria “Proporcionava uma maneira de lidar com uma sociedade dura, em vez de uma forma para subvertê-la.” (Darnton, 2014, p. 87).

Considerando o papel formador da literatura, tantas vezes apontado por Antônio Cândido, pode-se dizer que as narrativas contadas pelos camponeses atuavam como uma forma de conhecimento de mundo que possibilitava a esses sujeitos uma compreensão da realidade vivida através do seu conteúdo, mas também da forma através da qual eram contadas, com elementos gestuais, rimas, refrões e tantos outros elementos que constituem a organização da palavra constituinte da literatura, a qual “comunica-se ao nosso espírito e leva, primeiro, a se organizar; em seguida a organizar o mundo”. (CÂNDIDO, 2011, p. 179).

Atribui-se aos contos de fadas certa inespecificidade. (COELHO, 1987). “Era uma vez”, “houve um tempo”, “em um lugar muito distante”, “havia um reino” são expressões comumente encontradas no início dessas narrativas e indicam certa imprecisão no que diz respeito ao tempo e espaço. Não existe, entretanto, um processo de fabulação suspenso no ar: a produção da subjetividade humana se dá a partir de relações concretas dentro da realidade concreta<sup>27</sup>. Deste modo, ainda que exista essa suposta inespecificidade e dessas narrativas serem bastante imprecisas no que diz respeito à dimensão descritiva, elementos do contexto de cada povo, cultura, organização social, momento histórico e outros aspectos da realidade emergem nos contos, sendo bastante perceptíveis.

Mesmo que repletos de elementos fantásticos, situados em um universo maravilhoso com suas próprias leis e criaturas, os contos de fadas, desde as suas raízes populares, não deixam de apresentar os dramas da humanidade. Entre as fadas e os objetos mágicos há a luta pela sobrevivência, a personificação de medos reais, a compreensão do desenvolvimento desigual da sociedade e o desejo de uma vida melhor.

---

<sup>27</sup> Conforme afirmam Marx e Engels (2007), “Não é a consciência que determina a vida, mas a vida que determina a consciência.” (MARX; ENGELS, 2007, p. 94).

## **2. DAS ALDEIAS CAMPONESAS AOS QUARTOS DAS CRIANÇAS: O PROCESSO DE COMPILAÇÃO DOS CONTOS POPULARES**

Se foi a partir da oralidade e da vida comum que surgiram as narrativas as quais deram origem aos contos maravilhosos, foi através da língua escrita que estas se eternizaram. Embora o fato de terem sido escritas e impressas tenha preservado essas histórias, isso também fez com que estas fossem profundamente alteradas. (CARTER, 2007, P. 14). Entretanto, as mudanças sofridas em sua passagem para a palavra impressa estão além da simples dicotomia entre língua oral e escrita, guardando uma forte relação com o contexto histórico e político no qual as compilações foram feitas, bem como o papel social desempenhado por aqueles que as realizaram. São justamente esses aspectos sociais, políticos e históricos que o segundo capítulo do presente trabalho busca investigar.

### **2.1. Os contos maravilhosos como precursores da literatura infantil clássica**

Sabemos que os contos maravilhosos são narrativas advindas, sobretudo, do campesinato europeu. De histórias contadas pelos camponeses enquanto meio de entretenimento, bem como informação e instrução sobre a vida, passaram a integrar o cânone da literatura voltada à infância. As primeiras compilações dessas narrativas foram realizadas com o intuito de servir enquanto material para os intelectuais da época e, em alguns casos, fomentaram, junto a outros elementos da cultura popular, a forja de uma identidade nacional em países como Alemanha, Irlanda e Noruega. (HOBSBAWM, 1996). Também é importante observar, neste contexto, o fato de que as primeiras compilações realizadas na Europa no século XVII coincidem com a expansão do capitalismo e a consolidação da burguesia enquanto classe dominante. Diante deste fato, nota-se o surgimento de uma nova moral ancorada nos valores e interesses deste grupo em ascensão. Tendo em conta a estreita relação entre a produção da consciência e as relações materiais (MARX e ENGELS, 2007), pode-se dizer que as narrativas que circulavam nos grandes salões visavam, muitas vezes, disseminar e naturalizar elementos da ideologia dominante.

Embora a Alemanha tenha sido um dos primeiros países a considerarem os contos de fadas enquanto importantes objetos de estudo, e dos Irmãos Grimm terem sido responsáveis pela criação de um modelo que veio a influenciar o gênero em termos de conteúdo, forma e padrões de edição em diversos países (ZIPES, 2000), foi na França em que surgiram as primeiras compilações com grande notoriedade, a partir da década de 1690. Ainda que os nomes de compiladores mais conhecidos sejam masculinos, as mulheres foram as principais

responsáveis pelas primeiras compilações e a divulgação dos contos de fadas na França. O professor Jack Zipes (2000) considera que as mulheres dominaram a publicação dos contos de fadas no país, sendo responsáveis por dois terços da produção que circulava entre os anos de 1690 e 1715, e também por cunhar o termo *conte de fées* (conto de fadas). Dentre as mulheres que desempenharam papel relevante na compilação de contos de fadas na França, destaca-se Mme d'Aulnoy, que viveu entre os anos de 1650 e 1705, e foi a primeira a publicar uma narrativa do gênero no país, intitulada *L'Île de la felicite*. (A Ilha da Felicidade). Em suas histórias, a autora costumava incorporar “motivos, personagens e dispositivos típicos dos romances pastorais e heróicos, populares na primeira parte do século [XVII].”<sup>28</sup> (ZIPES, 2000, p. 31 – tradução nossa), mesclando elementos da cultura literária dominante à tradição folclórica.

A respeito do pouco reconhecimento dado às mulheres responsáveis por narrar e transcrever histórias são necessárias algumas breves considerações. Mesmo que, ao se falar de contos de fadas, nomes como Perrault, Irmãos Grimm e Hans Christian Andersen estejam entre os primeiros que chegam à memória dos leitores, é inegável a existência da contadora de histórias arquetípica que em muito se difere destes: a velha senhora, já mencionada, que deu nome à coletânea de Perrault. A referida imagem de uma idosa fiando um fio ou realizando atividades domésticas enquanto conta histórias está presente no imaginário ocidental, porém, o ato de contar histórias, quando praticado por mulheres, não costuma receber o mesmo prestígio e reconhecimento que verifica-se quando se trata de contadores e autores masculinos. Carter (2007) evidencia a alcunha dada às histórias narradas por mulheres, conhecidas como “histórias de velhas comadres”, que podem ser equiparadas, no Brasil, à expressão “histórias da carochinha”. Tais expressões acabam atribuindo um valor pejorativo a essas narrativas quando se trata da produção realizada por mulheres, sendo consideradas “histórias banais, mentiras, mexericos, um rótulo zombeteiro que atribui às mulheres a arte de contar histórias, ao mesmo tempo que nega qualquer valor a isso.” (CARTER, 2007, p. 15). Nesse sentido, a lógica patriarcal impõe a noção de que as coletâneas realizadas por intelectuais masculinos da classe dominante consistem em importantes documentos, inclusive com finalidade erudita, servindo de material para os estudiosos do folclore, ao passo que os trabalhos feitos por mulheres, ainda que também pertencentes às classes dominantes, acabaram ficando restritos ao ambiente doméstico, aquém em termos de reconhecimento e validação. Tendo em vista a pertinência dos contos maravilhosos no imaginário ocidental,

---

<sup>28</sup> “d'Aulnoy regularly incorporates motifs, characters, and devices that are typical of the pastoral and heroic romances popular in the first part of the century.”

essa invisibilidade é expressiva: das histórias mais amplamente conhecidas, muito poucas chegaram ao nosso conhecimento através das mulheres que iniciaram a cultura dos contos de fadas na França.

Para a análise histórica dos contos de fadas é fundamental que se tenha em perspectiva quem fez as compilações, considerando tanto a posição social à qual pertenciam os seus divulgadores, quanto os objetivos estabelecidos por esses sujeitos uma vez que os contos de fadas, a partir dessas coletâneas, adquiriram um caráter fortemente instrumental: foram textos fundadores do que conhecemos hoje enquanto literatura infantil clássica. (COELHO, 1987). É importante mencionar, diante disso, os obstáculos postos à mulher escritora que dificultam não apenas que estas possam realizar tal ofício, mas também que recebam a devida visibilidade e reconhecimento. Ao passo que o debate teórico empreendido, sobretudo por Barthes, acerca da morte do autor<sup>29</sup> aborda a escrita enquanto uma forma de fuga do sujeito e perda de identidade, em que “a voz perde a origem” (BARTHES, 2004, p. 58), considera-se que, no que diz respeito à autoria, nem todos possuem a mesma carga histórica, cultural que moldam a subjetividade: a produção literária feminina vem sendo constantemente marginalizada. Quando evocamos a figura do autor (ou compilador, no caso de alguns contos maravilhosos), imagina-se um sujeito masculino - o boêmio, o autor visionário, o intelectual, são todos figuras consolidadamente masculinas. (FELSKI, 2003, p. 58).

Em *Um teto todo seu*, Virgínia Woolf (2014) discute a respeito dos desafios impostos à mulher que deseja escrever ficção. A autora discorre sobre os mecanismos dos quais o patriarcado utiliza para impor às mulheres um contexto nada favorável às suas produções artísticas. Woolf discute as condições necessárias à criação de obras de arte, considerando que na conjuntura imposta às mulheres tais condições lhes são frequentemente negadas. Diante do contexto patriarcal, “uma mulher precisa ter dinheiro e um teto todo seu, um espaço próprio, se quiser escrever ficção”. (WOOLF, 2014, p. 12). Para ela, o trabalho imaginativo “não cai como uma pedra no chão” (*Ibidem*, p. 64), mas se encontra preso à vida e, com isso, às condições objetivas e subjetivas impostas. As mulheres que foram responsáveis pelas primeiras coletâneas as quais integraram o conto popular à língua escrita o faziam frequentemente voltadas a uma cultura doméstica, na qual imitavam o modo de narrar histórias das babás, enfermeiras e governantas. (ZIPES, 2000). Quando essas narrativas

---

<sup>29</sup> Há outras dimensões da discussão empreendida por Barthes, como por exemplo, a visão crítica acerca de uma supervalorização do autor e um crescente interesse em elementos da vida desse sujeito, que podem ser observados a partir da afirmação na qual Barthes considera que “a imagem da literatura que podemos encontrar na cultura corrente é tiranicamente centrada no autor, na sua pessoa, na sua história, nos seus gostos, nas suas paixões [...]”. (BARTHES, 2004, p. 58). Para ele, o autor é um produto da modernidade, situado em um contexto de valorização do indivíduo.

passaram a ganhar notoriedade e se converteram em interesse de estudiosos eruditos, a hegemonia da publicação de contos de fadas se tornou masculina.

Nos fatores mencionados encontra-se uma das razões pelas quais conhecemos os contos de fadas através de Charles Perrault, Irmãos Grimm e Hans Christian, mas não de Madame d’Aulnoy ou Jeanne-Marie Leprince de Beaumont. Nota-se que o lugar de onde vem aquele que escreve demonstra um leque de oportunidades que a uns são concedidas, e a outros negadas. Pensemos, por exemplo, naquele que nesta cultura ocidental androcêntrica é considerado o “pai” dos contos de fadas: Charles Perrault. Ao nos depararmos com o retrato do autor, eis o que surge diante dos olhos: um homem branco, de meia idade, cercado de livros<sup>30</sup>, com todas as pompas da aristocracia francesa no século XVII, levando sua longa peruca encaracolada e vestimentas enfeitadas com babados e mangas bufantes. A imagem descrita nos revela, em partes, quem foi esse autor, fazendo jus à posição que ocupava na alta sociedade francesa de seu tempo.

Nascido no ano de 1628, Perrault era membro de uma das famílias mais proeminentes da época, filho de um funcionário do parlamento. Durante o reinado de Luís XIV, conhecido com o Rei Sol, ocupou posição de destaque a partir de 1663, quando foi nomeado secretário de Jean Baptiste Colbert – o mais influente ministro do rei. (ZIPES, 2000). Na primeira década enquanto funcionário do governo, Perrault foi responsável pela publicação de alguns poemas os quais homenageavam Luís XIV, a exemplo do poema “*Le siècle de Louis le Grand*”. No texto mencionado, Perrault defende a superioridade dos modernos em relação aos antigos, desagradando seus antecessores, como Boileau. (SILVA NETO, 2014). Perrault foi um dos protagonistas de uma importante disputa travada no âmbito da cultura: a *Querelle des anciens et des modernes*, na qual se opunham os defensores da antiguidade clássica e os modernos, que se pautavam sobretudo nos progressos da ciência moderna tendo como principal referência o racionalismo cartesiano. (SILVA NETO, 2014). O poema de Perrault que homenageava o Rei Sol possui uma perspectiva crítica no que diz respeito à grandeza dos antigos consolidada até o século XVII, o que pode ser observado nos seguintes versos: “A bela antiguidade foi sempre venerável; Mas jamais cri que ela fosse adorável. Vejo os antigos sem dobrar os joelhos”. (PERRAULT, 1687, *apud* SILVA NETO, 2014, p, 94).

---

<sup>30</sup> Não podemos esquecer-nos da discussão realizada no primeiro capítulo do presente trabalho, na qual se observou a maneira estratificada através da qual se organizava a cultura no início da modernidade. Devido às altíssimas taxas de analfabetismo, a cultura escrita era marcadamente parte da tradição da classe dominante à qual era possível o acesso ao conhecimento acadêmico. Os livros, presentes em quase todos os retratos de Perrault, indicam o seu pertencimento às camadas privilegiadas da época em que viveu.

Com a morte de Colbert no ano de 1683, Perrault passou a dedicar-se exclusivamente às atividades literárias. (ZIPES, 2000). Foi durante esse período que desenvolveu o seu projeto mais ambicioso, o qual teve grande impacto na formação do cânone ocidental: em 1697, catorze anos após a sua aposentadoria, publicou as *Histoires ou contes Du temps passé, avec des moralités* (*Histórias ou Contos do tempo passado, com moralidades*), uma coletânea de contos de fadas que reunia diversas histórias narradas pelo povo comum do campo. A coletânea trouxe novas versões de histórias como “A bela Adormecida”, “Chapeuzinho Vermelho”, “Barba Azul”, “Cinderela”, “O pequeno polegar”, “O gato de Botas”, “As fadas”, e outros. (ZIPES, 2000, p. 380). Pierre Perrault, seu filho caçula, foi apontado como o verdadeiro autor da primeira versão publicada devido a, durante algum tempo, seu nome ter constado na folha de rosto do livro. Entretanto, nos dias de hoje, essa possibilidade já foi descartada pela maioria dos estudiosos. (TATAR, 2013, p. 408). Nesse trabalho, Perrault transplantou “contos populares de suas origens camponesas para uma cultura cortesã que valorizava uma forma literariamente estilizada e toques extravagantes” (TATAR, 2013, p. 409), criando, segundo Tatar, uma coletânea com apelo popular sem precedentes.

O autor acreditava que a poesia tinha como objetivo “a instrução ou o prazer” (PERRAULT, 1962, *apud* SILVA NETO, 2014, p. 102), e essa crença é notável quando observamos as suas histórias. Perrault, ao transplantar os contos populares para a cultura letrada, adicionou a essas narrativas as famosas lições de moral que se tornaram características dos contos de fadas. Há histórias em que Perrault chega até mesmo a inferir mais de um ensinamento, como em “Cinderela”<sup>31</sup> e “Barba Azul”<sup>32</sup>. A partir delas percebe-se que o autor tinha, com sua obra, o objetivo de passar determinados valores àqueles que as liam. Enquanto um sujeito politicamente atuante e membro da classe dominante do seu tempo, é notável que os valores passados em seus contos estavam alinhados aos deste segmento social. A coletânea publicada em 1697, que consistiu em seu mais ambicioso projeto, transformou os contos populares em histórias moralizantes. Segundo Jack Zipes, as suas histórias baseadas em narrativas orais eram endereçadas às questões sociais e políticas, bem

---

<sup>31</sup> Na moral de Cinderela, Perrault ressalta a formosura e, principalmente, a doçura como dons inestimáveis para as mulheres, sendo a última a “dádiva preciosa das fadas”. (PERRAULT, 2013, p. 59). Já na “Outra Moral”, são valorizados o espírito, o valor, a coragem “Um bom berço, algum bom senso” (*Ibidem*). Entretanto, nesta moral, tais dons “São dons do céu que esperança infundem./ Mas seus préstimos por vezes iludem,/ E teu progresso não vão facilitar./ Se não tiveres, em seu labutar, Padrinho ou madrinha a te empurrar. (*Ibidem*).

<sup>32</sup> Em Barba Azul, uma das narrativas mais sombrias da coletânea de Perrault na qual o personagem que dá nome à história guarda, em uma sala secreta, os cadáveres de suas esposas que foram por ele degoladas, os ensinamentos morais advertem a respeito dos perigos da curiosidade feminina e, na segunda, sobre o fato de, na visão do autor, não haver mais maridos tão terríveis como o Barba Azul. Segundo ele, “Mesmo sendo ciumento, ou zangado./ Junto da mulher ele sorri, calado./ E quer tenha a barba azul, roxa ou amarela/ Quem manda na casa é mesmo sempre ela.” (PERRAULT, 2013, p. 172).

como os modos da classe dominante. Os versos morais, constantemente provocativos, tinham como objetivo promover nos leitores a reflexão no que diz respeito ao caráter ambivalente dos contos. (ZIPES, 2000, p. 386). Zipes ainda afirma que Perrault utilizou o folclore de modo a endossar sua posição a respeito do desenvolvimento moderno da civilização francesa. (2000, p. 380).

Em “Pele de Asno”, narrativa que possui semelhança com a história de “Cinderela” embora seja menos conhecida, a princesa, apavorada pelo desejo incestuoso que o rei, seu pai, nutre por ela, decide fugir do reino em que nasceu para escapar do casamento com o próprio genitor sendo ainda uma criança. Vestida sob a pele de um asno<sup>33</sup> (por isso o nome do conto) e com a ajuda da sua madrinha, a menina trilha um longo caminho de provações até lograr o seu final feliz.

Observa-se no conto os valores cultivados por Perrault, bem como os estereótipos raciais assimilados e reproduzidos por ele em sua obra. Em diversos contos de fadas o ideal de beleza feminina está associado à pele branca, e neste não é diferente. O encantamento do príncipe por pele de Asno “está ligado à revelação de que uma desejável superfície ‘pura e branca’ reside sob a fuligem ‘escura’ do interior de Pele de Asno”. (TATAR, 2013, p. 225). A pele escura do asno e a fuligem sob as quais a princesa se esconde a colocam na posição de um sujeito renegado por aqueles que com ela convivem. Ao conseguir trabalho em uma granja, a personagem, disfarçada, passa a ser constantemente importunada pelos demais funcionários:

Meteram-na num canto no fundo da cozinha onde os criados, essa cambada insolente, não fazia outra coisa senão zombar dela, importuná-la, arreliá-la. Pregavam-lhe as piores peças, provocando-a a troco de nada. Ela era o alvo de todas as suas brincadeiras e de todas as suas piadas. (PERRAULT, 2013, p. 233).

Ao revelar a sua verdadeira aparência, o tratamento reservado à personagem se transforma por completo:

Seu cabelo louro e sedoso era realçado por diamantes resplandecentes. Seus olhos azuis, grandes e doces, plenos de uma orgulhosa majestade, não fitavam nunca sem

---

<sup>33</sup> Para impedir o matrimônio incestuoso, Pele de Asno busca a ajuda da madrinha, uma mulher sábia. Como conselho, a madrinha sugere uma série de tarefas supostamente impossíveis de serem realizadas enquanto condição para que o casamento possa acontecer, sendo elas a confecção de um vestido da cor do tempo, um da cor da lua, outro da cor do sol e, por fim, a pele de um raro asno que “não lhe para de encher as burras [do rei] de escudos de ouro”. (PERRAULT, 2013, p. 231). A pele do asno é utilizada pela princesa como um disfarce para que possa ultrapassar os limites do reino sem ser identificada. A madrinha considera que a pele “É tão medonha que ninguém pensará que encerra nada de belo”. (*Ibidem*, p. 232). Sob este feio disfarce, a princesa passa a ocupar a posição de pária da sociedade.

encantar. Seu talhe, enfim, era tão delgado e fino que com duas mãos era possível envolvê-la. Ante tamanho encanto e sua graça divina, as damas da corte, eclipsadas, viram perder o fulgor todos os seus ornamentos. (PERRAULT, 2013, p. 238).

As características as quais denunciam e exaltam a branquitude de Pele de Asno são utilizadas por Perrault de modo a conferir valor à personagem. Enquanto no primeiro momento ela era vítima de diversas maldades em decorrência da sua aparência física, após a revelação desperta o encanto de todos aqueles que põem os olhos sobre ela. O casamento com o príncipe acontece com todas as pompas cabíveis à realeza, deixando a corte “repleta de soberanos de todos os rincões do mundo”. (PERRAULT, 2013, p. 239).

O tempo histórico de Perrault coincide com o início de uma “noção de raça como referência a distintas categorias de seres humanos”, a qual “é um fenômeno da modernidade” (ALMEIDA, 2019, n.p.) fomentado pelo processo de expansão colonial que se valeu de uma suposta inferioridade do povo negro africano e dos povos indígenas enquanto subterfúgio para a escravização dos mesmos. Essa parcela da população já vinha sofrendo um processo de desumanização ancorado, dentre outros fatores, em referências negativas às suas características físicas. (ALMEIDA, 2019). Essa visão de Perrault é demonstrada, também, em outro momento da história: o casamento de Pele de Asno com o príncipe. Como já mencionado, todos os reis da região foram convidados à festa. O modo como Perrault descreve os mouros merece destaque: “Das bandas mouras vieram outros que, mais negros e ainda mais feios, assustavam as criancinhas.” (PERRAULT, 2013, p. 239). Nesse contexto, vemos as referências à bestialidade e ferocidade associadas a sujeitos de culturas específicas, o que perpassa por suas características físicas, que, segundo Silvio Luis de Almeida (2019), é uma tônica muito comum do racismo.

Ao exaltar o fenótipo branco europeu enquanto uma virtude de Pele de Asno e se referir aos mouros de pele escura como sujeitos assustadores que colocam medo nas crianças, Perrault, já no século XVII contribuiu para uma representação negativa que atua na constituição do racismo o qual funcionou como “justificativa” para a escravização e superexploração da população negra, a partir do momento em que esta passou a sequer ser vista como humana.

Apesar do objetivo de instruir e transmitir virtudes, nota-se um caráter contraditório nos ensinamentos morais contidos nos contos de Perrault. A esse respeito, Maria Tatar considera que

Para cada Chapeuzinho Vermelho que é punida por vadiar na mata, catando castanhas, caçando borboletas e colhendo flores, há um filho de moleiro que é recompensado

com um reino e uma princesa por mentir, trapacear e furtar [em O Gato de Botas]. Ou um Pequeno Polegar que faz fortuna apropriando-se do tesouro de um ogro e depois acumula uma segunda fortuna fazendo as vezes de mensageiro para senhoras aflitas por notícias de seus amantes. Se nunca admitiu explicitamente a moralidade defeituosa de seus contos de fadas, Perrault deixou claro nas lições morais que extrai dos contos que por vezes teve dificuldades de encontrar uma mensagem compatível com a filosofia da virtude premiada e da maldade punida. (TATAR, 2013, p. 410).

Pode-se dizer que as relações de classe entre o povo comum e intelectuais da elite, como Perrault, eram de um verdadeiro antagonismo. Ao passo que os membros da corte, para quem nada faltava, viviam de modo luxuoso em seus grandes salões, em meio a festas e banquetes, os camponeses enfrentavam a fome e doenças cotidianamente. Enquanto uns se fartavam, aos outros sequer era possível obter a quantidade necessária de alimento para se manterem nutridos e saudáveis. A discrepância nas condições de vida não é uma mera obra da natureza, evidentemente.

No tempo de Perrault podemos observar o sistema de produção capitalista recém-estabelecido. Ao discorrer sobre o processo de acumulação primitiva do capital, Marx (2017) considerou que, embora transição de sistema econômico comece entre os séculos XIV e XV, “a era capitalista só tem início no século XVI”. (MARX, 2017, p. 787). Mesmo que os economistas burgueses, a exemplo de Adam Smith, tenham tentando difundir a ideia de que a acumulação primitiva foi fruto do trabalho incansável da burguesia, esse processo se deu mediante a expropriação das terras e dos meios de produção do campesinato. Deste modo, a riqueza existente no meio social ao qual pertencia Perrault está diretamente ligada à pobreza das grandes massas. Diante de relações sociais conflituosas, os valores do campesinato necessários à sobrevivência entrariam em conflito com a moral burguesa do escritor francês. Os “discursos éticos e comportamentais contraditórios” (TATAR, 2013, p. 410) revelam nada menos que a contradição que emerge da própria luta de classes.

Para que se possa melhor compreender essa dimensão contraditória da obra de Perrault, “O gato de botas” é um dos melhores exemplos. O conto narra a história do filho de um moleiro que, após a morte do pai, recebe um gato como herança, ao passo que seus dois irmãos mais velhos ficam, respectivamente, com um moinho e um asno, heranças que parecem mais valiosas. Apesar de o espólio lhe parecer um mau negócio, o gato logo se mostra versado nas artimanhas da velhacaria, demonstrando “sua capacidade de cálculo e astúcia armando ciladas para animais”. (TATAR, 2013, p. 375). Com sua astúcia e habilidades de enganação e trapaça, o gato faz com que o dono ascenda à condição de

nobreza, e essa característica, celebrada na primeira moral desse conto<sup>34</sup>, se contrapõe completamente à suposta valorização do trabalho árduo presente no discurso da burguesia.

Em “O Pequeno Polegar” também observa-se a contradição na obra de Perrault. Aqui vemos uma típica história que diz sobre o triunfo dos pequenos contra os grandes, clássica representação que demonstrava aos camponeses não somente meios de sobreviver à realidade posta, mas também apontava a estrutura social na qual estavam inseridos. No conto o personagem principal faz parte de uma numerosa prole, da qual “era o mais sagaz e o mais prudente de todos os irmãos”. (PERRAULT, 2013, p. 279). Ao ser abandonado pelos pais na floresta junto aos outros sete irmãos, o Pequeno Polegar se vê prestes a ser devorado por um ogro. Para escapar de tal situação, precisa lançar mão de sua astúcia, desde o momento em que trocou as coroas de ouro usadas pelas filhas do ogro pelos gorros utilizados por ele e seus irmãos para que elas fossem degoladas em seu lugar, a quando rouba a bota de sete léguas a fim de enganar a esposa do vilão.

A França teve grande importância no desenvolvimento do conto de fadas, sendo o seu impacto mais imediato na Alemanha “onde o conto de fadas literário não havia florescido, mas graças à influência francesa, começou a florescer nas últimas três décadas do século XVIII”<sup>35</sup>. (ZIPES, 2006, p. 78 – tradução nossa). Jack Zipes (2006) afirma que tal influência se deve, dentre outros motivos<sup>36</sup>, ao fato de que a maioria das pessoas escolarizadas na Alemanha eram fluentes em francês, sendo capazes de ler o trabalho de autores franceses em seu idioma original. Assim,

A maior parte dos escritores românticos: Ludwig Tieck, Novalis, Clemens Brentano, Achim von Arnim, Joseph von Eichendorff, Friedrich de la Motte Fouqué, Adelbert Chamisso, E. T. A. Hoffmann, escreveram contos de fadas os quais revelavam grande familiaridade com a tradição literária francesa e oriental, bem como a tradição oral e o folclore alemão<sup>37</sup>. (ZIPES, 2006, p. 80 – tradução nossa).

---

<sup>34</sup> “Por mais conveniente que seja/ Uma bela herança receber,/ Do avô, do pai ou do tio./E depois de juros viver,/ Para os menos bem-nascidos/ A habilidade e a perícia/ Podem suprir bens recebidos.” (PERRAULT, 2013, p. 257).

<sup>35</sup> “Ironically, it’s most immediate impact was in Germany, where the literary fairy tale had not been flowering, but thanks to the french influence, it began to flourish in the last three decades of the eighteenth century.”

<sup>36</sup> A ocupação de Napoleão Bonaparte em território alemão também influenciou as produções culturais da época. Muitas obras do romantismo refletiam as condições sociais durante o período. (ZIPES, 2006).

<sup>37</sup> “All the major romantic writers, Ludwig Tieck, Novalis, Clemens Brentano, Achim von Arnim, Joseph von Eichendorff, Friedrich de la Motte, Fouqué, Adelbert Chamisso, and E. T. A. Hoffmann wrote fairy tales that revealed a great familiarity with the French and Oriental literary tradition as well as the oral tradition and folklore in german.

Na Alemanha, destaca-se, sobretudo coletânea feita pelos Irmãos Grimm, intitulada *Kinder-und Hausmärchen*, publicada pouco mais de cem anos após o *Histoires ou Contes du Temps Passé*, que não somente impactou a forma de compilação de contos de fadas de diversos autores que vieram depois, como também contribuiu com o estabelecimento das bases para um estudo histórico da literatura e da cultura alemã. (ZIPES, 2000, p. 218). As contribuições da dupla, portanto, se deram para além da compilação de contos por eles realizada, contemplando, sobretudo, a história da língua e a cultura popular, assuntos pelos quais eles muito se interessavam. (VOLOBUEF, 2015). Os Grimm foram peças fundamentais para o desenvolvimento dos estudos folclóricos e para o já mencionado processo que ficou conhecido como “descoberta do povo”. Além da obra na qual constavam os seus famosos contos de fadas, também publicaram outros trabalhos de grande relevância para o estudo das manifestações culturais advindas das camadas populares, como por exemplo “uma gramática da língua alemã e livros sobre a história e o desenvolvimento de sua língua vernácula, obras sobre mitologia, o direito nos tempos antigos”. (GUTZAT, 1985, p. 25). Dentre as obras de cunho não literário, seu trabalho mais relevante foi dicionário de alemão (*Deutsches Wörterbuch*), cujo objetivo era o de explicar a etimologia da língua alemã<sup>38</sup>. Eles também compilaram outras manifestações literárias populares além dos contos, como por exemplo “piadas, lendas, fábulas, anedotas e toda sorte de narrativas tradicionais”<sup>39</sup>. (TATAR, 2010, p. 404). Interessados pelos aspectos culturais e linguísticos que pertenciam à vida do povo, os autores colocavam a língua alemã no centro de suas elaborações teóricas e literárias.

O trabalho realizado por Jacob e Wilhelm Grimm, que provavelmente começaram a colecionar contos a partir do ano de 1806 (GUTZAT, 1986, p. 28), estava em consonância com as tendências acadêmicas e literárias do seu tempo histórico motivadas, sobretudo, pelo processo de formação dos Estados nacionais e a consecutiva necessidade de que se forjasse uma identidade nacional. Se os olhos dos intelectuais se voltavam para as tradições da cultura popular em sua totalidade<sup>40</sup>, não foi por acaso, mas sim por uma necessidade histórica de consolidar as identidades nacionais diante de uma política internacional em curso na Europa

---

<sup>38</sup> Embora, em vida, tenham chegado apenas até a letra “F”, o trabalho foi continuado após a morte dos irmãos. (GUTZAT, 1985, p. 25).

<sup>39</sup> A primeira edição dos seus *Kinder und Hausmärchen* contemplava essas outras expressões da cultura popular. A sua configuração era notavelmente diferente das edições mais retocadas e destinadas a um público infantil, uma vez que consistia mais em “um tomo erudito que um livro para o público amplo.” (TATAR, 2013, p. 404).

<sup>40</sup> Além do conto popular estudado aqui, a descoberta do povo, que ocorreu no início da Europa moderna, compreendeu o estudo e a catalogação de uma ampla variedade de expressões da arte e da cultura. Se as cantigas, as baladas, as fábulas e as narrativas tradicionais eram objeto de interesse, também o eram o artesanato, as danças, a religiosidade e as festas populares. Para um debate mais aprofundado a esse respeito ver Burke (2010), *A cultura popular na idade moderna*.

de meados do século XIX, a qual visava a criação de um continente de nações-Estados, associados ao progresso econômico e ao liberalismo. (HOBSBAWM, 1996). Segundo Hobsbawm, a construção de uma nação possuía como pressuposto a existência de uma identidade coletiva:

Na era da construção das nações, acreditava-se que isso implicava a transformação desejada, lógica e necessária de “nações” em Estados-nações soberanos, com um território coerente, definido pela área ocupada pelos membros da “nação”, que por sua vez era definida por sua história, cultura comum, composição étnica e, com crescente importância, a língua. (HOBSBAWM, 1996, p. 99).

Esse pressuposto de identidade coletiva do qual nos fala Hobsbawm remete a outra famosa discussão realizada por ele: a questão da invenção de tradições. Durante o processo de formação das identidades nacionais, para que houvesse a tal identificação coletiva que deveria compreender todo o povo de um determinado Estado-nação, seria necessário que esses símbolos nacionais utilizados na construção de dada identidade se impusessem enquanto pertencentes a um passado imemorial. Segundo o autor, novas tradições surgem diante de novas situações e “tradições’ que parecem ou são consideradas antigas são bastante recentes, quando não são inventadas” (HOBSBAWM, 2018, p. 7), estabelecendo uma relação de continuidade, muitas vezes construída de modo bastante artificial, com um passado histórico. A respeito das tradições inventadas especificamente diante da necessidade de fomentar as identidades nacionais ele afirma:

Naturalmente, muitas instituições políticas, movimentos ideológicos e grupos – inclusive o nacionalismo – sem antecessores tornaram necessária a invenção de uma continuidade histórica, por exemplo, através da criação de um passado antigo que extrapole a continuidade histórica real seja pela lenda (Boadicéia, Vercingetórix, Armínio, o Querusco) ou pela invenção (Ossian, manuscritos medievais tchecos). Também é óbvio que símbolos e acessórios inteiramente novos foram criados como parte de movimentos e Estados nacionais, tais como o hino nacional (dos quais o britânico, feito em 1740, parece ser o mais antigo), a bandeira nacional (ainda bastante influenciada pela bandeira tricolor da Revolução Francesa, criada no período de 1790 a 1794). (HOBSBAWM, 2018, p. 14).

Embora o folclore seja constantemente utilizado com propósitos nacionais (HOBSBAWM, 2018), no sentido de “capturar a voz pura do povo”, que era o principal objetivo dos Irmãos Grimm com sua primeira coletânea (TATAR, 2013), o surgimento de uma ideia de nação decerto não foi fruto dos anseios do povo. Peter Burke (2010) considera

que essa concepção foi exposta às massas de modo verticalizado, sendo advinda da intelectualidade pertencente à classe dominante: segundo ele, os camponeses possuíam uma consciência muito mais regional do que nacional.

O trabalho dos Grimm, portanto, estava inserido nesse contexto de valorização do nacional, típico do romantismo. Além disso, o avanço da industrialização e o crescimento dos centros urbanos ameaçavam a sobrevivência da cultura oral das camadas populares, o que lhes conferiu a tarefa de preservar essas expressões culturais. (TATAR, 2013). Tal trabalho promoveu certa transformação no conceito de *volks poesie* (poesia popular) cunhado por Herder, o qual o compreendia em termos de uma autoria popular anônima de contos de fadas. Posteriormente, quando o nacionalismo crescente remodelou o pensamento sobre o povo, essa noção difusa foi transformada na ideia de memória popular<sup>41</sup> (ZIPES, 2000, p. 201), remetendo a um passado imemorial artificial sobre o qual se refere Hobsbawm.

Nota-se, portanto, que as motivações que fomentaram a realização de coletâneas de contos de fadas

Foram elaboradas seguindo interesses bastante diversos: enquanto na França dos séculos XVII e XVIII o objetivo era o entretenimento da corte e da classe aristocrática, para os Irmãos Grimm na Alemanha ocupada pelos exércitos de Napoleão havia um sentido nacionalista e de resistência ao poder estrangeiro na busca e preservação das tradições populares. (VOLOBUEF, 1993, p. 103).

Apesar do intuito de preservar as expressões que circulavam exclusivamente pela via da oralidade, os Grimm se valeram de diversas fontes para realizar sua coletânea. As histórias que compunham o *Kinder und Hausmärchen* se basearam tanto em fontes orais quanto escritas. Além disso, a maioria daquelas que foram recolhidas da oralidade se deram por via indireta, “ou seja, não foram coletadas diretamente junto ao povo mais simples (mas nas casas de amigos e conhecidos), havendo ainda contos que constituíam versões reelaboradas de textos já publicados anteriormente”. (VOLOBUEF, 1993, p. 104).

No início do projeto empreendido pelos irmãos buscava-se, ao máximo, uma aproximação com um ideal de pureza daquilo que se entendia enquanto “genuinamente alemão”. Apesar disso, esta obra que possuía finalidade erudita e tinha como público alvo os intelectuais da época, sofreu inúmeras alterações. (TATAR, 2013). Já na primeira edição,

---

<sup>41</sup> “His conception of folk poetry was subsequently understood in terms of anonymous folk authorship of fairy tales, and later, when growing nationalism had reshaped thinking about the folk in the 19th-century, this diffuse notion was transformed into the idea of national folk memory.”

percebeu-se a forte influência francesa nos contos coletados – alguns deles eram oriundos das histórias escritas por Perrault traduzidas para o alemão, como Barba Azul, Cinderela e o Gato de botas.

Incomodados com a presença de narrativas que não faziam parte do repertório de seu país, os Grimm, especialmente Wilhelm, substituíram, na segunda edição publicada em 1819, os contos de origem francesa por versões alemãs, quando estas existiam. Nesta edição também deram início ao processo de edição que originou as versões de contos de fadas que moldaram o modelo que conhecemos hoje:

Era nossa intenção incorporar todo o material que até agora conseguimos reunir nesta segunda edição do livro. Por esse motivo, o primeiro volume foi quase inteiramente reescrito. Completámos o que estava incompleto, simplificamos e depurámos histórias, e serão poucos os contos que não aparecem numa versão melhorada. Tornámos a rever tudo o que parecesse suspeito – isto é, que pudesse ser de origem estrangeira ou tivesse sido distorcido por adições posteriores – e pusemo-lo de parte quando era esse o caso. Em contrapartida, inserimos novos contos, que incluem contributos da Áustria e da Boémia alemã, pelo que se encontrará aqui muita coisa até agora desconhecida. (GRIMM, 2012, p. 38).

A partir de então os contos se tornaram mais poéticos e floreados. Enquanto Jacob era o mais acadêmico dos irmãos, foi Wilhelm o responsável por inflar os contos, dando a eles um toque estilizado, além de retirar elementos considerados grosseiros e inadequados. Além disso, a segunda edição também possuía um número maior de histórias: enquanto na primeira havia 156 contos, além das notas de rodapé, o segundo volume contava com 170 textos<sup>42</sup>. Esse processo provocou, propositadamente, uma mudança de público: foi neste momento em que, em lugar dos estudiosos aos quais a primeira versão se direcionava, “os Grimms decidiram cooptar jovens leitores, assim como a audiência dos adultos pertencentes à classe média em crescimento”. (ZIPES, 2006, p. 82).

Segundo Zipes (2006), após 1857, mais cinco versões foram publicadas. A edição final, de 1857, “continha 210 contos, os quais foram cuidadosamente estilizados por Wilhelm, refletindo, então, o que ele e Jacob consideravam popular, ou talvez o tom ‘folclórico natural’,

---

<sup>42</sup> No caso dessa edição, de 1857, as notas de rodapé foram publicadas separadamente.

além dos costumes e crenças que o povo alemão havia cultivado.<sup>43</sup>” (ZIPES, 2006, p. 82 – tradução nossa).

Embora sua obra, durante o século XIX, tenha sido lida majoritariamente pela elite letrada, por buscarem o espírito do povo em meio às camadas populares, os protagonistas das narrativas dos Grimm são, em sua maioria, pertencente a esse meio. Em “*Hansel und Gretel*”, conhecido como “João e Maria” para o português, as crianças que protagonizam a narrativa vem de uma família pobre que as abandona por não ter condições de alimentá-las. Outro conto que pode exemplificar essa representação é A “Senhora Hole”, no qual uma mulher viúva “tinha duas filhas, uma bonita e aplicada, a outra feia e preguiçosa.” (GRIMM, 2012, p. 36). Na história, a viúva tinha preferência pela filha feia preguiçosa, ao passo que a outra era responsável por todo o trabalho da casa. Ao tirar água do poço, a preterida acaba caindo no fundo e precisa realizar uma série de tarefas até chegar à casa da Senhora Hole:

Caminhou pelo gramado até se deparar com um forno repleto de pães. O pão gritou: Me tire daqui, me tire daqui, senão vou queimar, já estou assando faz tempo”. A menina prontamente tirou o pão do forno e continuou caminhando até encontrar uma árvore carregada de maçãs, que pediu para ela: “Ei! Me sacuda! As minhas maçãs estão todas maduras!”. Então ela sacudiu a árvore e as maçãs caíram como chuva e ela não parou de sacudir até não restar mais nenhuma maçã. Depois seguiu adiante e acabou chegando numa casa onde morava uma velhinha dentuça que estava à porta. (GRIMM, 2012, p. 36).

A senhora dentuça, que era a senhora Hole, pede para que ela faça uma série de tarefas domésticas prometendo que “se fizer o serviço direitinho [...] vai passar muito bem”. (GRIMM, 2012, p. 36). Após sair da casa da senhora Hole, a menina recebe uma chuva de ouro e volta com ele para a casa da mãe. Desejando mais ouro, a mãe envia a outra filha, que não gostava de trabalhar. Por realizar os serviços domésticos de forma desleixada, acaba recebendo uma chuva de piche, em vez do ouro.

Os elementos contidos tanto em *João e Maria* quanto em *A Senhora Hole*, como o ambiente doméstico, a busca por riqueza e a realização do trabalho manual, assim como as dificuldades enfrentadas pelas famílias presentes na maioria dos contos dos Grimm

---

<sup>43</sup> “The final edition of 1857 contained 210 tales, which had been carefully stylized by Wilhelm so that they reflected what he and Jacob considered a popular if not natural “folk” tone<sup>49</sup> and genuine customs and beliefs that the German people had cultivated. Like Basile, they made ample use of proverbs, for they felt that the truth of experience was to be found through the sayings and rituals of the folk and their metaphorical narratives.”

evidenciam que os sujeitos representados estão longe de ser parte das camadas mais abastadas da sociedade.

Embora a maioria dos estudiosos, como Marina Warner, J. R. R. Tolkien, Robert Darnton e Nely Novaes Coelho considerem que é impossível identificar de maneira precisa as origens dos contos de fadas, outros teóricos como Italo Calvino, Ronald Murphy e Bettelheim, consideram que essas narrativas podem ter surgido a partir de rituais religiosos ou em épocas em que a religiosidade ocupava um papel proeminente na vida, sendo histórias que “perderam seu caráter ritualístico, mas sobreviveram na oralidade, sendo incorporadas à tradição popular europeia”. (PAULINO, 2019, p. 217). Dentre os mais conhecidos compiladores de contos de fadas, são os Irmãos Grimm<sup>44</sup> aqueles que, inicialmente, trazem, em sua obra, a questão da religiosidade de modo mais evidente.

Coelho (1987) discute a religiosidade pagã que envolvia as narrativas populares antes das compilações. Segundo a autora, diversas fontes contribuíram na composição dos contos maravilhosos. Acerca das pistas que tornam possível construir um caminho para o surgimento delas, afirma:

Se as perseguirmos numa viagem através dos textos (muitos dos quais nasceram séculos antes de Cristo), passaremos pelas sábias e místicas regiões da Índia ou do misterioso Egito, defrontaremos a bíblica Palestina do Velho Testamento e a Grécia clássica; entraremos pelo Império Romano adentro, descobrindo-o como o grande mediador/divulgador que foi, no Ocidente, de toda a sabedoria mágica gerada no Oriente. Ao mesmo tempo, descobriremos as migrações narrativas realizadas na Pérsia, Irã, Turquia e principalmente na luxuriosa Arábia. (COELHO, 1987, p. 15).

Segundo ela, é a partir da Idade Média que essa herança pagã irá se chocar, fundir-se ou ser absorvida pela visão de mundo oriunda do cristianismo. Esse contato entre mentalidades produzidas por diferentes contextos sociais e históricos marca a natureza cristã-pagã da obra dos Grimm, na qual se nota que, ainda que o cristianismo tenha sido inserido nos contos maravilhosos, sobreviveram “nos escombros das narrativas reconstruídas, religiões que tinham divindades femininas.” (PAULINO, 2019, p. 222).

---

<sup>44</sup> Esse pensamento religioso teve Wilhelm como principal responsável – Marina Warner considera que foi ele quem inseriu nas novas edições certo fervor cristão “*carregando nas tintas morais do enredo, distribuindo castigos aos maus e recompensas aos justos, com fim de moldar-se aos valores cristãos e sociais dominantes.*” (WARNER, 1999, p. 243 – grifos da autora).

As narrativas dos Grimm colocam o leitor diante da luta do bem contra o mal, além de estarem imersas em uma moral de ordem religiosa a qual mescla a tradição judaico-cristã com o paganismo. (ALMEIDA, 2017, p. 67). Diferentemente de Perrault, que traz os ensinamentos morais em seus contos de maneira explícita ao final dos textos, os Grimm apresentam-nos diluídos na obra, de forma mais subjetiva e diversificada. Tais manifestações se apresentam desde a escolha de palavras e expressões em alguns contos, como por exemplo em “João e Maria”: “Não chore, Maria. Trate só de dormir um pouco, o bom Deus vai nos proteger” (GRIMM, 2010, p. 65) a contos nos quais os santos católicos, anjos, o paraíso e outros elementos desse imaginário são centrais, como em “A protegida de Maria” e “Os sete corvos”, que serão analisados mais adiante. Além disso, menciona Ronald Murphy em sua obra *The owl, the raven and the dove: The religious meaning of the Grimms’ Magic Fairy Tales (A coruja, o corvo e a pomba: o significado religioso dos contos de fadas maravilhosos dos Grimm)*, ao longo das diversas edições publicadas no correr dos anos, os prefácios das coletâneas dos Grimm sempre terminavam com um pensamento religioso: “os contos permitem uma bênção.”<sup>45</sup> (MURPHY, 2000, p. 4 – tradução nossa).

Em “A protegida de Maria” (*Marienkind*), é possível observar de maneira direta a presença de diversos elementos os quais permeiam o imaginário cristão: A Virgem Maria, os anjos, os santos e o paraíso. O início da narrativa se assemelha a contos como “João e Maria” e “O Pequeno Polegar”: Um lenhador que, junto à sua esposa e filha são “tão pobres que não tinham o pão de cada dia e não sabiam dar o que comer a ela” (GRIMM, 2018, p. 21), é surpreendido pela Virgem Maria enquanto trabalha na floresta. Sensibilizada pela situação da pobre família, a mãe do menino Jesus lhe pede que a entregue sua filha para que ela possa ser sua mãe e cuidar dela. A partir de então, a menina passa a viver no paraíso, onde, durante catorze anos, se alimentava bem, vestia trajes de ouro e passava os dias brincando com os anjinhos. O paraíso apresenta-se como um mundo ideal, no qual ela se encontra afastada dos problemas materiais, sobretudo a fome, que atormentavam a sua família.

Passado esse tempo, a história ganha contornos que remetem ao conto “O Barba Azul”. Ao precisar fazer uma grande viagem, a Virgem Maria entrega à criança treze chaves que dão acesso às portas do reino celeste, autorizando-a a abrir todas elas, exceto a décima terceira. Após abrir as doze portas<sup>46</sup> que lhe foram permitidas, a menina, tentada pela curiosidade, acaba abrindo a porta e vendo a “Santíssima Trindade sentada entre fogo e

---

<sup>45</sup> “the tales enable a blessing.”

<sup>46</sup> “Em cada uma delas havia um apóstolo e tudo brilhava ao redor com um esplendor jamais visto em toda sua vida.” (GRIMM, 2018, p. 21).

brilho”. (*Ibidem*, p. 22). Ao tocar o brilho, o dedo da menina se tingiu de ouro<sup>47</sup>. Maria retorna de viagem, desconfiada da desobediência e questiona se ela abriu ou não a porta, recebendo uma resposta negativa. Ao perceber a mentira, a Virgem considera que a garota não é mais digna de viver nos céus<sup>48</sup>, enviando-a de volta para a terra com a sua boca trancada “de modo que ela não conseguia pronunciar palavra alguma”. (*Ibidem*). Após passar por inúmeras provações, a voz da personagem volta para que ela possa, à beira da morte pela fogueira<sup>49</sup>, se arrepender.

Para Bruno Bettelheim “A lição da história é: uma voz usada para dizer mentiras só leva à perdição; é melhor ser privado dela como sucede à heroína. Mas uma voz usada para se arrepender, para admitir as falhas e declarar a verdade, leva à redenção.” (BETTELHEIM, 2014, p. 23). Embora Bettelheim tenha êxito em captar o papel da voz no conto em sua dimensão simbólica a partir do par *perdição* e *redenção*, o autor deixa de pontuar a dimensão social e política dos valores morais que são transmitidos através do conto. Darnton (2014) tece críticas pertinentes ao psicanalista quando afirma que este aborda os contos de fadas horizontalizados, como pacientes em um divã, presos em uma dimensão atemporal a qual escapa qualquer materialidade.

Os compiladores franceses e alemães ocupam, sem dúvidas, lugar de destaque na disseminação dos contos de fadas. Apesar disso, eles não foram os únicos a se voltarem para as narrativas orais de seus respectivos países. Conforme já foi mencionado, os Grimm influenciaram diversos outros pesquisadores e folcloristas interessados em captar as histórias que vinham do povo a partir do momento em que trouxeram para o centro o estudo histórico dessas expressões, bem como o método de compilação utilizado por eles. Um bom exemplo de figuras que seguiram os passos dos irmãos se trata também de uma dupla: os noruegueses Peter Christien Asbjørnsen (1812-1885) e Jørgen Moe (1813-1882), que publicaram os *Contos populares noruegueses* no ano de 1841. Inicialmente, Asbjørnsen e Moe tentaram reproduzir os contos de forma idêntica à qual ouviam, entretanto perceberam que a palavra falada passada para a língua escrita não produzia o mesmo efeito, e então “procuraram identificar formas variantes e criar contos compostos que capturassem a essência de uma história.” (TATAR,

---

<sup>47</sup> Na história do Barba Azul a prova da desobediência da esposa para com o marido é a chave proibida que mancha de sangue. Por se tratar de um objeto encantado, a mancha não sai, denunciando que a mulher abriu a porta e deu de cara com as esposas degoladas.

<sup>48</sup> A infância, desde a sua invenção, é constantemente associada a uma ideia de pureza. Pode-se considerar que este era o fator que permitira que a menina vivesse entre os anjos no reino dos céus durante certo tempo. Uma vez que essa pureza é quebrada pela mentira e, pode-se dizer, também, que pela sua saída da infância, tendo em vista que ela havia completado catorze anos, passa a não ser mais digna de viver nesse espaço.

<sup>49</sup> A morte pela fogueira tornou-se marca registrada da caça às bruxas. Foi dessa forma que milhares de mulheres foram executadas durante o período.

2013, p. 403). Maria Tatar (2013) afirma que, assim com os Grimm, eles buscavam, através dos contos, preservar “as expressões mais profundas da alma norueguesa” (p. 403), bem como moldar a identidade nacional de seu país.

Aleksandr Afansiev, que viveu entre os anos de 1826 e 1871, também foi inspirado pelo trabalho dos Grimm. Afansiev começou a se dedicar aos estudos do folclore eslavo na década de 1850, coletando, também, músicas, provérbios e parábolas populares, e a sua coletânea intitulada *Contos de fadas russos*, que foi lançada em oito fascículos entre 1855 e 1867, foi considerada a versão oficial do folclore russo. (TATAR, 2013). Sua obra possui mais de seiscentas histórias que, “juntamente com formas variantes se esforçou por capturar a ‘voz poética’ do povo russo.” (TATAR, 2010, p. 398). Segundo Maria Tatar o folclorista se valeu sobretudo de histórias com as quais teve contato através da língua escrita e foi, inicialmente<sup>50</sup>, resistente em retocar os contos para que estes se tornassem atraentes para um público mais amplo. Afansiev objetivava, a partir de suas obras, promover o triunfo do russo sobre a língua francesa, adotada pela aristocracia. Devido à pouca preocupação inicial do autor com qualquer adequação à moral da classe dominante, houve conflitos com os censores da Rússia Czarista que discordavam do teor dos seus contos. Além disso, Afansiev também foi bastante crítico de figuras que, a exemplo de Ivan Kuhndaykov, recontavam os contos de fadas utilizando uma linguagem mais livresca. (ZIPES, 2000).

Sem dúvidas os compiladores de contos de fadas tiveram as suas motivações, as quais foram explicitadas nesta parte do segundo capítulo. Diante dos objetivos políticos que motivaram a maioria desses trabalhos, encontramos determinados ensinamentos e valores transmitidos de forma muito particular às mulheres. Na seguinte seção observaremos de que modo os objetivos políticos da burguesia para com as mulheres se constituíam, e como isso impactou na forma através da qual estas eram representadas nessas narrativas.

## 2.2. Os contos maravilhosos e o ideal de feminilidade

A moralidade contida nos contos maravilhosos a partir de meados do século XVII não visava somente constituir uma cultura literária voltada para o ensinamento de normas de conduta direcionadas a um público mais amplo. Ao adentrarem as cortes e os salões, essas narrativas passaram a ter como principal público alvo as jovens mocinhas cuja vida tinha como o principal objetivo o casamento, e muitos dos ensinamentos presentes nas compilações

---

<sup>50</sup> Em 1872 Afansiev lançou uma versão compacta de sua coletânea intitulada *Contos russos para crianças*, na qual eliminou os contos considerados indecentes que não fossem adequados à infância, além de substituir os dialetos por russo padrão.

se destinavam a elas. Esse direcionamento se deu a partir de uma representação dual da mulher que explicita características e comportamentos que eram desejáveis e aqueles que deveriam ser abominados. Essa dicotomia do bem e mal se constituiu a partir de um ideal de feminilidade que precisava ser forjado naquele dado momento histórico em que a mulher se convertia em sujeito subalterno cuja vida deveria ser direcionada à criação das condições necessárias para que o homem pudesse realizar o trabalho assalariado. (FEDERICI, 2017).

Em sua clássica obra *O segundo sexo*, Simone de Beauvoir (2016) afirma que, historicamente, a mulher é compreendida sempre em relação ao homem. Isso significa que, por muito tempo, as mulheres não foram vistas como sujeitos em sua plenitude<sup>51</sup>, mas sim como uma espécie de apêndice cuja existência está voltada a suprir as necessidades masculinas. Esse papel ocupado pelas mulheres na sociedade foi, também, reforçado pelo modo através do qual estas eram representadas nas diferentes manifestações artísticas<sup>52</sup> sob um olhar externo à realidade dessa categoria social - Beauvoir também afirma que, diante de uma cultura masculinista, ser mulher é uma fonte de mistério.

Pensando, por exemplo, o contexto medieval, no qual surgiram a maioria das narrativas que fomentaram a formação do conto moderno, as mulheres eram frequentemente representadas nas literaturas, nos afrescos das igrejas, e em diversas outras manifestações do cotidiano. Tais representações, entretanto, nem sempre coincidiam com a realidade e se davam de modo bastante idealizado. (MACEDO, 2002, p. 65). José Rivair Macedo afirma que

Os traços de idealização, aliás, eram muito mais acentuados quando se tratava de apresentar seu retrato moral. Tal assunto era encontrado com facilidade nos textos literários, e tinha um fim certo: propor modelos de conduta e condenar aquilo que, na perspectiva dos autores, era considerado vício. Por se tratar de uma atividade realizada quase sempre por homens e para homens, a literatura medieval constitui testemunho fundamental não das mulheres, mas de estereótipos elaborados por clérigos e artistas, revelando-nos apenas muito raramente uma ou outra silhueta do que elas eram na realidade. (MACEDO, 2002, p. 65).

A idealização apontada por Macedo constitui parte daquilo que Judith Butler (2019) chamou de ficções “fundacionistas”, as quais sustentam a noção de um determinado sujeito a partir de uma “invocação performativa de um ‘antes’ não histórico [que] torna-se premissa básica para garantir uma ontologia pré-social de pessoas que consentem livremente em ser governadas”. (BUTLER, 2019, p. 20). Essas ficções, ancoradas na realidade concreta e nas

---

<sup>51</sup> As mulheres na Roma Antiga, por exemplo, eram consideradas meros objetos, e não sujeitos de direito. No Império Romano, juristas defendiam a inferioridade natural da mulher. (PERNOUD, 1980).

<sup>52</sup> Vale ressaltar que, durante toda a idade média e boa parte da modernidade a caneta e o pincel estiveram em mãos masculinas. Embora houvesse mulheres artistas, estas encontravam inúmeras dificuldades de fazer o seu trabalho reverberar para além do ambiente doméstico.

estruturas que a constituem, naturalizam certos papéis sociais determinados a partir das condições históricas e sociais, fazendo com que pareçam inerentes a uma suposta natureza humana. Um exemplo disso seria a dita inclinação natural da mulher para a realização de tarefas relacionadas ao cuidado e à maternidade, sendo essas características, na realidade, estimuladas desde a mais tenra infância.

Essa visão dual da mulher tem como um de seus marcos a literatura religiosa produzida na Idade Média, em que a mulher pecadora, representada sobretudo por Eva, está em oposição à mulher redentora, encarnada na figura de Maria. (MACEDO, 2002). Percebe-se, aí, um ideal de perfeição profundamente ancorado na castidade e na virgindade como elementos que constituem a mulher boa e valorosa, ao passo que a astúcia e a vaidade são apresentadas enquanto defeitos naturalmente femininos contra os quais as mulheres devem lutar.

Além da dicotomia posta pela cultura patriarcal na qual a mulher ocupa posição de inferioridade em relação ao homem e é frequentemente por ele definida, pode-se pensar, também, de acordo com Beauvoir, a mulher enquanto parte da dualidade homem x natureza. Segundo a autora, a mulher seria o intermédio necessário, o meio do caminho, entre homem e natureza: “o intermediário desejado entre a natureza exterior ao homem e o semelhante que lhe é por demais idêntico.” (BEAUVOIR, 2016, p. 200). Em diversos momentos da história a mulher foi associada às forças da natureza, e, talvez até mesmo por sua posição de subalternidade em relação ao sujeito masculino ao qual é dado o direito de conquistar e dominar, esta esteve por mais tempo próxima dela, como veremos no capítulo seguinte ao discutirmos sobre quem eram as mulheres que foram consideradas bruxas. Ao mesmo tempo, em alguma medida os homens reconhecem nela a humanidade, a semelhança.

É certo que a partir das compilações francesas os contos de fadas passaram a ter intenções deliberadamente didáticas, o que ganha maior força a partir do século XIX. (WARNER, 1999). Isso se deve a como as noções de decoro afetaram a mais influente coletânea de contos de fadas, a dos Irmãos Grimm, impactando diretamente a representação da mulher sob o prisma do bem e do mal ancorados em determinadas características. Observa-se, nas narrativas, as jovens indefesas cuja vida gira em torno do casamento, aguardando inertes serem salvas por seus príncipes encantados. Princesas como Branca de Neve são o modelo exemplar da feminilidade, ao passo que as mulheres solitárias, donas das próprias vidas e que se impõem diante das diferentes situações são a própria encarnação do mal, como a madrasta do mesmo conto. Há, também, um verdadeiro culto à juventude: a virgindade e a juventude são compreendidas enquanto belas e o envelhecimento como feio, fomentando a

divisão das mulheres e a disputa entre jovens e velhas, bastante comum em narrativas que exploram a relação entre madrastas e enteadas. Além de uma suposta fonte de poder e conhecimento, como exploraremos mais adiante no capítulo seguinte, a velhice é concebida enquanto improdutiva, seja no sentido do trabalho quanto no sentido da reprodução da vida. Quanto à juventude e a virgindade, é notável que a virgindade (e a monogamia) femininas são ferramentas de garantia da linhagem paterna a qual garante a hereditariedade e manutenção da propriedade masculina, bem como a mulher enquanto propriedade pessoal do homem. (BEAUVOIR, 2016). Além da manutenção da propriedade, a regulação da capacidade reprodutiva e da sexualidade feminina foram necessárias à criação de formas mais rígidas de controle fundamentais para que houvesse a redução dos camponeses – transformados em proletários – em mera força de trabalho. (FEDERICI, 2019).

Para pensarmos a condição das mulheres e as formas de representação existentes decorrentes disso, é necessário, em primeira instância, a compreensão da esfera da vida social que mais afeta a existência destas: a família. (SAFFIOTI, 2013). A história da família caminha lado a lado à história da inferiorização da mulher perante o homem, uma vez que o surgimento desta enquanto instituição social está diretamente atrelado à existência da propriedade privada, conforme argumenta Engels (2019). É o surgimento da família individual que retira a mulher da esfera pública e a isola no ambiente privado, impedindo-a de conviver nos espaços comuns nos quais a vida humana coletiva se constitui.

Assim como as características atribuídas às mulheres enquanto naturais e imutáveis, a família também se impõe como uma entidade a-histórica, o que não condiz com a realidade, uma vez que esta vem sofrendo transformações contínuas ao longo da história. Para empreender essa discussão é necessário, sobretudo, o entendimento de que a família é tratada aqui enquanto uma instituição social, não dizendo respeito às relações afetivas construídas por aqueles que compartilham laços consanguíneos. Por se tratar de um dos pilares da sociedade, a família é uma instituição extremamente protegida e envolta em uma atmosfera sagrada, sendo necessário desnaturalizá-la e dessacralizá-la para que se possa empreender uma reflexão verdadeiramente crítica ao seu respeito. Para o recorte estudado aqui, iremos nos ater ao modelo da família monogâmica, constituída sobre a base de gerar filhos cuja herança paterna seja inquestionável<sup>53</sup>. (ENGELS, 2019).

Nota-se, nos contos de fadas, que a mulher está frequentemente confinada no ambiente doméstico – seja devido ao papel central do casamento em suas vidas, seja realizando tarefas

---

<sup>53</sup> Daí a imposição da virgindade e da monogamia somente à mulher, visto que a prática do adultério sempre foi permitida e naturalizada partindo de homens.

domésticas. O conto de Chapeuzinho Vermelho, por exemplo, tem o seu início e final dentro de casa e gira em torno de atividades relacionadas ao cuidado. No começo da história, a mãe da menina lhe entrega bolinhos e uma garrafa de vinho na versão dos Grimm, e um bolinho e um pote de manteiga, na versão de Perrault, para que leve à avó. Dificilmente imagináramos um pai entregando ao filho uma cesta de alimentos preparada por ele para que este a leve até um parente adoentado. Os homens são lenhadores, caçadores, comerciantes e a vida deles se organiza fora do lar: enquanto as filhas se casam, os filhos possuem uma área de atuação maior – exploram a vida nas estradas e desbravam o mundo em busca da fortuna. (DARNTON, 2014).

Embora não seja nenhuma princesa trancafiada em uma torre, a vida de Chapeuzinho fora do lar se resume à conhecida trilha que a leva até a casa da avó, da qual sua mãe a aconselha a não desviar. Sair do caminho que lhe é familiar desencadeia uma série de infortúnios para a menina, os quais atingem o seu ápice no momento em que ela é devorada pelo lobo<sup>54</sup>. Chapeuzinho Vermelho, desde suas raízes na cultura oral, é um dos mais clássicos exemplos de história consideradas “de advertência”, cujo objetivo central consiste em prevenir o leitor a respeito de algo. Se houve um teor admonitório nas entrelinhas da história em outras variantes, em sua versão, Perrault tratou de torná-lo bastante explícito.

Na versão do francês, é possível observar a valorização da beleza, quando a primeira informação que o leitor obtém a respeito da personagem é a de que ela era “a menina mais bonita que poderia haver”. (PERRAULT, 2013, p. 388). Observa-se que quase todas as heroínas de contos de fadas são jovens e bonitas e essa informação, na maioria das vezes, é posta logo no início da narrativa. A beleza é amplamente utilizada como ferramenta para que se crie um sentimento de empatia pela personagem, reforçando quais mulheres devem ser objeto de afeto e cuidado e quais devem ser objeto de desprezo.

Outro ponto que se destaca nessa versão, enfatizando o teor de advertência da narrativa, é a representação do lobo não como um monstro ou animal feroz. Ele surge humanizado, sendo chamado de “Compadre Lobo” – trata-se, nitidamente, de um predador sexual. Para Bettelheim, o conto deixa nítido que “confiar nas boas intenções de todos, que parece ser tão bom, na realidade nos deixa sujeitos a armadilhas”. (BETTELHEIM, 2014, p. 241). O psicanalista considera que essa versão entrega a mensagem a ser passada de modo bastante explícito, quase não deixando espaço para a imaginação. Embora discordemos de

---

<sup>54</sup> Na versão dos Grimm, que é a mais conhecida, a história tem um final feliz no qual a garota e a avó são salvas por um caçador que as retira da barriga do lobo. Já em outras, como a de Perrault e aquelas que se aproximam mais de como a história era narrada na oralidade, o conto termina com a menina sendo devorada.

muitos pontos da análise dos contos de fadas empreendida por Bettelheim, deste não há como discordar. Se a inocência da menina e a representação antropomórfica do lobo já deixam demasiadamente nítidas as intenções de Perrault, é na moral da história que o autor fecha as portas para interpretações outras que não estejam em acordo com a sua intencionalidade:

Vemos aqui que as meninas./ E sobretudo as mocinhas/ Lindas, elegantes e finas./ Não devem a qualquer um escutar./ E se o fazem, não é surpresa/Que do lobo virem jantar./ Falo “do” lobo, pois nem todos eles/ São de fato equiparáveis/ Alguns são até muito amáveis/ Serenos, sem fel nem irritação/ Esses doces lobos, com toda educação./ Acompanham as jovens senhoritas/ Pelos becos afora e além do portão./ Mas ai! Esses lobos gentis e prestimosos./ São entre todos os mais perigosos. (PERRAULT, 2013, p. 391).

Percebe-se a naturalização do comportamento predatório que parte de alguns homens, ao passo que cabe às meninas, sobretudo aquelas que são “*lindas, elegantes e finas*” barrarem esse comportamento. As consequências negativas podem ser encaradas enquanto uma fatalidade para mulheres que desafiem o papel que lhes é designado na vida privada, seja por desviar o caminho conhecido, seja por desobedecer ao marido, como ocorre na versão de “Barba Azul” do mesmo autor.

Essa domesticidade das mulheres se torna ainda mais latente com o advento do capitalismo. Saffioti (2013) considera que, nas sociedades pré-capitalistas, as mulheres desempenhavam um importante papel econômico no sistema produtivo, embora fossem consideradas jurídica, social e politicamente inferiores aos homens. (SAFFIOTI, 2013, p. 62). A autora também aponta que esse caráter submisso foi moldado nas mulheres pela sociedade durante milênios, facilitando a dominação e a suprexploração da força de trabalho feminina: “A consciência que os homens da burguesia tinham da situação da mulher representava também um dado importante da colocação em prática de tal sistema de exploração.” (*Ibidem*, p. 72). No início do capitalismo os impactos da degradação social da mulher eram sentidos até mesmo por aquelas pertencentes à pequeno-burguesia<sup>55</sup>, as quais encontravam-se

Diante de alternativas pouco promissoras: ou resignar-se à perda de função econômica, permanecendo no lar, ou aceitar as poucas oportunidades que se lhe abriam no mercado de trabalho – ser costureira ou preceptoras de crianças – ocupações que, além de mal remuneradas implicavam desprestígio de classe. (SAFFIOTI, 2013, p. 94).

---

<sup>55</sup> As mulheres proletárias, por outro lado, junto às crianças de sua classe, eram exploradas nas fábricas realizando os mesmos trabalhos que os homens, porém recebendo menores salários.

A socióloga também discorre sobre o modo através do qual a tradição era utilizada dentro do capitalismo com o objetivo de justificar e naturalizar a inferiorização da mulher e de outros segmentos sociais:

O modo capitalista de produção não faz apenas explicitar a natureza dos fatores que promovem a divisão da sociedade em classes sociais; lança mão da tradição para justificar a marginalização efetiva ou potencial de certos setores da população do sistema produtivo de bens e serviços. (SAFFIOTI, 2013, p. 66).

Os contos de fadas são, sem dúvidas, elementos constitutivos dessa tradição, uma vez que a partir do século XIX, com a coletânea dos Grimm, foram amplamente difundidos em toda a Europa, chegando “perto da Bíblia em importância”. (TATAR, 2013, p. 404). E, como pudemos observar em alguns exemplos mencionados, constituíram parte dessa cultura de inferiorização das mulheres citada por Saffioti.

Diante da subalternização da mulher enquanto sujeito e no contexto da divisão sexual do trabalho, desenvolveu-se uma dependência da mulher em relação ao homem. Todos os objetivos de vida e ideais de realização feminina não dizem respeito à mulher como sujeito independente, mas estes estão, sim, atrelados profundamente a uma figura masculina. No contexto patriarcal, o casamento e a maternidade se configuram enquanto as principais razões de existir da mulher: é o casamento que valida sua existência e a confirma enquanto sujeito – ou propriedade – masculina. Considerando-se todas essas questões, torna-se evidente que o casamento não constitui uma relação igualitária: o que se concretiza, na realidade, é uma relação extremamente hierarquizada na qual há uma supremacia do homem como decorrência de sua superioridade econômica. (ENGELS, 2019).

As princesas de contos de fadas vivem a esperar pelo príncipe encantado que dará sentido às suas vidas. Seja trancafiada em uma torre, como Rapunzel, passando por provações e humilhações de todos os tipos, como em “Pele de Asno”, ou, como as catatônicas princesas Branca de Neve e Bela Adormecida que se encaixam na “lendária princesa passiva que espera ser libertada por um príncipe”. (TATAR, 2013, p. 111). No caso de Branca de Neve, afirma Tatar, a inação da princesa é tamanha que são necessários sete personagens coadjuvantes, os anões, para conferir alguma dinamicidade à narrativa. É o “beijo de amor verdadeiro”, seguido do casamento, que traz essas mulheres de volta à vida.

Além do casamento como fonte primária de realização, a idealização do matrimônio perpetuada nos contos de fadas está longe de condizer com a realidade. Segundo Darnton, “O casamento não oferecia nenhuma fuga; ao contrário, impunha uma carga adicional, porque

submetia as mulheres ao trabalho no sistema de manufatura em domicílio, (*putting-out system*), além do trabalho para a família e a fazenda.” (DARNTON, 2014, p. 55). Nos contos narrados pelos camponeses nos quais as famílias são representadas, essa realidade está melhor retratada, conforme considera o historiador: “Os contos, inevitavelmente, colocam esposas de camponeses junto à roda de fiar, depois de um dia cuidando do gado, carregando lenha ou ceifando feno.” (*Ibidem*). A vida matrimonial, portanto, poderia significar uma fonte de sobrecarga ainda maior para as mulheres, visto que estas trabalhavam em igual medida no campo, e posteriormente nas fábricas e ainda eram responsáveis por realizar as tarefas domésticas.

A centralidade do casamento nos contos de fadas está, também, associada a um sentimento cuja existência na história da humanidade é mais recente do que parece: o amor romântico ou, como denominou Engels (2019), o “amor sexual individual”. Embora o “amor verdadeiro” seja o motivo pelo qual príncipes e princesas buscam a união matrimonial que os conduzirá à felicidade eterna, não era esse o sentimento que unia os casais até aproximadamente o século XVI:

O casamento era antes de tudo um pacto entre famílias. Nesse ato, a mulher era ao mesmo tempo doada e recebida, como um ser passivo. Sua principal virtude, dentro e fora do casamento, deveria ser a obediência, a submissão. Solteira, era identificada sempre como *filia* de, *sóror* de. Casada, passava a ser personificada como *uxor* de. Filha, irmã, esposa: os homens deviam ser sua referência. (MACEDO, 2002, p. 20).

O casamento, então, longe de ser um pacto de amor, foi, por muito tempo, a materialização da noção da mulher enquanto objeto e propriedade masculina e, por muito tempo, sequer foi decisão dos noivos. A noção de amor tal qual conhecemos hoje não existia até a Idade Média<sup>56</sup> e se consolidou em meados do século XVII. Antes disso, o “amor” não tinha a forma individualizada nem o protagonismo na vida afetiva que possui nos dias de hoje. (LESSA, 2012, p. 51). Segundo Sérgio Lessa (2012), os vínculos pré-capitalistas atuavam de modo que essa dimensão afetiva não poderia predominar na vida das pessoas – não havia as mediações históricas necessárias e as relações amorosas não “eram vividas pelos indivíduos como elementos fundamentais de sua existência”. (*Ibidem*, p. 52). Havia, evidentemente, aspectos como “a beleza pessoal, a intimidade, as afinidades” (ENGELS, 2019, p. 76) que despertavam nos sujeitos o desejo da relação sexual, entretanto, há uma distância entre essas relações e o amor como compreendemos.

---

<sup>56</sup> Segundo Engels, até esse período, as relações afetivas mais próximas da concepção do amor romântico, quando ocorriam, se davam fora da sociedade oficial.

As determinações históricas necessárias à concepção moderna de amor romântico surgiram mediante a ascensão da burguesia enquanto classe dominante. Além da liberdade de contratação advinda do capitalismo que se estende ao casamento, apontada por Engels, o individualismo burguês desempenhou um papel relevante na constituição de novas formas de afetividade humana, nos tornando “capazes de amar de modo e em uma qualidade inéditos na história.” (LESSA, 2012, p.54). O amor que surge nessa época, portanto, está associado ao novo modo de produção capitalista e às novas formas de exploração advindas dele, que tem como uma de suas bases o modelo da família monogâmica burguesa, popularmente conhecido hoje como a “família tradicional”. Nesse contexto,

O amor sexuado individual encontrou no desenvolvimento da burguesia, do comércio mundial, das cidades e dos Estados Nacionais as condições históricas imprescindíveis ao seu surgimento e desenvolvimento. E, ao mesmo tempo, desde muito cedo, o amor recém-surgido se confrontou com o fato de que, impulsionado pelo capitalismo em expansão, o amor sexuado individual apenas pode se explicitar como parte do desenvolvimento da família burguesa, a forma moderna do casamento monogâmico. (LESSA, 2012, p. 54)

Lessa aponta que, sendo assim, o amor surgiu historicamente enquanto parte constitutiva da família monogâmica burguesa, passando a ter um papel central na vida dos sujeitos advindos dessa nova sociedade, a ponto de a felicidade e a realização passarem a ser frutos da junção do amor autêntico com o casamento monogâmico (*Ibidem*, p. 56). O autor observa que, na literatura, as representações de relacionamentos amorosos anteriores à noção de amor romântico não lhes confere um grau de importância tão grande quanto o que será observado posteriormente:

Agostinho não titubeia em abandonar pelo emprego de funcionário público em Hippo o sentimento que tem por sua concubina, com a qual conviveu por 15 anos e cujo nome nem sequer é conhecido (BROWN, 1969). Em Tristão e Isolda o amor é decorrente de poções mágicas e de circunstâncias sociais, ainda não explicitado plenamente. Com Heloisa e Abelardo nos defrontamos com o fato de que não se “ama” na Idade Média. Dulcineia e o amor que ela dedica Quixote são tão impossíveis quanto a grandeza do cavaleiro andante em uma Espanha dominada pela mediocridade dos Torquemada. (LESSA, 2012, p. 51).

Há, na literatura, uma obra que pode ser considerada um marco nessa virada de chave a respeito da questão do amor romântico: a célebre tragédia de Shakespeare *Romeu e Julieta*<sup>57</sup>, publicada na última década do século XVI. É, principalmente, a partir daí que as

---

<sup>57</sup> Assim como os contos aqui estudados, a obra de Shakespeare também vem, ao longo da história, sendo constantemente traduzida e adaptada. Assemelha-se, também, aos contos maravilhosos o fato de que a maior parte de sua obra se vale de fontes oriundas do acervo cultural do qual dispunha o autor, sendo estas escritas e

representações da paixão sexual dão lugar às histórias de amor e a dimensão amorosa passa a ser algo existencialmente fundamental e tema central de parte significativa das produções artísticas, sobretudo na literatura.

Antes de encontrar Julieta, Romeu sofre pelo amor não correspondido de Rosalina. Em um diálogo com seu primo Benvólio, que se demonstra preocupado com Romeu diante do amor desprezado, o personagem principal dá a tônica da compreensão sobre o amor que irá povoar o imaginário social dali em diante:

Eis o crime do amor./Já trago em minha alma triste, mil lamentos; Não vás multiplicar tristeza e sofrimentos/ Somando à minha dor a tua. Sei que me amas/ Mas teu amor em minha pena atíça as chamas,/ *O amor é fumo aceso em ventos suspirantes/ Se satisfeito, brilha – um fogo entre os amantes;/ Negado, vira um mar de tormentoso pranto/ E o que mais é o amor?/ Discreta insanidade/ É fel que engasga o peito e é doce amenidade./ Adeus, meu primo.* (SHAKESPEARE, 2016, p. 71 – Grifos meus).

Já ao final do primeiro ato observamos algo que consta em inúmeras narrativas e é extremamente comum nos contos de fadas: o amor à primeira vista. Ainda que não saibam coisa alguma um sobre o outro, Romeu e Julieta se apaixonam e se amam instantaneamente<sup>58</sup>. Esse sentimento passa a ser o motor de todas as suas ações a partir de então, e é em torno dele que a vida de ambos passa a girar em torno. O sentimento avassalador supera a rixa histórica e mortal entre as famílias Capuleto e Montéquio, a ponto de que eles estão dispostos a trair “os seus laços sociais em nome do amor que vivem” (LESSA, 2012, p. 52) e, ainda assim, são considerados os heróis da narrativa.

A história de Shakespeare é extremamente representativa no que diz respeito a essa nova forma de amor. A afirmação categórica de Engels em que este aponta que “o amor sexual possui uma intensidade e uma duração tais, que a falta da posse sexual e a separação são encaradas pelas duas partes como um grande infortúnio, quando não o maior de todos; para se possuir mutuamente, eles jogam alto, apostam a até a vida” (ENGELS, 2019, p. 77) parece ter sido feita sob medida para descrever a situação dos amantes desafortunados que não hesitam em abdicar do próprio nome, de todos os laços afetivos e familiares anteriores, e da própria vida em prol do sentimento que nutrem um pelo outro. Para eles, existe vida

---

orais. *Romeu e Julieta* remonta, segundo Camati (2021) a fontes orais, possuindo um número significativo de variações. Destaca-se que as primeiras versões escritas em prosa foram obras de contistas italianos entre os séculos XV e XVI, a exemplo de Mascuccio Salernitano (1410-1480), Luigi da Porto (1485-1529) e Matteo Bandello (1485-1561). Já no ano de 1559, a história foi traduzida para o francês por Pierre Boaistuau (1517-1566) e publicada na coletânea *Histoires tragiques*. Na Inglaterra, a versão de Boaistuau foi revisitada em prosa por William Painter (1540-1595) e Arthur Brooke (1544-1563). Este último foi considerado a fonte primária de Shakespeare, embora o autor também tenha acessado outras versões. (CAMAMTI, 2021, p. 123-124).

<sup>58</sup> O amor instantâneo de Romeu por Julieta é tamanho que o rapaz, arrebatado, se esquece por completo da sua primeira paixão.

enquanto houver a possibilidade de estarem juntos – Romeu considera o exílio pior do que a morte, uma vez que, exilado, não poderia estar perto da mulher amada. Para Julieta se passa o mesmo, a vida não faz sentido sem o seu objeto de afeição: “Não sou mais eu, se não houver Romeu;/ Se ele fechou os olhos, fecho os meus.” (SHAKESPEARE, 2016, p. 130).

É certo que o amor romântico enquanto aquilo que dá sentido à vida começou a povoar as páginas dos livros. Embora esse sentimento pareça, a priori, positivo e fonte de prazer, ao mesmo tempo requer renúncia e está povoado de sofrimento. A faceta do sofrimento figura em muitos contos de fadas, como por exemplo “A pequena sereia”, escrito por Hans Christian Andersen e publicado pela primeira vez no ano de 1837. Esse sentimento, na realidade, é recorrente nos contos de Andersen, como “A pequena vendedora de fósforos”, “A princesa e a ervilha” e “O patinho feio” – na obra do escritor cristão, o sofrimento aparece enquanto uma chave para a elevação espiritual. (TATAR, 2013). Em sua introdução ao conto “A Pequena Sereia”, Maria Tatar menciona uma interessante fala de P. L. Travers, autora de *Mary Poppins*, que “considerava Hans Christian Andersen um mestre na arte da tortura. ‘Como eu preferiria ver madrastas malvadas fervidas no óleo’, ela declarou, ‘a suportar a agonia prolongada da Pequena Sereia.’” (TATAR, 2013, P. 318).

A personagem principal do conto apresenta características que fogem ao comum da típica heroína de contos de fadas: ela é curiosa, corajosa e disposta a explorar, bem mais que suas outras irmãs, o mundo dos humanos. Ainda que isso fuja à clássica princesa inerte e desprovida de iniciativa, a curiosidade da Sereiazinha a conduz, quase de imediato, ao amor à primeira vista, e à relação de dependência advinda deste, por um príncipe que salva de um afogamento após o naufrágio de seu navio. A partir desse momento, o príncipe torna-se sua obsessão e, impossibilitada de revelá-lo a realidade de que foi ela quem o salvou, sente uma profunda infelicidade - além de visitar o local em que deixou o príncipe na esperança de encontrá-lo novamente, passa a negligenciar o seu jardim, que era objeto de muita afeição e cuidado de sua parte. Depois do episódio, “Nunca mais cuidou das suas flores e elas se espalhavam selvagememente pelas trilhas, enroscando seus longos talos e folhas em torno dos galhos das árvores até barrar completamente a luz.” (ANDERSEN, 2013, p. 331). Depois do príncipe, sobre o qual quase nada sabe a respeito, a Pequena Sereia perde o interesse por tudo, e as suas relações de afeto construídas há muito mais tempo e o mundo submarino que conhece perdem o valor. Para ela só importa poder emergir ao mundo dos humanos, viver com eles, “ganhar uma alma”<sup>59</sup> e ficar ao lado do príncipe. A avó conta para ela que existe

---

<sup>59</sup> Curiosa com relação aos humanos, a Sereia pergunta à avó se estes continuam vivendo para sempre após a morte. A avó lhe explica que eles morrem, mas possuem almas que vivem para sempre e “sobem através do ar

um único meio através do qual as sereias podem ganhar uma alma imortal – isso só seria possível

Se um ser-humano a amasse tanto que você importasse mais para ele que pai e mãe. Se ele amasse de todo o coração e deixasse o padre pôr a mão direita sobre a sua com uma promessa de ser fiel agora e por toda eternidade- nesse caso a alma dele deslizaria para dentro do seu corpo e você, também, obteria uma parcela da felicidade humana. Ele lhe daria uma alma, no entanto conservaria a dele próprio. (ANDERSEN, 2013, p. 333).

Essa passagem do conto reforça a noção do amor romântico enquanto principal esfera não só da vida afetiva, mas da vida humana como um todo e que se consolida através do matrimônio. Observa-se, em *A Pequena Sereia*, essa perspectiva profundamente aliada ao pensamento cristão. O mundo subaquático das sereias, que não possuem uma alma imortal capaz de ascender ao paraíso, representa a existência pagã, cuja única possibilidade de redenção se daria pelo casamento religioso celebrado por um padre – o porta-voz do Deus cristão na Terra.

Para obter uma alma e poder estar ao lado do príncipe, a Sereia aceita fechar um pacto macabro com a bruxa do mar no qual, em troca de um par de pernas, deve abdicar da própria voz e se sujeitar a sentir dores intensas sobre as quais a bruxa a adverte a respeito. Ela sentirá “como se uma espada afiada a cortasse” no momento em que sua cauda se transformasse em um par de pernas e, embora conservasse movimentos graciosos cada passo dado “a fará sentir como se estivesse pisando em uma faca afiada, o bastante para fazer seus pés sangrarem” (ANDERSEN, 2013, p. 336), afinal, seria impossível que um homem se apaixonasse por ela, pois sua cauda, símbolo de beleza para aqueles que vivem no fundo do mar, parece repulsiva aos seres humanos.

O sofrimento pelo qual a personagem passa nos leva a outro debate que cerca a representação das mulheres nos contos de fadas: a supervalorização da beleza. Historicamente, sobretudo após a revolução industrial, a beleza vem sendo utilizada como critério para conferir valor às mulheres. O padrão de beleza, embora se apresente como universal e imutável, se transforma com o correr da história. Os rituais de beleza, antigos e contemporâneos são, frequentemente, rituais de dor. Se nos dias de hoje as mulheres, com o objetivo de se adequarem ao padrão, passam por procedimentos estéticos como depilação a

---

puro até alcançarem as estrelas brilhantes” (ANDERSEN, 2013, p.333), enquanto as sereias, desprovidas de uma alma imortal, se transformam em espuma na água. Após a explicação da avó ela demonstra-se muito mais interessada no destino dos humanos após a morte: “Por que não podemos ter uma alma imortal?” a Pequena Sereia perguntou, pesarosa. “Eu daria de boa vontade todos os trezentos anos que tenho para viver se pudesse me tornar um ser humano por um só dia e partilhar daquele mundo celestial.” (*Ibidem*).

cera, queimam o couro cabeludo com chapinhas e secadores (sem contar com as aplicações de botox e cirurgias plásticas), há séculos atrás estas se espremiavam em espartilhos com o objetivo de afinarem a cintura, como as irmãs de Cinderela no conto de Perrault.

Nas classes mais abastadas a preocupação com a beleza já existe desde a Idade Média. Segundo Macedo (2002), isso é notável diante das vestimentas e adornos pessoais das mulheres nobres. O autor aponta que, desde então, já havia manuais de beleza, sendo que um “dos primeiros manuais de beleza do ocidente chama-se *Ornatus mulierum* (O ornamento das mulheres), foi divulgado por escrito na Inglaterra, por volta de 1250 e reproduz 88 receitas de cosméticos ensinadas pelas mulheres da Itália.” (MACEDO, 2002, p. 74). Dentre as receitas, ensina-se a dar cor ao rosto, para clarear os dentes, contra a queda dos cabelos e um unguento depilatório:

As damas de Salerno fazem um unguento chamado silotre, por meio do qual retiram os pêlos, os cabelos ou o que quer que seja. Elas juntam meia tigela de cal bem seca e peneirada e colocam num saco. Em seguida depositam esta cal num recipiente cheio de água fervendo e mexendo até misturar. Para saber se está no ponto, colocam uma asa de pássaro dentro do líquido, até que as penas se soltem. Então, esfregam com as mãos o líquido quente sobre os pêlos, e depois enxugam. Podereis proceder do mesmo modo, *mas é bom tomar cuidado e não deixar por muito tempo, porque senão o líquido esfolará a pele.* (RUELLE, 125- *apud* MACEDO, 2002, p. 74 – grifo meu).

O procedimento depilatório que consta no manual parece um tanto quanto arriscado, e certamente doloroso, uma vez que a mulher corre o risco de ter a pele esfolada pela mistura de água fervente com cal.

As atitudes extremas tomadas pelas mulheres ao longo dos séculos visando se encaixarem em um ideal de beleza não são incomuns e a ficção e a realidade, muitas vezes não estão tão distantes. A instrução da mãe para que as filhas cortassem os próprios pés com uma faca para que coubesse no sapato e assim pudessem casar com o príncipe no conto d’*A Gata Borralheira*, dos Grimm, pouco se difere em termos de violência do antigo costume do pé-de-lótus, que, na China Antiga, impedia o crescimento dos pés das meninas, deixando-os completamente deformados.

O modo através do qual as mulheres eram representadas nos contos de fadas dizia respeito à construção da ideia daquilo que deve ou não ser valorizado na mulher. Vimos que a beleza (de acordo com o padrão de cada lugar e cada tempo histórico), a submissão e a domesticidade são características que constituem um ideal de feminilidade que reverbera até os dias de hoje. Para contrapor esse ideal, há, também, as mulheres que representam o oposto disso. Consideradas vis e desprezíveis, as mulheres que fugiam a essas características ditadas

pela classe dominante eram, frequentemente, representadas como bruxas. O capítulo que segue tem como objetivo investigar quais elementos históricos, sociais e culturais tornaram possível a representação da bruxa tal qual conhecemos hoje.

### 3. A representação das bruxas nos contos maravilhosos

#### 3.1.1. A grande caça às bruxas e seus impactos na construção da “bruxa má” no conto maravilhoso europeu

Como vimos no primeiro capítulo, notam-se, nos contos de fadas, elementos advindos de uma cultura celta pagã, anterior à hegemonia do cristianismo no continente europeu. Se as páginas que contêm as histórias maravilhosas são povoadas por duendes, elfos, ogros e fadas, isso se deve às expressões pré-cristãs que influenciaram a forma e os motivos do conto popular. Dentre tantas criaturas mágicas que dão vida a essas narrativas, são as fadas que emprestam o nome à expressão que designa tais histórias. Embora, como aponta Carter (2007), esses seres não apareçam com tanta frequência nos contos, quando surgem, desempenham um importante papel. Em sua obra *Mulheres, Mitos e Deusas*, Martha Robles (2022) discorre sobre a vastidão da ciência das fadas, as quais se apresentam de maneira bastante diversa:

“Algumas são solitárias, outras diminutas como insetos ou enormes como girafas; algumas vivem no país encantado e são fiandeiras, tais como as Parcas, ou evocam deuses degenerados; umas são espíritos da Natureza, enquanto outras [...] caracterizam-se por trajar túnicas verdes.” (ROBLES, 2022, p. 321).

Ainda que geralmente apareçam enquanto criaturas benignas, ligadas ao mundo da luz, também podem ser más. No segundo caso, são categorizadas como bruxas.

As fadas malignas, ou seja, as bruxas, serão objeto de análise e discussão mais aprofundada neste capítulo. Antes disso, entretanto, é importante que algumas breves considerações sejam feitas sobre as fadas boas, para que se possa observar com maior clareza e profundidade a natureza dicotômica da representação da mulher que, para além das páginas de obras literárias se materializa em uma história de perseguição, morte e domesticação do corpo.

Essas personagens são capazes de transformar a realidade, geralmente através de um objeto mágico: a varinha de condão. Através delas, estas “não estão submetidas às leis de contingência física que cerceiam os humanos, não morrem e tudo podem realizar.” (MICHELLI, 2013, p. 65). São esses objetos que permitem que personagens bondosas que possuem uma vida permeada pelo sofrimento, como Cinderela, sejam recompensadas com dádivas que as fazem ascender a melhores condições de vida. Nesse sentido, Marina Warner (1999) aponta que associação das fadas ao destino emerge desde a etimologia da palavra, a

qual remete ao latim *fata*, associado à palavra feminina *fatum*, relativa à deusa do destino. Segundo a autora, as fadas se aproximam desse tipo de divindade uma vez que, assim como as sibilas<sup>60</sup>, conhecem o futuro e o passado.

Apesar de sua origem pagã<sup>61</sup>, nos contos de fadas essas personagens aparecem, na maioria das vezes, adaptadas à cultura cristã. Diante da nova lógica de trabalho que surge a partir da Baixa Idade Média em decorrência do processo de transição do sistema feudal para o capitalismo, observou-se “a transformação do corpo em máquina de trabalho, o que constitui uma das principais tarefas da acumulação primitiva<sup>62</sup>.” (FEDERICI, 2017, p. 255). A magia aparecia enquanto uma forma ilícita de poder que conferia ao camponês algum nível de autonomia sobre o próprio corpo. Federici (2017) defende que, para que a nova lógica de trabalho própria do capitalismo pudesse se estabelecer, seria necessária a destruição de qualquer visão mágica de mundo. Diante da resistência encontrada pela Igreja em sua tentativa de destruição das crenças pagãs anteriores ao catolicismo, esta utilizou a estratégia de “sobrepôr imagens e práticas cristãs às correspondentes pagãs”. (MICHELLI, 2013, p. 66). A partir de então, as fadas da cultura celta se tornaram fadas-madrinhas, assumindo “o papel protetor de amadrinhar que costuma ser ratificado pela bênção do batismo.” (ROBLES, 2022, p. 322).

Uma vez inseridas na lógica do pensamento e da moral cristã, as fadas se tornaram uma espécie de régua moral. Estas concedem bênçãos aos bons e distribuem castigos aos

---

<sup>60</sup> Em seus textos radiofônicos Walter Benjamin apresenta uma analogia entre a figura da sibila e da prostituta. (DAMIÃO, 2020). Tais figuras, segundo a pesquisadora Carla Milani Damiano (2020), coincidem com aquelas que amplamente foram denominadas bruxas desde a Antiguidade até a Idade Média.

<sup>61</sup> Chevalier e Gheerbrant (2019) apontam que a fada céltica era mais semelhante à Banshee irlandesa, “cuja aparição anuncia morte iminente na família” (*Ibidem*, p. 415), sendo uma espécie de mensageira do Outro-Mundo. A fada benevolente que conhecemos através dos contos de fadas são frutos da cristianização.

<sup>62</sup> Em *Calibã e a Bruxa*, Silvia Federici analisa a Caça às Bruxas enquanto parte da acumulação primitiva do capital, processo fundacional do capitalismo que, ao longo de séculos, criou as condições necessárias para o estabelecimento desse modelo de produção. O conceito de acumulação primitiva utilizado pela autora foi estabelecido por Karl Marx no capítulo 24 de *O Capital*, intitulado “A assim chamada acumulação primitiva”. Para Marx, esse processo desempenhou, na formação do capitalismo, o mesmo papel que o pecado original na teologia: “Deu-se, assim, que os primeiros acumularam riquezas e os últimos acabaram sem ter nada para vender, a não ser sua própria pele. E desse pecado original datam a pobreza da grande massa, que ainda hoje, e apesar de todo seu trabalho, continua a não possuir nada para vender a não ser a si mesma, e a riqueza dos poucos, que cresce continuamente embora há muito tenham deixado de trabalhar.” (MARX, 2017, p. 785). A noção marxiana de acumulação primitiva parte de uma crítica à concepção dos economistas clássicos que a compreendem enquanto fruto do trabalho e da economia por parte da classe burguesa, que possibilitou a acumulação de capital necessária à sua conversão em classe dominante. Marx entende que esse foi um processo histórico e social extremamente complexo e violento marcado por duas situações. A primeira delas consistiu no saque colonial, responsável pela devastação do continente africano e a escravização de suas populações através da qual alguns setores da sociedade, sobretudo a inglesa, enriqueceram. Em segundo lugar, considerou a expropriação do povo do campo no continente europeu. Se estes conseguiram subsistir através do plantio, da colheita e outras atividades, a partir do século XIV, em um processo que dura até os dias de hoje, passaram a ser expulsos de suas terras. Expropriados de seus meios de sobrevivência, portanto, os camponeses neste momento possuíam como único meio de vida a venda da própria força de trabalho. (FONTES, 2020).

maus, ensinando que a virtude será recompensada, ao passo que atitudes, palavras e pensamentos maldosos – segundo os valores cristãos, evidentemente- serão punidos. É esse tipo de poder que encontramos no conto “As Fadas”, de Charles Perrault (2015), no qual a fada, disfarçada primeiramente como uma pobre camponesa concede um dom à menina que, gentilmente, lhe dá água para beber: a cada palavra que disser, sairão flores e diamantes da sua boca. Por outro lado, a sua irmã grosseira se recusa a dar água à fada, que dessa vez surge disfarçada como uma princesa, e esta é amaldiçoada com sapos e cobras saindo de sua boca a cada palavra dita. Já em “A Bela Adormecida”, tanto na versão dos Grimm quanto na de Perrault, são as fadas que comparecem ao momento do batismo da princesa e concedem suas bênçãos à recém-nascida.

O poder das fadas sobre os acontecimentos presentes e futuros reserva a estas comparações com as Parcas romanas, equivalentes às Moiras na mitologia grega<sup>63</sup>, personagens mitológicas relacionadas ao destino. Chevalier e Gheerbrant (2019) apontam que “Em geral reunidas em grupos de três<sup>64</sup>, as fadas puxam do fuso o fio do destino humano, enrolam-no na roca de fiar e cortam-no com suas tesouras, quando chega a hora.” (Chevalier & Gheerbrant, 2019, p. 415). Para os autores, o ritmo ternário de suas atividades é como o ritmo da própria vida, “juventude, maturidade e velhice; ou então nascimento, vida e morte”. (*Ibidem*, p. 415). As fadas também apresentam ligações com o mundo dos mortos, sendo responsáveis por conduzir ao céu as almas de crianças natimortas, além de ajudarem a romper as injúrias provocadas pelo demônio, que eram frequentemente atribuídas às bruxas e magos que, conforme alegava o *Malleus Maleficarum*, conseguiam seus poderes através do diabo.

Sendo “aquela que alivia a dor e ajuda a acreditar nos sonhos” (ROBLES, 2022, p. 279), as fadas são o oposto da bruxa. Embora apareçam frequentemente como mulheres de idade, são senhoras bondosas, com um olhar doce, dispostas a ajudar o herói do conto de fadas a resolver seus problemas. Já a bruxa, surge enquanto uma velha feia e maldosa disposta a baralhar a ordem das coisas, sendo a causa dos infortúnios dos que estão à sua volta chegando a representar, muitas vezes, uma ameaça de morte.

---

<sup>63</sup> Robles (2022) chega até mesmo a enquadrar as Parcas enquanto fadas, como se pôde observar na citação anterior em que a autora fala a respeito da diversidade dos tipos de fadas.

<sup>64</sup> Antes uma abstração cujo significado seria “o destino personificado de cada criatura humana” (KURY, 2009, p. 1306) as Moiras, ou Parcas, foram, com o tempo, transformadas em divindades. Segundo Kury (2009), é a partir dos poemas homéricos que estas são reduzidas a três: Átropos, Clotó e Láquesis. Enquanto deusas do destino, filhas de Zeus e Têmis, possuem o papel de “determinar o destino de todas as criaturas humanas e de cada uma delas, fixando desde o nascimento a duração da vida e seu curso mediante um fio que uma delas fiava, outra enrolava e a terceira cortava quando chegava a hora prefixada para a morte”. (KURY, 2009, p. 1306/1307).

Pode-se dizer que a representação da feiticeira enquanto criatura maligna é anterior à bruxa dos contos de fadas, e até mesmo à caça às bruxas. Esta existe desde a literatura clássica produzida na Antiguidade a partir de uma representação que é

quase uniformemente tenebrosa: Circe, a sedutora; Medeia, assassina; Dipsias de Ovídio, Oenoteia, de Apuleio, e especialmente Canídia e Sagana, de Horácio, aquelas que com seus rostos lívidos e hediondos, descalças, cabelos desgrenhados e roupas andrajosas, reuniam-se de noite num lugar ermo para escavar o solo com seus dedos em forma de garras, esquartejar um cordeiro preto, comer-lhe a carne e invocar os deuses infernais. (RUSSEL & ALEXANDER, 2022, p. 48).

Russel e Alexander (2022) defendem que, tanto a tradição literária da feiticeira perversa quanto outros elementos da religião greco-romana, como, por exemplo, as Lâmiás<sup>65</sup> e os festivais de Dionísio<sup>66</sup> (comparados aos sabás), serviram de base para a concepção cristã das bruxas medievais.

Se já havia a ideia da mulher maléfica desde a Antiguidade clássica, essa noção se radicalizou a partir da Baixa Idade Média, com a Caça às Bruxas. Embora se acredite que a Caça às Bruxas tenha sido um fenômeno típico da Idade Média<sup>67</sup>, conhecida por muitos como a “Idade das Trevas”, os primeiros julgamentos por bruxaria ocorreram apenas ao final do século XIV, sendo, portanto, fruto do final desse período. Entre os anos de 1450 e 1750 cerca de 110 mil pessoas foram torturadas, sendo entre 40 e 60 mil executadas sob a acusação de bruxaria. (RUSSEL & ALEXANDER, 2022). Dentre as pessoas julgadas e executadas, mais de 80% eram mulheres. (FEDERICI, 2017).

A discrepância no que diz respeito à diferença no número de mulheres e homens julgados por bruxaria evidencia que esta era considerada majoritariamente um crime feminino. O *Malleus Maleficarum*, publicado no ano de 1486 e escrito pelos inquisidores Heinrich Kramer e James Sprenger, que consistia em um verdadeiro manual de como identificar, prender, torturar e executar bruxas, se tratou de um material cuja misoginia era

---

<sup>65</sup> As Lâmiás eram consideradas espécies de espíritos malignos que “erravam pelo mundo seduzindo homens e matando crianças” (RUSSEL & ALEXANDER, 2022, p. 48) e sugavam o sangue de adolescentes. Geralmente representadas com cabeça e busto de mulher e cauda de dragão, é provável que Lamias fosse uma denominação genérica para alguns monstros femininos. (KURY, 2009).

<sup>66</sup> “Os ritos dionisiacos tinham lugar à noite, frequentemente numa caverna ou gruta, locais relacionados com a fertilidade e com poderes do mundo inferior. Seus participantes eram usualmente mulheres lideradas por um sacerdote. A procissão empunhava archotes e uma imagem fálica, e conduzia um bode preto ou sua imagem. O bode, símbolo da fertilidade, representava Dionísio, que era geralmente retratado com pelos e chifres. O rito concluía com libações de vinho, danças extáticas e sacrifício de animais.” (RUSSEL & ALEXANDER, 2022, p. 49).

<sup>67</sup> Segundo José Rivair Macedo, já no início da Idade Média o “medo de feiticeiras, de seus vôos noturnos, de suas metamorfoses em animais e dos males que causavam às colheitas e às crianças recém nascidas impregnava a imaginação popular”. (MACEDO, 2002, p. 54). Entretanto, os religiosos consideravam isso enquanto pura superstição.

explícita. Na obra, são apontados quatro elementos essenciais para a prática da bruxaria, sendo eles “a renúncia da fé católica, a devoção integral (corpo e alma) ao serviço do mal, o sacrifício de crianças não batizadas e a prática de orgias que incluíam relações sexuais com o Diabo”. (RUSSEL & ALEXANDER, 2022, p. 126). Afirmava-se, também, que as bruxas podiam mudar de forma física, voar, fabricar unguentos mágicos, além de profanar os sacramentos cristãos. (*Ibidem*).

Os autores do *Malleus* defendiam categoricamente que há na mulher maior propensão para a prática de bruxaria, uma vez que, supõe-se, essas se entregariam mais facilmente às crenças diabólicas. Não faltam passagens neste manual que servem para exemplificar a crença em uma maior tendência feminina à perversidade e realização de feitos atrozos. Pautando-se quase sempre em passagens bíblicas, neste caso em um comentário acerca do evangelho de São Mateus, afirma-se:

Que há de ser a mulher senão uma adversária da amizade, um castigo inevitável, um mal necessário, uma tentação natural, uma calamidade desejável, um perigo doméstico, um deleite nocivo, um mal da natureza, pintado de lindas cores. Portanto, sendo pecado divorciar-se dela, conviver com ela passa a ser tortura necessária: ou cometemos o adultério, repudiando-a, ou somos obrigados a suportar brigas diárias (Homilia sobre o evangelho de São Mateus). (KRAEMER & SPRENGER, 2021, p. 156).

Associava-se tal predisposição à suposta fragilidade das mulheres, consideradas supersticiosas, impacientes, melancólicas e incapazes de controlar os próprios sentimentos e de pensar sob uma perspectiva racional. No que tange às mulheres velhas, isso se intensificava uma vez que estas eram “particularmente estúpidas e mentalmente debilitadas<sup>68</sup>”. (MERCHANT, 1980 – tradução nossa). Segundo Carolyn Merchant (1980), considerava-se fácil e natural para essas mulheres cederem às tentações do demônio, uma vez que isto originalmente foi feito por Eva, da qual todas elas descendem.

Como visto, as bruxas eram frequentemente associadas ao diabo e acreditava-se que os seus poderes eram advindos deste. O próprio *Malleus Malleficarum* tratou de apontar essa estreita relação. No período da Grande Caça às Bruxas, que se deu, aproximadamente, entre os séculos XV e XVIII, houve uma significativa transformação no que diz respeito à imagem do diabo em comparação àquela que predominava nas hagiografias medievais e nos livros dos magos do Renascimento. (FEDERICI, 2017). Se antes o diabo era visto enquanto um ser

---

<sup>68</sup> “Old women were particularly stupid and mental debilitated.”

maligno, porém com pouco poder, estando subordinado ao mago, a partir da Caça às Bruxas essa relação é invertida: a bruxa se torna subserviente a ele – ao passo que este era invocado e controlado pelo mago, em sua relação com a bruxa era o diabo quem a procurava, tornando-a sua criada e estabelecendo uma relação de poder na qual, desta vez, ele aparece como superior. (*Ibidem*, p. 336-337).

No conto “O pé de zimbros” a madrasta assassina o seu enteado sugestionada pelo diabo. No Fausto de Goethe há uma cena emblemática que nos permite observar a relação de subserviência da bruxa com demônio, intitulada “A cozinha da bruxa<sup>69</sup>”. O cenário em que ocorre o encontro de Fausto e Mefistófeles com a Bruxa é recheado de elementos que reforçam o modo de vida da bruxa presente no imaginário ocidental: um caldeirão no fogo sobre uma lareira na qual há diversos vultos entre o vapor. Vários animais habitam o recinto, destacando-se um casal de macacos e seus filhotes, que cuidam do lugar durante a ausência da mulher.

Mefistófeles sugere que a receita da poção que será utilizada para rejuvenescer Fausto foi por ele ensinada: “Tem-nos o diabo instruído da arte/ Mas não é facultada ao diabo.” (GOETHE, 2020, p. 43). Em sua primeira aparição, a velha entra em cena praguejando contra seus animais que não manejam o caldeirão de modo adequado. Ao fitar a dupla de intrusos (Fausto e Mefistófeles haviam acabado de adentrar à cozinha), esta ralha também contra eles, e é a partir daí que Mefistófeles se apresenta enquanto seu amo:

Sabes quem sou? Monstro, esqueleto infando!/ Vês teu senhor e amo, e não pasmas?/  
Por pouco não te arraso e a este seu bando/ Monstruoso de animais fantasmas!/  
Não tens respeito ao gibão rubro? Não vês a pena azul de galo? Meu rosto acaso não  
descubro? Meu nome ignoras, devo eu declará-lo?” (GOETHE, 2020, p. 255).

É quando o Diabo se anuncia enquanto seu mestre que a postura da mulher se transforma por completo e esta passa a agir com mansidão, realizando assim o seu desejo de adquirir a poção que transformará Fausto em um jovem novamente: “Perdoai, ó mestre, a rude saudação”. (*Ibidem*).

---

<sup>69</sup> Em nota a respeito desta cena, Mazzari (2020, p. 239) aponta que ela é permeada por uma atmosfera desvairada, apontando para a “direção do absurdo e do irracionalismo: superstições (como as relacionadas à peneira e ao espelho), crença na “fortuna” (loteria e jogos de azar, que não por acaso são praticados por macacos), alusões a uma política inconseqüente (a coroa que deve ser colada com “sangue e suor”), fórmulas mágicas como as que acompanham a poção que acarreta o rejuvenescimento, ou seja, a “vil chanfana” ou “sarapatel do qual delírio emana”. “A cozinha da bruxa” surge apenas a partir da versão definitiva do Fausto, na qual o rejuvenescimento conduzido por Mefistófeles e pela própria bruxa são a porta de entrada que levará Fausto “ao mundo da sensualidade e dos prazeres, de tal modo que o efeito dessa metamorfose já se faz sentir na próxima cena, que abre a temática amorosa em torno da figura de Margarida”. (*ibidem*, p. 239).

No *Malleus*, após discorrerem a respeito da predisposição feminina para o mal e suas alianças com o demônio, os autores enfatizam as características consideradas positivas na mulher, colocando-a, também, enquanto redentora: “para as mulheres de boa índole são muitíssimos os louvores, e vemos que têm trazido a beatitude aos homens e têm salvo nações, terras e cidades”. (KRAEMER & SPRENGER, 2021, P. 156). O pensamento expresso no *Malleus* nos leva novamente à concepção dual da mulher, encarnada pelo par Eva e Maria. As mulheres têm maior predisposição à maldade e à criação de vínculos com o diabo, ao mesmo tempo que possuem a capacidade de santificar os homens. São fracas e ao mesmo tempo podem salvar nações. Ao trazerem Sêneca para a discussão, afirmam que “A mulher ama ou odeia. Não há meio termo. E as suas lágrimas são falazes, porque ou brotam de verdadeiro pesar, ou não passam de embuste. A mulher que solitária, medita no mal.” (SÊNECA, s.d. *apud* KRAEMER & SPRENGER, 2021, P. 156 – grifo nosso).

Atribuía-se às bruxas supostos crimes diabólicos que iam desde a realização de orgias nas quais, acreditava-se, essas mulheres mantinham relações sexuais com animais e com o próprio diabo, infanticídio, às pragas e maldições lançadas por elas sobre aqueles que as desagradavam. Esse último crime povoa, também, as páginas de contos maravilhosos. Nessas narrativas as bruxas são criaturas dotadas de grande poder. Elas controlam as forças da natureza e até mesmo a vida e a morte. Em “A Bela Adormecida”, dos Irmãos Grimm, a fada que não foi convidada para o banquete de celebração da filha do rei resolve se vingar no momento em que as outras fadas já haviam concedido suas dádivas à menina: “‘Quando a filha do rei fizer quinze anos, espetará o dedo num fuso e cairá morta.’ E sem mais uma palavra, virou as costas a todos e deixou o salão.” (GRIMM, 2013, p. 112-113). O feitiço é bem sucedido e tão poderoso ao ponto de ser impossível desfazê-lo por completo. Mesmo que uma última fada, a qual ainda não havia concedido o seu desejo, tenha conseguido atenuar o feitiço, as conseqüências da maldição ainda serão poderosas: em vez de morrer, ela cairá “num sono profundo que durará cem anos”. (*Ibidem*, p. 113). Sabendo da profecia, o rei toma as devidas providências, ordenando que todos os fusos do reino sejam destruídos. Tal medida, entretanto, é insuficiente, já que a bruxa consegue se disfarçar como uma senhora trabalhando em uma roda de fiar, na qual a princesa espeta o dedo. Além do poder sobre a vida e a morte, que só pode ser evitada devido aos poderes de uma outra criatura mágica, o momento do sono profundo é marcado por uma ação impetuosa da natureza:

Logo uma cerca viva de urzes começou a crescer em volta do castelo. A cada ano, ficava mais alta, até que um dia encobria o castelo inteiro. Ficava tão espessa que não deixava ver nem a flâmula no alto do torreão do castelo. [...] De vez em quando um

príncipe tentava abrir caminho através da cerca viva para chegar ao castelo. Mas nenhum jamais conseguia, porque as urzes se entrelaçavam umas as outras, como se estivessem de mãos dadas e os jovens que se enredavam nela *não conseguiam se desprender e morriam. Era uma morte terrível*<sup>70</sup>. (GRIMM, 2013, P. 115 – grifos nossos).

Em *O Mágico de Oz*, escrito por L. Frank Baum e publicado pela primeira vez no ano de 1900, a Bruxa Má do Oeste é temida por enfeitiçar e escravizar pessoas. Além de possuir poderes mágicos a personagem mantém sob o seu domínio os Winkies, grupo de homenzinhos que foram por ela escravizados. Ela também comanda alguns grupos de animais: com seu apito mágico comanda uma matilha de lobos, o rei dos corvos e um enxame de abelhas negras. O seu domínio das terras do oeste é tão poderoso que, diferentemente de todo o reino de Oz, o qual possui trilhas e estradas que levam os viajantes ao seu destino, para lá não há estradas e o caminho é intransponível sem recorrer a um auxílio mágico. Além do deserto escaldante a bruxa consegue perceber o menor sinal de que alguém adentrou suas terras: “A bruxa má do Oeste podia ter um olho só, mas ele era poderoso como um telescópio e enxergava tudo”. (BAUM, 2013, p. 124).

Durante os séculos de caça às bruxas que antecederam em pouco tempo a compilação dos Irmãos Grimm essa imagem da bruxa poderosa foi utilizada com o objetivo de disseminar o medo e a desconfiança contra as mulheres. Apontava-se que as bruxas tinham o poder de apodrecer as colheitas, adoecer o gado e provocar a morte de pessoas, sobretudo a partir de maldições e outras práticas de feitiçaria. Partindo para uma análise mais concreta da realidade em perspectiva, pode-se inferir que tais crimes diabólicos cometidos por bruxas tivessem mais a ver com “o ‘mau-olhado’, a maldição do mendigo a quem se negou a esmola, a inadimplência do pagamento do aluguel, a demanda por assistência pública”. (FEDERICI, 2017, p. 310). Afinal, boa parte das mulheres que condiziam com o estereótipo da bruxa, eram senhoras que viviam em situação de extrema pobreza e dependiam de esmola ou de auxílios do governo para sobreviver. Já destituídas de prestígio social e de uma vida digna, a caça às bruxas atuou, também, no sentido de destruir qualquer poder conferido à mulher, forjando um ideal de feminilidade do qual a maioria delas escapava. Um interessante exemplo é dado por Federici ao citar as acusações feitas a Margaret Harkett, uma viúva de sessenta e cinco anos que foi enforcada<sup>71</sup> no ano de 1585 em Tyburn na Inglaterra:

<sup>70</sup> A primeira edição impressa dos contos dos Irmãos Grimm continha descrições das agonias em que morreram os príncipes que tentavam transpassar a cerca viva para chegar até a princesa. (TATAR, 2013, P. 368).

<sup>71</sup> Na Inglaterra era mais comum que as bruxas fossem processadas pelas cortes civis e, em seguida, enforcadas. Enquanto isso, no restante do continente, elas eram julgadas por tribunais eclesiásticos e condenadas à morte na fogueira. (RUSSEL & ALEXANDER, 2022, p. 109).

Ela colheu uma cesta de peras no campo do vizinho sem pedir autorização. Quando pediram que as devolvesse, atirou-as no chão com raiva; desde então, nenhuma pera cresceu no campo. Mais tarde, o criado de William Goodwin negou-se a lhe dar levedura, ao que seu tonel para fermentar cerveja secou. Ela foi golpeada por um oficial de justiça que a havia visto roubando madeira do campo do senhor; o oficial enlouqueceu. Um vizinho não lhe emprestou um cavalo; todos os seus cavalos morreram. Outro pagou-lhe menos do que ela havia pedido por um par de sapatos; logo morreu. Um cavalheiro disse ao seu criado que não lhe desse leiteiro; ao que não puderam fazer nem manteiga nem queijo. (THOMAS, 1971 *apud* FEDERICI, 2017, p. 310).

Os crimes atribuídos às bruxas eram muitas vezes associados a práticas que visavam a simples tentativa de sobreviver diante de uma realidade massacrante. Darnton (2014) nos conta a respeito do desejo do herói camponês por comida. O ogro desfruta de um banquete em família, ao passo que o Pequeno Polegar e seus irmãos são abandonados na floresta uma vez que os seus pais não tinham condições de alimentá-los. Observa-se, entre os séculos XVI e XVII, período em que as grandes massas sofriam cotidianamente com a fome na Europa, uma crescente preocupação com os chamados “delitos famélicos”. (FEDERICI, 2017). Esse tema passou a ser recorrente nos julgamentos de bruxaria, considerados “banquetes diabólicos” – sugeriu-se que “banquetear-se de cordeiro assado, pão branco e vinho era agora considerado um ato diabólico ‘se fosse feito por gente comum’”. (*Ibidem*, p. 158). Essa concepção parece bastante contraditória, uma vez que não há nada mais natural para um grande número de pessoas que estão submetidas à desnutrição que o desejo pelo alimento que irá saciar suas necessidades vitais. Entretanto, diante de um contexto de pauperização do campesinato em seu processo de conversão em proletariado, até os seus desejos mais simples poderiam ser passíveis de repressão.

As bruxas, nos contos de fadas, dificilmente passam fome, podendo até mesmo ter a própria casa feita de comida. Assim como na casa dos ogros, sempre há um carneiro assando no forno ou então restos de uma criança recém devorada. As bruxas integram o imaginário social como um ser estranho e hostil às massas, não como parte delas. Diferente do ogro, que muitas vezes encarna o burguês ou o proprietário de terras que eram, de fato, responsáveis pela pobreza da maioria da população, as mulheres acusadas de bruxaria eram majoritariamente pertencentes às classes subalternas. Nota-se, inclusive, que as mulheres eram, com frequência, lideranças nas revoltas por comida, talvez devido ao seu papel social relacionado ao cuidado e à família, uma vez que a vida da mulher camponesa era consumida pelo trabalho, gravidezes e atividades de cuidado, com poucos direitos sobre a própria vida e sua propriedade. (ROWBOTHAM, 1972). Deste modo, ao passo que a representação dos

ogros funcionava como uma espécie de crítica social, a visão da bruxa existente no conto popular evidenciava o poder da ideologia dominante.

Os pares antagônicos que surgem nos contos de fadas os quais posicionam bruxa em oposição à princesa e à fada madrinha, ou a madrasta em relação à mãe, a mulher santa e a prostituta, são representações que serviram, e servem até os dias de hoje ao processo de domesticação das mulheres. Em sua obra, Michel Foucault (2017) discorre acerca do processo de disciplinamento dos corpos a partir de mecanismos de repressão próprios da sociedade burguesa, o qual consistiu, para Federici, uma tentativa do Estado e da Igreja em transformar qualquer potencialidade humana em força de trabalho. O filósofo, entretanto, reduz esse processo ao campo discursivo, se pautando principalmente no controle da livre circulação do sexo no discurso, banindo-o das coisas ditas (FOUCAULT, 2017, p. 19), além de tratá-lo de maneira indistinta no que tange a como ele incidiu sobre homens e mulheres de modo desigual tendo em vista o modelo patriarcal da sociedade europeia.

Enquanto na análise foucaultiana as especificidades femininas são ocultadas, Federici compreende, ancorada na análise feminista<sup>72</sup> sobre o corpo, que este constitui uma categoria chave para a compreensão do domínio do homem sobre a mulher e, conseqüentemente, para a constituição de uma identidade social feminina, entendendo que “a identificação das mulheres com uma concepção degradada da realidade corporal foi historicamente instrumental para a consolidação do poder patriarcal e para a exploração masculina do trabalho feminino.” (FEDERICI, 2017, p. 32).

Federici considera que a batalha contra o corpo foi uma das principais marcas históricas no processo de formação de um novo tipo de indivíduo empreendido pela burguesia. Diante da necessidade de acumulação desenfreada imposta pelo capitalismo, esse novo modo de produção “tenta também superar nosso ‘estado natural’ ao romper as barreiras da natureza e ao estender o dia de trabalho para além dos limites definidos pela luz solar, dos ciclos das estações e mesmo do corpo, tal como estavam constituídos na sociedade pré-industrial.” (FEDERICI, 2017, p. 243). Nesse sentido, a alienação do próprio corpo e do processo de trabalho se tornou condição para a nova configuração do trabalho pautada na relação entre “*proprietários*” e “*trabalhadores sem propriedade*” a qual compreende o próprio trabalhador não enquanto sujeito, mas sim como mercadoria. (MARX, 2010).

Rebaixados à condição de objeto, os novos trabalhadores passaram a estar alienados do processo de trabalho, uma vez que o produto deste aparece, conforme aponta Marx, como

---

<sup>72</sup> A análise de Federici é pautada, também, no materialismo histórico. Diante disso, a autora compreende que a questão da mulher é indissociável da luta mais ampla que engloba a classe trabalhadora em sua totalidade.

um ser estranho ao seu produtor. Assim, o trabalhador encerra sua vida no objeto fruto de seu trabalho, que não lhe pertence, fazendo com que essa vida passe a pertencer ao objeto, e não mais a ele. O trabalho, portanto, “produz maravilhas para os ricos, mas produz privação para o trabalhador. Produz palácios, mas cavernas para o trabalhador. Produz beleza, mas deformação para o trabalhador [...]”. (MARX, 2010, p. 82).

Essa nova configuração do trabalho demandou a destruição da concepção mágica da vida<sup>73</sup> e também do corpo. No que diz respeito às mulheres, essa batalha se intensificou ainda mais. Se os homens tiveram suas terras e meios de produção expropriados a partir dos cercamentos de terras, as mulheres foram, nesse processo, expropriadas não somente das suas terras, mas também do próprio corpo, sendo transformadas em verdadeiras máquinas de produção de mão de obra. (FEDERICI, 2017).

A magia passou a ser, então, considerada um obstáculo para a racionalização do processo de trabalho empreendida pelo capitalismo (*Ibidem*). A magia era concebida de modo profundamente associado às forças da natureza e, durante esse processo de racionalização e distanciamento do ser humano da natureza, o universo natural era “associado ao sofrimento e ao perigo. A igreja se apresentava enquanto fortaleza e segurança, e defendê-la era essencial. Tudo aquilo que vinha de fora era desconhecido, pagão, incivilizado, animal, espontâneo e perigoso<sup>74</sup>”. (ROWBOTHAM, 1972, n.p. – tradução nossa). Vimos anteriormente que Beauvoir compreendia a concepção da mulher de modo equivalente à própria natureza. No mesmo sentido, Sheila Rowbotham aponta que, na interpretação masculina de mundo, os homens identificam as mulheres como sujeitos além dos limites de sua compreensão – elas representam a natureza por eles temida, “elas davam à luz, elas eram férteis<sup>75</sup>” (*Ibidem*). Sendo assim,

Ao tentar controlar a natureza, a organização capitalista do trabalho deveria rejeitar o imprevisível que está implícito na prática da magia, assim como a possibilidade de se estabelecer uma relação privilegiada com elementos naturais e a crença na existência de poderes a que somente alguns indivíduos tinham acesso, não sendo, portanto, facilmente generalizáveis e exploráveis. A magia constituía também um obstáculo para a racionalização do processo de trabalho e ameaça para o estabelecimento do princípio da responsabilidade individual. Sobretudo, a magia parecia uma forma de rejeição ao trabalho, de insubordinação, e um instrumento de resistência de base ao poder. (FEDERICI, 2017, p. 313).

<sup>73</sup> Isso implica de modo direto na necessidade de perseguição às bruxas, tendo em vista que a bruxaria depende, em grande medida, de uma visão mágica do mundo, na qual “existem relacionamentos ocultos entre todos os elementos do cosmos”. (RUSSEL & ALEXANDER, 2022, p. 22).

<sup>74</sup> “The natural universe was associated with pain and peril. The church was rock and security. Defense of the church was essential. Outside was Unknown, pagan, spontaneous and dangerous.”

<sup>75</sup> “She gave birth, she was fertility.”

De acordo com Macedo (2002), o século XIII consistiu um divisor de águas no que diz respeito à opressão de grupos considerados minoritários, tendo como marco a criação de órgãos repressores ligados à igreja e ao Estado. A partir da caça às bruxas, iniciada aproximadamente dois séculos depois, se tornou proeminente o domínio sobre as formas de controle de natalidade, assim como de qualquer manifestação da sexualidade cuja finalidade não fosse a procriação. Nesse cenário, entre as mulheres categorizadas enquanto bruxas<sup>76</sup>, as parteiras foram as mais perseguidas e estigmatizadas, havendo, na primeira parte do *Malleus Maleficarum*, uma questão dedicada exclusivamente a essas mulheres que supostamente “matam, de várias maneiras, o concebido no útero e provocam aborto; e quando não o fazem, ofertam as crianças recém-nascidas aos demônios” (KRAEMER & SPRENGER, 2021, P. 156), sendo consideradas aquelas que trazem maiores males à fé cristã.

A atribuição do canibalismo às bruxas aparece, com frequência, nos contos. Baba Iaga, é temida por comer pessoas como se fossem frangos. No “cardápio” dessas personagens percebe-se preferência por devorar criancinhas. A bruxa do conto de João e Maria, dos Irmãos Grimm, vive em uma casa feita de pão, bolo e açúcar construída com o objetivo de atrair as crianças para o abate. A personagem, descrita enquanto uma mulher “velha como Matusalém<sup>77</sup>” (GRIMM, 2013, p. 68), finge ser bondosa, dando aos irmãos uma bela refeição. Em seu conto, os Grimm a descrevem de maneira quase animalesca: com seus olhos vermelhos, a bruxa é quase cega<sup>78</sup>, entretanto, assim como os animais, possuem um olfato apurado que as permite saber quando há um ser humano por perto. A bruxa, em nosso imaginário, sobretudo a partir das imagens projetadas pelos contos de fadas são utilizadas para assustar as criancinhas<sup>79</sup>.

---

<sup>76</sup> No ápice da caça às bruxas qualquer mulher que rompesse minimamente com o papel que lhe foi designado poderia ser considerada bruxa. Entretanto, a maioria das acusadas eram camponesas pobres, podendo ser a parteira, a adivinha ou a feiticeira do vilarejo. (FEDERICI, 2017). Na Inglaterra, as bruxas eram velhas pobres que viviam através da mendicância ou de auxílios do governo.

<sup>77</sup> A bruxa é, na maioria das vezes, uma mulher velha. Enquanto na antiguidade, e em parte da idade média, as pessoas de mais idade eram vistas enquanto conhecedoras do mundo – as mulheres velhas, sobretudo, eram representantes do saber e da memória das suas comunidades, a partir da transição do sistema feudal para o capitalismo a velhice passou a ser encarada de maneira oposta. Homens e mulheres de idade avançada passaram a não ser mais tão úteis para esse sistema baseado na acumulação e concentração de riquezas devido à perda da força física, que afeta diretamente a capacidade de produção da riqueza, e, no caso das mulheres, ainda recai sobre elas a repulsa à sexualidade não procriativa (FEDERICI, 2017), fazendo com que a velhice passe a ser concebida por um viés negativo no qual a velha é quase sempre vista enquanto uma mulher feia e hostil.

<sup>78</sup> A cegueira é uma característica recorrente nos contos alemães. Segundo Propp, neles “a bruxa tem pálpebras inflamadas e olhos vermelhos, o que significa que não tem propriamente globos oculares e sim órbitas vermelhas, desprovidas de olhos.” (PROPP, 2002, p.75)

<sup>79</sup> No Brasil, podemos encontrar equivalência entre a bruxa e a Cuca (ou Coca), ser mitológico conhecido por raptar crianças malcriadas e que se recusam a dormir. Por essa característica que a associam, também, ao bicho papão, esse ser figura em diversas canções de ninar em todo o Brasil, como a conhecidíssima *Nana Neném* que diz: “Nana, neném/ Que a Cuca vem Pegar/Papai foi na roça/ Mamãe foi trabalhar”. Popularizada a partir da obra de Monteiro Lobato, sua imagem se tornou ainda mais conhecida a partir do *Sítio do Picapau Amarelo*,

A associação das mulheres ao assassinato de crianças também se destaca no Fausto de Goethe, obra fundamental para compreender a visão de mundo a partir da modernidade. A tragédia de Gretchen, que inicia-se desde o seu envolvimento amoroso com Fausto<sup>80</sup>, culmina em sua prisão e sentença de morte. O motivo da sentença pode ser encontrado em inúmeras histórias reais de mulheres acusadas de praticarem bruxaria entre os séculos XV e XVIII: infanticídio<sup>81</sup>. Ressalta-se, para a concepção dessa personagem e o desenrolar de sua história, a possibilidade de que Goethe tenha encontrado justamente na realidade a inspiração para tal desenlace. Um acontecimento considerado relevante para essa questão ocorreu em Frankfurt no ano de 1772, mencionado por Goethe em sua própria biografia. Neste ano, a jovem Susanna Margaretha Brand, de 25 anos, foi acusada de assassinar o próprio filho logo após o parto, depois de ser abandonada pelo homem que a engravidou

por sugestão do demônio, como declara durante o interrogatório. Por várias circunstâncias, o jovem jurista Goethe pôde acompanhar intimamente o desenrolar do processo (inclusive com acesso a outros protocolos), e é bem provável que o impulso decisivo para a elaboração do *Urfaust* tenha nascido sob o impacto da execução dessa “Gretchen” apenas três anos mais velha que o poeta.” (MAZZARI, 2020, p. 18).

Como membro do Conselho direto do duque Carl August de Weimar, Goethe se viu, mais de uma vez, frente a casos como este, tendo o papel de julgá-los. A tragédia de Gretchen, portanto, demonstra a nova concepção da mulher cuja construção remonta desde a Baixa Idade Média, se consolidando no período moderno. Ainda que, a todo tempo, a personagem demonstre ser fiel a Deus e acreditar nos princípios da fé cristã, isso não a impede de ser condenada com base nos preceitos morais dessa mesma religião.

Contemporânea às primeiras compilações de contos de fadas que se tornaram conhecidas, a tragédia demonstra, também, as diferentes medidas que pesam sobre homens e mulheres em decorrência de determinadas atitudes – ou supostas atitudes. Embora não seja o enfoque deste trabalho, tal obra, por ser um marco na literatura e na filosofia oriundas da

---

programa televisivo produzido pela TV Globo. Esta é frequentemente identificada como uma mulher muito velha, esquelética, de corcunda e de cabelos muito brancos (CASCUDO, 2002) ou como um ser antropozoomorfo com corpo parte humano, parte jacaré. Segundo Câmara Cascudo (2002), essa entidade também é encontrada na Espanha e Portugal, tendo chegado ao Brasil a partir da colonização.

<sup>80</sup> Fausto aparece em sua vida como uma espécie de corruptor. É a partir da aparição dele e do romance vivido por ambos que uma sucessão de acontecimentos trágicos passa a ocorrer na vida da personagem. Ressalto aqui precisamente o momento em que, no Jardim de Marta, apresentado enquanto um lugar idílico no qual os amantes desfrutam da companhia um do outro, o momento em que Fausto oferece a Margarida um frasquinho para induzir a mãe dela ao sono, possibilitando os encontros amorosos dos dois. Embora Fausto afirme que o veneno apenas a envolverá em profundo sono, a mãe de Gretchen morre logo em seguida.

<sup>81</sup> Prática comum em decorrência do abandono, e até mesmo questões morais relacionadas às mulheres que tinham filhos fora do casamento, o infanticídio praticado por mães solteiras era assunto recorrente nas obras do romantismo. (ALVES, 2014, p. 25-26).

modernidade, nos ajuda aprofundar a percepção acerca dos processos sociais e históricos que envolveram as narrativas analisadas.

Destaco, também, uma importante cena dessa obra: a Noite de Valpúrgis. Essa cena, para Mazzari (2020, p. 433) situada em uma esfera demoníaca, consiste em um festejo envolvendo bruxas, demônios e outras criaturas malignas que se encontram em uma montanha. Enquanto Fausto e Mefistófeles se divertem nessa chamada orgia diabólica, Margarete se encontra encerrada no cárcere aguardando sua sentença de morte. Recae sobre a personagem não apenas as suas próprias atitudes ditas pecaminosas, como também as atitudes de Fausto, verdadeiro responsável pelo envenenamento que levou a mãe de Gretchen à morte, bem como pelo assassinato de seu irmão.

Esse tipo de representação reflete o controle da capacidade reprodutiva das mulheres, o qual se intensifica a partir do período da Caça às Bruxas. Federici (2017) destaca os chamados crimes reprodutivos nos julgamentos por bruxaria diante das altas taxas de mortalidade infantil que caracterizaram os séculos XVI e XVII, sendo esta uma realidade latente até, pelo menos, o século XVIII, conforme aponta Darnton (2014). Embora isso fosse reflexo do crescimento da pobreza, da desnutrição, das péssimas condições sanitárias e dos hábitos de higiene precários, “As bruxas, segundo se sustenta, eram acusadas pelo fato de que morriam muitas crianças, porque elas morriam subitamente, morriam pouco depois de nascer ou porque eram vulneráveis a uma grande gama de enfermidades.” (FEDERICI, 2017, p. 326). A autora aponta, entretanto, uma contradição no que diz respeito a essa explicação, que reside no fato de que as bruxas eram, também, acusadas de impedir a concepção. Não havia, por parte dos estadistas e economistas europeus, uma real preocupação com o controle populacional. Diante disso, “parece plausível que a caça às bruxas tenha sido, pelo menos em parte, uma tentativa de criminalizar o controle da natalidade e de colocar o corpo feminino – o útero – a serviço do aumento da população e da força de trabalho.” (*Ibidem*, p. 326).

Certamente as acusações envolvendo a prática de infanticídio e canibalismo, motivadas pela necessidade de controle da reprodução feminina, fomentaram a representação da bruxa canibalesca presente nos contos maravilhosos. Assim, a Caça às Bruxas atuou no sentido de privar as mulheres de suas práticas médicas, sobretudo aquelas envolvendo a fertilidade, a concepção e o parto, submetendo-as ao controle patriarcal da família nuclear. (FEDERICI, 2019).

Figura 3



"Bruxas assando crianças em *Compendium Maleficarum* (1608), de Francesco Maria Guazzo". (FEDERICI, 2017, p. 327)

Embora a opressão sobre a mulher já existisse, é nesse momento histórico que a sua posição social sofre uma significativa degradação. Para a lógica de trabalho imposta pelo sistema capitalista emergente, a mulher passou a ser reduzida às tarefas relacionadas à reprodução social<sup>82</sup>. Seu papel agora é direcionado à criação das condições necessárias para a sobrevivência, produzidas a partir do trabalho feminino não remunerado, para que o trabalhador possa vender sua força de trabalho. Para melhor compreender esse papel, os questionamentos empreendidos por Tithi Bhattacharya podem servir enquanto pontapé inicial:

Se as trabalhadoras produzem toda a riqueza da sociedade quem, então, produz o trabalhador? Pensando melhor: que tipos de processos possibilitam que a trabalhadora chegue ao seu local de trabalho todos os dias que possa produzir a riqueza da sociedade? Qual papel desempenhou o café da manhã em sua aptidão para o trabalho? E quanto a uma boa noite de sono?<sup>83</sup> (BHATTACHARYA, 2017, p. 2 – tradução nossa).

<sup>82</sup> Em sua obra, Marx compreende a reprodução social enquanto a reprodução do sistema capitalista como um todo. Posteriormente, teóricas feministas alinhadas ao marxismo como Johanna Brenner, Barbara Laslett e Tithi Bhattacharya passaram a diferenciar a reprodução do modelo de sociedade e reprodução social, utilizando a primeira para se referir ao pensamento marxiano e a segunda enquanto “atividades, atitudes, comportamentos e emoções, responsabilidades e relacionamentos diretamente envolvidos na manutenção da vida de modo diário e intergeracional” (BRENNER & LASLETT, 1991 *apud* BHATTACHARYA, 2017, p. 6), o que envolve uma série de trabalho socialmente necessário de ordem física, mental e emocional ligados aos meios de manutenção e reprodução da população, incluindo a preparação de comida, roupas e cuidados com a casa, bem como a socialização das crianças. Deste modo, a teoria da reprodução social questiona os processos e relações humanas que produzem as condições de vida necessárias ao capitalismo.

<sup>83</sup> “If workers’ labor produces all the wealth in society, who then produces the worker? Put another way: What kinds of processes enable the worker to arrive at the doors of her place of work every day so that she can

As relações capitalistas do trabalho, inicialmente, não colocaram a mulher apenas em uma posição de subserviência ao homem, mas também enquanto dependentes destes para sobreviver, ficando, então, sob o jugo da família monogâmica burguesa. Nesse cenário, a caça às bruxas atuou enquanto um “instrumento da construção de uma nova ordem patriarcal em que os corpos das mulheres, seu trabalho e seus poderes sexuais e reprodutivos foram colocados sob o controle do Estado e transformados em recursos econômicos”. (FEDERICI, 2017, p. 305-306).

Essa nova feminilidade forjada a partir das dinâmicas próprias do capitalismo se pautava em um forte controle da sexualidade feminina. Vimos, anteriormente como, desde o surgimento da propriedade privada, a virgindade passou a ser utilizada enquanto critério de valoração da mulher, diante da necessidade de manutenção da propriedade masculina a partir da herança patrilinial. Beauvoir considerou que a mulher virgem era concebida de modo semelhante à natureza, como uma espécie de terreno intocado pronto para ser desbravado. No entanto, ela também apontou que essa virgindade que é valorizada se restringe à juventude – quando se trata de mulheres virgens amadurecidas, estas perdem a sua atração erótica. Segundo a autora, as “virgens que o homem não dominou, as mulheres velhas que escaparam do seu poder, são mais facilmente do que as outras encaradas como feiticeiras; porque sendo a sorte da mulher destinar-se a um outro, não sofrendo o jugo do homem está preparada para aceitar o diabo”. (BEAUVOIR 2016, p. 218). Nessa perspectiva, as mulheres que permanecem virgens mesmo depois da maturidade não realizaram o seu “destino” que confirmaria o seu papel enquanto mulher em uma sociedade patriarcal: a maternidade. Essas mulheres não garantiram herdeiros para a continuidade da propriedade masculina, muito menos reproduziram a mão de obra necessária à produção da riqueza. Uma vez que essas não cumpriram com aquilo que lhes foi designado na ordem social, poderiam facilmente ser taxadas como verdadeiras megeras, ou bruxas, e relegadas à solidão.

É certo que nos contos de fadas as princesas e as jovens camponesas<sup>84</sup>, belas e delicadas, representam um ideal de feminilidade servil e esse assunto foi amplamente discutido no capítulo anterior. A bruxa, entretanto, aparece enquanto a mulher insubordinada, e, uma vez intimamente associada aos poderes do mundo natural, está próxima das “mulheres

---

produce the wealth of society? What role did breakfast play in her work-readiness? What about a good night's sleep?”

<sup>84</sup> Quando não se trata de princesas nascidas no seio de uma família real, as camponesas que apresentam beleza e “virtude” (ou que recebem ajuda de algum tipo de criatura mágica), quase sempre ascendem à posição de realeza a partir do casamento com reis e príncipes, como no caso de Vasilisa ou a filha do moleiro em *Rumpelstiltskin*.

selvagens” do folclore, as quais representam as forças indomáveis da natureza que entram em contraste com a valorizada civilização ocidental. (RUSSEL & ALEXANDER, 2022, p. 76). Carolyn Merchant (1983) associa a perseguição sofrida pelas bruxas à mudança de paradigma que fez parte da revolução científica, apontando, principalmente, para o desenvolvimento da filosofia mecanicista cartesiana – para ela a mulher foi perseguida por representar a dimensão selvagem da natureza, que, a partir da modernidade, passou a ser associada ao caos e à desordem, devendo, portanto, ser dominada e subjugada. (MERCHANT, 1983, p. 127). A autora considera que, nesse contexto, a bruxa simbolizaria a violência da natureza, “causadora de tempestades, doenças, destruidora de colheitas, obstrutora da concepção e assassinas de crianças”. (*Ibidem*)<sup>85</sup>.

Se, para Beauvoir (2016), a mulher encarnaria um ser estranho ao homem, é na bruxa que vemos uma das principais expressões desse estranhamento. Nos contos de fadas ela surge como o elemento desconhecido que desalinha a ordem das coisas. Pensando em termos cunhados por Joseph Campbell ao desenvolver a noção de monomito, a bruxa estaria para além do limiar da esfera de vida familiar ao herói, habitado por presenças perigosas e incógnitas. (CAMPBELL, 2007, p. 82). Ela seria, portanto, o perigo iminente imposto à personagem principal do conto de fadas ao transpor os limites do ambiente doméstico, ou da aldeia, rumo ao desconhecido.

A bruxa é, quase sempre, representada enquanto detentora de grande poder. A atmosfera criada pela presença dela reverbera até mesmo nos arredores do lugar onde vive, anunciando a série de infortúnios que estão por vir. Ao se aproximar da casa da bruxa do mar, a Sereiazinha, de Andersen, adentra um território por demais estranho e até mesmo hostil. Enquanto no reino onde vive crescem as flores e as relvas do mar, o mesmo não acontece no território da bruxa. Pelo terreno arenoso cinzento que caracteriza os arredores, há rodas de moinho que sugam tudo o que se aproxima.

A casa da bruxa ficava atrás do charco, no meio de uma floresta fantástica. Todas as árvores e arbustos eram pólipos, metade animal e metade planta. Pareciam serpentes de cem cabeças crescendo no chão. Tinham ramos que pareciam braços longos e viscosos, com dedos flexíveis semelhantes a vermes. Nó por nó, desde a raiz até a crista, estavam em constante movimento, e se enroscavam com força em torno de qualquer coisa que conseguissem agarrar no mar, e não soltavam mais. (ANDERSEN, 2013, p. 335).

---

<sup>85</sup> Federici considera que a análise de Merchant possui um grande mérito no que diz respeito a desafiar a ideia de que o racionalismo científico foi um vetor de progresso, além de associar a caça às bruxas à destruição do meio ambiente. Entretanto, “Merchant ignora [...] o fato de que a ‘visão orgânica do mundo’ adotada pelas elites da Europa pré-científica deixou espaço para a escravidão e para o extermínio dos hereges”. (FEDERICI, 2017, p.366-367).

Embora não seja explicitamente categorizada enquanto bruxa, a anciã presente no conto “ O Loiro Eckbert”, de Ludwig Tieck (2009), possui várias características a elas atribuídas: é uma velha que leva uma vida solitária, isolada com seus animais - um cão e um pássaro<sup>86</sup> - apresentada como uma figura misteriosa envolta numa atmosfera sobrenatural<sup>87</sup>. Esses traços são suficientes para que a personagem, ainda que não diretamente apresentada dessa forma, possa ser considerada uma bruxa. A casa da anciã é a clássica morada de bruxa – uma casinha em meio à floresta. Embora os arredores mais imediatos da residência sejam aprazíveis, para chegar até lá, Bertha, que foge de sua aldeia e acaba por anos vivendo com ela, passa por um trajeto absolutamente estranho e inóspito. Quanto mais avançava pela floresta, mais estranho ficava o caminho.

Os rochedos à minha volta começaram nesse ponto a apresentar uma forma diferente, bem mais estranha. Eram penhascos empilhados uns sobre os outros, que davam a impressão de que o primeiro sopro de vento os faria despencar para todos os lados. [...] os rochedos foram tornando-se cada vez mais tenebrosos, obrigando-me diversas vezes a passar bem próximo a abismos vertiginosos, e, por fim, até mesmo a trilha sob os meus pés desapareceu. Fiquei absolutamente desconsolada, chorei e gritei, e o eco de minha voz respondeu nos vales rochosos de uma maneira aterrorizante. Então caiu a noite e escolhi um canto coberto de musgo para nele repousar. Não pude dormir; durante a noite ouvi os ruídos mais estranhos, que ora tomava por animais selvagens, ora pelo vento gemendo entre as rochas, ora por pássaros inusitados [...]. Havia um rochedo íngreme; [...] quando alcancei o cimo, tudo ao meu redor, tão longe quanto a vista alcançava, era igual ao lugar em que me encontrava, tudo estava submerso em uma neblina perfumada, o dia estava cinzento e lúgubre, e meus olhos não conseguiam distinguir nenhuma árvore, nenhum prado, nenhum arbusto sequer, exceto

---

<sup>86</sup> O exótico pássaro que vive com a bruxa, além de por ovos que possuem pérolas e pedras preciosas em seu interior, canta uma canção que é uma verdadeira ode à solidão. Embora as palavras proferidas por ele se modifiquem ao longo da narrativa, em todas elas a solidão é apresentada enquanto lugar de conforto e felicidade. A primeira vez que Bertha escuta a ave cantar, esse apreço pode ser notado: “Doce solidão/ Do bosque, que alegria/ Dia após dia/ E pelos tempos que virão/ Oh, como me delícia/ Doce solidão.” (TIECK, 2009, p. 30-31). Tieck apresenta a solidão como sinônimo de calma e de uma vida pacata. Isso surge desde as primeiras linhas do conto, quando o autor apresenta o Loiro Eckbert e sua esposa enquanto um casal reservado. A solidão de Bertha junto à anciã em sua casa na floresta também alude a uma vida pacífica, tranquila. Observa-se que a estabilidade presente na vida do casal, acostumado à vida solitária, se quebra a partir de um elemento externo: a presença do visitante e amigo Philipp Walther.

<sup>87</sup> O Loiro Eckbert inicia-se em um cenário comum. A partir de uma situação banal, a vida cotidiana de Eckbert e Bertha, a esposa do casal inicia a sua história. É esse elemento que irá criar o contraste que potencializará os acontecimentos estranhos que estão por vir (VOLOBUEF, 2012). Nota-se, em seus textos, característicos do romantismo alemão, forte presença de elementos macabros, grotescos e sobrenaturais que colocam os protagonistas em situações-limite ao se depararem ou cometerem “bruxarias, pactos macabros e crimes hediondos”. (VOLOBUEF, 2012, p. 158).

umas poucas ramagens dispersas que haviam crescido, solitárias e tristonhas, de fendas estreitas nas rochas. (TIECK, 2009, p. 27-28).

Ao atravessar o caminho até chegar à anciã, Bertha chega perto de perder a vida em meio à fome e aos rochedos. Segundo Volobuef “a ambientação inóspita avisa ao leitor que um futuro desastroso se aproxima”. (VOLOBUEF, 2012, p. 161). É a partir do momento em que cruza esse caminho que a história contada por Bertha passa a ganhar contornos extraordinários, repletos de eventos incomuns. Diferente do conto de fadas tradicional, entretanto, a narrativa caminha para uma “natureza demoníaca”, em lugar do maravilhoso. (VOLOBUEF, 2012).

A respeito deste entorno, Volobuef (2012) comenta, também, que o monstruoso caminho, semelhante a uma assombração, destina-se a afastar eventuais visitantes da floresta paradisíaca na qual Bertha passa a viver com a velha. Em ambos os contos mencionados a casa da bruxa surge como um lugar distante da civilização, próximo à natureza. Seja a bruxa do mar que vive afastada do reino subaquático, seja a anciã que vive em meio à floresta com seus animais, ou Baba Iaga em sua *isbá* com pés de galinha, a casa da bruxa é um elemento que aparece, com frequência, nos contos em que essas personagens se fazem presentes. A sua aparência sinistra indica as dificuldades que deverão ser superadas pelo herói, oferecendo, muitas vezes, risco à sua própria vida, como no caso de Bertha e de João e Maria. Esse lugar geralmente é permeado por eventos sobrenaturais, apresentando ligações com o desconhecido, e o mundo dos mortos. (PROPP, 2002).

Federici (2017) aponta a caça às bruxas enquanto a primeira forma de perseguição a utilizar múltiplos suportes e linguagens com o objetivo de fomentar o pânico e o terror sobre um determinado grupo social - as mulheres - na população. O arcabouço metafísico da caça às bruxas foi forjado pela igreja católica, sendo difundido pela imprensa, que teve como uma de suas primeiras tarefas “alertar o público sobre os perigos que as bruxas representavam, por meio de panfletos que publicizavam os julgamentos mais famosos e os detalhes de seus feitos mais atrozés.” (FEDERICI, 2017, p. 299). Para tanto, os juristas, magistrados e demonólogos<sup>88</sup>, que muitas vezes eram a mesma pessoa, aperfeiçoaram o aparato legal que deu forma aos julgamentos de bruxas ocorridos por volta do século XVI. Esse projeto contou, portanto, com a presença de diversas categorias a serviço da classe dominante, desde ilustradores a proeminentes filósofos, cientistas e intelectuais da época.

---

<sup>88</sup> Para Federici (2017), foram essas três categorias as que mais contribuíram na perseguição sofrida pelas bruxas.

Essa batalha contra a magia que fez parte do desenvolvimento do capitalismo fomentou uma visão demonizada da bruxa que perdura ao longo dos séculos. Tal processo, sem dúvidas, impactou o modo através do qual essas personagens são representadas nos contos de fadas, seja em suas versões narradas pelos camponeses através da oralidade, seja nas versões compiladas e estilizadas por autores pertencentes à elite. O terreno inóspito habitado por essas personagens no conto não são nada convidativos aos transeuntes, sendo atravessados, com muitas dificuldades, somente por aqueles que estão muito determinados a fazê-lo, seja por uma refeição, para conseguir um meio de encontrar-se com o ser amado ou para fugir de uma família violenta, como no caso de Bertha.

É certo que as bruxas foram tratadas e retratadas como verdadeiras enganadoras, mulheres não confiáveis que utilizam de diversas estratégias para atingir seus objetivos “malignos”<sup>89</sup>. Tais características a elas atribuídas endossam a representação recorrente na literatura da mulher manipuladora. Desde a antiguidade as mulheres que ocupam uma posição de antagonismo nas mais diversas narrativas não costumam utilizar da força bruta, do poder econômico ou da sua posição de classe enquanto meio de realizar seus feitos. É a manipulação, muitas vezes atrelada à sexualidade, a sua principal ferramenta de exercício de poder sobre o outro. De Circe e Medeia, que utilizavam da manipulação – seja a psicológica ou suas habilidades com o preparo de poções, a Macbeth, que ascende à posição de rainha da escócia através, também, da manipulação e capacidade de persuasão, até as bruxas dos contos maravilhosos, e mesmo vilãs de obras ficcionais mais contemporâneas, essa característica é ressaltada enquanto meio de atingir determinados objetivos.

Nos contos de fadas, além dos poderes naturais e sobrenaturais que lhes são conferidos, as bruxas utilizam da manipulação com frequência. Em “João e Maria” a bruxa má inicialmente finge ser bondosa para que eles permaneçam em sua casa e, assim, ela possa devorá-los. A Bruxa Má do Oeste, em *O Mágico de Oz*, recorre à mentira e à trapaça para que assim possa escravizar Dorothy e roubar os seus sapatos mágicos: “A bruxa ameaçava bater nela com a velha sombrinha que sempre trazia nas mãos. Mas a verdade é que não tinha coragem de bater em Dorothy, por causa da marca<sup>90</sup> que ela trazia na testa. A menina não sabia disso, e vivia cheia de medo do que podia acontecer a ela ou Totó”. (BAUM, 2013, p.

---

<sup>89</sup> Dentre as ferramentas de manipulação atribuídas às mulheres, a sexualidade é considerada uma das principais. É principalmente através do desejo sexual que se manifestava o poder da mulher sobre os homens, desencadeando na persistente tentativa, por parte do clero, de exorcizá-lo. (FEDERICI, 2017, p. 80).

<sup>90</sup> A chegada de Dorothy em Oz provoca, mesmo que de modo não intencional, a morte da Bruxa Má do Leste. Diante disso, os Munchkins, povo por ela escravizado, se vêem livres. Como recompensa, ela recebe o beijo da Bruxa Boa do Norte, que a protege de qualquer mal que lhe possa acontecer, uma vez que, no universo da narrativa, o poder do bem sempre é superior ao poder do mal.

136). Em “Rapunzel”, também dos Irmãos Grimm, a feiticeira se vale do apetite voraz da mulher grávida por uma hortalça que cresce em seu quintal para que lhe entregue a criança quando der à luz. Apavorado pela sua presença amedrontadora, o pai da menina concorda com tudo o que ela pede. Pode-se perceber, portanto, que as bruxas utilizam dos seus poderes, assim como de sua fama perversa, para conseguir aquilo que querem, muitas vezes através da simples intimidação.

Diante das alterações que a nova divisão do trabalho promoveu nas relações entre homens e mulheres, a literatura teve um importante papel no sentido de forjar a ideologia que viria a pautar as novas relações de gênero. Assim tanto a literatura erudita quanto popular passaram a abordar com veemência a temática dos “vícios femininos”:

Por um lado construíram-se novos cânones culturais que maximizavam as diferenças entre mulheres e homens, criando protótipos mais femininos e mais masculinos (Fortunati, 1984). Por outro lado, foi estabelecido que as mulheres eram inerentemente inferiores aos homens – excessivamente emocionais e luxuriosas, incapazes de se governar – e tinham que ser colocadas sob o controle masculino. Da mesma forma que ocorreu com a condenação da bruxaria, o consenso sobre esta questão atravessava as divisões religiosas e intelectuais. Do púlpito ou por meio da escrita, humanistas reformadores protestantes e contrarreformadores católicos, todos cooperaram constante e obsessivamente com o aviltamento das mulheres. (FEDERICI, 2017, p. 201-202).

As atitudes femininas que não se enquadravam no comportamento de subserviência esperado das mulheres passaram a ser consideradas insubordinação. Nas sociedades de classe, o avanço das forças produtivas necessita do rebaixamento da humanidade da maior parte de seus membros. É nesse contexto que se encaixa o ideal de feminilidade que vem sendo forjado desde muito tempo: “Por milênios, o feminino vai sendo convertido na personalidade dócil, obediente, submissa, burra, que tem na beleza física (definida pela sua capacidade de atrair sexualmente o masculino) suas principais qualidades”. (LESSA, 2012, p. 44). Em oposição a isso,

Aos homens, cabem as deformações simétricas; ser homem é o exercício do poder. É requerido dele novos atributos e qualidades: valentia, bravura, ambição, iniciativa, inteligência, astúcia, violência, volúpia [...] A pretensa superioridade inerente ao homem nada mais é que a generalização à eternidade da superioridade dos homens nas sociedades de classe, patriarcais por rigorosa necessidade ontológica. (*Ibidem*).

Quando se fala em uma formação da feminilidade servil que remonta há milênios, compreende-se que, desde o rompimento das relações comunitárias a família se descolou da sociedade, passando a integrar uma esfera privada da vida. Nesse sentido, todas as atividades

referentes à família e ao lar se converteram, também, em atividades privadas realizadas para o proprietário. Aí está a gênese da família monogâmica patriarcal que irá definir o papel designado à mulher na ordem social e quais serão as características necessárias a esse grupo para poder desempenhá-las. As mulheres, aponta Lessa, integram as relações decorrentes do surgimento da propriedade privada enquanto sujeitos despossuídos aos quais são impostas tarefas que não geram riqueza, ao mesmo tempo que são fundamentais para a manutenção da vida. Por outro lado, os homens das classes dominantes, os proprietários, “se conectam ao comércio, com as guerras, com a direção do estado, ou seja, com a totalidade da sociedade”. (LESSA, 2012, p.43). Ao homem é possível o contato com o gênero humano, a realização de grandes feitos, enquanto a mulher se encontra isolada no ambiente doméstico.

Para a manutenção da propriedade masculina na sociedade de classes, se faz necessário que as mulheres permaneçam em tal posição. Diante disso, diversas obras literárias contribuíram para a perpetuação daquilo que seria desejado ou indesejado em uma mulher. Desde o primeiro capítulo deste trabalho não faltam exemplos de como as mulheres que não se enquadram no ideal da santa são punidas ou malvistas, desde os contos de Chaucer com a Mulher de Bath e a esposa do mercador, às mulheres representadas nas *Mil e Uma Noites*, às personagens dos *fabliaux* ou as bruxas dos contos de fadas. A esposa desobediente, as mulheres velhas, independentes, que vivem sozinhas são apresentadas ao mundo enquanto párias da sociedade. Pensando nos contos de fadas a partir de suas sucessivas reedições que os tornaram narrativas direcionadas à infância, nota-se como esse ideal de feminilidade, longe de ser natural e inerente à mulher, é forjado. A criança aprende que, enquanto a princesa inerte que aguarda passivamente o curso das coisas é recompensada com o casamento, suprassumo de sua realização e felicidade, a velha bruxa deve ser atirada ao forno, morta, queimada sem piedade alguma.

Muitos debates e produções acadêmicas que visam investigar a caça às bruxas têm em perspectiva tal evento enquanto um produto de um pensamento religioso, colocando esse acontecimento histórico sob uma perspectiva moral. É importante, entretanto, retirar o véu que encobre de mero moralismo a morte de centenas de milhares de pessoas sob a acusação de bruxaria, evidenciando as suas razões políticas. Essa perseguição se tratou de um elemento relevante no processo fundacional da sociedade capitalista. Se as diferentes manifestações artísticas, entre elas a literatura, fizeram ecoar uma imagem da mulher como um ser maligno, isso não se restringiu ao campo discursivo. Se as mulheres, sobretudo aquelas pertencentes às classes subalternas, já eram sujeitos despossuídos da propriedade, foi a partir da caça às bruxas que elas se viram despossuídas, também, do próprio corpo, bem como de suas práticas

médicas e da própria natureza da qual eram indissociáveis. Além disso, a caça às bruxas também foi fundamental para a destruição da vida comum<sup>91</sup> existente nos feudos para dar lugar a um modo de vida cada vez mais individualizado.

Ao empreender uma reflexão crítica acerca de como as bruxas, e por consequência as mulheres em geral, eram representadas na literatura, aqui, especificamente o conto maravilhoso, é fundamental realizar o movimento de “escovar a história a contrapelo”, em termos benjaminianos. Afinal, “Não existem, nas vozes que escutamos, um eco de vozes que emudeceram?” (BENJAMIN, 1994, p. 223). Em se tratando do tema da perspectiva das mulheres vítimas da Caça às Bruxas, o questionamento lançado por Walter Benjamin parece encaixar-se perfeitamente. Cabe explicitarmos que a maioria dos relatos, na realidade quase todos, que nos informam acerca dessa perseguição não chegaram ao nosso conhecimento através da voz daquelas que foram consideradas bruxas, uma vez que estas foram injustamente caladas por aqueles que as torturaram e executaram. Até o século XIX a maioria das pessoas pertencentes às classes populares eram analfabetas e, no que se refere especificamente às mulheres, os números eram ainda maiores. As mulheres foram, por muito tempo, as guardiãs dos saberes de suas comunidades, os quais eram transmitidos através da oralidade.

Os documentos históricos que nos informam a respeito da Caça às Bruxas advem principalmente da pena dos inquisidores, os mesmos responsáveis pelo julgamento, prisão, tortura e assassinato daquelas que foram condenadas por supostas práticas de bruxaria. Russel e Alexander (2022, p.176) apontam que essas mulheres viviam sem o apoio da família patriarcal, possuindo pouca ou nenhuma influência e proteção que garantissem qualquer tipo de reparação diante das injustiças que viessem a sofrer. Isso se expressa de tal modo que a maioria das confissões, que hoje são os principais arquivos que nos informam sobre essa realidade, foram extraídas sob tortura. Se as confissões por bruxaria passaram a ferver a partir do final do século XV, isso se deve a diversos métodos utilizados em interrogatórios, que levavam mulheres a confessarem até mesmo crimes que não cometeram, a exemplo do seguinte caso:

Em 1857, Walpurga Hausmannin, uma parteira, foi julgada e queimada em Dillingen. Presa e torturada, confessou ter tido relações com o Diabo e feito um pacto com ele, além de cavalgar um forçado à noite para fazer suas rondas pelos ares, profanar a hóstia consagrada, manter um familiar chamado Federlin como seu amante, fabricar

---

<sup>91</sup> As terras desempenhavam uma importante função social para as mulheres: uma vez que estas não possuam poder algum sobre a terra e eram consideradas socialmente inferiores e tinham sua vida limitada ao ambiente doméstico, as terras comunais eram fundamentais para sua subsistência e sociabilidade, sendo, para elas, o centro da sua vida social. (FEDERICI, 2017, p. 138).

geadas e cometer uma extensa lista de *maleficia* relacionados com seus deveres como parteira. Admitiu ainda ter friccionado Anna Hämännin com um unguento durante o parto, causando a morte da mãe e do bebê; esmagado o crânio do bebê de Dorothea Watcher assim que esta deu à luz; envenenado o filho de Anna Kromt; ministrado um unguento ao filho do chanceler, dando em seguida ao rapaz um pônei para cavalgar, até que ele perdeu os sentidos e morreu; e sugado o sangue de um dos gêmeos do publicano Kuntz. (BROOKS & ALEXANDER, 2022, p. 132).

Os autores comentam a recorrência desse tipo de situação: diante da morte de algumas crianças, bem como outros acontecimentos trágicos, a culpa recaía sobre a parteira, ou a velha, solitária e impopular do vilarejo. Assim, perguntas sobre seus feitos diabólicos lhes são feitas sob ameaças e tortura, levando-as à confissão que reforça ainda mais a imagem da bruxa. (*Ibidem*).

Perante a impossibilidade de acessarmos o ponto de vista dessas mulheres, suas angústias e anseios diante do verdadeiro horror em que suas vidas foram transformadas, a imagem da bruxa que está impregnada em nosso imaginário é aquela construída pela classe dominante diante da necessidade histórica de intensificar ainda mais as formas de controle e dominação do corpo feminino. A bruxa foi, por muito tempo, um símbolo do mal, daquilo que deve ser extirpado da face da terra, sem direito a qualquer tipo de defesa. É certo que, na contemporaneidade, a representação da bruxa vem passando por diversas transformações, uma vez que esta passou a ser reivindicada pelo movimento de mulheres enquanto um símbolo de resistência à opressão patriarcal. Apesar disso, ainda recorre-se, com frequência, ao uso da palavra “bruxa” enquanto um adjetivo que caracteriza uma mulher amarga, indesejável e que foge àquilo que é esperado diante dos padrões da feminilidade.

A imagem das bruxas contida nos contos maravilhosos clássicos é, ainda hoje, a representação hegemônica dessa personagem histórica. Velhas, solitárias, amarguradas, de pele enrugada com verrugas no nariz. Oferecem perigo, ninguém deve delas se aproximar e assemelhar-se a uma bruxa é aquilo que de pior pode acontecer a uma mulher, que deve ser linda, delicada e obediente. Os seus poderes tudo destroi, e nada criam de bom.

### **3.1.2. A bruxa além da bruxa: uma análise da esposa insubordinada em “Sol, Lua e Tália”, de Giambattista Basile**

Vimos anteriormente que qualquer mulher poderia ser considerada bruxa. Da parteira às mulheres que lideravam os movimentos sociais da época, da velha solitária à curandeira. Observou-se, também que, nos contos, muitas vezes essas personagens não são apresentadas ao leitor enquanto bruxas, ou pelo menos não diretamente. Entretanto, é como bruxas que elas

povoam o nosso imaginário, uma vez que detêm características a estas associadas. Seja a décima terceira fada na versão da “Bela Adormecida” dos Irmãos Grimm, seja a velha misteriosa em “O Loiro Eckbert”, não há como dizer que não são bruxas. Ao falarmos sobre essas mulheres, trouxemos fragmentos de contos de fadas que reforçavam os estigmas por elas carregados, considerando as transformações históricas que fomentaram a caça às bruxas a qual foi, em grande medida, responsável por essa forma de representação. As transformações ocorridas na família e no sistema econômico desde a formação e à consolidação do sistema capitalista associam-se diretamente à degradação da posição social da mulher.

Uma vez que, na seção anterior, pudemos observar aspectos pontuais dos contos maravilhosos que ilustravam os argumentos apresentados, consideramos pertinente dedicarmos um espaço para uma análise mais detida de uma dessas histórias. A escolha pelo conto “Sol, Lua e Tália”, de Giambattista Basile se deve à tentativa de ir além do óbvio, do imediato. Embora não seja negada a existência de uma bruxa arquetípica que figura nas páginas do livros, que é velha, solitária, cheia de verrugas, as suas representações são muito mais amplas do que isso. O texto de Basile, uma das primeiras versões conhecidas das narrativas do ciclo de “A Bela Adormecida”, nos traz a esposa insubordinada, que possui voz ativa, enquanto vilã da história.

“Sol, Lua e Tália” faz parte de *O conto dos Contos*, ou, *Pentameron*, coletânea publicada por Basile considerada por muitos uma das mais importantes obras do barroco italiano. Os contos de Basile serviram de matriz para as já mencionadas coletâneas de contos de fadas, como a de Perrault e a dos Irmãos Grimm, sendo as suas histórias reelaboradas diversas vezes.

Só para dar alguns exemplos, podemos citar “La gatta cennerentola” [A gata borralheira] (I, 6) reelaborada por Charles Perrault com o título “Cendrillon”; “Sole, Luna e Talia” [Sol, Lua e Tália] (V, 5), uma abordagem popular da “bela adormecida no bosque”; “Le tre cetre” [As três cidras] (V, 9) que foi a base para a peça teatral obra de Carlo Gozzi “O amor das três laranjas”, mais tarde ópera de Prokofiev; Cagliuso (II, 4) a história de um gato esperto, depois reelaborada tanto por Perrault quanto por Ludwig Tieck no “Gato de Botas”. (DEGANI, 2018, p. 16).

No *Pentameron*, os contos estão enquadrados dentro de uma espécie de “conto-mãe”, no qual o conteúdo e o recipiente se confundem, envoltos na esfera do maravilhoso. (*Ibidem*). A partir de sua leitura, percebe-se que Basile não economizou figuras de linguagem em sua elaboração. Metáforas, comparações, hipérboles, eufemismos, saltam das páginas criando um universo mágico, e ao mesmo tempo pautado na realidade do lugar e do tempo histórico em que viveu o autor. Ao longo da análise, veremos que muitas dessas figuras de linguagem por

ele utilizadas não aparecem no texto de maneira arbitrária: o antagonismo entre bem e mal se materializa a partir das escolhas discursivas do autor.

O conto que será analisado divide-se em duas partes: a primeira, engloba o feitiço que recai sobre a princesa e que a leva à morte e ao encontro do rei com o seu corpo inanimado. Na segunda parte, na qual se verificam os aspectos mais relevantes para a presente análise, a esposa do rei, descobrindo a traição do marido, trama uma vingança que acaba resultando na sua própria morte.

Para melhor situarmos as reflexões a respeito da segunda parte do conto, será feito um resumo dos acontecimentos iniciais, bem como alguns breves comentários. Aqui conheceremos a princesa cuja descrição entrará em contraste com a rainha que aparecerá a seguir. O conto se inicia com um senhor que, na ocasião do nascimento de sua filha, chamada Tália, convoca os adivinhos do reino para que estes possam predizer<sup>92</sup> a sorte da menina. Nessa ocasião, concluem que ela corria perigo devido a uma felpa de linho, levando o senhor a “proibir que entrasse linho, cânhamo ou outra coisa semelhante em sua casa para escapar desse mal”. (BASILE, 2018, p. 491). As precauções tomadas pelo pai, no entanto, não impedem que, anos mais tarde, o linho entre em sua unha, fazendo-a cair morta no chão<sup>93</sup>.

Ao tomar conhecimento da morte da filha, o pai cai em prantos, chorando “um barril de lágrimas”. (*Ibidem*, p. 492). Tomado por imensa tristeza, o homem a coloca em um trono de veludo no palácio e abandona o lugar para sempre. Passado um tempo, o falcão de um rei que caçava nas redondezas entra no palácio. Ao ir até lá buscá-lo, o rei chega ao quarto em que estava o cadáver de Tália. Este, encantado por sua beleza “levou-a nos braços até uma cama de onde *colheu os frutos do amor*”. (*Ibidem*, p. 492. grifos nossos). Voltando para o seu reino após o ato, o rei durante algum tempo se esquece do ocorrido.

Não se pode deixar de mencionar o eufemismo com o qual Basile retratou um ato de violência. Como vimos, considera-se que, até o momento, mesmo que vitimada por algum tipo de encantamento desconhecido, Tália se encontra morta. O que, para o autor, poderia soar tão natural, é algo que, sem dúvidas chocaria a maior parte dos leitores contemporâneos. Percebe-se que a necrofilia praticada pelo rei é representada eufemisticamente, e até de modo

---

<sup>92</sup> Diferente das outras versões de “A Bela Adormecida” em que a tragédia que acomete a personagem principal decorre da maldição de uma bruxa, no conto de Basile a filha do senhor está predestinada a esse acontecimento desde o seu nascimento.

<sup>93</sup> Nas versões de Perrault e dos Irmãos Grimm a menina não cai morta, mas sim é acometida por um sono profundo que durará cem anos. Embora seja a morte o seu destino, o universo maravilhoso no qual os contos de Basile estão circunscritos aponta que as leis da natureza que vigoram em nosso mundo real não são as mesmas em suas narrativas. Deste modo, é possível reverter a morte uma vez que a felpa de linho, sua causadora, seja retirada.

romântico, pelo autor através da metáfora “*colheu os frutos do amor*”, sendo este, na realidade, um ato de violação a um corpo inerte, impossibilitado de consentir.

Após nove meses, Tália deu à luz um lindo casal. Por se encontrar desacordada, ao longo desse tempo recebe a ajuda de fadas, que curiosamente não intervieram em sua morte ou diante da violência sofrida, porém possibilitaram que os bebês fossem amamentados. O despertar<sup>94</sup> de Tália ocorre quando eles, sem encontrar o bico do seio, chupam-lhe o dedo retirando a felpa que a havia enfeitado. Ao acordar, Tália se dedica, de imediato aos cuidados da maternidade, dando-lhes os seios para que pudessem mamar. É nesse momento em que o rei se lembra dela e decide visitá-la na ocasião de mais uma ida à caça. Lá, lhe conta tudo o que aconteceu e a partir disso iniciam uma amizade. Ele se despede, então, com a promessa de retornar para levá-la ao seu reino.

Diante da demora do rei em sua caçada, a rainha começa a desconfiar. Perante a demora, “ela foi tomada por outro calor que não era de sol”. (BASILE, 2018, p. 493). A fim de descobrir o que se passa, chama o seu secretário e lhe diz: “Escute aqui, meu filho: você está entre Cila e Caríbdis, entre o umbral e a porta, entre a bigorna e o martelo; se você me disser de quem meu marido está enamorado eu o faço rico, e se você me esconder isso eu faço com que você não seja encontrado morto nem vivo”. (*Ibidem*). Atormentado pela ameaça e, ao mesmo tempo, entusiasmado com a promessa de tornar-se rico, ele obedece à rainha sem questionamentos. Sendo esta a primeira aparição da mulher, vale traçar algumas comparações entre esta e Tália.

Tália se insere em uma gama de “mocinhas” de contos de fadas cuja trajetória é marcada pela passividade, na qual estão personagens como a Bela Adormecida em suas outras versões, Rapunzel e Branca de Neve. Na primeira parte do conto, ela se encontra a quase todo tempo em estado de catalepsia. Nota-se que o vetor que a conduz a essa condição é a sua curiosidade: uma vez que seu pai ordenou que fosse retirado do reino todo o linho, cânhamo ou coisa parecida, ao ver pela primeira vez uma roca de fiar, ela é conduzida, pelo fascínio diante do desconhecido, ao seu – quase – fatal destino. Sem dar uma palavra e impossibilitada de agir, ela encanta o rei. É aí que percebemos, mais uma vez, qual seria o ideal de feminilidade, visto que esta é a personagem digna de amor e desejo. Sua voz não aparece na narrativa em momento algum: até mesmo na ocasião de seu encontro com o rei, é sempre ele que lhe fala sobre os acontecimentos, enquanto esta apenas escuta e consente. Na direção

---

<sup>94</sup> Aqui está outra diferença marcante do conto de Basile para as outras versões. Enquanto nas últimas o despertar se dá ao final da narrativa, seguido do casamento e do “felizes para sempre”, em *Sol, Lua e Tália* ele ocorre na metade. Outros fatos ainda irão se passar até que ocorra o final da narrativa. Além disso, em vez do príncipe despertar-lhe com um beijo, Tália acorda através de uma ação praticada pelo seu filho, que tenta se alimentar.

oposta se dá a aparição da rainha que, tomada pela raiva provocada pela desconfiança, logo trata de dar ordens de maneira ríspida, recheadas de promessas e ameaças. Ela se mostra nas rédeas do destino de um funcionário que lhe é subordinado. Pode matá-lo, e ao mesmo tempo fazê-lo ascender economicamente: tudo depende de ele cumprir ou não suas ordens. A voz ativa aparece, portanto, como o primeiro indício de que a vilã da história acaba de entrar em cena.

Após descobrir de quem o rei estava enamorado, a rainha ordena que o funcionário, “em nome do rei” diga a Tália que ele gostaria de ver as crianças. De bom grado, ela os envia para lá, sem saber que “aquele *coração de Medeia* ordenou ao cozinheiro que os matasse e fizesse várias sopas e pratos para dar de comer ao pobre marido”. (*Ibidem*, p.493 – grifos nossos). Observa-se a comparação entre a mulher do rei e Medeia, feiticeira mitológica conhecida, sobretudo, através da tragédia de Eurípedes. Assim como a rainha, Medeia é movida pelo desejo de vingança. Na tragédia, após Jasão ter conquistado o Velocino de Ouro com a ajuda de Medeia, ele a pretere em favor de Glauce, filha do rei de Coríntio, com quem se casa. Diante da rejeição, ela planeja utilizar de suas habilidades mágicas para matar Glauce<sup>95</sup> e os próprios filhos. É possível observar aqui, mais uma vez, uma das atrocidades que mais comumente se associam às bruxas e feiticeiras - o infanticídio. No caso da rainha, ainda se acresce o elemento do canibalismo: ela não só pretende matar as crianças, como também fazer com que seu marido, sem que ele saiba, coma a carne dos próprios filhos. Tanto Medeia quando a rainha, magoadas pela rejeição e pela traição, utilizam de seus poderes, a primeira da feitiçaria e a segunda da sua elevada posição social, para executarem suas retaliações. Diferente de Medeia, a tentativa de infanticídio da rainha não é bem sucedida: o cozinheiro, penalizado pelas duas crianças, não teve coragem de matá-las. Resolveu, então, entregá-las à sua esposa para que esta os escondesse, preparando, em seu lugar, dois cabritos.

Sem saber que seu plano havia sido mal-sucedido, a rainha, com grande prazer, ordena que sejam servidos os pratos preparados. O rei comia com gosto, tecendo inúmeros elogios ao banquete, ao passo que a rainha sempre respondia: “Coma, que você come o que é seu” (*Ibidem*, p. 493). Percebe-se certa ambiguidade em sua fala: ela pode estar se referindo tanto aos seus filhos, quanto às suas posses. (SOUZA, 2015, p. 30). O rei inicialmente ignorou a fala da esposa porém, devido à sua insistência, ele decidiu responder: “Sei que como o que é meu, porque você não trouxe nada para esta casa”. (BASILE, 2018, p. 493). Na leitura de Souza (2015), essa fala do rei, diante da ambiguidade presente no diálogo com um todo, pode

---

<sup>95</sup> Medeia presenteia Glauce com vestes e uma coroa de ouro envenenados. Ao vesti-los, Glauce perde a vida. Seu pai Creonte, ao abraçá-la, também morre.

ter dois significados: sua autoafirmação enquanto provedor da família, responsável por levar o alimento e sustentar a casa, ou uma provável infertilidade da rainha, uma vez que o casal não possui filhos. Deste modo, o auge da sua realização e sua confirmação enquanto sujeito seria a maternidade. Por isso é comum que, na literatura, mulheres sem filhos sejam representadas como megeras, amarguradas que não conseguiram cumprir com aquilo que seria o “curso natural” de suas vidas. A não maternidade faria dela um ser incompleto. A ira que recai sobre a rainha, levando-a ao infanticídio, pode ser inferida não somente à traição do marido, mas também à descoberta de que com outra mulher, provavelmente mais bela e mais jovem, foi possível que se desse continuidade à sua linhagem régia.

Enraivecida, depois disso a rainha manda buscar Tália, utilizando a desculpa que o rei a esperava. Ao encontrá-la, questiona: “Você é aquela bela peça, aquela erva daninha que se diverte com meu marido? Você é aquela cachorra que me faz perder a cabeça? Seja bem-vinda ao purgatório, onde vai pagar o mal que me fez.” (BASILE, 2018, p. 494). É na resposta de Tália aos questionamentos da rainha em que ocorre o primeiro momento no qual, na narrativa, a personagem diz algo. Da sua boca, saem pedidos de desculpas, afirmando não ser sua culpa que o marido “tomara posse do território enquanto ela estava adormecida”. (*Ibidem*). Evidentemente, a rainha pouco se importa com os pedidos de desculpas mandando, logo em seguida, acenderem uma grande fogueira no pátio do palácio para queimá-la. Antes de atirá-la à fogueira, ordena que Tália tire suas roupas, não por pena, mas para salvar as pérolas e bordados de ouro. É nesse momento que aparece o rei e, buscando saber o que ocorrera, ouve da própria esposa que esta havia encomendado a morte dos seus filhos. Diante disso, o rei ordena que ela seja lançada à fogueira no lugar de Talia juntamente com o secretário e o cozinheiro, seus “cúmplices”.

Diante da morte iminente, o cozinheiro que, penalizado, decidiu poupar a vida das crianças, narra ao rei o que se passou na realidade:

“Na verdade, senhor, seria preciso outra praça morta pelo serviço que lhe prestei do que um braseiro; seria preciso outra muleta do que um pau atrás; seria preciso outro entretenimento do que me retorcer e enroscar no fogo; seria preciso outra vantagem do que não misturar cinzas de um cozinheiro com as de uma rainha. Mas não é esta a grande graça que eu espero por lhe ter salvado os filhos a despeito daquele fel de cão que os queria matar, para voltar ao seu corpo, o que era parte do mesmo corpo!” (BASILE, 2018, p. 495).

Ao ouvir tais palavras o rei decide poupá-lo. Em seguida, a mulher do cozinheiro leva Lua e Sol, nome de seus filhos, até o pai. O rei toma a mão de Tália em casamento e o cozinheiro transforma-se em cavalheiro da câmara do rei. Assim, a história acaba com um

ensinamento moral típico das fábulas: “de quem a ventura gosta/ até quando dorme o bem chove”. (*Ibidem*).

O destino final da rainha parece até caricato tendo em vista que buscamos aqui correspondências entre esta personagem e a bruxa: a morte pela fogueira. Dentre todos os estereótipos e imagens evocadas no período da caça às bruxas, a morte pela fogueira é emblemática. Esse foi o destino de milhares de mulheres acusadas e condenadas por bruxaria. O fogo é, também, o fim trágico da esposa do rei, assim como da bruxa malvada de “João e Maria” que é atirada dentro de um forno.

Pudemos observar a partir da leitura de “Sol, Lua e Talia” como as características atribuídas às bruxas são recorrentemente utilizadas para descrever as mulheres insubordinadas, desobedientes, determinadas e que agem por conta própria, indo de encontro ao papel designado a elas na sociedade patriarcal. Enquanto isso, o conto ignora a problemática das ações praticadas pelo rei, que se apresenta como herói da narrativa ao salvar Talia da fogueira. O estupro não é condenável, mas sim tratado com um ato de amor. A mulher que, ao ser violentada em estado de catalepsia, age de modo passivo e aceita sem questionamentos o futuro que lhe foi imposto de modo não consentido representa a mulher ideal.

### **3.2. A madrasta como bruxa**

Vimos que os contos maravilhosos clássicos se direcionavam de forma recorrente a um público específico: as meninas. Eliane Bueno Ribeiro (2017) afirma que o principal público leitor dos contos de Perrault eram as mocinhas da classe burguesa, as quais frequentavam os grandes salões. Muitos dos ensinamentos transmitidos pelas histórias, os quais atuavam fortemente na formação dos sujeitos desde a infância, deixavam bastante claro um ideal de feminilidade tipicamente patriarcal, para o qual as mulheres devem ser belas, frágeis, obedientes, indefesas e completamente dependentes de uma figura masculina que venha dar sentido às suas vidas, sendo o casamento e a maternidade o ápice da realização pessoal feminina. Tal assunto foi amplamente discutido no presente capítulo, evidenciando também o outro lado: a representação de tudo aquilo que a mulher não deve ser, personificada pela bruxa.

É importante reforçar que o modo de representar a mulher nas narrativas aqui analisadas é indissociável da maneira através da qual se constitui o papel social da mulher. Para Saffioti (2013), tal condição de subalternidade é, também, um efeito da sociedade de

classes, principalmente a partir da formação do capitalismo: a exploração da mulher e a redução desta às funções relativas à reprodução social são elementos centrais no processo de acumulação primitiva do capital, do qual a caça às bruxas fez parte. Esse período em que qualquer mulher poderia ser acusada de bruxaria coexistiu com altas taxas de mortalidade<sup>96</sup>. Nesse contexto, era comum que os homens que perderam suas esposas se casassem com outras mulheres, geralmente mais jovens, e, assim, as madrastas se multiplicavam. Observa-se que essas mulheres, bem como as bruxas, não passaram ilesas de representações caricatas e difamatórias, afinal “As madrastas se proliferavam por toda a parte – muito mais que os padrastos, porque os índices de novos casamentos entre as viúvas eram de um em dez”. (DARNTON, 2014, p. 44).

A ideia da madrasta como uma mulher invejosa, maligna e ambiciosa começou, então, a ser difundida e a fazer parte do nosso imaginário social. Essas personagens encarnam uma contraposição ao ideal materno, sendo a representação da mãe, na maioria das vezes, o seu extremo oposto. A maternidade, para Beauvoir (2016) se configura enquanto a concretização de um “destino” biológico da mulher. Essa suposta realização, entretanto, possui muito mais de social e histórico do que puramente biológico, uma vez que na sociedade de classes a reprodução humana significa mais que a mera continuidade da espécie. Afinal, vimos em Engels (2019) que, desde o surgimento da propriedade privada masculina, ter filhos também passou a significar a manutenção dos bens em uma mesma unidade familiar, além da necessidade de reprodução da força de trabalho. Pode-se afirmar, então, que aquilo que parece natural ao senso comum é, na realidade, forjado pelos que detêm o poder econômico e, conseqüentemente, ideológico, a fim de favorecer seus interesses.

Ao se pensar a representação dessas personagens nos contos maravilhosos, um primeiro elemento chama à atenção. A inserção da madrasta no seio familiar, por si só, decorre de um acontecimento trágico: a morte da mãe. Enquanto a mãe representa a pureza, a bondade e o cuidado, a madrasta age com maldade e desprezo. Em “Aschenputtel” (A Gata Borralheira), dos Irmãos Grimm, a descrição da mãe evidencia o contraste entre as personalidades desta e daquela que posteriormente tomará o seu lugar. O amor materno transborda de modo que, mesmo no leito da morte, ela promete à filha que irá protegê-la:

---

<sup>96</sup> Discorremos, ao longo da dissertação, em especial no primeiro capítulo, principalmente sobre a questão da mortalidade infantil. As consequências da fome, doenças e das péssimas condições sanitárias não recaíam, entretanto, apenas sobre os pequenos. Embora as crianças fossem as principais vítimas das péssimas condições de vida, os adultos também pereciam em decorrência delas.

Querida criança, vou ter de deixá-la, mas quando eu estiver no céu, sempre olharei por você. Plante uma árvore sobre o meu túmulo e, toda vez que desejar alguma coisa, balance a árvore que seu desejo será atendido, e quando estiver em perigo mandarei ajuda do céu. Continue boa e piedosa. (GRIMM, 2012, p. 25).

Após a morte da mãe, o pai, um homem muito rico, se casa novamente com uma mulher que já possui duas filhas. Embora sejam bonitas, estas são descritas como orgulhosas, pretensiosas e más. Após o casamento, todos passam a viver juntos e a vida da menina se torna repleta de infortúnios. A presença do pai na narrativa é quase inexistente, portanto a madrasta a trata com desdém e passa a explorá-la, obrigando-a a realizar todo o trabalho doméstico para sobreviver. As irmãs, tão ruins quando a mãe, “confiscam” todas as suas roupas e lhe obrigam a utilizar um vestido “muito velho e cinzento” (*ibidem*). A chegada da madrasta com suas filhas destrói toda a vida boa e amorosa que levava a menina antes da morte de sua mãe:

E, a partir desse dia, a menina passou a trabalhar arduamente, desde o nascer do Sol: ia buscar água, acendia o fogão, cozinhava, lavava roupa. As irmãs ainda faziam de tudo para atormentá-la, sempre zombando dela, jogavam ervilhas e lentilhas no meio das cinzas, obrigando-a a passar o dia separando os grãos. À noite, extenuada pelo trabalho, não tinha uma cama para descansar. Deitava-se perto da chaminé junto às cinzas do borralho. E, como estava sempre suja por ficar dormindo nas cinzas e na poeira, deram a ela o apelido de Gata Borracheira.<sup>97</sup> (GRIMM, p. 25-26).

Na ocasião de um baile com duração de três dias realizado pelo rei com o objetivo de escolher a esposa do seu filho, as irmãs fazem com que a Gata Borracheira as arrume para o evento, zombando dela por não poder ir, uma vez que não possui as roupas adequadas. Para aumentar ainda mais a humilhação entregam a ela uma bacia cheia de lentilhas para que as selecione, sob a ameaça de castigo se houver algum grão estragado. Pouco tempo depois, duas pombas brancas lhe oferecem ajuda, auxiliando-a a executar a tarefa rapidamente. No dia seguinte o mesmo ocorre: as irmãs lhe designam tarefas dificilmente executáveis, porém a menina é ajudada por animais que chegam à janela. Nesta noite, sabendo sobre desejo de

---

<sup>97</sup> Em uma leitura bastante fatalista, Martha Robles afirma que neste conto, desenvolvido a partir da rivalidade fomentada pela inveja, “descobrimos que, além de protagonizar uma intrincada trama de abnegação abjeta típica da mulher degradada, sua infelicidade demonstra que, em um caso de tamanha perversidade como esse, *somente a magia é capaz de modificar a condenação doméstica das mulheres*”. (ROBLES, 2022, p. 313). Nessa leitura, a posição social subalterna conferida à mulher é impossível de ser subvertida sem o auxílio do universo mágico. Partindo para o plano da realidade desprovido, de fadas madrinhas e árvores mágicas, o que dizer da luta das incontáveis mulheres que, há gerações, reivindicam melhores condições de vida, emancipação e equidade? Se hoje, séculos após Grimm e Perrault, as mulheres conseguiram, em alguma medida, subverter o fatal destino da domesticidade, isso não se deveu a auxiliares mágicos, mas sim à sua capacidade de organização coletiva e luta política.

Cinderela de ir ao baile, as pombas a orientam a ir até a árvore no túmulo de sua mãe e desejar roupas novas.

Mal acabara de falar e um lindo vestido prateado, pérolas, meias de seda com presilhas prateadas, sapatos prateados e demais acessórios surgiram à sua frente. Ela levou tudo para casa e, depois de tomar banho e se vestir, parecia uma rosa que o orvalho lavara. E diante da porta uma carruagem já a aguardava, com seis cavalos negros encilhados e cocheiros em trajes azuis e prateados, que a colocaram dentro da carruagem e a levaram a galope ao castelo do rei. (GRIMM, 2012, p. 28).

Observa-se que a bênção concedida pela mãe em seu leito de morte protege a Gata Borralheira, além de conceder a ela os recursos necessários para que possa ir ao baile, levando-a a conquistar o príncipe que busca encontrar a princesa misteriosa com quem havia dançado por toda a noite durante a festa e cuja única informação deixada fora um sapato preso à escadaria do castelo.

É através do sapato que o príncipe tenta descobrir quem era a mulher por quem se apaixonou. Muitas damas do reino tentaram calçá-lo, entretanto ficava demasiadamente apertado nos pés de todas elas. Quando a comitiva real chega à casa em que vivia a Gata Borralheira, a madrasta aconselha suas filhas a cortarem um pedaço do pé com uma faca caso o sapato não sirva. Movida pela ganância e o desejo de fazer com que se tornem princesas, a mulher não mede esforços ainda que isso envolva convencer suas filhas a mutilarem o próprio corpo. Nota-se que, enquanto a mãe da Gata Borralheira a protege de todos os males e a auxilia através da boa magia a atingir seus objetivos, a gananciosa madrasta recorre a meios tenebrosos para conseguir o que deseja.

A madrasta é o oposto negativo da mãe. Enquanto uma protege, a outra oferece perigo. A oposição mãe e madrasta opera de modo similar à da santa à bruxa: ao passo que uma concede glórias e bênçãos à filha, a outra amaldiçoa. Mas o que existe por trás deste tipo de representação? A vilanização da madrasta é uma escolha arbitrária?

A madrasta é a mulher que se casa com um homem que já possui filhos geralmente após a morte da sua esposa, sendo responsável por desestabilizar as relações consanguíneas que são um dos pilares da família monogâmica burguesa. Ela está, de certo modo, impossibilitada de realizar de forma plena o seu papel enquanto mulher, uma vez que os herdeiros já foram assegurados pela primeira esposa e os filhos aos quais ela virá a dar à luz não gozarão da mesma importância que aqueles frutos do primeiro casamento. Essas mulheres

estarão aptas, entretanto, a realizarem outras atividades necessárias à reprodução social, como cuidar do lar<sup>98</sup> e satisfazer as necessidades sexuais do marido.

Em contrapartida, a figura do padrasto já não aparece, ao menos de forma expressiva, nos contos de fadas<sup>99</sup>. Há duas explicações para isso. A primeira se deve ao fato já observado de que, enquanto os homens que perdiam suas esposas normalmente se casavam outra vez, as mulheres que se tornavam viúvas não costumavam retomar, pelo menos de forma oficial, a vida sexual e afetiva. Um outro ponto, que diz mais respeito à inexistência em nosso imaginário de uma visão negativa atribuída ao padrasto, se explica pelo caráter patrilinear do ambiente doméstico, uma vez que, por mais que se estabeleça uma relação de poder entre a madrasta e a enteada, ambas são subalternas ao *pater familias*. Ao passo que a presença das mulheres no lar é tratada quase como natural, o homem chefe de família vive, a maior parte do tempo, no ambiente externo ao doméstico, participando de uma gama muito maior de relações sociais e econômicas que a mulher. Na história narrada pelos Grimm é evidente a presença feminina majoritariamente na esfera privada, enquanto a presença masculina nesse ambiente quase inexistente.

Com o aumento no número de madrastas no início da Europa moderna devido ao efeito da fome somada às doenças, poderia haver certo sentimento de disputa entre os filhos do primeiro casamento e a nova “mulher da casa” por recursos necessários à sobrevivência:

Os filhos postiços podem não ter sido tratados como Cinderelas, mas as relações entre irmãos, provavelmente, eram difíceis. Um novo filho, muitas vezes, significava a diferença entre pobreza e indigência. Mesmo quando não sobrecarregavam a despesa da família, podiam trazer penúria para a próxima geração, aumentando o número de pretendentes quando a terra dos pais fosse dividida entre seus herdeiros. (DARNTON, 2014, p. 44).

A querela relativa à herança está evidente no aterrorizante conto “O Pé de Zimbro”, conhecido também como “Minha mãe me matou, meu pai me comeu”. Aqui será utilizada versão da história escrita por Philipp Otto Runge<sup>100</sup> na qual é nítida a motivação do ódio que a madrasta direciona ao seu enteado. No conto, um homem rico era casado com uma mulher

---

<sup>98</sup> No caso das famílias mais pobres, a madrasta deve ser diretamente responsável pelas tarefas domésticas, como cozinhar, limpar a casa, além da realização do trabalho produtivo que era feito no lar antes da industrialização, como tirar o leite da vaca, costurar roupas, e outros. No caso das famílias mais abastadas, seu papel é o de gerir a casa, dando ordens e fiscalizando o trabalho dos empregados.

<sup>99</sup> O conto brevemente analisado acima mostra a ausência da figura masculina no lar, sobretudo quando se trata de famílias abastadas.

<sup>100</sup> Embora o conto tenha se tornado conhecido através da coletânea dos Grimm, a história publicada por eles veio da pena de Philipp Otto Runge. (TATAR, 2013, p. 365)

“bonita e piedosa<sup>101</sup>” (RUNGE, 2013, p. 175) que morreu de alegria<sup>102</sup> ao dar à luz “uma criança branca como a neve e vermelha como o sangue”<sup>103</sup>. (*Ibidem*, p. 176). Antes de sua morte, o pé de zimbro sob o qual a mulher desejou o filho a acompanhou ao longo de toda a sua gestação. Ao se ver adoentada, portanto, desejou que, caso morresse, o marido a enterrasse embaixo da árvore. Após chorar a morte da mulher, o homem casou-se novamente e

Teve uma filha com a segunda mulher. A criança do primeiro casamento fora um menininho vermelho como sangue e branco como a neve. Sempre que olhava para sua filha, a mulher sentia amor por ela, mas sempre que olhava para o menino ficava infeliz. Parecia-lhe que, onde quer que fosse, ele estava sempre no caminho, e ela não parava de pensar em garantir que, no fim das contas, sua filha herdasse tudo. O demônio se apossou de tal maneira da mulher que ela começou a odiar o menino, dando-lhe palmadas a torto e a direito, beliscando-o aqui, e soltando um sopapo ali. O pobre menino vivia aterrorizado, e quando voltava para casa depois da escola, não tinha um minuto de paz. (RUNGE, 2013, p. 176).

No trecho acima destacam-se dois aspectos centrais para a análise do conto de Runge. Primeiramente, desde já observa-se que, nesta história, a madrasta é, em diversos momentos, sugestionada pelo diabo. Tal relação serve para confirmar ainda mais a correspondência da madrasta com a bruxa. Outro ponto está na questão da inveja, uma das principais emoções que motivam as ações atrozadas das madrastas, e que emerge de maneira inequívoca na narrativa. O sentimento pode ser explicado justamente através da disputa pela herança: por não ser mãe do primogênito, a mulher se preocupa com ficar em desvantagem na divisão dos bens após a morte do marido, visando ainda mais: garantir para si e a filha toda a riqueza. A ambição típica da madrasta é direcionada às conquistas para si e para os seus filhos ou filhas de sangue, objetivando a permanência da riqueza em sua família consanguínea. Por isso, pode-se considerar que os sentimentos que movem as madrastas residem principalmente no desejo expresso de liquidar os filhos da relação anterior, uma vez que estes são os herdeiros diretos daquilo que pertence ao pai. No caso do “Pé de Zimbro”, por se tratar de um primogênito masculino, a ameaça torna-se ainda maior.

Neste conto, a madrasta apresenta características atribuídas à bruxa. Vimos que, no auge da caça às bruxas, essas mulheres eram conhecidas por manterem uma relação de subalternidade com o demônio. Ele aparece para ela e lhe dá ordens que são obedecidas. O

<sup>101</sup> Assim como na história da Gata Borracheira, a mãe em *O pé de zimbro* também é representada como oposta à madrasta.

<sup>102</sup> No início da história, o casal sofre por não ter um filho, por mais que desejasse. Mesmo que a mulher rezasse dia e noite, a criança não vinha. A gravidez chegou após um episódio em que ela descascava uma maçã embaixo de um pé de zimbro e, por ter cortado o dedo enquanto descascava a fruta, seu sangue pingou na neve e ela desejou novamente a criança.

<sup>103</sup> Percebe-se certa semelhança com a história da Branca de Neve.

ódio que nutre pelo filho do seu marido nos é apresentado por Runge praticamente como fruto de uma possessão demoníaca, sugerindo que as ações praticadas contra o menino são, em grande medida, por ele insufladas. Nessa história, a madrasta logra matar seu enteado e, veremos aqui, o demônio tem um papel central nisso.

É certo que o garoto já vivia aterrorizado diante das agressões cotidianas cometidas pela mulher contra ele. Os acontecimentos que desencadearão no clímax do conto se iniciam quando sua filha, ao vê-la entrar na despensa, lhe pede uma maçã<sup>104</sup>. Ao recebê-la, a menina pergunta se o seu irmão pode ganhar uma também. A mulher, a contragosto, consente dizendo que ele ganhará uma quando chegar da escola.

A mulher olhou então pela janela e viu o menino voltando para casa. Como se estivesse possuída pelo diabo, arrancou a maçã da mão da filha e disse: “Você não pode ganhar uma antes do seu irmão”. Jogou a maçã na arca e trancou-a./ O menino entrou e o demônio fez a mulher sussurrar para ele, docemente: “Meu filho, gostaria de uma maçã?” Mas lançou um olhar cheio de ódio. “Mãe,” disse o menino, “que olhar assustador! Sim, me dê uma maçã.”/ A mulher teve a sensação de que alguém a obrigava a dizer: “Venha comigo.” E, abrindo a tampa da arca ela completou: “Tire você mesmo a maçã.”/ Quando o menino se curvou, o diabo a instigou e *bam!* Ela bateu a tampa com tanta força que a cabeça do menino caiu dentro da arca com as maçãs.” (RUNGE, 2013, p. 176-177).

O *Malleus Maleficarum* aponta que, dentre outros fatores, a maior predisposição da mulher em aceitar o diabo está associada à sua emotividade e incapacidade de pensar e agir de modo racional, sendo movidas puramente pela emoção. No conto, o demônio não encontra resistência para agir através do corpo da mulher. É interessante notar que, ao mesmo tempo que ela não age sozinha por inteiro, é sobre ela que recai a responsabilidade das maldades praticadas.

Após assassiná-lo, a mulher se desesperou por não saber como poderia sair da situação. Como solução colocou “a cabeça do menino de volta sobre o pescoço e amarrou o lenço em volta, de modo que não parecia haver nada de errado. Depois o sentou numa cadeira diante da porta e pôs uma maçã na sua mão.” (RUNGE, 2013, p. 177). Em seguida, ocorreram uma sequência de acontecimentos ainda mais mórbidos que nos revelarão o tratamento da madrasta com sua filha.

Mais tarde a pequena Marlene foi à cozinha à procura da mãe e encontrou-a de pé, junto ao fogo, mexendo freneticamente uma panela de água quente. “Mãe”, disse a pequena Marlene, “o Irmão está sentado junto à porta e parece pálido. Está com uma

---

<sup>104</sup> A maçã, que simboliza o fruto proibido na perspectiva bíblica, aparece de maneira recorrente nas cenas em que as madrastas atentam contra a vida dos enteados e enteadas.

maçã na mão e quando lhe pedi que a desse para mim, não respondeu. Fiquei muito assustada.”/ “Volte lá”, a mãe disse, “e se ele não der resposta lhe dê uma bofetada.” (RUNGE, 2013, p. 177).

Com a bofetada dada por Marlene, instruída pela mãe, a cabeça do menino voou pelos ares. Marlene, evidentemente, ficou apavorada e não parava de chorar por acreditar ter arrancado a cabeça do próprio irmão. Em lugar de consolar a filha diante do acontecimento potencialmente traumático, a mulher a culpabiliza “Marlene,” disse a mãe, ‘que coisa medonha você fez! Mas não diga nada a ninguém, pois não há nada que possamos fazer. Vamos guisá-lo e fazer um ensopado.’” (*Ibidem*, p. 178). Em seguida, a mãe transformou o corpo do menino em picadinho e deu de comer ao pai que, notando ausência do filho, perguntou onde ele estava, obtendo a seguinte resposta: “ele viajou, foi visitar o tio-avô da mãe, está pretendendo passar um tempo por lá.” (*Ibidem*).

Chorosa, Marlene recolheu os ossos do seu irmão e os enterrou embaixo do pé de zimbro, e então o “zimbro começou a se agitar. Seus galhos se separavam e se juntavam de novo como se estivesse batendo palmas de alegria. Uma névoa se despreendeu da árvore e no meio dela ardia uma chama, e da chama uma bela ave surgiu e se pôs a cantar gloriosamente” (*Ibidem*, p. 179), e em seguida voou e desapareceu. A canção ecoada pelo pássaro logo revela que a ave se trata do menino morto pela madrasta: “Minha mãe me matou, meu pai me comeu,/ Minha irmã, Marlene, meus ossos recolheu,/ Em seda os envolveu, e sob o zimbro os depositou./Bela ave canora agora sou!”. (*Ibidem*). A ave retornou à casa e, após distribuir presentes a Marlene e ao pai, soltou uma pedra de moinho que matou a madrasta esmagada. Depois disso, tomou novamente a forma de um menino e todos, muito felizes, foram jantar.

Nos contos maravilhosos, sobretudo aqueles que possuem enredos protagonizados por princesas, a beleza<sup>105</sup> aparece enquanto um elemento central. O ideal de beleza branco e europeu é a todo tempo valorizado, seja em “Cinderela” com os seus pés pequeninos, ou “Branca de Neve”, “branca como a neve, vermelha como o sangue e negra como o ébano”. (GRIMM, 2013, p. 97). Por muito tempo acreditou-se na falácia de que o padrão de beleza estabelecido estava associado ao sucesso na reprodução. Sabemos, entretanto, que a beleza é social e culturalmente determinada, tendo os seus parâmetros transformados historicamente, além de divergir em diferentes culturas. No mundo ocidental, atribui-se o valor à mulher de acordo com a sua aparência física, sendo esse padrão determinado por homens da classe dominante. Enquanto algumas madrastas têm como motivação para o ódio o qual direcionam

---

<sup>105</sup> Essa questão foi discutida, também, no capítulo 2 ao discorrermos sobre aspectos gerais da representação das mulheres nos contos de fadas.

aos seus enteados a questão da herança, outras encontram na beleza a alavanca de um sentimento de competitividade extremamente nocivo, como é o caso da rainha<sup>106</sup> com quem o pai da Branca de Neve se casou. No conto, a mãe não desempenha um papel de proteção como em “A Gata Borralheira”: esta é responsável apenas por desejar beleza ao filho que ela desse à Luz.

Um ano após a morte da mulher, o rei se casou com uma dama belíssima, porém arrogante. Para ela, era insuportável aceitar que alguém fosse mais bonita. Nesse ponto, a narrativa evidencia o papel da beleza enquanto elemento determinante na vida dessas mulheres: é ela quem confere valor e poder – a nova rainha é arrogante, mas ao mesmo tempo bela. Diferente das mulheres consideradas velhas e feias, ademais de sua postura soberba, de início não provoca a repulsa daqueles que a conhecem.

A obsessão da rainha má pela beleza é tamanha que esta possui um espelho mágico, ao qual sempre pergunta se haveria outra mulher mais bela do que ela. Durante anos o objeto mágico a consagrou enquanto a mais bela do reino, entretanto, ao completar sete anos, sua enteada passou a superá-la em beleza. Ao ser informada pelo espelho de que sim, havia uma outra mulher mais bela do que ela e esta seria Branca de Neve, a rainha

Pôs-se a tremer, e seu rosto ficou verde de inveja. Desse momento em diante, odiou Branca de Neve. Sempre que batia os olhos nela, seu coração ficava frio como uma pedra. A inveja e o orgulho medraram como pragas em seu coração. Dia e noite, ela não tinha um momento de paz. (GRIMM, 2013, p. 98).

A existência de outra mulher, ou, no caso, criança, mais bela que a rainha foi motivo suficiente para que ela decidisse matá-la a fim de eliminar a competição e se ver livre de quem a ameaçava. Ela pediu a um caçador que levasse a menina para a floresta e trouxesse os seus pulmões e fígado como prova de que a matou. Branca de Neve implorava por piedade<sup>107</sup> e, comovido por sua beleza, o caçador a permitiu fugir. Para não chegar de mãos vazias até a rainha, matou um filhote de javali e retirou seus órgãos. A mulher, então instruiu o cozinheiro a fervê-los na salmoura e, pensando se tratarem dos órgãos de Branca de Neve, os comeu.

---

<sup>106</sup> Embora a versão da história produzida por Walt Disney no primeiro longa-metragem da companhia tenha se tornado a versão hegemônica da história da Branca de Neve, trataremos aqui da narrativa que serviu de base para a produção audiovisual: o conto dos Irmãos Grimm. É importante ressaltar que, em muitas versões do conto, a rainha má não é a madrasta, mas sim a mãe biológica. Entretanto “Os Grimm, num esforço de preservar a santidade da maternidade, não se cansavam de transformar mães em madrastas” (TATAR, 2013, p. 95). Preocupados com as moralidades presentes em suas narrativas, os Grimm desempenharam deliberadamente o papel de reforçar os estereótipos aqui apontados. A escolha de, indo de encontro às outras versões, não trazer a figura da mãe no papel de vilã reforça a dualidade através da qual a mulher é historicamente representada.

<sup>107</sup> Vemos aqui certa semelhança com o conto de Basile, “Sol, Lua e Talia”.

Assim como em “O pé de Zimbro” e “Sol Lua e Talia”, a mulher pratica um ato de canibalismo. Diferentemente das outras narrativas em que a carne humana é oferecida ao pai, chefe da família, nessa história é ela própria quem a consome, talvez “na esperança de, ingerindo Branca de Neve, adquirir também sua beleza”. (TATAR, 2013, p. 355).

Quando descobriu ter sido enganada pelo caçador, a rainha voltou a planejar outras formas de acabar com a vida da menina. Depois de muito pensar,

Finalmente concebeu um plano. Pintou o rosto e vestiu-se como uma velha vendedora ambulante, tornando-se completamente irreconhecível. Assim disfarçada, viajou para além das sete colinas até a casa dos sete anões. Lá chegando, bateu à porta e anunciou “Mercadorias bonitas a precinho camarada”. (GRIMM, 2013, p. 103).

Inocentemente diante do anúncio da venda de cordões para corpetes, Branca de Neve permitiu que a “boa mulher” entrasse na casa. Aí então ocorreu a segunda tentativa de assassinato: ela apertou tanto o cordão que Branca de Neve ficou sem ar e “caiu no chão como se estivesse morta”. (*Ibidem*, p. 104). Ao chegarem em casa e verem-na estirada no chão, os anões salvaram sua vida cortando o cadarço.

Vendo que Branca de Neve continuava viva, a rainha empreendeu mais duas tentativas de assassinato. Da segunda vez, usando seus conhecimentos de bruxaria<sup>108</sup>, fabricou um pente envenenado e utilizou do mesmo disfarce. Ao deixar a velha pentear seus cabelos com o pente envenenado, Branca de Neve tombou novamente. Para sua sorte, os anões desemaranharam seu cabelo, fazendo-a recobrar os sentidos. Na última tentativa de liquidar Branca de Neve, a rainha fabricou uma maçã envenenada e, utilizando novamente o disfarce de velha, foi à casa dos sete anões.

A velha bateu à porta, e Branca de Neve pôs a cabeça pela janela para dizer: “Não posso deixar ninguém entrar. Os sete anões proibiram.” / “Não faz mal”, a camponesa respondeu. “Logo vou me livrar das minhas maçãs. Tome, dou-lhe esta.” / “Não”, disse Branca de Neve. “Estou proibida de aceitar qualquer coisa.” / “Está com medo de que esteja envenenada?” Perguntou a mulher. “Veja, vou partir a maçã ao meio. Você come a parte vermelha, eu como a branca/ A maçã foi feita com tanta perícia que só a parte vermelha tinha veneno.” (GRIMM, 2013, P. 106).

Tomada pelo desejo de desfrutar do apetitoso fruto, Branca de Neve não resistiu e acabou comendo-o e, por ter comido a parte envenenada, caiu morta no chão. Depois, ao ter seu caixão levado por um príncipe, durante a viagem, por um solavanco da carruagem, o pedaço da maçã envenenada se soltou de sua garganta, fazendo-a retornar à vida. Em seguida,

<sup>108</sup> Assim como as feiticeiras Circe e Medeia, observa-se o uso do *phármakon* por parte da rainha má.

ela se casou com o príncipe e, entre os convidados, estava sua madrasta. Arrumada para o casamento, a madrasta perguntou mais uma vez ao espelho quem era a mais bela de todas, ao que sua vez respondeu ser a jovem rainha.

A malvada mulher lançou uma praga e ficou tão paralisada de medo que não soube o que fazer. Primeiro resolveu não ir à festa de casamento. Como isso não a acalmou nem um pouco, viu-se obrigada a ver a jovem rainha. Quando entrou no castelo, Branca de Neve a reconheceu no mesmo instante. A rainha ficou tão aterrorizada que estacou ali, sem conseguir se mexer um centímetro. Sapatos de ferro já haviam sido aquecidos para ela sobre um fogo de carvões. Foram levados com tenazes e postos bem na sua frente. Ela teve de calçar os sapatos de ferro incandescentes e dançar com eles até cair morta no chão. (GRIMM, 2013, p. 109).

Das madrastas de contos de fadas, a da Branca de Neve, sem dúvidas é uma das que mais se assemelham às bruxas: a prática de canibalismo, conhecimento do preparo de venenos (*phármakon*), além da habilidade de transformação utilizada para se converter de uma bela e soberba rainha em uma velha camponesa. Branca de Neve é enganada por ela com facilidade – vemos aqui, também, o contraste entre a juventude, símbolo da inocência e da virgindade, e a maturidade, símbolo do conhecimento que, no caso das mulheres, pode ser associado a algo negativo, visto que, nos contos de fadas, o desejo de conhecimento e a curiosidade feminina são frequentemente punidos. A morte da mulher também é emblemática: obrigada a calçar sapatos incandescentes aquecidos no fogo em brasa.

Nas narrativas aqui debatidas, as madrastas tendem a usar de diversos meios com o intuito de maltratar a enteada ou enteado, seja privando de alimentos, praticando agressões físicas e verbais, impondo tarefas impossíveis ou, em casos mais extremos, o assassinato. A madrasta da Gata Borralheira, assim como suas filhas, desde o início exploram-na com atividades domésticas extenuantes. Chama à atenção o fato de se tratar de uma família nobre. É possível supor que uma família de tal posição social possui funcionários para executarem esse tipo de trabalho, o que evidencia que as imposições da madrasta são fruto de puro sadismo e intenção de inferiorizar a menina ao colocá-la para realizar tarefas que não condizem com a sua posição social. No conto russo “Vasilisa, A bela”, além de atormentarem a garota com todo tipo de trabalho com o objetivo de que “ficasse esquelética de tanto mourejar e com a pele queimada e gretada pela exposição ao vento e ao sol” (AFANASEV, 2013, p. 187-188), a madrasta e suas filhas aproveitam uma viagem de negócios feita pelo pai para enviar Vasilisa à casa de Baba Iaga. As madrastas da Branca de Neve e do garoto em “O Pé de Zimbro” ainda vão além: tentam matar os seus enteados e servir suas carnes como alimento.

Nas diferentes narrativas, no que diz respeito à relação com os filhos biológicos, iremos encontrar dois tipos de madrasta. As primeiras são aquelas que são boas para eles, e as segundas tão malignas que cruéis até mesmo com os próprios filhos, sobretudo quando isso implica conquistar algo que desejam. Em “Vasilisa, a Bela”, temos uma madrasta do primeiro tipo: ao passo que a personagem principal se vê obrigada a realizar todo tipo de serviço, a mãe permite que as filhas passem o dia inteiro sentadas, sem fazer nada, dando ordens para Vasilisa. Na versão de Charles Perrault, as meia-irmãs de Cinderela também não sofrem com as maldades da mãe, andam sempre bem vestidas e não executam o trabalho doméstico. Em outras histórias, entretanto, a ambição dessas mulheres é maior do que o dito amor materno incondicional. Na versão dos Grimm da mesma história a madrasta não hesita em incentivar que suas filhas se mutilassem para fazer com que seus pés caibam nos sapatinhos de cristal, uma vez que isso fará com que ascendam socialmente<sup>109</sup>. Em “O pé de Zimbro”, após assassinar o seu enteado, quando tem a oportunidade, a madrasta não pensa duas vezes antes de culpabilizar a própria filha quando esta derruba a cabeça do irmão morto: em momento algum ela assume a responsabilidade pelo assassinato que cometeu.

Diante dos aspectos apresentados acima considera-se que, no universo dos contos de fadas, as madrastas são, sim, como as bruxas. Praticamente não há elementos que as diferenciem: do contrário, as ações e características dessas personagens as aproximam das feiticeiras, sendo as primeiras tão demonizadas quanto as segundas. É isso que justifica a inserção dessas personagens em um capítulo dedicado a discutir a respeito das bruxas nos contos maravilhosos: sua representação se dá de forma tão grotesca e monstruosa quanto a dos ogros, bruxas (ou fadas más), gigantes e outras temidas criaturas que habitam as páginas das narrativas que são, aqui, objeto de estudo.

---

<sup>109</sup> Neste caso, é impossível ignorar o fato de que a crueldade da mãe está intimamente ligada à imposição do casamento. Como já mencionado, a redução cada vez maior da mulher à realização das tarefas relacionadas à reprodução social e a necessidade de garantir a propriedade privada impõem o casamento heterossexual e, como consequência dele, a maternidade enquanto o principal objetivo da vida de uma mulher. Mulheres são, como nos aponta BEAUVOIR (2016), treinadas para esta finalidade última desde a sua mais tenra infância, sobretudo no momento histórico no qual emergiram as narrativas analisadas aqui. Além de aprenderem as chamadas “prendas do lar”, há, também, a necessidade de parecerem belas, uma vez que a beleza atua como instrumento de determinação do valor de uma mulher na sociedade patriarcal. Tendo isso em vista, é importante ter-se em perspectiva o ato da madrasta da Gata Borracheira não somente enquanto um ato de pura maldade, mas também compreender as razões sociais e históricas que fomentam este tipo de ação.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise empreendida neste trabalho buscou, através da leitura crítica de textos teóricos, literários e folclóricos, compreender o modo através do qual as bruxas foram representadas nos contos maravilhosos clássicos, tendo em perspectiva os acontecimentos históricos do período e locais nos quais essas narrativas emergiram. Buscou-se a reconstrução do desenvolvimento do conto maravilhoso, tanto em seu aspecto formal quanto o cenário sociocultural em que essas narrativas surgiram na Europa moderna. Ainda que, conforme vimos, tais origens sejam difíceis de determinar, foi possível que chegássemos a determinadas fontes que permitissem vislumbrar não uma origem precisa, mas diversos aspectos literários e históricos que influenciaram o surgimento das narrativas analisadas.

Observamos que, sobretudo ao passarem de histórias narradas oralmente pelas camadas populares a narrativas compiladas por intelectuais eruditos, os contos maravilhosos foram utilizados enquanto ferramenta ideológica no período de formação dos Estados-nacionais, bem como a disseminação de valores morais da burguesia em ascensão. Diante da necessidade do surgimento de uma nova ordem patriarcal própria do sistema capitalista, também se fez necessária a criação de um novo ideal de feminilidade compatível com a ordem social que se estabelecia e, no período das compilações, tomava proporções mundiais. Diante disso, os contos de fadas passaram a ter como principal público alvo as moças burguesas que frequentavam as cortes e tinham o casamento e a vida doméstica como principal objetivo de vida. Essas narrativas, então, apresentaram a tônica da nova feminilidade que deveria ser branca, subserviente e dependente de uma figura masculina que desse sentido à vida dessas mulheres.

A feminilidade idealizada pelo capitalismo somada à transformação dos camponeses em proletários foram elementos relevantes para a emergência da caça às bruxas. Conforme apontou Federici (2017), a nova lógica de trabalho demandou a destruição da concepção mágica do corpo, bem como da união entre seres-humanos e natureza, uma vez que estas eram incompatíveis com o intento de transformação do proletariado em máquinas de trabalhar, rebaixando a humanidade da maioria da população em prol da concentração da riqueza nas mãos de uma parcela extremamente reduzida desta. Homens e mulheres se viram destituídos de suas terras e meios de sobrevivência, tendo como única alternativa vender a própria força de trabalho aos proprietários destes meios para que pudessem minimamente subsistir. No caso das mulheres, estas ainda foram expropriadas do próprio corpo (FEDERICI, 2017) sendo reduzidas às tarefas necessárias à reprodução social e da força de trabalho. Nesse sentido, o

controle da capacidade reprodutiva das mulheres se radicalizou havendo maior atenção do Estado a questões como práticas contraceptivas e o aborto.

Muito da dimensão política da caça às bruxas diz respeito à tentativa de destituir as mulheres da autonomia que possuíam sobre próprio corpo, bem como sua sexualidade e a realização de atividades fora do lar que não diziam respeito àquelas que lhes eram designadas. Foi no período entre os séculos XV e XVIII que a caça às bruxas teve maior força, e no qual a palavra “bruxa” passou a ser sinônimo de mulher insubordinada, solteira, associada ao demônio. Esse momento fomentou a representação caricata da bruxa como uma velha solitária que tem os seus animais (familiares) como única companhia. Essas mulheres vêm sendo, desde então, utilizadas para amedrontar crianças desobedientes, já que praticam o canibalismo e a magia das trevas.

A partir das compilações essas narrativas começaram a ser utilizadas com o objetivo de educar crianças e transmitir os valores da classe dominante a fim de domesticá-las. O modo caricato de representar a bruxa se fez bastante presente em tais histórias, o que auxiliou a forjar o ideal de feminilidade necessário ao papel social desempenhado pela mulher na sociedade capitalista, em que deveria se dedicar principalmente às tarefas domésticas e à reprodução da vida. A partir dessas narrativas vimos que a feminilidade idealizada é branca, jovem e subserviente. A representação negativa das mulheres velhas diz respeito à dita improdutividade destas diante daquilo que foi historicamente designado à mulher. Se antes a velhice era valorizada pelo conhecimento e experiência de mundo, sendo os anciões considerados como fonte de saber e aconselhamento, diante do novo modo de produção as pessoas velhas passaram a ser consideradas improdutivas e, portanto, indesejáveis, e até mesmo perigosas. Esta é a principal razão pela qual, na maioria das vezes, a bruxa é representada como uma mulher velha e solitária.

Foi possível observar, tendo em vista os elementos histórico-culturais mencionados e a posição social a qual ocupavam os compiladores de contos de fadas entre os séculos XVII e XIX, que as transformações ocorridas na passagem dessas narrativas da oralidade para a língua escrita não apenas preservaram-nas nas páginas dos livros, mas também fizeram com que histórias narradas pelos camponeses que discorriam acerca de suas realidades passassem a ser transmissoras de ensinamentos morais atrelados aos valores cristãos e aos interesses burgueses. Assim, ao longo desta dissertação procuramos, também, evidenciar a dimensão política das compilações de contos maravilhosos realizadas no período delimitado.

Vimos que essas narrativas são fundadoras de um cânone da literatura voltado à infância e juventude. Os contos maravilhosos permaneceram ao longo dos séculos em nosso

imaginário, sendo amplamente conhecidos em quase todo o mundo. Seja em suas versões consideradas clássicas ou nas inúmeras reelaborações que sofreram em todos os âmbitos da cultura – além da literatura, temos os contos maravilhosos sendo contados sucessivas vezes no teatro, no cinema, na pintura e outros.

A indústria cultural também exerceu um relevante papel na disseminação dessas narrativas a partir do século XX, sobretudo através dos longas metragens dos Estúdios Disney. As animações de Walt Disney radicalizaram ainda mais o ideal de feminilidade que já germinava há pelo menos três séculos, reforçando a representação caricata da bruxa. Apesar disso, a partir da década de 80, o movimento feminista da chamada segunda onda passou a reivindicar a bruxa como sinônimo de subversão e revolta contra o patriarcado, buscando reconstituir uma memória positiva das bruxas no imaginário social. Esse movimento reverberou, também, no modo com que essas personagens eram representadas nas releituras dos contos de fadas que em muitos casos passaram a trazer uma imagem mais humanizada dessas mulheres, transformando-as em personagens boas ou buscando justificar, principalmente através de traumas do passado, as maldades por elas praticadas. Tal temática será abordada com maior profundidade em trabalhos futuros.

Para análise realizada no presente trabalho o materialismo histórico apresentou-se enquanto um eficiente método de investigação, tendo em vista que foi justamente na história em que encontramos os principais elementos que fomentaram o modo através do qual a bruxa foi e vem sendo representada nos contos maravilhosos. Sendo este um trabalho inserido no campo dos estudos literários, houve a constante preocupação de que a perspectiva histórica e social não ofuscasse a análise formal e literária dos objetos escolhidos. Deste modo, observou-se a relação dialética entre história e literatura que permeia todo desenvolvimento desta dissertação.

Não pudemos deixar de notar, entretanto, que ainda há limitações nos estudos acerca da temática elegida. Acreditamos que há dois pontos principais a serem levados em consideração no que tange ao método de análise e aos trabalhos desenvolvidos no campo de estudos sobre os contos maravilhosos. O primeiro deles diz respeito à reflexão proposta por Walter Benjamin (1994), mencionada na introdução deste trabalho: a história tida como oficial é narrada, na maioria das vezes, sob a perspectiva dos vencedores. Em se tratando de grupos que foram sumariamente perseguidos é comum a ausência de documentos que forneçam ao pesquisador a perspectiva direta desses sujeitos. Tanto neste trabalho quanto em textos teóricos nele utilizados a fim de traçar o panorama histórico da caça às bruxas nota-se que a maioria dos relatos do período são oriundos dos inquisidores responsáveis pela prisão e

tortura dessas mulheres. Se há relatos escritos das confissões de bruxas, estes não consistem em materiais que apresentam uma real visão desses sujeitos diante dos acontecimentos, tendo em vista que a maioria das confissões eram obtidas após longas sessões de tortura em que as mulheres acusadas de bruxaria eram submetidas a intensos castigos físicos, bem como à privação de liberdade, alimentos e condições dignas de existência. (FEDERICI, 2017).

Em segundo lugar, percebe-se a ausência de trabalhos voltados à análise dos contos maravilhosos que ponham em relevo a dimensão histórica dessas narrativas. Há, como mais frequência, a opção por uma via simbólica que muitas vezes acaba incorrendo no erro de ignorar completamente como essas narrativas surgiram e as motivações existentes nos projetos de compilação que lançaram-nas ao cânone. Diante disso houve a necessidade de realizar um trabalho interdisciplinar que reconstituísse o pano de fundo histórico do surgimento dos contos de fadas através de diversos autores como Robert Darnton (2014), Hobsbawm (1996, 2018), Perry Anderson (1991), Jack Zipes (2000, 2006), e tantos outros.

Evidentemente as análises apresentadas não pretendem esgotar a discussão acerca do modo através do qual a caça às bruxas impactou na representação dessas personagens nos contos maravilhosos. Ao contrário, observamos nos estudos realizados um fértil terreno para ser semeado por pesquisadores e pesquisadoras interessadas no estudo acerca dos contos maravilhosos tendo em perspectiva o ponto de vista historicamente ocupado pelos oprimidos.

## REFERÊNCIAS

- AFANASEV, Aleksandr. Vasilisa, a Bela. In: TATAR, Maria. **Contos de Fadas**. Tradução: Maria Luiza X. de A. Borges. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2013. p. 186-198.
- ALMEIDA, Guilherme Weber Gomes de. **Paganismo Cristão: O processo de construção da moralidade dos contos dos Irmãos Grimm**. 2017. 131 p. Dissertação (Mestrado em Estudos da Linguagem) – Unidade acadêmica especial de Letras e Linguística, Universidade Federal de Goiás – Regional Catalão. Catalão, 2017. Disponível em: <http://repositorio.ufcat.edu.br/tede/handle/tede/7236>. Acesso em 02 de out. 2023.
- ALMEIDA, Silvio Luiz de. **Racismo Estrutural**. São Paulo: Pólen, 2019. E-book.
- ALVES, Luciene Antunes. **A tragédia de Gretchen: sujeito e liberdade no Fausto de Goethe**. 2014. 154 p. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Universidade de São Paulo, 2014. Disponível em: <https://repositorio.unifesp.br/handle/11600/39268>. Acesso em 02 de out. de 2023.
- ANDERSEN, Hans Christian. A Pequena Sereia. In: TATAR, Maria. **Contos de Fadas**. Trad. Maria Luiza X. de A. Borges. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2013. p. 318 -347.
- ANDERSON, Perry. **Passagens da antiguidade ao feudalismo**. Tradução: Beatriz Sidou. 3. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991. 283 p.
- Anônimo. **Livro das mil e uma noites - volume I: ramo sírio**. Tradução: Mamede Mustafa Jarouche. 3. ed. São Paulo, Globo 2006.
- ARIÈS, Phillipe. **História social da criança e da família**. Tradução: Dora Flaksman. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1986. 279 p.
- BARTHES, Roland. A morte do autor. In: BARTES, Roland. **O rumor da língua**. Tradução: Mario Laranjeira. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p. 57 - 64.
- BASILE, Giambattista. **O Conto dos Contos: Pentameron**. Tradução: Francisco Degani. São Paulo: Nova Alexandria, 2018. 560 p.
- BAUM, L. Frank. **O Mágico de Oz**. Tradução: Sérgio Flaksman. Rio de Janeiro: Zahar, 2013. 223 p.
- BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo: Fatos e mitos**. Tradução: Sérgio Milliet. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016. 339 p.
- BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da História. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: Ensaio sobre a literatura e história da cultura**. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 222- 232.
- BERMAN, Antoine. Goethe: tradução e literatura mundial. In: BERMAN, Antoine. **A prova do estrangeiro: cultura e tradução na Alemanha romântica: Herder, Goethe, Schlegel, Novalis, Humboldt, Schleiermacher, Hölderlin**. Tradução: Maria Emília Pereira Chanut. Bauru: EDUSC, 2002. p. 97-123.

BERMAN, Marshal. O fausto de Goethe: A Tragédia do Desenvolvimento. In: BERMAN, Marshal. **Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade**. Tradução Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 1986. p. 37-84.

BETTELHEIM, Bruno. **A psicanálise dos contos de fadas**. Tradução: Arlene Caetano. São Paulo: Paz e Terra, 2014. 446 p.

BHATTACHARYA, Tithi. Introduction: Mapping Social Reproduction Theory. In: BHATTACHARYA, Tithi (org.). **Social Reproduction Theory: Remapping Class, Recentering Oppression**. London: Pluto Press, 2017. p. 1-20.

BUENO-RIBEIRO, Eliane. **Ciência & Letras - Os Contos de Charles Perrault**. 1 vídeo (26:59 min). 9 de ago. 2017. Disponível em <[https://www.youtube.com/watch?v=vvzxYWUt2uE&t=1049s&ab\\_channel=CanalSa%C3%BAdeOficial](https://www.youtube.com/watch?v=vvzxYWUt2uE&t=1049s&ab_channel=CanalSa%C3%BAdeOficial)>. Acesso em: 22/02/2022.

BURKE, Peter. **Cultura popular na idade moderna**. Tradução: Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. 465 p.

BUTLER, Judith. **Problema de gênero**. Tradução: Renato Aguiar. 18. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019. 287 p.

BOCCACCIO, Giovanni. **O Decamerão: Volume 1**. Tradução e notas: Raul de Polillo. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018. 551 p.

CALVINO, Italo. **Por que ler os clássicos**. Tradução: Nilson Moulin. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. 285 p.

CAMATI, Anna Stegh. A (Re)criação da narrativa de Romeu e Julieta por Shakespeare. **Scripta Uniandrade**. Curitiba, v. 19, n. 3, p. 121 – 139, dez., 2021.

CAMPBELL, Joseph. **O herói de mil faces**. Tradução: Adail Ubirajara Sobral. 1. ed. São Paulo: Pensamento, 2007. 414 p.

CÂNDIDO, Antônio. O direito à literatura. In: CÂNDIDO, Antônio. **Vários Escritos**. 5. Ed. Rio de Janeiro: Outro sobre azul, 2011.

CARTER, Angela. **103 Contos de Fadas**. Tradução: Luciano Vieira Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. 499 p.

CARVALHO, Bárbara Vasconcelos de. **A literatura infantil: visão histórica e crítica**. São Paulo: Editora Global, 1987.

CASCUDO, Câmara. **Geografia dos Mitos Brasileiros**. São Paulo: Global Editora, 2002.

CHAUCER, Geoffrey. **Os Contos de Canterbury**. Tradução: José Paulo Vizioli. 1. ed. São Paulo, Editora 34, 2014. 782 p.

CHEVALIER, Jean & Alain Gheerbrant. **Dicionário dos Símbolos**. Tradução: Vera da Costa e Silva. 33. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2019. 996 p.

COELHO, Nelly Novaes. **O conto de fadas**. São Paulo: Editora Ática, 1987. 92 p.

COELHO, Nelly Novaes. **O conto de fadas: símbolos mitos arquetípicos**. São Paulo: Paulinas, 2009.

COGHILL, Nevill. Introdução. In: CHAUCER, Geoffrey. **Contos da Cantuária**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013. E-book.

DAMIÃO, Carla M. Walter Benjamin: sobre ‘Certas mulheres’. **Artefilosofia**. Ouro Preto, v. 15, n. 29, p. 63-80, set 2020.

DARNTON, ROBERT. Histórias que os camponeses contam: o significado de Mamã Ganso. DARNTON, Robert. In: **O Grande massacre de gatos e outros episódios da história cultural francesa**. Tradução: Sônia Coutinho. 6. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2014, p. 21 – 93. 379 p.

DAVIS, Angela. **Mulheres, raça e classe**. Tradução: Heci Regina Candiani. 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2016. 244p.

DAVIES, Sioned. Introduction. In: Anônimo. **The Mabinogion**. Trad. Sioned Davies. New York: Oxford University Press, 2007. P. IX – XXX.

DEAN, Jodi. Silvia Federici: The exploitation of women and the development of capitalism. **Liberation School**, 2020. Disponível em: < <https://www.liberationschool.org/silvia-federici-women-and-capitalism/>>. Acesso em: 4 de setembro de 2023.

DELARUE, Paul. **The borzoi book of french folk tales**. Tradução: Austin E. Fife. New York: Alfred A. Knopf, 1956. 355 p.

D’EMILIO, John. Capitalism and Gay Identity. In: ABELOVE, Henry, BARALE, Michèle Ana, HALPERIN, David M. (org.). **The lesbian and gay studies reader**. New York: Routledge, 1993.

EAGLETON, Terry. **Marxismo e crítica literária**. Tradução: Matheus Corrêa. São Paulo: Editora Unesp, 2011. 160 p.

ENGELS, Friedrich. **A origem da família, da propriedade privada e do Estado**. Tradução: Nélio Schneider. 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2019. 188 p.

FEDERICI, Silvia. **Calibã e a Bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva**. Tradução: Coletivo Sycorax. 1. ed. São Paulo: Editora Elefante, 2017. 460 p.

FEDERICI, Silvia. **Mulheres e caça às bruxas: da Idade Média aos dias atuais**. Tradução: Heci Regina Candiani. 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2019. 158 p.

FELSKI, Rita. Authors. In: FELSKI, Rita. **Literature After Feminism**. Chicago: The University of Chicago Press, 2003, p. 57 – 93.

FERNANDES, Florestan. Sobre o folclore. In: FERNANDES, Florestan. **O Folclore em Questão**. São Paulo: Hucitec, 1989, p. 38 – 52.

FONTES, Virgínia. **O que é ACUMULAÇÃO PRIMITIVA?** | #LéxicoMarx com Virgínia Fontes. Canal TV Boitempo, 18 de maio de 2020. 1 vídeo (17:11 min). Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=odEH0AEFMvc&t=413s&ab\\_channel=TVBoitempo](https://www.youtube.com/watch?v=odEH0AEFMvc&t=413s&ab_channel=TVBoitempo)>. Acesso em: 18 de abril de 2023.

FOUCAULT, Michel. **Estética: literatura e pintura, música e cinema**. Tradução: Inês Autran Dourado Barbosa. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade: a Vontade de saber**. Tradução: Maria Thereza da Costa Albuquerque. 5. ed. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2017. 174 p.

GOETHE, Johann Wolfgang Von. **Fausto: uma tragédia – primeira parte**. Tradução: Jenny Klabin Segall. Apresentação, comentários e notas de Marcus Vinicius Mazzari. 7. ed. São Paulo: Editora 34, 2020. 552 p.

GOUVÊA, Marina Machado. **Lendo O Capital na Quarentena**. Curso de formação política. 2020. (66hs). Disponível em: <<https://www.youtube.com/channel/UC-OEvXAYI0EcIWC-ngmQz3A>>. Acesso em: 07 jun. 2023.

GRIMM, Irmãos. A Bela Adormecida. In: TATAR, Maria. **Contos de Fadas**. Tradução: Maria Luiza X. de A. Borges. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2013. p. 110 -119.

\_\_\_\_\_. A gata borralheira. In: GRIMM, Jacob e GRIMM Wilhelm. **Contos clássicos de Grimm: seleção da edição contos maravilhosos, infantis e domésticos**. Tradução: Christine Röhrig. São Paulo: Cosac Naify, 2012 p. 94 – 109.

\_\_\_\_\_. Branca de Neve. In: TATAR, Maria. **Contos de Fadas**. Tradução: Maria Luiza X. de A. Borges. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2013. p. 60 -73.

\_\_\_\_\_. **Contos da Infância e do Lar**. Tradução: Teresa Aica Bairos. Lisboa: Temas e Debates / Círculo de Leitores, 2012.

\_\_\_\_\_. GRIMM, Irmãos. **Contos Maravilhosos Infantis e Domésticos**. Tradução: Christine Röhrig. 1. ed. São Paulo: Editora 34, 2018. 624 p.

\_\_\_\_\_. João e Maria. In: TATAR, Maria. **Contos de Fadas**. Tradução: Maria Luiza X. de A. Borges. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2013. p. 60 -73.

\_\_\_\_\_. Rapunzel. In: TATAR, Maria. **Contos de Fadas**. Tradução: Maria Luiza X. de A. Borges. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2013. p. 120 -129.

GUTZAT, Barbel. Os contos de Grimm. **Revista de Letras**. Fortaleza, v. 11, n. 2, p. 25-32, jul/dez. 1986.

HANSEN, João Adolfo. Autor. In: JOBIM, José Luis (org.). **Palavras da Crítica**. Rio de Janeiro: Imago, 1992, p. 11-44.

HOBBSAWM, Eric J. **A Construção das Nações**. In: A era do capital: 1848 - 1875. Tradução: Luciano Costa Neto. 11. ed. São Paulo: Paz e terra, 1996, p. 125-145.

HOBBSAWM, Eric. Introdução. In: HOBBSAWM, Eric; RANGER, Terence (org). A Invenção das Tradições. Tradução: Celina Cardim Cavalcante. 12. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2018. 392 p.

JACOBS, Joseph. João e o Pé de Feijão. In: TATAR, Maria. **Contos de Fadas**. Tradução: Maria Luiza X. de A. Borges. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2013. p. 147 -159.

JOHNSON, Lesley. **Women on Top: Antifeminism in the Fabliaux? The modern Language Review**. Cambridge, v. 78, n. 2, p. 298-307, abril, 1983.

JOLLES, André. O conto. In: JOLLES, André. **Formas Simples**. Tradução: Álvaro Cabral. São Paulo : Editora Cultrix, 1976. 222 p.

KOLLONTAI, Alexandra. **El comunismo y la família**. Barcelona: Editorial Marxista, 2002.

KRAMER, Heinrich; SPRENGER, James. **O Martelo das Feiticeiras**. Tradução: Paulo Fróes. 31. ed. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2021. 698 p.

KURY, Mário da Gama. **Dicionário de mitologia grega e romana**. 8. ed. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2009.

LAJOLO, Marisa; ZIBERMAN, Regina. **Literatura infantil brasileira**. São Paulo: Ática, 2007.

LÊNIN, Vladimir Ilich. **Obras escolhidas**. Tomo 6. Lisboa/Moscou: Avante/Progresso, 1989.

LESSA, Sérgio. A atualidade da abolição da família monogâmica. **Crítica Marxista**. São Paulo, n. 35, p. 41-58, dez, 2012.

LESSA, Sérgio. **Abaixo a família monogâmica!** 1. ed. São Paulo: Instituto Lukács, 2012. 112 p.

MACEDO, José Rivair. **A mulher na idade média**. 5. ed. São Paulo: Contexto, 2002. 108 p.

MACEDO, José Rivair. O real e o imaginário nos Fabliaux medievais. **Tempo**. Rio de Janeiro, n. 17, p. 9-32, 2004.

MARX, Karl. **O Capital: Crítica da Economia Política: Livro 1**. Tradução: Rubens Enderle. 2. ed. São Paulo: Boitempo, 2017. 894 p.

\_\_\_\_\_. **Manuscritos econômico-filosóficos**. Tradução: Jesus Ranieri. 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2010. 190 p.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. **A ideologia alemã**. Tradução: Rubens Enderle, Nélio Schneider e Luciano Cavini Martorano. 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2007. 614 p.

MAZZARI, Marcus. O bicentenário de um clássico: poesia do maravilhoso em versão original. In: GRIMM, Irmãos. **Contos Maravilhosos Infantis e Domésticos**. Tradução: Christine Röring. 1. ed. São Paulo: Editora 34, 2018. 624 p.

MEDEIROS, Maria Marcia de; ZIMMERMANN, Tânia Regina. Um estudo de caso sobre as representações da mulher na literatura medieval: O conto do Homem do Mar de Geoffrey Chaucer. **Revista Outros Tempos**. São Luís, v. 10, n. 15, p. 225 – 243, mai. 2013.

MERCHANT, Carolyn. Nature as Disorder: Women and Witches. In: Merchant, Carolyn. **The death of nature: Women, ecology and the scientific revolution**. New York: Harper & Row, 1983. 399 p.

MICHELLI, R. Nas Trilhas Do Maravilhoso: A Fada. **Terra Roxa e Outras Terras: Revista de Estudos Literários**, Londrina, v. 26, p. 61–72, 2013.

MURPHY, G. Ronald. **The owl, the raven and the dove: the religious meaning of the Grimm's Magic fairy tales**. New York: Oxford University Press, 2000. 189 p.

NETTO, José Paulo. **Introdução ao estudo do método de Marx**. 1. ed. São Paulo, Expressão Popular, 2011. 64 p.

PAULINO, Simone Campos. O cristianismo e o paganismo nas representações das personagens femininas dos contos de fadas da tradição. In: Santos, Ana Cristina dos; MICHELLI, Regina; SANTOS, Rita de Cássia Silva Dionísio (org.). **Tramas e sentidos na literatura infantil e Juvenil**. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2019. P. 217-248.

PERNOUD, Régine. **A mulher no Tempo das Catedrais**. Tradução: Miguel Rodrigues. 1. ed. Lisboa: Gradiva, 1984. 280 p.

PERRAULT, CHARLES. Barba Azul. In: TATAR, Maria. **Contos de Fadas**. Tradução: Maria Luiza X. de A. Borges. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2013. p. 160 -172.

\_\_\_\_\_. Chapeuzinho Vermelho. In: TATAR, Maria. **Contos de Fadas**. Tradução: Maria Luiza X. de A. Borges. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2013. p. 388 -391;

\_\_\_\_\_. Cinderela. In: TATAR, Maria. **Contos de Fadas**. Tradução: Maria Luiza X. de A. Borges. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2013. p. 44 -59.

\_\_\_\_\_. **Contos da Mamãe Gansa ou Histórias do Tempo Antigo**. Tradução: Leonardo Froés. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

\_\_\_\_\_. O Gato de Botas. In: TATAR, Maria. **Contos de Fadas**. Tradução: Maria Luiza X. de A. Borges. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2013. p. 246 -258.

\_\_\_\_\_. O Pequeno Polegar. In: TATAR, Maria. **Contos de Fadas**. Tradução: Maria Luiza X. de A. Borges. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2013. p. 269 -283.

\_\_\_\_\_. Pele de Asno. In: TATAR, Maria. **Contos de Fadas**. Tradução: Maria Luiza X. de A. Borges. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2013. p. 224 -239.

PROPP, Vladimir. **As raízes históricas do conto maravilhoso**. Tradução: Rosemary Costhek Abílio e Paulo Bezerra. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2002. 471 p.

REIS, José R. T. Família Emoção e ideologia. In: CODO, Wanderlei, LANE, Silvia T. M. (org.). **Psicologia Social: O homem em movimento**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991, p. 99 – 124.

ROBLES, Martha. **Mulheres, Mitos e Deusas**. Tradução: William Lagos e Debora Dutra Vieira. 4. ed. São Paulo: Goya, 2022. 558 p.

ROWBOTHAM, Sheila. **Woman, Resistance and Revolution – A History of Women and Revolution in the Modern World**. New York: Vintage Books, 1972. 288 p.

RUNGE, Phillip Otto. O Pé de Zimbro. In: TATAR, Maria. **Contos de Fadas**. Tradução: Maria Luiza X. de A. Borges. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2013. p. 173 -185.

RUSSEL, Jeffrey B.; ALEXANDER, Brooks. **História da Bruxaria**. Tradução: Álvaro Cabral e William Lagos. 4. ed. São Paulo: Goya, 2022. 344 p.

SAFFIOTI, Heleieth. **A mulher na sociedade de classes: mito e realidade**. 3. ed. São Paulo: Editora Expressão Popular, 2013. 528 p.

SHAKESPEARE, William. **Romeu e Julieta**. Tradução: José Francisco Botelho. 1. ed. São Paulo, Penguin Classics Companhia das Letras, 2016. 245 p.

SILVA NETO, S. A. O estopim de uma querela: Charles Perrault e sua homenagem ao século de Luís XIV. **Cadernos de Ética e Filosofia Política**. São Paulo, v. 2, n. 23, p. 93-108, jul. 2014.

SILVEIRA, Aline Dias da. A Morte e a Iniciação feminina nos Lais de Maria de França. **Revista Brasileira de História das Religiões**. Maringá, v. 06, n. 18, p. 59-74, jan. 2014.

SOUZA, Bruna Cardoso Brasil de. **Estudo das categorias narrativas, variações e permanências nas versões de Basile, Perrault, Grimm e Disney de A Bela Adormecida**. 2015. 105 p. Dissertação de mestrado – Universidade Estadual Paulista, Araraquara. Araraquara, 2015. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/items/ecc46822-2f13-465e-8872-ca1eedba2b42>. Acesso: 02 de out. de 2023.

TATAR, Maria. **Contos de Fadas**. Tradução: Maria Luiza X. de A. Borges. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2013. 447 p.

TIECK, Ludwig. O Loiro Eckbert. In: TIECK, Ludwig. **Feitiço de amor e outros contos**. Tradução: Maria Aparecida Barbosa e Karin Volobuef. São Paulo: Hedra, 2009. 208 p.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à Literatura Fantástica**. Tradução: Maria Clara Correa Castello. 4 ed. São Paulo: Perspectiva, 2017. 188p.

VOLOBUEF, Karin. Ludwig Tieck: Meandros góticos. **Ilha do Desterro**. Florianópolis, n. 62, p. 153-172, jan-jun. 2012.

\_\_\_\_\_. Um estudo do conto de fadas. **Revista de Letras**, Araraquara, vol. 33, p. 99-114, 1993.

WARNER, Marina. **Da fera à Loira: sobre contos de fadas e seus narradores**. Tradução: Thelma Mé dici Nóbrega. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

WILLIAMS, Raymond. Notas sobre a prosa inglesa: 1780-1950. In: WILLIAMS, Raymond. **A produção social da escrita**. Tradução: André Glaser. 1. ed. São Paulo: Editora UNESP, 2014, p. 91 – 157.

WOOLF, Virginia. **Um teto todo seu**. Tradução: Bia Nunes de Sousa. 1. ed. São Paulo: Tordesilhas, 2014. 189 p.

ZIPES, Jack. **The Oxford Companion to Fairy Tales**. Cornwall: Oxford University Press, 2000. 601 p.

ZIPES, Jack. **Why fairy tales stick: the evolution and relevance of a genre**. New York: Routledge, 2006. 332 p.

ZUMTHOR, Paul. O empenho do corpo. In: **Performance, recepção e leitura**. Tradução: Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p. 75 – 87.