

MAISA DOS SANTOS TREVISOLI

**BRANCA COMO A MORTE:**  
o gótico e o palimpsesto em releituras de Branca de Neve e os  
Sete Anões



MAISA DOS SANTOS TREVISOLI

**BRANCA COMO A MORTE:**  
o gótico e o palimpsesto em releituras de Branca de Neve e os  
Sete Anões

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

**Linha de pesquisa:** Teoria e Crítica da Narrativa

**Orientador:** Prof. Dr. Aparecido Donizete Rossi

**Bolsa:** CAPES

ARARAQUARA – S.P.  
2019

Trevisoli, Maisa dos Santos  
Branca como a morte: o gótico e o palimpsesto em  
releituras de Branca de Neve e os Sete Anões / Maisa  
dos Santos Trevisoli – 2019  
100 f.

Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) –  
Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita  
Filho", Faculdade de Ciências e Letras (Campus  
Araraquara)

Orientador: Aparecido Donizete Rossi

1. Releituras . 2. Gótico. 3. Pós-modernismo. 4.  
Palimpsesto. 5. Contos de Fadas. I. Título.

Ficha catalográfica elaborada pelo sistema automatizado  
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

MAISA DOS SANTOS TREVISOLI

**BRANCA COMO A MORTE:** o gótico e o palimpsesto em  
releituras de Branca de Neve e os Sete Zumbis

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – UNESP/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

**Linha de pesquisa:** Teoria e Crítica da Narrativa  
**Orientador:** Prof. Dr. Aparecido Donizete Rossi  
**Bolsa:** CAPES

Data da defesa: 31/05/2019

**MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:**

---

**Presidente e Orientador:** **Prof. Dr. Aparecido Donizete Rossi**  
UNESP FCL-Ar

---

**Membro Titular:** **Prof.<sup>a</sup> Dra. Karin Volobuef**  
UNESP FCL-Ar

---

**Membro Titular:** **Prof.<sup>a</sup> Dra. Fernanda Aquino Sylvestre**  
UFU - Uberlândia

**Local:** Universidade Estadual Paulista  
Faculdade de Ciências e Letras  
**UNESP – Campus de Araraquara**

À minha família, amigos, professores, orientadores e a todos aqueles a quem essa leitura possa ser interessante.

## AGRADECIMENTOS

Aos meus pais por me incentivarem a cada passo da minha caminhada e sempre me incentivando a sonhar. Com muito esforço e dedicação pude conquistar mais uma etapa da minha educação e carreira, e nada teria sido possível sem o apoio de vocês. Obrigada pelos sacrifícios, eles não foram em vão.

À minha irmã, Mariana, por ser companheira de todas as horas, uma amiga fiel e uma pessoa maravilhosa para se ter por perto. Você é meu exemplo de mulher, assim como a mamãe e a vovó. Obrigada pelo apoio incondicional.

À minha vó, Wilma, um exemplo de mulher guerreira e sábia. Mulher rígida e de poucas brincadeiras, mas de um coração enorme e com uma risada que contagia. Obrigada pelos momentos lindos, pelas canções e ensinamentos.

Ao meu companheiro, Alexandre, por me dar força e carinho todos os dias. Desde o momento em que escolhi qual graduação cursar até o presente momento, você foi meu defensor, conselheiro, ombro amigo, incentivador, aquele que me manteve sã e esperançosa em momentos em que eu pensava que nada daria certo. Obrigada por tudo o que você me ajudou a conquistar.

Às minhas amigas de Jaboticabal: Carol, Carolzinha, Fran e Jéssica. Vocês são grandes incentivadoras, comemorando a cada conquista e sendo um porto seguro quando as coisas não saiam como o esperado. Obrigada por cada encontro, risada e momento de afeto.

Às minhas amigas de Uberlândia: Mandi, Elôa, Iara e Lori. Com personalidades bem diferentes, nós conseguimos criar um vínculo que espero que a distância e o tempo não apaguem.

Ao meu orientador, Cido Rossi, por ser meu guia no caminho obscuro do gótico. Obrigada pelos puxões de orelha, pelos momentos de torcida e pelos conselhos que me ajudaram a construir um trabalho do qual me orgulho.

Às professoras Fernanda Sylvestre e Karin Volobuef pelas contribuições inestimáveis.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

“O mundo deve odiar aquele que ousa investigar e expor; destruir o revestimento dourado e mostrar a base de metal por baixo dele; penetrar no sepulcro e revelar as relíquias mortuárias. Mas, mesmo odiando, estará endividado com ele”.

Charlotte Brontë (2010, p.6)

## RESUMO

O presente trabalho tem o objetivo de promover relações teórico-críticas entre o conceito de palimpsesto cunhado por Gérard Genette, a definição de Texto desenvolvida por Roland Barthes e o gótico. Por meio da análise das releituras da história de Branca de Neve, “Snow, Glass, Apples”, de Neil Gaiman, e “Branca dos Mortos e os Sete Zumbis”, de Fábio Yabu, buscamos dar um novo olhar ao processo de revisitação de contos de fadas: pelo viés do gótico. Assim como o palimpsesto mostra sombras dos textos anteriores, a releitura possui sombras das obras que revisitam. Essas sombras são profundas, indo além das personagens, cenários e enredo que nos são familiares. A leitura analítica de uma releitura percebe as sombras das lacunas deixadas pelos contos de fadas. Entendemos que assim como uma releitura possui sombras de textos anteriores, algo *unheimlich* (FREUD, 2010) na temática ou estilo, o processo revisionista pode ser estruturalmente *unheimlich*. A leitura do processo revisionista como algo *unheimlich*, estruturalmente gótico, permite uma reflexão sobre as sombras que levaram os autores a reinterpretarem o conto da Branca de Neve da maneira que fizeram, além de ajudar a estabelecer as similaridades entre o conto de fadas e o gótico. Essas relações entre gêneros permitem discutir o teor gótico amplamente presente nas releituras de contos de fadas estudadas, possibilitando o entrelaçamento dos dois universos. Com base em teorias de Fred Botting, Sigmund Freud, Roland Barthes, Gérard Genette, Jean-François Lyotard e outros teóricos sobre o revisionismo, a pós-modernidade e o gótico, buscamos reler o processo revisionista por meio de um fazer gótico.

**Palavras – chave:** Branca de Neve. Contos de Fadas. Gótico. Revisionismo. Palimpsesto.



## ABSTRACT

This research aims to promote theoretical-critical relations among the concept of palimpsest coined by Gérard Genette, the definition of Text developed by Roland Barthes, and the Gothic. By analyzing Neil Gaiman's "Snow, Glass, Apples", and "Branca dos Mortos e os Sete Zumbis" by Fábio Yabu, which are retellings of "Snow White", it is intent to give a new perspective to the process of retelling fairy tales: through the notion of gothic. Just as it is possible to discern shadows of previous texts in a palimpsest, the retellings carry shadows of the works it revisits. These shadows are deep, and go beyond familiar characters, scenarios and plot. The analytical reading of a retelling notices the shadows inside the fissures left by the fairy tales. It is believed that just as a retelling contains shadows of earlier texts that causes an *unheimlich* (FREUD, 2010) sensation in terms of theme or style, the retelling process structure can be *unheimlich*. Considering the retelling process as something *unheimlich*, or structurally Gothic, allows researchers to better understand the shadows that led the authors to retell Snow White tale in the way they did. In addition, it helps to establish the similarities between fairy tale and gothic. The relation between these genres promotes a wider discussion about the use of Gothic content in the fairy-tale retellings studied in this work, promoting the interweaving of both universes. Based on theories of Fred Botting, Sigmund Freud, Roland Barthes, Gérard Genette, Jean-François Lyotard and other theorists on revisionism, postmodernism and the gothic, we aim to reread the retelling process as something gothic.

**Keywords:** Snow White. Fairy tale. Gothic. Revisionism. Palimpsest.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b>	<b>11</b>
<b>1 NAS SOMBRAS DO TEXTO: Gótico e Palimpsesto</b>	<b>14</b>
<b>2 O GÓTICO E OS CONTOS DE FADAS</b>	<b>40</b>
<b>3 PELOS OLHOS DA MADRASTA: Snow, Glass, Apples</b>	<b>61</b>
<b>4 SUSSURROS, RISADAS E ESPIRROS: Branca dos Mortos e os Sete Zumbis</b>	<b>79</b>
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	<b>94</b>
<b>REFERÊNCIA</b>	<b>96</b>

## INTRODUÇÃO

O processo de releitura de uma obra ou obras, sejam elas contos de fadas, como será abarcado no presente trabalho ou não, convida o leitor a olhar àquela criação não só como uma obra, mas como um texto aberto que só pode ser lido e compreendido adequadamente se for considerada sua multiplicidade, seus entrelaçamentos textuais entre obra de referência e a própria criação. A releitura sempre traz resquícios, sinalizações ou mesmo partes da obra base para serem ressignificadas, refletidas e discutidas levando em conta outros contextos, pontos de vistas, cenários, entre outras escolhas textuais que incorporam uma obra literária. A intertextualidade entre as leituras e suas obras bases pode ser sutil ou exacerbada, criativamente reelaboradas, porém sempre carregada das sombras do texto anterior. O termo “sombras” não é uma escolha casual, mas sim uma referência à teoria do palimpsesto de Gérard Genette. Assim como Genette, a autora deste trabalho acredita que as obras são formadas por camadas que, ao serem raspadas, dão lugar a sombras de outros textos, dotadas de sentidos que conversam com as camadas retiradas, compondo-as e ressignificando-as. Essas sombras, ao serem identificadas, incomodam o leitor, pois cabe a ele fazer as conexões e interpretações para que aquela não seja uma leitura superficial.

A escolha do *corpus* do presente trabalho consiste em dois contos, leituras do conto de fadas “Branca de Neve”, história presente no imaginário de grande parte das pessoas. Ambas leituras propõem novos caminhos e cenários para as personagens do conto base, porém certas características permanecem de modo que podemos reconhecer que se trata de uma releitura. Esses aspectos são criativamente transformados, mas não inteiramente encobertos. As lacunas deixadas pela obra anterior são exploradas e discutidas. São sombras da obra base que assombram o novo texto.

Entende-se que o processo de revisão de contos de fadas pode ser considerado algo *unheimlich*, visto que o sentimento do estranho familiar ou do inquietante é experienciado ao ler uma obra revisitada. Ao ler as obras que compõem o *corpus* desse trabalho, “Snow, Glass, Apples”, de Neil Gaiman, ou “Branca dos Mortos e os Sete Zumbis”, de Fábio Yabu, o leitor é tomado pelo estranhamento da ambivalência, da hibridização, daquilo que está presente no imaginário e que foi criativamente reelaborado. Ao mesmo tempo que o que é lido é reconhecível, ele é também novo. O *unheimlich*, algo fundamentalmente gótico, não é somente reconhecido e discutido nesse trabalho tendo em vista o processo estrutural de uma releitura, mas também na temática escolhida por ambos os autores estudados. Gaiman e Yabu exploram em suas narrativas tanto o conto de fadas como o gótico, principalmente na caracterização das

personagens e na descrição do cenário e das ações. Em “Snow, Glass, Apples”, Branca de Neve é uma criatura vampiresca capaz de matar sem piedade e de fazer o que for necessário para tomar posse do trono novamente. Em “Branca dos Mortos e os Sete Zumbis”, Branca é gerada por meio de magia negra, sendo renegada pelo seu pai e pelo reino, vivendo uma vida infeliz que só tende a piorar quando encontra sete zumbis na floresta onde se escondeu, criaturas horripilantes e sedentas que a transformam em Branca dos Mortos.

Partindo da hipótese que o gótico está presente tanto na formação estrutural, por meio do processo revisionista, quanto na temática das releituras de contos de fadas aqui analisados, esse trabalho propõe delinear como o conto de fadas e o gótico se aproximam, de modo que as releituras do *corpus* intensificam elementos semelhantes a ambos os gêneros por meio de um fazer gótico. Além disso, propõem-se indicar a importância do caráter *unheimlich* das releituras ao trazer sombras de obras anteriores, significá-las e subvertê-las, questionando, segundo o pós-modernismo, as ideias arraigadas, as lacunas não exploradas e as perspectivas deixadas de lado. Pensar no processo de releitura como algo *unheimlich* ajuda a desestabilizar e problematizar as sombras dos contos de fadas, reinterpretando-as e abrindo espaço para discussão.

O primeiro capítulo desse trabalho explorará o gótico como gênero, tema e estilo. Partindo das ramificações da palavra “gótico”, será feito um estudo cronológico do desenvolvimento do gótico ao longo dos séculos, modificando-se de acordo com a sociedade e os questionamentos das épocas, refletindo as ansiedades humanas por meio do horror, do terror, do sobrenatural e do fantástico. Será discutido, a partir do texto de Freud (2010), como o *unheimlich* pode auxiliar no estudo do processo de releituras de contos de fadas e na análise dos contos presentes no *corpus*. A partir da teoria sobre palimpsesto, de Gérard Genette (2010), e de Texto, de Roland Barthes (2004), será refletido como a abertura e as camadas dos textos são tomadas de sombras *unheimlich* que os assombram e como o processo de releitura explora essas sombras de modo criativo e questionador.

O segundo capítulo procura apontar os elementos semelhantes que habitam o gótico e os contos de fadas. A crueldade presente nos contos populares, seus personagens tipificados, o cenário e a presença do sobrenatural, bem com a transgressão de regras e temas desenvolvidos por eles são aspectos também encontrados em obras góticas. Partindo do pressuposto que a versão de “Branca de Neve” dos irmãos Grimm seria a inspiração para as releituras, devido às semelhanças com o conto e a maior disseminação dessa versão no ocidente, será feito um breve resumo e análise da versão germânica pontuando características temáticas, de espaço e das personagens. Esses apontamentos ajudarão a delinear o que foi reelaborado nas releituras e quais lacunas do conto dos irmãos Grimm foram mais exploradas.

No terceiro capítulo, inicia-se o processo de análise dos contos presentes no *corpus*. Nesse capítulo, será analisado o conto “Snow, Glass, Apples”, de Neil Gaiman. Esse capítulo verificará como os elementos teóricos apontados se concretizam nessa releitura. A mudança de perspectiva da narração para a madrasta, a vampirização da personagem Branca de Neve, o desenrolar da história, a caracterização das personagens e o cenário serão discutidos e analisados levando em consideração as sombras e lacunas deixadas pelo conto dos irmãos Grimm e o processo criativo empreendido por Gaiman.

O quarto e último capítulo analisará o conto “Branca dos Mortos e os Sete Zumbis”, de Fábio Yabu. Apoiando-se nos fundamentos apresentados, será discutido como Yabu transforma sua releitura de Branca de Neve em um conto gótico e grotesco. Aproveitando-se das semelhanças entre os dois gêneros, Yabu cria uma releitura que mistura o maravilhoso e o gótico de forma contundente e dinâmica, em que é possível reconhecer as sombras *unheimlich* da obra base, mas em que os elementos criativamente intrincados a história a transformam em algo proeminentemente gótico. Os traços grotescos serão estudados na descrição do cenário e das cenas e, principalmente, nas personagens zumbis em forma de anões.

## 1 NAS SOMBRAS DO TEXTO: Gótico e Palimpsesto

A palavra ‘gótico’ tem em sua genealogia diversas ramificações, galhos que entrelaçam e entrecortam centenas de anos possibilitando aprofundamentos e reelaborações do que ele representa em vários campos do conhecimento, como na história de uma civilização, na arquitetura desenvolvida na Idade Média, na literatura, nas artes plásticas, na música, nas tendências fashionistas, em um estilo de vida. Por assim ser, é necessário afunilar essas ramificações de modo a contribuir com as reflexões que empreenderemos ao longo deste trabalho.

Assim, deve-se ter em mente dois entendimentos amplos ao se pensar no termo “gótico”. Em um primeiro momento, gótico implica uma relação com a civilização dos godos e sua cultura, além de se desenvolver como tradição artística na Idade Média e nos séculos posteriores na arquitetura, artes plásticas e música. Em um segundo momento, o gótico se estabelece como tradição literária e ficcional na segunda metade do século XVIII, a partir da publicação do romance **The Castle of Otranto (O castelo de Otranto, 1764)**, de Horace Walpole. O estabelecimento desses dois entendimentos implica como a tradição gótica literária, nos seus primórdios, sofreu influência de conceitos e aspectos socioculturais, artísticos e históricos advindos dos séculos anteriores.

O primeiro entendimento amplo sobre o termo gótico implica a civilização dos godos, povo germânico que habitava a Escandinávia e que exerceu grande influência na queda do império romano. Devido à falta de registros, pouco se sabe sobre esse povo e sua cultura. “A idade das trevas que sucedeu a queda de Roma pode ser chamada de obscura principalmente porque não se sabe muito sobre eles [godos], e no Renascimento se conhecia menos do que os dias atuais”<sup>1</sup> (SOWERBY, 2012, p.33). A falta de conhecimentos sobre a civilização propiciou o desenvolvimento de histórias que se propagaram entre os povos das regiões que os godos conquistaram e em que se estabeleceram. Essas histórias sublinhavam características bárbaras desse povo devido ao seu grande número de conquistas e dos destroços de monumentos e construções greco-romanas e cristãs. As histórias sobre os godos, concomitante com a falta de registros sobre eles, propiciou a elaboração do conceito de gótico com conotação de primitivo, se opondo ao civilizado.

Quando os historiadores da arte italiana do início do Renascimento usaram o termo “gótico” em um sentido estético, atribuíram erroneamente um estilo de arquitetura àquelas tribos germânicas que saquearam Roma, e identificaram esse estilo como

---

<sup>1</sup> Original: The dark ages that succeeded the fall of Rome may be called dark principally because not much is known about them, and in the Renaissance less was known than now.

bárbaro, desordenado e irracional em oposição ao estilo clássico.<sup>2</sup> (PUNTER & BYRON, 2004, p. 3-4)

O gótico, como adjetivo, influenciou a nomeação de um estilo de arte e arquitetura, da metade do século XII até o século XVI, que se destacava como diferente dos modelos clássicos estabelecidos. Historiadores italianos, como Giorgio Vasari (1511-1574), sabiam que os godos não foram os responsáveis pelas construções com arcos de ogiva reestruturados, janelas grandiosas para a luz natural adentrar, com torres e arcos pontudos que vão em direção ao céu. Porém, mesmo sabendo disso, os historiadores utilizaram-se do termo “gótico”, pois naquele momento histórico do Renascimento havia a tendência de referir como gótico tudo o que dizia respeito ao medieval. Além disso, esse termo, quando relacionado à ideia de primitivo, estabelece o caráter superior do civilizado difundido pelas ideias clássicas da Renascença, segundo os historiadores, em relação à arte, cultura e sociedade da Idade Média.

A arte medieval foi marcada por referências religiosas da época, como a Igreja Católica, característica que pode ser verificada de modo mais ou menos contundente dependendo da região europeia. Nas Ilhas Britânicas, por exemplo, o Catolicismo influenciou significativamente a literatura, fazendo-se notar nas histórias de cavalaria, guerras e cruzadas, que podem ser observadas em obras sobre o Rei Arthur e Os Cavaleiros da Távola Redonda. Narrativas e baladas sobre sentimentos como amor, amizade, poder, justiça, vingança e perdão também se tornaram populares nesse período. O fim da Idade Média se torna um período de incertezas com o surgimento da peste negra e a dizimação de milhares de pessoas na Inglaterra e em outras partes da Europa, provocando ansiedade e tristeza quanto à fragilidade humana e sua mortalidade, influenciando a denominação ‘Idade das Trevas’.

O gótico foi ganhando outras conotações com o passar dos séculos, porém nesse momento histórico ele referia-se a algo não civilizado, com contornos sombrios e bárbaros, principalmente por ser interpretado como a polarização negativa oposta ao positivo das ideias clássicas que ajudariam a sociedade a progredir. Esse primeiro entendimento do gótico e suas ramificações na civilização, na arquitetura e na nomeação de um período influenciaria os caminhos percorridos pela literatura inglesa rumo ao surgimento do romance gótico e do gótico como tradição literária.

O segundo entendimento do gótico como tradição literária inicia-se no século XVIII, porém é necessário problematizar pensamentos, momentos históricos e tradições que

---

<sup>2</sup> Original: When Italian art historians of the early Renaissance first used the term ‘Gothic’ in an aesthetic sense, they erroneously attributed a style of architecture to those Germanic tribes that sacked Rome, and identified this style as barbaric, disordered and irrational in opposition to the classical style.

antecederam essa vertente literária influenciando-a e, de certo modo, criando espaço para que ela se desenvolvesse. O Renascimento, período histórico e literário que sucedeu a Era Medieval, buscava, nos avanços das ciência e ensinamentos filosóficos advindos dos gregos, uma maneira de deixar para trás as angústias trazidas pela peste negra, a rigidez da Igreja Católica Romana e as crenças inabaláveis sobre o mundo e o ser humano. O racionalismo grego; os descobrimentos astronômicos referentes à Terra orbitando o Sol, e não o contrário; pesquisas laboratoriais que indicavam a presença de seres invisíveis aos olhos e o enfraquecimento da Igreja devido aos pensamentos humanistas que colocavam o homem como o centro do mundo, e não a religião, foram todos decisivos para que a sociedade progredisse e afastasse os “fantasmas” do passado medieval. No entanto, os avanços científicos e as descobertas em diferentes áreas do conhecimento traziam não somente uma nova visão do mundo ao redor, mas também proporcionavam dúvidas, anseios e questionamentos sobre a vida e o desconhecido. Na literatura, esse sentimento ambivalente entre o novo e desconhecido, e o velho e conhecido, é expresso em um retorno à mitologia grega e romana para entender as “metamorfoses” que estavam acontecendo na sociedade, por exemplo, além de ser utilizada para fazer críticas veladas sobre a política, religião e sociedade.

No Renascimento, é possível perceber nas obras literárias, ecos que muito se assemelham às características e estilo do gótico. Entretanto, o gótico literário, como dito anteriormente, será estabelecido como tal somente na segunda metade do século XVIII, o que nos leva a cogitar a possibilidade de encontrar raízes do gótico espalhadas por entre as literaturas de séculos passados. Essa perspectiva é corroborada em trabalhos, como a apresentação à tradução brasileira de **O castelo de Otranto** (1994), de Ariovaldo Vidal, e “Antes de Otranto: apontamentos para uma pré-história do Gótico na literatura”, de Cido Rossi (2014). Esses ecos são sombras do gótico, um gótico prototípico, que se entremeiam em narrativas e versos transmissores do medo que está presente no imaginário e no inconsciente de cada sociedade, independentemente da localização, ocidental ou oriental, ou do momento histórico vivido. Esses ecos são percebidos, no Renascimento, em peças como **Titus Andronicus**, **Hamlet** e **Macbeth**, de Shakespeare, e em **The Faerie Queene**, de Edmund Spenser.

Os extremos da trama, TOM e caracterização em escritos góticos foram o resultado de anomalias e fantasmas em *The Faerie Queene*, de Edmund Spenser (1590),



tragédias jacobinas sensacionalistas de sangue e extravagantes romances e versos franceses e alemães<sup>3</sup> (SNODGRASS, 2005, p.153).

A emergência de uma vertente literária que sublinhasse o lado mais obscuro do ser humano, revelando suas ansiedades e medos, mantém-se constante no período posterior ao Renascimento, o Neoclassicismo Britânico (1660-1798). A base filosófica que delineará esse período é o iluminismo, que tem a razão como princípio de pensamento, a luz da clareza em oposição à ignorância, à superstição, ao oculto e às trevas do passado. “O grande instrumento do iluminismo é a consciência individual, autônoma e sua capacidade de conhecer o real”, sendo o conhecimento, a ciência e a educação capazes de “libertar o homem dos grilhões que lhe são impostos pela ignorância e pela superstição, tornando-os facilmente domináveis” (MARCONDES, 2000, p.202). A ênfase no real vai na contramão dos voos da imaginação que permeiam a fantasia, fazendo com que obras que não se atelassem à realidade fossem tidas como inferiores, pois eram propagadoras da irrealidade, da falta de conhecimento, sem benefícios para a construção de um pensamento racional.

Apesar do pensamento iluminista, ou como crítica e contraposição a este, a fantasia, em todas as suas ramificações, não deixou de ser elaborada e difundida, e outras literaturas, em especial a inglesa, que questionavam a racionalização totalizante e desenfreada, começaram a surgir, sendo *Graveyard Poetry*, manifestação artística desenvolvida na década de 1740, um exemplo. Para melhor entender as intenções desse grupo de escritores devemos ter em mente que, nesse momento histórico, a natureza havia sido explorada de diversas maneiras para que o ser humano se beneficiasse de seus frutos e pudesse suprir suas necessidades.

O estabelecimento da natureza somente como provedora de bens para o ser humano levou poetas a se rebelarem contra a racionalidade absoluta e a adotarem um tom melancólico ao escrever sobre o ser humano e meditar sobre a mortalidade. Obras como “The Grave” (1743), de Robert Blair, e **Meditations among the Tombs** (1745), de James Hervey, salientavam como o progresso da humanidade e sua sabedoria dependiam não somente da racionalidade, mas também de fortes sentimentos advindos de meditações e de mergulhos em si, da reflexão sobre a finitude da vida e da superioridade da natureza em relação a nós. A finitude da vida, ou a ideia da morte, é contemplada em diversas obras desse momento enquanto fonte de um prazer estranho – se contraposto ao prazer positivo, gerado por coisas belas – ante ao obscuro, o inquietante, o indefinido, o ameaçador. Esse prazer estranho se traduz como um dos caminhos

---

<sup>3</sup> Original: “The extremes of plotting, TONE, and characterization in Gothic writings were an outgrowth of anomalies and phantasms in Edmund Spenser’s *The Faerie Queene* (1590), sensational Jacobean tragedies of blood, and extravagant French and German novels and verse.”

para alcançar o sublime, uma emoção forte que é despertada por meio do medo e da dor. “A *Graveyard Poetry*, rejeitando vícios e vaidades humanas por meio de uma insistência na mortalidade, encorajou o interesse em ruínas, tumbas e na escuridão noturna como as fronteiras que se abriam para uma vida de felicidade infinita após a morte”<sup>4</sup> (BOTTING, 1996, p. 23-24). As manifestações da *Graveyard Poetry* são uma das raízes do que viria a se tornar, em algumas décadas, o romance gótico e, conseqüentemente, o gótico literário como um todo, desenvolvido ao longo dos séculos, caracterizando-se por aspectos referentes ao estilo narrativo, temas, motivos e cenários presentes em diversos gêneros literários, sem limitar-se ao romance gótico.

O gótico do século XVIII se inspirou nessas movimentações literárias, nas ruínas de uma época anterior, na imponente arquitetura, nos cenários naturais e selvagens e na mistura de terror e fascinação, que culminaram na criação do já mencionado primeiro romance gótico, **O Castelo de Otranto** (1764), de Walpole, um novo modelo de escrita que se tornou rapidamente popular pela sua narrativa, tom, cenários e enredo que promoviam críticas aos costumes da época, além de serem “um convite ao prazer e à excitação, uma maneira de cultivar emoções individuais desprendidas das obrigações do mundo cotidiano”<sup>5</sup> (BOTTING, 1996, p. 26). O romance gótico inaugura uma nova forma de escrita por meio da modulação do medieval e de suas baladas, do sentimento e cuidado em relação à imensidão da natureza e seu horizonte incerto, das críticas ao pensamento racionalista do período e as angústias reveladas por ele, buscando nas emoções das obras um escape do racionalismo instaurado, uma forma de perceber o mundo pelo mistério que ele é, sem tentar decifrá-lo. O passado e o presente mantêm uma relação estreita no romance gótico, seja por meio da história, em que segredos e traumas antigos retornam para assombro das personagens, seja pelas escolhas estilísticas, temáticas e espaciais, como pode ser percebido pela influência dos aspectos referentes ao medieval espalhados pelas obras. Essa influência do passado no presente é algo intrínseco ao gótico, uma característica que permanece e se renova até os dias atuais.

O romance gótico e suas inovações trouxeram para o cenário literário da época, já abarrotado de obras realistas, uma nova tendência que levou vários escritores a se aventarem na teorização sobre o terror e o sobrenatural, como John e Anna Aikin em “On the Pleasure Derived from Objects of Terror; with Sir Bertrand, a Fragment” (1773), e na produção de diversas obras ficcionais góticas, como **The Old English Baron** (1778), de Clara Reeve, **The**

---

<sup>4</sup> Original: “Graveyard poetry, rejecting human vices and vanities through an insistence on mortality, encouraged an interest in ruins, tombs and nocturnal gloom as the frontiers that opened on to an afterlife of infinite bliss.”

<sup>5</sup> Original: “an invitation to pleasure and excitement, a way of cultivating individual emotions detached from the obligations of the everyday world.”

**Necromancer** (1794), de Lawrence Flammenberg, **The Mysteries of Udolpho** (1794), de Ann Radcliffe, e **The Monk** (1796), de M. G. Lewis.

O período entre 1790 e início de 1800 foi um dos mais contundentes e dramáticos em relação à extensa quantidade de publicações consideradas góticas. Os livros desse período delineiam o romance gótico, primeiramente trazendo enredos e escolhas narrativas com aspectos recorrentes nesse gênero, como a personagem masculina opressora e aristocrática. Além disso, é possível observar as diferenças entre obras, principalmente daqueles escritores que não se restringiam ao modelo de Walpole e **O Castelo de Otranto**, oferecendo outras perspectivas e escolhas narrativas, como ocorre nas obras de Ann Radcliffe. Suas criações sombrias, de terror e góticas foram geradas seguindo um caminho diferente daquele trazido por Walpole, influenciando autores da época e rendendo-lhe o título de “Mother Radcliffe”, ou Mãe Radcliffe, como era chamada por John Keats. “A popularidade de Radcliffe também é atestada pelos muitos imitadores de sua obra. No século XIX, livros foram produzidos usando suas técnicas narrativas e até partes de seus títulos”<sup>6</sup> (BOTTING, 1996, p.63).

A influência de Radcliffe, principalmente entre escritoras, deve-se às suas técnicas narrativas inovadoras quanto ao uso do mistério e a estruturação do medo em suas obras. Em Radcliffe, não temos o sobrenatural propriamente dito, mas o efeito causado por situações fora do comum, o desconhecido que simula o sobrenatural e a articulação dos aspectos aterrorizantes da própria natureza produzem medo, pânico, nervosismo e terror nas personagens e nos leitores da narrativa. Radcliffe articula o suspense de modo a dar explicações concretas àquilo que acontece ao nosso redor, mesmo que inexplicável, em um primeiro momento. Além dessa técnica, a heroína radcliffiana possui percursos diferentes daqueles encontrados em **O Castelo de Otranto** e outras obras do período.

O texto de Walpole apresenta uma heroína que recua cada vez mais fundo no labirinto do castelo. Radcliffe absorve isso, mas ela também incluiu um período de fuga prolongada, um dispositivo que lhe permitiu acompanhar o progresso de suas heroínas através do pitoresco e sublime cenário do sul da Europa. Tais registros de viagens invocaram os poderes descritivos de Radcliffe, pelos quais ela se tornou justamente famosa.<sup>7</sup> (MILES, 2002, p.46)

A influência de Radcliffe não se limitou à Europa, cruzando o Atlântico e chegando aos Estados Unidos, onde suas técnicas do romance gótico ganharam a atenção de escritores como

<sup>6</sup> Original: “Radcliffe’s popularity is also attested to by the many imitators of her work. Well into the nineteenth century books were produced using her narrative techniques, and even parts of her titles”.

<sup>7</sup> Original: “Walpole’s text features a heroine who retreats ever deeper into the castle’s labyrinth. Radcliffe picks this up, but she also included a period of extended escape and flight, a device that allowed her to track her heroines’ progress through the picturesque and sublime scenery of southern Europe. Such travelogs called upon Radcliffe’s descriptive powers, for which she became justly famous”.

Edgar Allan Poe. Poe, em “O Retrato Oval” (1842), faz referência à imaginação da escritora, refletida na construção das descrições de lugares e paisagens tipicamente encontrados em suas obras. O suspense, a organização da ação e do cenário de forma a contribuir com o desenvolvimento do medo nas personagens, e também nos leitores, são traços de Radcliffe encontrados e reelaborados nas obras de Poe.

O contraste entre presente e passado, característica intrínseca do gótico, permanece constante nas obras de Radcliffe, com exceção de **The Castles of Athlin and Dunbayne**, em que a descrição temporal é vaga. “Os textos de Radcliffe sempre apresentarão uma heroína representando um brilhante futuro burguês de sensibilidade iluminista em conflito com pelo menos um representante explícito da antiga e sombria ordem feudal”<sup>8</sup> (MILES, 2002, p.46). A heroína Emily St. Aubert, protagonista de **Os Mistérios de Udolpho** (1794), um dos romances mais famosos de Radcliffe, expressa claramente o percurso descrito por Miles. Após ter perdido o pai, suas terras e a chance de se reunir ao seu amado, Emily encontra-se nas mãos do marido de sua tia e tutora, o desprezível e maléfico Montori, um bandido italiano em busca de dinheiro fácil vindo do seu casamento e das posses que um dia serão de Emily. A vida de Emily se torna caótica e temerosa devido a alguns acontecimentos: um quase casamento forçado; sua mudança repentina e obrigatória para a Itália; a insegurança vivida no sombrio e fantasmagórico Castelo de Udolpho; as incontáveis ameaças feitas por Montori para que ela lhe desse suas terras; dentre outros eventos que transformam a vida da personagem, porém não abalam sua coragem em mudar seu destino, conseguindo ao final recuperar sua liberdade, suas terras e reencontrar seu amado. O modo como a heroína supera as adversidades e toma as rédeas do seu destino, em um momento histórico em que a mulher tem função doméstica e reprodutora, transforma esse romance em um dos primeiros exemplos de *Female Gothic*. A atmosfera (castelos em ruínas, igrejas, passagens secretas) e as descrições de cenários e da natureza (florestas densas, regiões montanhosas habitadas por bandidos e ladrões) como projetores dos sentimentos e circunstâncias ao redor das personagens, bem como o suspense, mistério e terror (segredos de família e possíveis crimes), tornam esse e outros romances de Radcliffe referências para um novo fazer gótico.

O terror começa a ser amplamente explorado nesse período, por meio das ações e reações de personagens, da ambientação e do suspense. Esse efeito de textualidade carregava, de certa forma, um fundo político que refletia as mudanças que estavam acontecendo naquele momento, como a Revolução Francesa (1789-1799) e as reações deixadas por ela em toda a

---

<sup>8</sup> Original: “Radcliffe’s texts will always feature a heroine representing a bright bourgeois future of enlightened sensibility in conflict with at least one explicit representative of the old, dark, feudal order”.

Europa. Na Inglaterra, por exemplo, a influência das ideias radicais advindas da Revolução ameaçava a monarquia e instigavam mudanças na ordem social da época, provocando medo e acarretando o reflexo desse sentimento de insegurança em narrativas de terror e imagens góticas.

Em imagens góticas de violência e paixão extrema, em ameaças perversas às estruturas domésticas adequadas, existe em metáforas literárias e políticas uma sobreposição significativa de medo e ansiedade: metáforas que implicam o quanto uma cultura, assim como a heroína e a família, sente-se sob ataque tanto de dentro, na disseminação de ideias radicais, quanto de fora, na forma de multidões revolucionárias do outro lado do Canal<sup>9</sup> (BOTTING, 1996, p.63).

Radcliffe articula essas imagens góticas em **Os Mistérios de Udolpho** (1794), sendo Montori o vilão aristocrata que persegue e oferece perigos à inocência da vida doméstica simples de Emily St. Aubert. A combinação do terror e da ilusão do sobrenatural será a técnica utilizada pela autora no intuito de manter o mistério dos romances, mas para além disso, é por meio da racionalização dessa ilusão ao final das suas obras, quase como uma moral, o modo encontrado pela autora de extinguir vícios e reestabelecer os valores familiares e as virtudes, convenções literárias do século XVIII. Radcliffe inventa o suspense na ficção e, por meio dele, permite que o imaginário do leitor, bem como da heroína, seja levado a fazer especulações e a supor indícios de eventos sobrenaturais. Entretanto, ao fim da narrativa há sempre uma explicação racional para esses eventos, trazendo “leitores e personagens de volta às convenções de realismo, razão e moralidade do século XVIII, destacando sua credulidade extrema”<sup>10</sup> (BOTTING, 1996, p.65). A ilusão sobrenatural racionalizada provoca efeitos ambivalentes por meio de uma antítese narrativa, quando primeiramente se explora o mistério e o medo pelo desconhecido, um possível sobrenatural, porém ao final da narrativa tudo se esclarece, os fatos são explicados e todos seguem com suas vidas: “Contra a simplicidade rural e a felicidade doméstica do lar da família, existe uma imagem ameaçadora do mundo social como lugar de arдил, corrupção e violência”<sup>11</sup> (BOTTING, 1996, p.67). Essa imagem ameaçadora, ao ser esclarecida, cria espaço para que a simplicidade seja valorizada. O terror possibilita a modulação e o contraste entre essa ameaça e a vida rural e doméstica, permitindo essa valorização.

---

<sup>9</sup> Original: In Gothic images of violence and excessive passion, in villainous threats to proper domestic structures, there is a significant overlap in literary and political metaphors of fear and anxiety: metaphors that imply how much a culture, like the heroine and the family, sensed itself to be under attack both from within, in the dissemination of radical ideas, and from without, in the shape of revolutionary mobs across the Channel.

<sup>10</sup> Original: “readers and characters back to eighteenth-century conventions of realism, reason and morality by highlighting their excessive credulity”.

<sup>11</sup> Original: “Against the rural simplicity and domestic happiness of the family home stands a threatening image of the social world as a place of artifice, corruption and violence”.

O terror e o horror são elementos que fazem parte das obras góticas, podendo ser encontrados separadamente ou juntos, e são usados como estratégias para alcançar efeitos narrativos. A delimitação do que cada elemento representa nos ajuda a entender o motivo do uso do terror na maior parte das narrativas do fim do século XVIII e início do século XIX. Radcliffe teoriza sobre o assunto em **On the Supernatural in Poetry** (1826), ensaio no qual opõe horror e terror ao utilizar as considerações de Edmund Burke e sua teoria estética sobre o sublime. “O terror e o horror são tão opostos que o primeiro expande a alma e desperta as faculdades para um alto grau de vida; o outro contrai, congela e quase os aniquila”<sup>12</sup> (RADCLIFFE *apud* BOTTING, 1996, p.74). O terror é o princípio primordial do sublime, sentimento este produzido por meio da dor e do medo, da ideia de autopreservação humana, considerado a mais intensa emoção que o espírito é capaz de sentir. O terror na ficção, por ser atenuado na representação, causa deleite no leitor porque este simpatiza com os percalços, dores e perigos que as personagens vivem, se compadecendo pelas aflições delas, incitando no leitor um prazer advindo da piedade com o próximo. A obscuridade, a vastidão, o poder, a grandiosidade e o terror são elementos que geram o sublime, são catalizadores do medo, do assombro e da incerteza. O terror permeia o desconhecido, a escuridão, a privação e a dificuldade, atingindo o psicológico por meio de superstições, da autopreservação e da expectativa do pior cenário a vir se concretizar.

O horror, em contrapartida, é pictórico e não deixa nas entrelinhas o que pode vir a acontecer. O pavor espiritual se desenvolve por meio de descrições vívidas que transformam os medos mais íntimos em imagens assustadoras, primitivas e hediondas. Uma das obras que ilustra esse efeito é **The Monk**, de Matthew Lewis, descrevendo “em detalhes lúgubres os espectros que a ficção gótica outrora havia explicado ou deixado para a imaginação supersticiosa fazer sentido”<sup>13</sup> (BOTTING, 1996, p.76). Em **The Monk**, inspirado por obras de Goethe e Schiller sobre excesso de emoção, roubos, violência, seitas, e fantasmas, um virtuoso monge chamado Ambrosio terá sua vida pacata virada de cabeça para baixo devido a vícios e corrupções que o levam a quebrar seus votos com Deus e a Igreja. Suas paixões humanas, que até então não lhe afetavam a razão, levam-no a ter relações sexuais com Rosario/Matilda, uma mulher que finge ser uma noviça, porém esconde junto a sua verdadeira identidade intenções perversas, fazendo uso de magia negra para levar Ambrosio a ceder a seus desejos e cometer

---

<sup>12</sup> Original: “Terror and horror are so far opposite, that the first expands the soul, and awakens the faculties to a high degree of life; the other contracts, freezes, and nearly annihilates them”.

<sup>13</sup> Original: “in lurid detail the spectres that Gothic fiction had previously left to the superstitious imagination or explained away”.

atos que o atormentariam pelo resto de sua vida, como o rapto, estupro e assassinato de Antonia, por quem era apaixonado, e de sua mãe Elvira, por esta ser contra a relação dos dois. No decorrer da narrativa, segredos do passado começam a ser revelados, como o fato de Elvira e Antonia serem, na verdade, sua mãe e irmã, tornando ainda mais decadente a vida de Ambrosio. Ao fim da narrativa, já na prisão por causa de seus atos infames, o clérigo procura o intermédio do Diabo para poder fugir do encarceramento, porém, mais uma vez, ele se vê enganado. Por intermédio do Diabo, Ambrosio é jogado em pedras sofrendo uma morte lenta e dolorosa.

O horror, diferentemente do terror, se atrela à materialidade, dando forma a seres e presenças sobrenaturais e induzindo o medo congelante que adoece a mente devido sua qualidade pictórica. Suas descrições são imagéticas, cênicas e causam um modo de violência repulsiva, sem controle e impiedosa, como pode ser visto em diversos acontecimentos dessa obra. Percebemos que as ações empreendidas em **The Monk** trabalham com a hipocrisia religiosa, na aparência *versus* realidade contida nas igrejas, nos votos e na fraqueza da carne que se deixa tentar, junto a uma narrativa permeada de cenários (criptas e monastérios) e criaturas e objetos sobrenaturais (fantasmas, demônios) que criam a atmosfera sombria de um romance gótico. Botting afirma que **The Monk** “usa o anticatolicismo convencional da ficção gótica implícito no cenário monástico, mas é a natureza tirânica e as superstições bárbaras inculcadas por todas as instituições, incluindo a aristocracia, a Igreja e a família, que constituem o objeto geral da crítica”<sup>14</sup> (1996, p.78). Além disso, a narrativa de **The Monk** introduz o erótico e os desejos sexuais de forma explícita e atrelados a atos brutais e selvagens, permeados pelo excesso, causando grande estranhamento e repúdio de leitores, críticos e da sociedade católica. Desse modo, **The Monk** traz ao romance gótico novos efeitos, temas e personagens, como a presença do próprio Diabo e o pacto fáustico, largamente explorado pela narrativa, propiciando em obras subsequentes a exploração do satanismo, além de influenciar um maior detalhamento, explícito e imagético, de atos e envolvimento sexuais, consensuais ou não.

Essas duas estratégias da escrita gótica, o terror e o horror, junto às descrições de paisagens selvagens, da melancolia sentida pelas personagens, da morte, da decadência, do sublime, do individualismo, do mistério e da fantasia moldam o período pré-romântico na Inglaterra. Esse período, que vai da *Graveyard Poetry* até a década de 1790, começa a delinear o tom do que será o romantismo a partir do culto da Imaginação e do Sentimento. O período romântico na Inglaterra desenvolve-se principalmente sob forma de poemas e do lirismo, sendo

---

<sup>14</sup> Original: “uses the conventional anti-Catholicism of Gothic fiction implied in the monastic setting, but it is the tyrannical nature of, and barbaric superstitions inculcated by, all institutions, including aristocracy, Church and family, that forms the general object of criticism.”

Wordsworth, Coleridge, Keats e Byron alguns dos poetas mais conhecidos e influentes desse movimento. Os sentimentos, o culto à natureza, os instintos humanos e críticas políticas e sociais são alguns dos caminhos encontrados pelos escritores românticos para exprimir as angústias do período, em poemas como “The Rime of the Ancient Mariner” (1798), de Samuel Taylor Coleridge, “La Belle Dame sans Merci” (1819), de Keats, e “Lucy Gray” (1798), de Wordsworth. Podemos encontrar nesses exemplos diversos aspectos próprios do romance gótico, que vão desde presságios e misteriosas advertências, cenários pitorescos e/ou sombrios, até a mulher como anjo/demônio. O romantismo será o momento literário em que o gótico começa a deixar os limites do romance para ser abordado em outros gêneros, como ocorre com a poesia desse período.

Começando no Período Romântico e seguindo pela Era Vitoriana, o gótico também se entrelaçou com as descobertas científicas e o crescente processo de industrialização e modernização das cidades. As descobertas em torno da mente humana e da relação entre natureza e seres humanos vão aos poucos se modificando ao tornar cada vez mais evidente a necessidade da primeira para a existência e sobrevivência da raça humana. Além disso, no fim do século XVIII e começo do século XIX, havia um grande debate sobre o princípio da vida entre, de um lado, as teorias materialistas e teorias metafísicas, e, de outro, as crenças religiosas que dividiam os pesquisadores e geravam estranhamento na população crente e seguidora dos ensinamentos da Igreja. Na literatura, essas questões ganharam espaço principalmente com as obras **Frankenstein** (1818), de Mary Shelley, e **Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde** (1886), de Robert Louis Stevenson. A primeira obra registra de modo fragmentado a história de Victor Frankenstein, um jovem e ambicioso cientista que, por meios científicos, decide dar vida a uma criatura grotesca de proporções não-humanas. Nora Crook (2012) afirma que o gótico aparece nessa narrativa seguindo outros motivos e cenários, porém seus efeitos permanecem:

Ele contém a maioria dos adereços da ficção de terror gótica, embora disfarçada. A abadia mofada é transformada no laboratório de Victor, com Victor como monge/estudante enclausurado. O incesto enterrado, como motivo, está subjacente ao noivado de Victor com sua “mais do que a irmã”, Elizabeth. O espectro da torre torna-se um homem artificial de dois metros e meio de altura, o tribunal secreto torna-se a votação secreta da magistratura de Genebra. A perseguição do vilão à donzela se torna a busca mútua de Victor e sua Criatura. Essa obra contém um retrato fatal (Caroline Frankenstein) e paisagens sublimes (os Alpes e os resíduos do Ártico). A criatura, um não morto remendado a partir de cadáveres, é explicitamente comparado a um vampiro e a uma múmia. O segredo embargado é o da própria criação humana.<sup>15</sup> (p.110)

<sup>15</sup> Original: “It contains most of the props of Gothic terror fiction, albeit disguised. The moldering abbey is transformed into Victor’s laboratory, with Victor as cloistered monk/student. A buried incest motif underlies Victor’s betrothal to his ‘more than sister,’ Elizabeth. The towering specter becomes an artificial man eight feet



O disfarce empreendido por Mary Shelley indica outros modos possíveis de desenvolver o gótico literário. As transformações apontadas são alterações sócio-históricas do período, expressando as inquietações humanas sofridas em um momento pós-revolução francesa e em meio a revolução industrial. A mobilidade do gótico é constante, pois reflete o mundo que vivemos em cada período histórico, político e social, porém os desesperos, anseios, lutas e injustiças dele advindas permanecem, reconfiguram-se a cada nova época. Em **Frankenstein** é possível encontrar esses sentimentos e turbulências humanas, principalmente pelo modo com que a psique das personagens é perturbada devido a solidão, a injustiça, a morte. Além da psique, **Frankenstein** aborda o duplo, que é um recurso narrativo que indica um espelhamento ou duplicação da personagem original a partir de uma dupla personalidade ou uma sombra: o monstro é o duplo de Frankenstein, e criatura e criador assombram um ao outro.

A cidade tornou-se o grande cenário gótico do século XIX por ser palco dos horrores empreendidos pelos efeitos de uma industrialização rápida e contundente. O modo como o capitalismo atingiu a Inglaterra, bem como outros países, abriu portas para situações boas e ruins. Se, por um lado, o capitalismo encorajava o desenvolvimento pessoal e o crescimento baseado no esforço, por outro a prática não acontecia para todos, gerando desigualdade e, conseqüentemente, aumentando os índices de criminalidade. Ademais, as teorias antropológicas e sociológicas do período traziam mais sombras ao ser humano ao destacar que em momentos de grande estresse, desespero, negligência, entre outras circunstâncias desfavoráveis, seria possível voltarmos a estados mais primitivos de consciência, deixando uma criatura selvagem à solta, principalmente se essas pessoas tivessem passados traumáticos. Seria então possível conviver com esse lado primitivo? A possível resposta para essa pergunta pode ser encontrada em **The Strange Case of Doctor Jekyll and Mr Hyde** (1886), de Robert Louis Stevenson, narrativa que abarca esse momento incerto através do Dr. Jekyll e seu duplo Mr. Hyde, na Era Vitoriana. Segundo Punter e Byron, “como as teorias evolucionistas estabeleceram que a emergência do civilizado dependia da existência anterior do selvagem, Jekyll descobre que a retenção de seu exterior civilizado e respeitável depende da existência de Hyde”<sup>16</sup> (2004, p.22). O rompimento da personalidade de Jekyll devido a sua curiosidade pela ciência liberta sua bestialidade, seu primitivo, na forma de Mr. Hyde, aquele que deve ser

---

high, the secret tribunal becomes the secret ballot of the Geneva magistracy. The villain’s pursuit of the maiden becomes the mutual pursuit of Victor and his Creature. It has a fatal portrait (Caroline Frankenstein’s) and sublime landscapes (the Alps and the Arctic wastes). The Creature, an Un-dead patched from corpses, is explicitly compared to a vampire and a mummy. The embargoed secret is that of human creation itself.”

<sup>16</sup> Original: “as evolutionary theories established that the emergence of the civilized was dependent upon the prior existence of the savage, so Jekyll discovers that the retention of his civilized and respectable exterior is dependent upon the existence of Hyde”.

escondido (*hide*, em inglês). O criminoso, Mr. Hyde, tem contornos físicos que poderiam servir de alerta para possíveis indicativos criminosos ou desviantes, assim como sugeriam certas teorias antropológicas.

No gótico, os traços físicos das personagens se associam com ambientação do horror, do medo, do grotesco, principalmente quando essas características se encontram no corpo de um vilão. Além disso, é interessante mencionar que o crime, largamente atribuído a classes mais baixas da população, ocorre, nesse romance, devido as ações de um renomado doutor. Isso nos mostra que as pressões sofridas pelo senso de superioridade, principalmente moral, exigido na burguesia também propiciava pressões psíquicas, problemas e desvios de conduta. “A ficção gótica cada vez mais começou a sugerir que o caos e a ruptura anteriormente localizados principalmente em forças externas, como vampiro ou monstro, eram, na verdade, produzidos dentro da mente do sujeito humano”<sup>17</sup> (PUNTER & BYRON, 2004, p.24). Assim, os “monstros” presentes nas narrativas de Stevenson e Shelley não existem por si só, e sim a partir de uma conexão com seus criadores, sua outra metade civilizada, exibindo aquilo que “deveria” ser escondido, neutralizado, enterrado segundo a sociedade e regras morais. Porém, sabemos que quanto mais reprimimos algo, com maior intensidade ele retornará e transformará nossas vidas, deixando nosso primitivismo aflorar, assim como aconteceu com Jekyll/Mr. Hyde e Frankenstein/Criatura.

Do outro lado do atlântico, o gótico americano vai ganhando contornos e desenvolvendo uma literatura com questões locais que causam conflitos e anseios, como em **The Last of the Mohicans** (1826), de James Fenimore Cooper, obra que narra a luta dos nativos americanos pela sobrevivência, contrastando questões culturais, ideológicas e políticas entre os colonizadores e os povos locais. A escravidão e o puritanismo da Nova Inglaterra foram influentes nos textos góticos, abordados respectivamente em **Uncle Tom's Cabin** (1852), de Harriet Beecher Stowe, e **The Scarlet Letter** (1850), de Nathaniel Hawthorne. Além das questões locais, históricas e políticas, o gótico americano mantém nas obras temas e escolhas narrativas comumente abordados na Europa, como o duplo observado nos contos “William Wilson” (1839) e “The Fall of the House of Usher” (1839), de Edgar Allan Poe. O imaginário e a presença do sobrenatural são outros temas também recorrentes nos Estados Unidos. “The Legend of Sleepy Hollow” (1820), de Washington Irving, é um exemplo de como os moradores do vilarejo convivem com a crença do cavaleiro sem cabeça, contado de um modo gótico e cômico. O ódio, o sigilo, a culpa, o sobrenatural, o fanatismo, o misticismo, a superstição, a

---

<sup>17</sup> Original: “Gothic fiction increasingly began to suggest that the chaos and disruption previously located mainly in such external forces as vampire or monster was actually produced within the mind of the human subject”.

violência e o crime são alguns temas largamente trabalhados em obras góticas americanas, porém com mais leveza, comicidade e ironia se comparada as obras europeias.

É interessante notar que as questões históricas, sociais e políticas nas obras góticas nem sempre terão relação com o aparecimento de monstros, fantasmas, duplos e do uso de forças sobrenaturais. O gótico é expressão do imaginário, lugar metafórico da nossa mente, onde nossas memórias, vívidas ou difusas, encontram-se com nossas sensações advindas dos cinco sentidos, as histórias perpetuadas pela sociedade (lendas e contos de fadas) e nossa imaginação, criando um mundo infinito de possíveis imagens que refletem, de certa forma, esses cruzamentos. Esse lugar é o resultado da interação do consciente e inconsciente, propondo o cruzamento entre o real e o não real, o racional e o irracional. O gótico encontra no imaginário um modo de se expressar livremente, absorvendo-o e transformando esse inconsciente em descrições e personagens.

É a partir do medo, das tristezas, dos recalques e dos anseios que esse imaginário é expresso no gótico literário. O medo “é fator crucial nas tramas do gótico, não apenas porque dele advém o sublime, como pontua Edmund Burke [...], mas também porque o gótico se alimenta de angústias cujas origens e manifestações mudam de tempos em tempos” (ZANINI, 2017, p. 13). Nossa mente é uma dessas origens e, portanto, o gótico não necessariamente depende de questões históricas, sociais e políticas para se expressar e existir. O medo é algo comum a todos, em seus diferentes níveis e modulações, e isso é incorporado em obras góticas a partir do medo do inexplicável, do que causa angústia, do que paralisa, do que causa estranhamento, do que remete a lembranças obscuras, do que está recalcado, do que atormenta, do que nos faz duvidar de nós mesmos. No gótico, o medo encontrará várias formas de se desenvolver, seja por meio do horror e do terror, como foi abordado anteriormente, ou pela criação de seres/acontecimentos sobrenaturais ou estranhos, a citar vampiros, seres *abhuman*, fantasmas, lobisomens, monstros, sons insistentes e ameaçadores, vultos e criaturas disformes. A atração por narrativas permeadas por monstros e monstrosidades advém de um fascínio pelo outro, uma curiosidade pelo não familiar, visto que essas criaturas nos lembram da nossa humanidade, porém elas também caracterizam nossa inumanidade, principalmente quando notamos que certos atos considerados monstruosos podem ser praticados não só por monstros, mas também por seres humanos.

O fim do século XIX e início do XX foi palco de uma quantidade considerável de personagens “estranhos”, com características que indicavam uma mistura entre um humano e um ser inumano. O termo *abhuman* identifica que esse ser

retém vestígios de sua identidade humana, mas já se tornou, ou está em processo de se tornar, outro meio-humano - lupino, ou símio, ou tentaculoso, ou fungóide, talvez simplesmente "indescritível" em sua corporalidade grosseira e mutável. Ou o ser *abhuman* pode ser alguma "coisa" inimaginável incorporando, imitando ou assumindo uma forma humana, constituindo, desse modo, outro tipo de ameaça à integridade da identidade humana<sup>18</sup> (HURLEY, 2002, p.190).

As teorias popularizadas nesse momento histórico, em especial as referentes à evolução segundo Darwin, colaboram com o estabelecimento de um ser "híbrido", isso porque Darwin argumenta sobre a íntima relação entre animal e humano em **The Descent of Man** (1871). De acordo com essa teoria, os humanos seriam seres descendentes de uma longa evolução de diversos animais, transformando as pessoas em seres metamórficos e não permanentes. A visão antropocentrista se dilui, desse modo, para dar lugar a uma visão em que o homem é uma espécie, assim como os animais e, por fazerem parte desse processo de evolução, os humanos poderiam evoluir tanto de maneiras positivas quanto negativas.

A obscuridade dos próximos séculos da evolução humana nos leva a cogitar possibilidades sobre as transformações corporais e psíquicas do ser humano. Essas cogitações são refletidas em obras como **Frankenstein**, **The Strange Case of Doctor Jekyll and Mr Hyde** e **Dracula**, compostas de seres *abhumans*. As personagens dessas obras, bem como as de outras obras góticas, sejam elas de origem sobrenatural ou não, corporificam os medos, inseguranças e os males que cercam o ser humano. Nossa ligação com o outro não é tranquila, facilitada pelo mundo que nos cerca. Certas relações, em diversos âmbitos – social, profissional, familiar, para citar alguns –, são complicadas, causam insegurança, desconfiança e desconforto. O desenvolvimento de personagens *abhumans* é um dos meios que o gótico utiliza para refletir essas questões que vão além de teorias da evolução, indo de encontro com a própria psicologia humana e seu imaginário, refletindo a estranheza entre nós e o mundo que nos cerca.

Em diversas obras góticas, como em **Dracula** (1897), de Bram Stoker, encontramos *abhumans* como personagens principais. Conde Dracula é um dos personagens góticos mais conhecidos e referenciados nas plataformas ficcionais existentes, dos quadrinhos até o cinema. A narrativa que inclui "dois médicos/psicólogos descrevem o vampiro em termos explicitamente emprestados da antropologia criminal, da teoria da degeneração e do alienismo, disciplinas sócio médicas do período vitoriano que trabalharam para classificar e compreender

---

<sup>18</sup> Original: "retains vestiges of its human identity, but has already become, or is in the process of becoming, some half-human other – wolfish, or simian, or tentacled, or fungoid, perhaps simply "unspeakable" in its gross, changeful corporeality. Or the abhuman being may be some unimaginable "thing" incorporating, mimicking, or taking on a human form, thereby constituting another kind of threat to the integrity of human identity".

o sujeito humano anormal”<sup>19</sup> (HURLEY, 2002, p.192). Além de Van Helsing e John Seward, os dois médicos da trama, há outras personagens principais, como Jonathan e Mina Harker, Lucy Westenra, Quincey Morris e Arthur Holmwood. Lucy e Mina são as vítimas de Dracula, a primeira é transformada em vampira e faz das crianças suas vítimas, já Mina inicia a transformação, porém ela é interrompida pela morte de Dracula, fazendo com que sua ligação de sangue com Mina seja interrompida e quebrada.

**Dracula** é palco de grande parte dos estereótipos pertencentes ao universo vampiresco – mesmo que algumas dessas características já tenham sido abordadas em outras obras com o mesmo tema, a citar **Carmilla** (1872), de Le Fanu –, como a brancura da pele, a transmutação em morcego e outros animais, a aversão a objetos sagrados (hóstia e crucifixo), seus hábitos noturnos e seus dias reclusos em lugares escuros (caixão ou covas), o enfraquecimento da criatura perto do alho, sua alimentação limitada ao sangue de suas vítimas e a força inumana, todos esses aspectos foram, total ou parcialmente, introduzidos em obras vampirescas subsequentes, transformando Dracula no estereótipo dos vampiros e abrindo espaço para mais obras com esse tipo de monstruosidade. Além disso, os pontos levantados reforçam a qualificação da personagem-título como um ser *abhuman*, com traços físicos e comportamentos humanos – seu porte aristocrático e sua educação exemplar –, mas dotado de peculiaridades inumanas, maléficas, violentas e sanguinárias que o tornam o Outro estranho, aquele que deve ser temido. A narrativa, desenvolvida por meio de cartas, depoimentos e notícias, é contada de modo a identificar claramente o bem e o mal, os hábitos e ações inumanas de Dracula em contraste com a humanidade e empatia demonstradas pelas outras personagens. O gótico, como elemento estético, flui por toda a narrativa estimulando o medo e a antecipação nas descrições de lugares e acontecimentos como, por exemplo, na luz azul próxima ao castelo do Conde, na neblina densa, no castelo claustrofóbico, nos tripulantes do navio que foram misteriosamente assassinados, no comportamento dos animais, nas sombras e sons da noite. Esses exemplos ressaltam a atmosfera misteriosa e mítica do romance, pois o mito e o elemento medieval se entrelaçam na narrativa, trazendo de um lado as superstições relatadas pelos moradores próximos ao castelo, e de outro o castelo de arquitetura gótica, à beira de um penhasco e repleto de passagem ocultas.

Esses aspectos acentuam um passado primitivo, de uma era não “civilizada” e que carrega elementos estranhos aos olhos do século XIX. Isso é contrastado com diversos

---

<sup>19</sup> Original: “two doctor/psychologists, describes its vampire in terms explicitly borrowed from criminal anthropology, degeneration theory, and alienism, late-Victorian sociomedical disciplines that worked to classify and comprehend the abnormal human subject”.

dispositivos tecnológicos presentes na narrativa, a citar o gramofone, as notícias em jornais e a máquina de escrever. As tecnologias, os meios de transporte, objetos e teorias evolutivas que perpassam o romance o situam em um momento histórico em concordância com a sua escrita. O contraste entre passado e presente, elemento fundamental ao gótico, é trabalhado na obra por meio do Conde e todo o espaço, ações e personalidade que compõem essa personagem. Eles são resquícios de um passado esquecido, que deixam manchas ao longo dos séculos (suas vítimas), ameaçando o presente e tudo aquilo que foi conquistado. O passado ressalta incertezas e medos sobre o que somos e o mundo em que vivemos, e a personagem Dracula transmite isso sob a forma do primitivo e do animalesco, algo presente em todo ser humano, permanecendo adormecido até o momento oportuno de fazê-lo aflorar. O horror e a tensão dos acontecimentos e descrições sombrias e violentas são articulados de modo a levar o leitor, cronologicamente, a “viver” a história por meio dos fatos divulgados em cada carta, telegrama ou notícia. O vampiro, anteriormente trabalhado por autores como Coleridge, Lord Byron, John Polidori, Joseph Sheridan Le Fanu e Théophile Gautier, encontra nessa obra o espaço, o foco narrativo e o estilo fundamental para sua imortalização.

O vampirismo em **Dracula**, além de ser composto por uma decadência latente, existência noturna e desejos incontroláveis e indiscriminados, é composto de seres sexuais ativos, dotados de um erotismo alarmante para a época, principalmente as mulheres. A sexualidade e a sedução demonstradas pelas três vampiras do castelo, e por Lucy e Mina como efeito do processo de transformação, tornam mais nítida a dicotomia bem e mal, ameaçando as morais do momento e levantando questões que fazem parte de tabus culturais. Os vampiros dessa obra são “visões modernas de contágios epidêmicos do passado, visitados no presente de forma que, como a doença venérea, entra em casa somente após o convite (sexual)”<sup>20</sup> (BOTTING, 1996, p.148). O apelo sexual dos vampiros se mantém constante, sendo explorado de forma mais ou menos aprofundada pelos autores, porém presente mesmo quando outras características dessa criatura são excluídas, renovadas ou reelaboradas.

A virada do século manteve uma abordagem do gótico similar ao do final do século XIX, de forma que as manifestações de ansiedade ainda tomavam a forma de cidades, moradias, o arcaico, o passado oculto, as energias primitivas, experimentos científicos e *abhumans*. Porém, houve um aumento gradual de descrições e questões psicológicas desenvolvidas em obras consideradas góticas, chamando a atenção para a mente humana, seus temores conscientes e inconscientes. Essa nova abordagem psicológica se explica pela quantidade de teorias

---

<sup>20</sup> Original: “modern visions of epidemic contagions from the past, visited on the present in a form that, like venereal disease, enters the home only after (sexual) invitation”.

advindas da psicanálise que circulava naquele momento, fazendo-nos refletir sobre questões da psique humana. A psicanálise e o gótico têm laços estreitos e profundos, auxiliando um ao outro na exploração do inconsciente humano, possibilitando o reconhecimento de traumas, recalques, distúrbios e fobias, por exemplo. Na verdade, o gótico havia se adiantado à psicanálise. Em **O castelo de Otranto** já percebemos os terrores que nos causam emoções fortes, o espaço do sublime que engloba nossos medos. Esse espaço sublime é o inconsciente humano que a psicanálise, por meio da exploração dos nossos recalques, repressões, medos e terrores da psique, investiga de modo a explicar o funcionamento da mente.

A mente humana é um oceano de informações conscientes e inconscientes que refletem na vida diária nossos medos, angústias, alegrias, ações e percepções do mundo. Freud, partindo de uma experiência pessoal considerada *unheimlich* – os caminhos que escolhia culminavam no mesmo local –, busca na estética modos de explicar o conceito de *unheimlich* e *heimlich*<sup>21</sup>, termos já teorizados por outros estudiosos, porém expandido e reinterpretado por meio da pluralidade de sentidos contida nessas palavras. A partir do estudo etimológico da palavra *heimlich* e *unheimlich* e dos pontos em comum encontrados em situações, vivências e impressões de sentido, de pessoas e coisas, pode-se entender o *unheimlich* como “aquela espécie de coisa assustadora que remonta ao que é há muito conhecido, ao bastante familiar” (2010, p.331).

Em um primeiro momento, a partir de uma extensa catalogação das ocorrências de *heimlich* em várias línguas e sua diversidade de sentidos, é possível verificar encontros entre nuances de significado dessa palavra com seu oposto, *unheimlich*. Esses dois grupos de ideias alheias presentes em *heimlich* levantam a questão da ambiguidade de significados, em que *heimlich* pode se tornar seu oposto. Assim, a noção de *unheimlich* se encontra atrelada à palavra *heimlich*, sendo uma nuance desta. Em um segundo momento, Freud desenvolve sua teoria por meio de exemplos e situações práticas, demonstrando que esse horripilante familiar é percebido ao ver uma pessoa morta, ao ter contato com uma pessoa considerada “louca”, ao pensar sobre a possibilidade de ser enterrado vivo, ao considerar superstições, a escuridão do anoitecer – motivos estruturalmente e tematicamente góticos –, entre outras questões que geram angústia por trazer algo reprimido à tona, porém nem sempre esse reprimido é percebido, sendo familiar somente em nossa psique.

---

<sup>21</sup> “Estranho” e “Inquietante” são algumas das traduções desse termo no português, porém elas não são suficientes para abordar o sentido em alemão. O estudo semântico da palavra *heimlich* (familiar) indica que uma das suas definições muito se assemelha ao seu antônimo, *unheimlich* (não familiar). A ambiguidade desse termo permite que Freud o explore em sua análise, concluindo que o sentimento de angústia gerado em pessoas remete a algo recalçado, estranhamente familiar à psique, fazendo com que *heimlich* converta-se em seu oposto, *unheimlich*.

*Unheimlich* é algo oculto, recalcado e reprimido, que emerge por aquilo que nos causa angústia, medo ou repulsa. *Unheimlich* seria então fundamentalmente gótico. Considerando os lugares e situações possíveis de causarem esse sentimento, Freud afirma que o *Unheimlich* tem muito mais espaço para se formar em uma obra de ficção, de fantasia, não sendo colocado à prova das regras da vida real. Assim, *unheimlich* se modifica, toma formas diferentes, amplia-se. “Na literatura não é inquietante muita coisa que o seria se ocorresse na vida real, e que nela existem, para obter efeitos inquietantes, muitas possibilidades que não se acham na vida real” (FREUD, 2010, p. 371-372). À exemplo dessa afirmação podemos citar o lobo de **Chapeuzinho Vermelho** que devora a vovozinha, se vestindo como ela para esperar sua próxima vítima. Esse ato grotesco não causa inquietação no leitor dessa obra devido ao mundo da literatura, ao pacto ficcional do leitor com o universo do maravilhoso. Porém, se considerarmos a perspectiva da personagem da vovozinha, seu terror ao ver o lobo que a quer devorar a inquieta imensamente, a aterroriza, e seu instinto de autopreservação lhe dá todos os sinais de alerta, o sublime é estabelecido. No gótico, as duas perspectivas, leitor e personagem, podem ser encontradas, tudo dependerá de como a narrativa se constrói. Apesar desse sentimento de horripilante familiar só ser nomeado e definido no século XX, ele integra a maior parte das histórias góticas, sejam elas nomeadamente góticas como **O Castelo de Otranto**, ou aquelas que são perpassadas por motivos, cenários e conflitos góticos.

No século XX, o gótico começa a ser difundido em outros gêneros literários, assim como em outras plataformas ficcionais, como o cinema. Adaptações cinematográficas de obras góticas, como **Frankenstein** e **Dracula**, tornaram-se filmes trazendo outras formas de abordar a narrativa e o horror/terror nela contido por meio do jogo de câmeras, trilha sonora e iluminação, por exemplo. O gótico na literatura do século XX irá lidar com o sujeito, sua alienação, a corrupção mental e espiritual por ele sofrida, a desintegração familiar e suas consequências na psique. O *Southern Gothic*, nos Estados Unidos, espelha bem essas angústias nas obras de Flannery O’Connor e William Faulkner, autores que através do grotesco, do irônico e do decadente criam histórias sobre o cotidiano e sua perversão por meio de temas como a família, a sexualidade, a morte, focalizando personagens descritas como psicologicamente danificadas, excêntricas, tomadas pelo delírio, pela fragmentação do ser, pela alienação, pelos seus estados subjetivos que distorcem a realidade, ultrapassando a barreira rumo à fantasia. Além disso, o gótico traz o medo do estrangeiro – em forma humana ou sobrenatural – e o avanço desenfreado da tecnologia e das ciências como outras causas de ansiedade, as quais podem ser observadas em **O chamado de Cthulhu** (1928), de H. P. Lovecraft, e no filme norte-americano **Alien** (1979). Em meados do século XX inicia-se uma



tendência em relativizar convenções arraigadas na sociedade, procurando estabelecer multiplicidade de sentidos, misturando estilos e gêneros.

Enquanto a literatura da primeira metade do século XX tem como principal preocupação a natureza fragmentada do sujeito, a segunda metade do século, pós-modernidade, tem como principal objetivo pensar nas metanarrativas<sup>22</sup> que tentaram explicar a condição humana, procurando formas de ressignificá-las em si mesmas. As metanarrativas são construídas por diversas micronarrativas que formam uma grande colcha de retalhos. O pós-modernismo procura ressignificar essas narrativas, desnaturalizar questões e trazer diferentes problematizações. Segundo Lyotard, essas metanarrativas são aquelas que oferecem explicações sobre o mundo, a história, o indivíduo e o social que organizam e comandam a civilização, a citar o cristianismo, o marxismo, o iluminismo e diversas outras.

percebida como uma condensação de grandes narrativas, a legitimidade, universalidade e unidade da modernidade é questionada. Parte do desafio às suposições, significados, exclusões e supressões da modernidade emergiu a partir de ficções que justapõem e, portanto, reorganizam estilos e relações narrativas<sup>23</sup> (BOTTING, 1996, p. 169)

A problematização das metanarrativas contesta suas totalidades e reflete como elas são insuficientes para explicar o todo da condição humana, exibindo suas rachaduras e promovendo uma nova perspectiva. Deste modo, era preciso promover uma releitura delas, criando um espaço de trânsito entre as fronteiras que até então as contornavam e as restringiam, possibilitando intertextualidade e abrindo espaço para uma discussão para além do gênero, da plataforma e do estilo artístico, por exemplo. Um dos modos de problematizar essas metanarrativas advém do retorno às narrativas consideradas clássicas – à Bíblia, aos contos de fadas, às mitologias grega e romana – com o intuito de trazer à tona os significados que foram interditados, recuperando-os, ressignificando-os, transgredindo seus contornos, trazendo à tona aquilo que foi silenciado, problematizando o contemporâneo, tentando entender o que ele envolve e como se desenvolve. Ao modificar uma história que está há milênios no nosso imaginário, cria-se certo desconforto ao se retirar a segurança da história anterior, porém esta é somente uma versão, passível de ser revisitada. “A mistura híbrida de formas e narrativas tem efeitos *unheimlich*, efeitos que tornam o jogo e a ambivalência narrativa outra figura de horror,

<sup>22</sup> A Condição Pós-Moderna (1979), de François Lyotard.

<sup>23</sup> Original: “perceived as a condensation of grand narratives, the legitimacy, universality and unity of modernity is put in question. Part of the challenge to modernity’s assumptions, meanings, exclusions and suppressions has emerged in fictions that juxtapose, and thereby reorganise, narrative styles and relations”.

outro objeto dúplice a ser expulso das ordens apropriadas de consciência e representação”<sup>24</sup> (BOTTING, 1996, p. 169). A hibridização tem efeitos *Unheimlich* porque traz traços de formas e narrativas anteriores à superfície, são mescladas para problematizar suas faltas ou sentidos ocultos e, pela ambivalência, traz o conhecido que inquieta, que traz o recalcado à tona. *Unheimlich* é o processo de repressão e retorno do reprimido que procura problematizar, por meio de uma narrativa híbrida, a metanarrativa, relativizando-a, oferecendo uma leitura dupla, um jogo entre o original e possíveis releituras.

Se a narrativa híbrida se configura como procedimento *unheimlich* e é gótica, qualquer evidência desse procedimento, nesse caso o processo de hibridização, pode ser considerado gótico. Afirmamos o gótico, nesse contexto, como algo referente à forma e ao tema devido ao encontro entre estruturas e narrativas diferentes ocasionadas pelo *unheimlich*. A hibridização é potencializada pela temática, pois para cada temática temos uma estrutura adequada. Estrutura e tema são duplos um do outro. Essa duplicidade gótica pode ser encontrada, por exemplo, em releituras de contos de fadas. No pós-modernismo, a tendência de questionar as convenções totalitárias e ideias arraigadas no inconsciente e na sociedade levará alguns autores a retornarem aos contos de fadas com o intuito de reescrevê-los, subvertê-los, de quebrar o encanto, de duvidar do final feliz.

A revisitação de contos de fadas é uma vertente literária estudada e difundida por críticos e escritores de ficção e poesia. Em relação ao processo revisionista, é possível encontrar várias obras críticas que procuram teorizar e analisar essas releituras, bem como ter acesso a inúmeras obras que exemplificam essa retomada e transformação de um conto de fada ou da mistura entre eles. **A child again** (2005), de Robert Coover, **The Bloody Chamber** (1979), de Angela Carter, **Transformations** (1971), de Anne Sexton, e **Branca dos Mortos e os Sete Zumbis e outros contos macabros** (2013), de Fábio Yabu são alguns livros dedicados inteiramente a essa revisitação, porém não podemos esquecer de contos e poemas soltos, dentro de livros não dedicados a releituras, que também fazem parte dessa vertente, a citar “Snow, Glass, Apples” (1994), de Neil Gaiman, contido no livro **Smoke and Mirrors** (1998). A revisitação dos contos de fadas, por ser em si um processo de hibridização, só é possível por meio do *unheimlich*, do retorno do e ao conto de fadas clássico, da sua reescrita e ressignificação. Desse modo, o processo de releitura de contos de fadas é gótico, *unheimlich*, pois traz em seu tema e estrutura os fantasmas das versões anteriores, fragmentos sombrios que são problematizados no mundo

---

<sup>24</sup> Original: “the hybrid mixing of forms and narratives has uncanny effects, effects which make narrative play and ambivalence another figure of horror, another duplicitous object to be expelled from proper orders of consciousness and representation”

contemporâneo. Todas as obras citadas subvertem, de modos diferentes, os contos de fadas com que dialogam, por meio da sexualidade, da mudança do ponto de vista narrativo, da modificação da temporalidade, da quebra das regras do gênero conto de fadas, dentre outros aspectos narrativos, estilísticos e linguísticos.

Os contos de fadas populares são, em suas primeiras versões publicadas, um misto de magia, violência, sobrenatural, vingança e luta entre o bem e o mal – ou entre o que a sociedade tinha como correto e incorreto na educação e moral do momento histórico –, gerando uma história com diversos temas e efeitos que se assemelham aos do gótico. Esses aspectos são reelaborados nas releituras, explorando e problematizando o passado e o presente, na forma e na temática, e isso só é possível porque o processo revisionista é *unheimlich*. O gótico, nesse sentido, ajuda a desestabilizar os discursos patriarcais e sexistas, os estereótipos sobre comportamento e posicionamento de mulheres e homens em uma sociedade, o final feliz para os heróis e a punição dos vilões ao subverter essas questões sob a forma do estético, do artístico, do imaginário, desarticulando suas ideias por meio do sublime, abrindo espaço para discussão e reinterpretação.

A relação entre os textos proporciona múltiplas leituras, principalmente quando o texto em questão é declaradamente intertextual, como é o caso das releituras dos contos de fadas. As referências neles encontradas – quando encontradas – enriquecem o texto, pois proporcionam ligações que constroem e desestabilizam nosso conhecimento de mundo e de si. Essas relações tem o papel de interligar ideias, conceitos, críticas, destinos, vidas e estilos díspares, produzindo obras com sentidos variados que são descobertos dentre as camadas do romance, do conto, do poema, da obra. No momento de criação de uma obra há um leque infinito de possibilidades de abordagens, temáticas, estilos e estruturas que são exploradas e trabalhadas de modo a trazer à luz aquilo que é almejado. Nesse processo, a obra pode deixar todo o entendimento e significação na superfície do texto, de fácil alcance para o leitor, ou pode manter subentendido/escondido, entre as camadas do texto, questões que promovem outros sentidos e desdobramentos. Alguns dos motivos desse ocultamento são o contexto histórico e sociocultural, bem como as ideias e mentalidades de uma época que podem ter inibido de alguma maneira a expressividade do criador, de modo que tais sentidos foram colocados na inconsciência do texto. Os contos de fadas populares, por exemplo, são frutos em sua grande maioria da oralidade, sem uma autoria definida, passados de geração em geração, modificando-se de acordo com o lugar, a sociedade e a época. No entanto, mesmo sem uma origem ou versão definida, há nesses contos questões veladas, reprimidas, passíveis de problematizações. Os autores contemporâneos se interessam por esses sentidos latentes, e o *unheimlich* como

processo revisionista cria espaço para que esses autores tragam à superfície da releitura desses contos de fadas algo que estava reprimido nas próprias camadas profundas do texto anterior.

A linguagem, literária ou não, está permeada de camadas de sentido que vão além da descrição de fatos ou acontecimentos, criando labirintos que podem ser atravessados desde que haja conhecimento ou emoção suficiente para assim fazê-lo. Ao perceber os fios que interligam a releitura dos contos de fadas e suas possíveis fontes, reconhecemos que o sombrio está em todas as camadas: quanto mais inacessíveis elas são, mais se desenvolvem o terror, o medo, o sublime. Essa camada de sentido mais profunda contém sombras<sup>25</sup> que se materializam nos contos de fadas populares por meio do cenário, ações, personagens e narrativa, como veremos no próximo capítulo.

Os contos de fadas populares podem ser considerados sombras góticas por serem remanescentes de um passado esquecido e escondem, nas profundezas de suas malhas textuais, significados reprimidos pelo tempo ou épocas que, uma vez trazidos à tona no processo de releitura, geram monstruosidades. As sombras dos textos são rastros, marcas, impressões reprimidas que assombram o novo texto, são *unheimlich* textuais, palimpsestos. A própria natureza do gótico é palimpsestosa, contendo diversas camadas de significados e características que se renovam e se entrelaçam a cada momento de leitura.

O conceito de palimpsesto criado por Gérard Genette, em sua obra **Palimpsestes** (1982), procura entender as relações entre os textos por meio da poética, em vez da linguística. Genette, a partir de um estruturalismo pragmático ou “estruturalismo aberto”, procura ampliar o estudo da poética para além de gêneros e modos de enunciação, definindo que o estudo da poética não é o texto em si, a obra, mas a arquitextualidade do texto. A arquitextualidade é somente uma das relações que podem ocorrer entre textos e, por assim ser, faz parte do que o autor chama de transtextualidade ou, grosso modo, “tudo que o coloca em relação, manifesta ou secreta, com outros textos” (2010, p.13). O teórico francês distingue cinco relações transtextuais entre textos, a citar: intertextualidade, paratexto, metatextualidade, arquitextualidade e hipertextualidade.

Genette define a intertextualidade como “relação de co-presença entre dois ou vários textos [...] como presença efetiva de um texto em um outro. Sua forma mais explícita e mais literal é a prática tradicional da citação” (2010, p. 14). A relação entre paratexto e texto se

---

<sup>25</sup> A palavra sombra será usada nesse trabalho tendo em vista sua concepção gótica e psicanalítica. Sombra no sentido gótico é definido como aquilo que assombra, que causa medo ou desconforto; encontrado na literatura na forma de fantasma e espíritos, na silhueta de alguém ou algo, no jogo de luz. Sombra no sentido psicanalítico é, segundo a teoria de Carl Jung, os aspectos ocultos ou inconscientes de si mesmo, bons ou maus, que o ego ou reprimiu ou jamais conheceu (SHARP, 1991, p.149). Sombra, na perspectiva junguiana, nos auxilia no entendimento daquilo que foi trazido por meio do processo revisionista para a releitura.

constitui através de títulos, subtítulos, posfácios, prólogos, notas de rodapé, epígrafes, entre outros. A metatextualidade é a relação que “une um texto a outro texto do qual ele fala, sem necessariamente citá-lo (convocá-lo), até mesmo, em último caso, sem nomeá-lo” (2010, p.17), a relação crítica entre textos. A arquitextualidade é o “conjunto das categorias gerais ou transcendentais – tipos de discurso, modos de enunciação, gêneros literários, etc. – do qual se destaca cada texto singular” (2010, p.13). A hipertextualidade é a categoria na qual Genette mais se aprofunda em sua obra. Ele a entende como a relação entre um texto B (hipertexto) que retoma um texto anterior A (hipotexto).

Essa nova visão da poética deixa de lado a estabilidade histórica das divisões empreendidas por ela e dá lugar a uma rede de relações que rodeiam a obra, estabelecendo mais espaço para interpretações, mesmo quando permeadas pelas categorizações do estruturalismo. A partir disso, talvez seja esse o motivo de Genette ressaltar diversas vezes em seu texto a preocupação com conceitos estanques. Sua tipologia oferece distinções no intuito de classificar diferentes transtextualidades, entretanto, há comunicação entre um tipo e outro, verificações recíprocas às quais se deve ficar atento. A ideia por trás do termo palimpsesto, literatura de segunda mão, nas palavras de Genette, remete a “um pergaminho cuja primeira inscrição foi raspada para se traçar outra, que não a esconde de fato, de modo que se pode lê-la por transparência, o antigo sob o novo.” (GENETTE, 2010, p.7). Um palimpsesto sugere camadas de leituras que se intercalam, que criam sentidos por meio da junção entre o antigo e o novo, que propiciam relações múltiplas, assim como acontece com o gótico. A liberdade gerada por essa ideia proporciona mais espaço para análises quando consideramos as categorizações feitas pelo crítico francês como guias que auxiliam na identificação das relações entre textos, sem deixar que elas ofusquem ou limitem a possibilidade de outras relações não abarcadas pelo autor.

Ao considerar a ideia de palimpsesto como superior às categorizações, nos aproximamos da liberdade encontrada em Roland Barthes e sua concepção de Texto (BARTHES, 2004). A ideia de Texto acompanha a amplitude do palimpsesto. Detentor de uma pluralidade estereográfica de significantes, o Texto é tecido “de citações, de referências, de ecos: linguagens culturais (...), antecedentes ou contemporâneas, que o atravessam de fora a fora numa vasta estereofonia” (2004, p.71). A partir das influências da teoria sobre genotexto e fenotexto de Kristeva e da noção de *differance* e escrita de Derrida, Barthes articula uma nova visão do texto, modificando a definição por trás dos termos obra e texto. Ao pensar na escrita como um jogo entre significantes sem um significado estável, a dimensão da escrita se abre, quebrando o pressuposto que cada significante tem um significado estável, que a escrita e seus

significantes tem a obra como seu significado. Assim, *obra* é definida como o objeto material, o livro em si, que oferece a possibilidade de interpretação, enquanto que o *Texto* é esse jogo de significantes dentro de uma obra, porém sem nela se limitar. O Texto é travessia entre obras, permeado de citações sem aspas conhecidas, propiciando uma leitura profunda e aberta. O Texto invoca o leitor, é um espaço social que não deixa nenhuma linguagem em desvantagem, é prazer, fruição estética.

Com essa reflexão em mente, o Texto é composto de sombras de outros momentos, pensamentos, discursos. Se, ao considerar o palimpsesto, raspamos um texto e escrevermos outro, as sombras do “original” assombrarão esse novo texto sem, necessariamente, com ele se misturar, mas mudando, inexoravelmente, seus sentidos, de modo que esse permear de uma sombra textual vai reconfigurar os sentidos do texto sobre ela escrito, pois, vez ou outra, a curiosidade do leitor o levará a tentar ler o que diz a sombra, fazendo com que o que foi outrora reprimido (raspado do palimpsesto) retorne e possa (re)significar.

A revisitação dos contos de fadas permite que o conto de fadas popular seja raspado de sua base para dar lugar a um novo texto sem, no entanto, perder de vista a sombra do que fora raspado. Essa sombra permite a resignificação no novo texto, pois o autor de um conto de fadas reescrito, uma releitura, costurou – entreteceu – a sombra do conto de fadas popular, “original” (raspado), com a história e os elementos que ele, primeiramente, percebeu no inconsciente do texto e que, em um segundo momento, selecionou em seu processo de leitura, iniciando um processo de (re)criar/destacar/refazer, de modo que o resultado é algo novo e velho ao mesmo tempo. Novo por causa dos novos sentidos possíveis trazidos à tona pelo autor com esse procedimento de costura; e velho porque o resultado é, invariavelmente, uma manifestação do *Unheimlich*, “ao que é há muito conhecido, ao bastante familiar” (FREUD, 2010, p.331), que não necessariamente é memorável, compreensível ou pertencente à gama de referências sócio-culturais-históricas do leitor (conhecimento de mundo) e de seu psiquismo (conhecimento de si). O gótico se manifesta, desse modo, nas sombras dos textos, nas sombras dos contos de fadas populares e das releituras, na sua forma e nos seus sentidos. Na releitura de contos de fadas, aquilo que perturba sem sabermos exatamente como e/ou por que são as sombras do conto de fadas “raspado” que, ao ser trazido à tona, incomoda os leitores por meio de suas transgressões.

Desse modo, as releituras a serem analisadas neste trabalho serão consideradas não como todos fechados, mas como Textos entremeados de sentidos e vozes, habitados pela pluralidade dos sentidos. Essa liberdade trazida pelo Texto e pela ideia de palimpsesto estabelece relações muito mais fluidas entre textos e torna mais clara a consideração do gótico

e sua natureza palimpsestosa, das sombras reprimidas dos contos de fadas populares como manifestações *unheimlich* intrínsecas presentes no processo de releitura.

As sombras ocultam sentidos nas camadas mais profundas do texto que serão trazidos à tona como forma de problematizar questões pós-modernas. O gótico como tema e estilo, perpetuados por meio do excesso e da transgressão (cf. BOTTING, 1996), auxiliará na revelação desses sentidos. Desse modo, tendo em vista os aspectos sombrios dos contos de fadas populares, as releituras a serem analisadas se apoiam nos elementos resgatados do próprio conto de fadas para um fazer gótico, recuperando e intensificando aspectos amedrontadores presentes no texto anterior, enriquecendo o teor gótico do processo de releituras de contos de fadas para além da forma palimpsestosa, indo de encontro com a própria narrativa e suas escolhas temáticas e estilísticas.

## 2 O GÓTICO E OS CONTOS DE FADAS

Pensar o gótico em relação ao conto de fadas pode parecer, em um primeiro momento, infrutífero, considerando que grande parte da população pensa nos contos de fadas como algo coloridamente inocente, dotados de aventuras, de lutas entre o bem e o mal e finais felizes. Por outro lado, aqueles que foram além dos contos de fadas adaptados – que foram modificados de modo a atenuar cenas mais violentas ou retirando-as completamente pensando no público infantil – ou as produções cinematográficas da *Disney*, afirmariam que os contos de fadas em suas versões “originais” são mais violentos e assustadores do que poderia se imaginar. Para as pessoas que já ouviram os contos dos irmãos Grimm ou de Perrault, nas versões por eles publicadas, imaginar similaridades entre contos maravilhosos e o gótico não é algo ilógico.

A crueldade, a brutalidade, o assustador, o sobrenatural e a morte podem ser facilmente reconhecíveis em diversas histórias maravilhosas, sejam elas coletadas ou criadas. “Barba azul” e “Cinderela”, dois contos conhecidos, ilustram alguns desses temas e escolhas, seja pelos corpos das esposas assassinadas por Barba Azul trancados em um quarto, seja pelos olhos furados das irmãs de Cinderela. “O Junípero”, por exemplo, conta a história de uma mãe que morre após ter a criança que tanto desejou, deixando para trás um menino que será criado pelo pai e a madrasta. A madrasta, tomada pelo ódio, mata o enteado, corta-o e dá sua carne para o marido comer. A irmã do menino, fruto do casamento, se vê tomada de tristeza e enterra os ossos que restou sob um junípero. Da árvore surge um pássaro que canta para as pessoas as seguintes linhas: “Mamãe me matou, papai me comeu e minha irmãzinha os ossos colheu. Num lenço de seda, piedosa, os guardou. E embaixo do zambro o lenço deixou. E ave canora agora sou!” (GRIMM, 2000, p. 404). O canibalismo e a maldade desse conto são sombrios, assustadoramente intensificados com o canto do pássaro. Esses elementos temáticos, assim como os cenários construídos nos contos de fadas, são similarmente encontrados em obras góticas. Florestas repletas de perigos, castelos em ruínas ou assombrados, e estradas inseguras são alguns dos lugares que servem de plano de fundo para os contos de fadas.

Os elementos temáticos e espaciais do conto “História do jovem que saiu pelo mundo para aprender o que é medo” estreitam ainda mais as semelhanças. A história é sobre um jovem que, ao contrário do seu estudioso irmão mais velho, não sabia fazer nada, tornando-se um fardo para seu pai. Um dia, percebendo que não sabia o que era tremer de medo, sai em busca por algo ou alguém que lhe causasse arrepios. Em sua aventura encontra situações que assustariam facilmente a maioria das pessoas: uma figura branca que parecia um fantasma, a companhia de sete enforcados em uma noite fria, três noites em um castelo enfeitiçado. Em todas as situações



o jovem se comportava como se nada houvesse de errado, lidando com elas racionalmente. Durante a primeira noite no castelo, o jovem foi surpreendido por gatos e cachorros falantes que criaram a maior desordem com seus gritos e atos, levando o menino a matá-los. Após a matança, ele foi descansar em uma cama que começou a se mover. Achando graça, andou nela como se fosse uma carroça puxada por cavalos, dizendo sempre para ir mais rápido. Na segunda noite, corpos começaram a cair da chaminé, criaturas grotescas que, usando pernas como paus e caveiras como bolas, iniciaram um jogo macabro no qual o jovem quis participar. Na terceira noite, homens trazem um caixão e, sentindo pena da frieza do defunto, o menino deita junto a ele para esquentá-lo. Após suceder, o corpo tenta matar o jovem que consegue, com certo esforço, enfiá-lo de volta no caixão. Após sobreviver as três noites, o jovem casa-se com a filha do rei, porém não havia ainda aprendido o que era tremer de medo. Curiosa pelo fato, a camareira de sua esposa joga, no meio da noite, um balde de água fria no jovem, acordando-o e fazendo-o tremer, de frio. Dentre tantas situações assustadoras é o frio o que o jovem mais teme.

Episódios violentos e cruéis como os aqui citados podem ser entendidos, segundo o historiador Robert Darnton (1988), se consideramos o contexto dos camponeses que contavam essas histórias. Os camponeses franceses dos séculos XVII e XVIII, por exemplo, sofriam com a escassez de comida, e com a falta de dinheiro para comprar ou pagar itens necessários para a sobrevivência. Vivendo situações inumanas, camponeses abandonavam ou se negavam a ter filhos, e os filhos mais velhos saíam de casa para tentar conseguir um sustento digno, tornando-se indigentes ou ladrões quando nada encontravam. A morte pairava sobre todos, seja no ambiente e nas condições inóspitas da hora do parto, matando milhares de mães, seja na peste que se alastrava deixando vítimas em todos os cantos, ou pela desnutrição daqueles sem mais recursos ou forças para lutar:

os contadores de fadas camponeses não achavam as histórias apenas divertidas, assustadoras ou funcionais. Achavam-nas “boas para pensar”. Reelaboravam-nas à sua maneira, usando-as para compor um quadro da realidade, e mostrar o que esse quadro significava para às pessoas das camadas inferiores da ordem social. No processo, infundiam aos contos muitos significados, cuja maioria se perdeu (...), no entanto, parte do significado ainda se evidencia através dos textos. (DARNTON, 1988, p.92)

Os significados nas linhas e entrelinhas dos contos de fadas podem não aparecer em sua superfície, levando o leitor mais ingênuo a perdê-los. Esses elementos escondidos em meio ao texto é o que nomeamos de sombras, algo não revelado inteiramente, que habitam as camadas dos textos. Os autores contemporâneos conseguem perceber essas sombras e reelaboram-nas

em releituras. “Essas obras contemporâneas trazem não apenas uma elaboração rica e inovadora, como também rejuvenesce contos que há muito conhecemos – ou pensamos conhecer” (VOLOBUEF, 2011, p. 302). O processo de releitura, *unheimlich* e palimpsestuoso, permite o atravessamento da superfície até as camadas mais profundas do texto, encontrando sombras que se intensificam nas releituras aqui analisadas sob um viés gótico. A sombra do texto – o que foi raspado para outro ser escrito – assombra o novo texto, assim como os contos de fadas populares assombram as releituras. O gótico é percebido nas releituras estruturalmente e tematicamente, realçando a obscuridade dos contos de fadas.

É importante mencionar que há diversos contos de fadas, de diferentes coletores, que narram histórias similares em sua narrativa e personagens, oferecendo ao universo literário várias versões, como as de Perrault, Basile e os irmãos Grimm. As diferentes versões dessas histórias maravilhosas ocorrem por serem originalmente contos orais e transmitidos de geração em geração, em locais e sociedades diferentes. Se compararmos versões francesas e alemãs do mesmo conto, por exemplo, perceberemos que os temas se mantêm, mas o modo de abordá-los se diferem. “Os contos franceses tendem a ser realistas, grosseiros, libidinosos e cômicos, os alemães partem para o sobrenatural, o poético, o exótico e o violento” (DARNTON, 1988, p.75). Perrault recolheu contos de fadas da tradição oral, porém os retocou para agradar os frequentadores dos salões de Paris, senhores e senhoras com gosto sofisticado que se divertiam com as histórias maravilhosas. Esses contos podem ser encontrados em **Contos da Mamãe Gansa ou Histórias do Tempo Antigo** (Histoires ou Contes du Temps passé - Les Contes de ma Mère l’Oye, 1697).

Os irmãos Grimm, porém, tinham outro objetivo ao publicarem a coletânea **Contos de Grimm** (*Kinder- und Hausmärchen*, 1812). Influenciados pelo espírito nacionalista característico do período romântico, que buscava uma literatura representativa da identidade alemã, os irmãos Grimm começaram a coletar histórias fantasiosas transmitidas oralmente e adaptaram-nas, modificando algumas, e reunindo esses contos em uma grande coletânea que lhes renderam popularidade internacional ao longo dos séculos. Após a publicação, muitas críticas foram feitas quanto ao teor violento e sexual dos contos, sendo eles impróprios para crianças. Esse foi um dos motivos que levou os irmãos a publicarem uma segunda versão, retirando aspectos inapropriados, “higienizando” as narrativas para que as crianças pudessem ser entretidas também. Ao longo de suas vidas, os irmãos Grimm publicaram sete versões. A popularidade deles e de seus contos de fadas se deve, em parte, às suas novas versões e à inclusão das crianças como público-alvo.

Os contos de fadas, em especial no ocidente, estão profundamente enraizados nas memórias de crianças e adultos. Quando criança, os contos de fadas estão presentes na escola, na peça teatral, na leitura noturna, nos desenhos animados e nas ilustrações em livros. Quando adultos, certas pessoas são tomadas por um sentimento nostálgico ao reconhecer os contos de fadas retratados em filmes ou propagandas, ao ver uma criança lendo um livro desse gênero e se lembrar quando elas próprias se aventuravam naquele mundo mágico, ou ao encontrar/ver uma releitura/adaptação desses contos. Segundo Bruno Bettelheim, os contos de fadas ajudam a desenvolver significados profundos na infância, pois

Falam de suas pressões internas graves de um modo que ela (criança) inconscientemente compreende e - sem menosprezar as lutas interiores mais sérias que o crescimento pressupõe - oferecem exemplos tanto de soluções temporárias quanto permanentes para dificuldades prementes. Esta é exatamente a mensagem que os contos de fada transmitem à criança de forma múltipla: que uma luta contra dificuldades graves na vida é inevitável, é parte intrínseca da existência humana - mas que se a pessoa não se intimida mas se defronta de modo firme com as opressões inesperadas e muitas vezes injustas, ela dominará todos os obstáculos e, ao fim, emergirá vitoriosa” (2002, p.6)

Nos contos de fadas, o bem e o mal aparecem em proporções muito parecidas e é essa dualidade que intriga o leitor, estimulando o aprendizado moral ao tentar resolver esse duelo. Ao longo do conto, o mal pode nos chamar a atenção, nos encantar pelo seu poder, porém é a luta do herói e sua sobrevivência que se tornam significativos para os leitores. “Nos contos de fadas, como na vida, a punição ou o temor dela é apenas um fator limitado de intimidação do crime. A convicção de que o crime não compensa é um meio de intimidação muito mais efetivo” (BETTELHEIM, 2002, p.6). Os contos de fadas simplificam as ações, detalhes que não são cruciais para seu desenvolvimento e intenções são eliminados, trazendo personagens típicos e ações de fácil compreensão.

Os contos de fadas propõem múltiplas leituras. Cada indivíduo lê e compreende de forma diversa em diferentes momentos da vida e isso ocorre pelo fato de as pessoas serem repletas de conflitos internos, muitas vezes inconscientes, que são “tocados” ao ler determinada história, auxiliando na resolução de conflitos emocionais e ajudando a melhor lidar com os medos e frustrações. Quando os adultos se deparam com essas histórias maravilhosas, as emoções por eles sentidas dependerão se os conflitos foram resolvidos na infância ou se ainda há algo pulsante e reprimido esperando para vir à tona. Por essa razão, os contos de fadas, além de fornecerem ferramentas que auxiliam no desenvolvimento da psique e na resolução de conflitos emocionais, podem estimular o inconsciente a fim de que os medos e aflições lá internalizados sejam trazidos ao consciente. Os contos de fadas são primitivos e obscuros,

mesmo quando “higienizados”, pois deixam passar por entre suas frestas textuais forças capazes de estimular aquilo que estava reprimido, trazendo o que estava recalcado na textualidade.

A leitura de uma revisitação de contos de fadas geralmente causa espanto exatamente por essas forças, no processo revisionista, se tornarem mais visíveis, ganhando um espaço mais definido e sublime. A estranheza gerada por essa leitura é reflexo das diversas mudanças incorporadas pelo autor contemporâneo, sendo reconhecíveis e novas ao mesmo tempo, *unheimlich*. Após o encontro com essas releituras, o conto de fada popular até outrora presente em nossa memória, ganha um novo olhar, pois nota-se a familiaridade com a releitura e, ao mesmo tempo, percebe-se que aquela é uma recriação alheia, criativamente diferente. O processo revisionista, por ser em si mesmo *unheimlich*, intenta, ao se apropriar do conto de fadas e explorá-lo, proporcionar no leitor um desequilíbrio de tudo aquilo que é estável, sólido e canônico na composição do sujeito. Cada releitura é trabalhada esteticamente por meio do retorno às camadas mais profundas dos contos de fadas para recuperar e trazer à superfície as sombras, os significados reprimidos. Desse modo, é o *unheimlich* estrutural e temático da releitura que causa no leitor o sentimento de estranhamento e deleite, que faz com que ele pondere sobre até que ponto aquela releitura poderia ser somente criação em cima de uma história já familiar ou se, na verdade, aquilo que lhe é estranho na releitura estava sempre presente nos contos de fadas, mas nunca notado e explorado.

O processo revisionista pode ser considerado duplo. Enquanto autor contemporâneo, é necessário voltar aos contos de fadas e explorá-lo, cavá-lo para deixar expostas aquelas sombras assustadoras que aparecem mascaradas na superfície do texto. É necessário que, ao entrar nas profundezas textuais, o autor absorva e reinterprete aquilo que já estava há muito contido nas camadas, modificando e reelaborando criativamente os elementos encontrados. Enquanto leitor, as releituras de contos de fadas incitam uma leitura dupla, pois estão contidos naquele texto tanto o conto de fadas popular quanto seu outro viés. O leitor quando lê um texto revisitado pensa estar em dois universos, porém há somente um universo que motiva uma leitura dupla. A releitura foi enriquecida, transformada, revirada, mas suas sombras advindas do conto popular permanecem ao fundo. A leitura dupla torna possível a reflexão, pois possibilita a perfuração da camada superficial dos contos de fadas populares, navegando entre as malhas textuais, identificando questões latentes, trazendo o que estava enterrado, os restos mortais, à superfície.

## O Texto

convida a nos comprometermos com uma leitura relacional, ao sabor da qual, ainda que perversa, podemos perfeitamente condensá-la em um adjetivo recentemente cunhado por Philippe Lejeune: uma leitura palimpsestosa [*palimpsestuous reading*].

Colocando-se de modo diferente, apenas pelo gosto de arregimentar perversidades, aquele que ama os textos deve desejar, de tempos em tempos, amar (ao menos) dois ao mesmo tempo”<sup>26</sup> (GENETTE, 1997, p.399, grifo do autor)

O processo de releitura pode ser descrito como duplo, *unheimlich* e claramente assustador – já que revira algo há muito estável –, gótico em todos os aspectos. O ato de revirar algo que “supostamente” não deveria ser tocado é arrepiante. Os autores revisionistas são profanadores de tumbas. O túmulo, em seu exterior, é encoberto por uma superfície – seja de cimento ou mármore, simples ou adornada com anjos – que oculta o corpo em putrefação, os restos mortais, algo que não deve ser perturbado. O autor pós-moderno vê além daquele túmulo (Texto): vê aquilo que está ali enterrado, suas camadas de terra, o caixão e o que ele guarda. Esses restos são íntimos e interditados, não deveriam ser revirados, são recalçados e reprimidos. O autor, ao escavar a tumba, traz à superfície esses restos, expondo o que estava enterrado. Ao colocar esses restos na superfície, reconhecemos que eles fazem parte do todo, são parte da tumba. Contudo, a familiaridade do todo ainda causa desconforto. Esse é o procedimento empreendido pelo revisionismo, isso é, põe as sombras do texto – o não revelado – em destaque, intensificando e subvertendo aquilo que estava entranhado dentre as palavras do Texto. Essa leitura palimpsestosa, ao adentrar os textos por entre suas camadas, revela algo contido na própria tessitura do conto. Assim, quando lemos uma revisão, o que estava escondido é revelado, intensificado, reinterpretado.

Os contos de fadas, com seus elementos cruéis e mortais, e o gótico revelam em suas estruturas e temáticas similaridades, sendo a transgressão, inerente aos dois gêneros, um exemplo. No livro **The Hard Facts of the Grimm’s Fairy Tale**, Maria Tatar problematiza essa transgressão nos contos de fadas:

Quando revisamos alguns dos temas preferidos dos contos de fadas (incesto, fratricídio, abandono infantil, canibalismo e assim por diante), fica claro que [...] Contos de fadas nos levam a um mundo onde os tabus ainda podem estar em vigor, mas onde a transgressão é o motor da trama.<sup>27</sup> (TATAR, 1987, p. 55-56)

No universo gótico, Fred Botting discute sobre dois aspectos fundamentais do texto considerado gótico: o excesso e a transgressão. De acordo com o autor, o gótico é a escrita do

<sup>26</sup> Na tradução em inglês: invites us to engage in a relational reading, the flavor of which, however perverse, may well be condensed in an adjective recently coined by Phillippe Lejeune: a *palimpsestuous* reading. To put it differently, just for the fun of switching perversities, one who really loves texts must wish from time to time to love (at least) two together. A tradução em português, a partir do texto em inglês, foi feita por Aparecido Donizete Rossi e consta na Tese de Doutorado: “SEGREDOS DO SÓTÃO: Feminismo e Escritura na obra de Kate Chopin”.

<sup>27</sup> Tradução nossa: when we review some of the preferred themes of fairy tales (incest, fratricide, child abandonment, cannibalism, and so on), it becomes clear that [...] Fairy tales take us into a world where taboos may still be in force but where transgression is the motor of the plot.

excesso, produzindo efeitos imaginativos e emocionais que excedem a razão, fugindo das regras de estilo neoclássico e indo ao encontro das extravagâncias, abundâncias de ornamentação sem, contudo, ceder às imposições advindas da razão e da escrita convencional e realista. O excesso gótico pode ser alcançado por meio do sublime, por exemplo, pois evoca no leitor uma emoção intensa engatilhada por presenças sobrenaturais, incidentes terríveis e lugares sombrios que arrepiam o corpo ao mesmo tempo que entretêm, cultivando na imaginação o gosto por histórias sobre o maravilhoso e o estranho, o não nomeado, o sobrenatural. A violência e o poder podem também gerar excesso em obras góticas, muitas vezes ligados a contextos políticos de classes, causando ambivalência quanto as intenções por trás de certos atos e narrativas. O excesso, a ambivalência e a filiação ao sobrenatural perpetuadas pelo gótico são indicativos de transgressões.

Ao transgredir os limites da realidade e da possibilidade, eles também desafiaram a razão por meio da indulgência excessiva em ideias fantasiosas e voos imaginativos. Por encorajar crenças supersticiosas, as narrativas góticas subverteram códigos racionais de entendimento e, em sua apresentação de atos diabólicos e incidentes sobrenaturais, aventuraram-se no terreno profano da necromancia e do ritual arcano. *A centralidade da usurpação, intriga, traição e assassinato em tramas góticas parecem celebrar o comportamento criminoso por meio de execuções violentas de ambição egoísta e paixão voraz e encenações licenciosas de desejo carnal.*<sup>28</sup> (BOTTING, 1996, p. 6, grifo nosso)

A frase em destaque poderia facilmente expressar temas e motivos recorrentes no mundo maravilhoso dos contos de fadas, se não fosse pela aparência de incentivo a ações consideradas más, algo não recorrente no mundo dos contos de fadas. Os autores das releituras a serem analisadas identificam esses elementos sombrios e maldosos e os intensificam, se aventuram por entre as teias de um fazer gótico, incluindo ações e caracterizações que vão além daquelas esperadas nos contos de fadas, tornando híbridas as releituras – uma mistura de sobrenatural gótico e sombras do conto de fadas popular.

Assim como o gótico é reflexo das ansiedades humanas presentes no nosso imaginário e ao nosso redor devido a mudanças políticas, sociais, à industrialização, urbanização, sexualidade e mudanças em torno dela, os contos de fadas também lidam com as ansiedades do ser humano. Os contos são mais do que contos preventivos e civilizatórios para crianças, eles também expressam, sob a forma de imagens e ações, realidades e conflitos que permeiam a vida

---

<sup>28</sup> Tradução nossa: Transgressing the bounds of reality and possibility, they also challenged reason through their overindulgence in fanciful ideas and imaginative flights. Encouraging superstitious beliefs Gothic narratives subverted rational codes of understanding and, in their presentation of diabolical deeds and supernatural incidents, ventured into the unhallowed ground of necromancy and arcane ritual. The centrality of usurpation, intrigue, betrayal and murder to Gothic plots appeared to celebrate criminal behaviour, violent executions of selfish ambition and voracious passion and licentious enactments of carnal desire.

de adultos e crianças, ansiedades sobre o amadurecimento mental e sexual, sobre a violência e a maldade que permeia o ser humano, sobre o desconhecido futuro e as relações boas e ruins que serão estabelecidas ao longo de nossas vidas. As releituras analisadas usam os contos de fadas populares como fontes para um fazer gótico, pois percebem que há possibilidade de diálogos entre eles.

Esses diálogos podem ser encontrados, por exemplo, em romances góticos, nos quais é possível identificar elementos dos contos de fadas, como ocorre nas obras de Charlotte Brontë e Emily Brontë. Essas relações transtextuais são algumas vezes pontuais, outras vezes mais singelas. Charlotte Brontë absorve em **Jane Eyre**, por meio do percurso das personagens, similaridades com o conto de fadas “Cinderela” e “Rapunzel”. A personagem-título cresce como uma “serva” na casa de sua tia (equivalente à madrasta de Cinderela) e primos (meias-irmãs de Cinderela), porém Jane encontra forças para deixar esse ambiente sufocante. Após ir para um internato, desenvolver suas habilidades e se tornar professora, cria independência para seguir seu caminho, encontrando Thornfield, moradia do influente Mr. Rochester (o castelo e o Príncipe Encantado). Durante seu trabalho na casa, Mr. Rochester e Jane desenvolvem uma relação de afeição mútua, superando as adversidades da posição social e a falta de laços familiares dela (Cinderela como plebeia), apaixonando-se um pelo outro. No entanto, o relacionamento dos dois não perdura, pois a realidade (as badaladas da meia-noite) é mais forte do que o amor entre eles. O ocultamento da esposa de Rochester e a descoberta desse segredo por Jane, leva-a a fugir. A esposa de Mr. Rochester era considerada mentalmente incapaz de viver em sociedade e vivia trancada no sótão da mansão, guardada em segredo, equivalente à Rapunzel, que fora aprisionada em uma torre pela bruxa. A busca pela amada acontece tanto no conto quanto no romance, sem sucesso imediato. Ao fim das narrativas, o final feliz reina. O encontro de Jane (Cinderela) e Mr. Rochester (Príncipe) ocorre após adversidades, conflitos e ruínas e a afeição entre eles é finalmente celebrada por meio do casamento. As relações transtextuais com o conto “Cinderela” e “Rapunzel” são facilmente discerníveis, indicando a influência que certos enredos e tematizações dos contos de fadas tem na elaboração de romances góticos, entre eles o tratamento maldoso de órfãos e enteados, o encontro e o afastamento do amado, as diferenças entre classes e a superação delas por meio da afeição.

Um outro exemplo da influência dos contos de fadas pode ser encontrado em **O Morro dos Ventos Uivantes**, de Emily Brontë, no qual é possível observar relações transtextuais com o conto de “A Bela e a Fera”. Nelly Dean, a principal narradora do romance, ao contar sobre o início do relacionamento entre Catherine e Heathcliff, relata que Mr. Earnshaw faria uma viagem e que traria presentes para cada um dos filhos, sendo Catherine a filha mais nova,

remetendo ao pai de Bela no conto de fadas. As referências continuam quando a narradora afirma que Mr. Earnshaw passou por dificuldades na viagem que impossibilitaram a realização dos desejos de seus filhos, trazendo consigo uma criança selvagem, Heathcliff, em vez de presentes. Ironicamente contrário aos eventos do conto, o pai de Bela não traz os presentes para suas filhas por ter se tornado prisioneiro da Fera, enquanto Mr. Earnshaw traz a “fera” para sua própria casa, acomodando-a, alimentando-a e criando-a. É necessário ressaltar que essas relações com os contos de fadas são esparsas, não limitando o enredo, o estilo e as escolhas narrativas desses romances góticos a elas, sendo o próprio percurso das personagens mais complexo e elaborado do que aqueles encontrados em contos populares.

“O gótico não é menos previsível que o conto de fadas, o conto de fadas pouco menos sinistramente ambivalente que o gótico, e o *dramatis personae* e a ‘maquinaria’ das duas formas têm muito em comum”<sup>29</sup> (BRIDGWATER, 2003, p. 81). Essa citação nos permite relacionar os dois gêneros, evidenciando suas similaridades sob a forma de quatro pontos a serem problematizados: o modo como as ações se desenvolvem na narrativa, a ambivalência de ambos os gêneros, os personagens tipificados e os efeitos conseguidos pela intervenção de elementos mágicos e sobrenaturais, por exemplo. *Formulaic* quer dizer previsível, algo que exhibe padrões que podem ser observados por meio das inúmeras repetições e, ao se falar de literatura, essa previsibilidade pode ocorrer na narrativa mediante as personagens e narradores, as ações e temas, o foco narrativo e a estrutura. Vladimir Propp em **A Morfologia dos Contos de Fadas** (1928) estabelece essa previsibilidade em elementos narrativos dos contos folclóricos russos, muito semelhantes aos contos de outros países. O autor indica sete classes de personagens/agentes – agressor, doador, herói, princesa e o pai, o falso herói, o mandador e o auxiliar – que irão se desenvolver no decorrer dos contos seguindo funções narrativas, como o distanciamento, proibição, investigação, provação, confronto, punição e núpcias do herói, totalizando trinta e uma funções. Pode haver a omissão de algumas dessas funções, porém os contos seguirão a ordem estabelecida por Propp.

Similar aos contos de fadas, as obras góticas incorporam a previsibilidade sob a forma de cenários, por exemplo, que produzem a sensação de encarceramento e ansiedade, como o castelo medieval, florestas e campos, regiões montanhosas, castelos sombrios, monastérios, mansões, casas abandonadas ou assombradas. As personagens serão geralmente heroínas de grande beleza, porém vulneráveis e ameaçadas por homens dominadores, aristocratas tiranos e opressores em geral que levam à fuga e ao encarceramento das personagens mais fracas e

---

<sup>29</sup> Tradução nossa: Gothic is no less formulaic than fairy tale, fairytale scarcely less sinisterly ambivalent than gothic, and the *dramatis personae* and ‘machinery’ of the two forms have much in common



inocentes. Além disso, a presença ou impressão de algo sobrenatural é importante e recorrente no texto gótico, pois ajuda a aflorar os sentimentos de medo, mistério e suspense que são componentes chave desse gênero. Um último aspecto sobre a natureza previsível da ficção gótica – e de alguns outros textos considerados góticos – é seu final que, em muitos casos, será estabelecido por meio de uma situação limite, um dilema ou confronto, um *cliff-hanger*, que tende à restituição da ordem.

O segundo ponto a ser esclarecido é a ambivalência, característica fundamentalmente gótica. Ela faz parte de sua raiz, significando a incerteza, isso é, a suspensão entre nem isso e nem aquilo, ou isso e aquilo, que pode ser percebido pelo leitor nos textos e nas personagens do gênero gótico. A ambivalência é algo *unheimlich*, deslizando sobre os contornos do que é familiar e não familiar, escondendo algo mais profundo por meio do jogo de palavras e da metáfora, por exemplo. O modo como a ambivalência do sobrenatural é encontrada no gótico é mais sombria e sinistra do que geralmente encontramos nos contos de fadas, isso porque a ambivalência nos contos maravilhosos assume outro caráter, mais simbólico e psicológico. A natureza dos contos de fadas populares não permite, por exemplo, personagens ambivalentes e isso pode ser explicado pelo fato desses textos serem compostos pela materialização textual de forças primitivas da psique e da existência, onde há o embate entre o bem e o mal, não podendo haver personagens que ora são boas e ora são más. Por assim ser, a ambivalência é mais velada, principalmente ao tratar de ações e temas do desenvolvimento humano, relações sexuais, consensuais ou não, e a sexualidade. O conto da Rapunzel, por exemplo, sofreu modificações entre a primeira e a segunda versão da coletânea de contos dos irmãos Grimm. Na primeira, usa-se a ambivalência das roupas apertadas para encobrir o fato de Rapunzel ter se deitado com o Rei, ficando grávida: “Sabe, senhora Gothel, as minhas *roupas estão tão apertadas* que não estão querendo servir mais em mim”. “Ah, menina maldita, o que sou obrigada a ouvir”, disse a fada, fora de si, vendo que havia sido enganada (GRIMM, 2014, *grifo nosso*). Na segunda, porém, a percepção de uma possível gravidez desaparece dando lugar ao pedido de casamento do príncipe e ao plano de fuga de Rapunzel. Contudo, há sempre sentidos mais profundos e subtendidos pelos jogos de palavras, sentidos que habitam as camadas mais profundas do texto, ocultadas em sua totalidade, porém presentes nas entrelinhas.

O terceiro ponto aponta a existência de similaridades entre o *dramatis personae*, dos contos de fadas e do gótico. De um modo geral, essa afirmação se sustenta no sentido de que a tipologia de personagens defendida por Propp pode ser aplicada no estudo de outras formas de narrativa, como o gótico. Podemos encontrar tanto no maravilhoso como no gótico personagens que atrapalharão o herói e outras que o ajudarão, obstáculos e perigos que elas deverão

enfrentar, o vilão será exposto e o herói reconhecido. Há assim alguns pontos em comum entre as esferas de ação dos contos de fadas e das obras góticas. Entretanto, as similaridades vão até certo ponto se considerarmos como são abordadas as personagens desses dois gêneros. Nos contos de fadas, elas são planas e polarizadas (boas e más), trazendo o enfoque principal do gênero para as ações. No gótico clássico (1764 – início do século XIX), as personagens, mesmo sendo mais elaboradas que as dos contos de fadas, são planas, tipificadas, havendo uma grande ênfase na situação e nas ações que levam a punição dos malfeitores e na gratificação do incorruptível, contribuindo para uma escrita de excessos. Contudo, a partir do século XIX, as personagens do gótico são mais desenvolvidas, suas emoções são expressas vividamente e seu psicológico é explorado por meio de atitudes e atos, tornando mais tênue os pontos em comum entre os dois gêneros.

Nas revisões de contos de fadas, o *dramatis personae* é *unheimlich*, as personagens dos contos de fadas populares são trabalhadas, subvertidas e ressignificadas, adquirindo novas características, porém é possível perceber os antigos contornos e trejeitos. Algumas personagens são reelaboradas se apropriando de parte das ações e descrições presentes na narrativa anterior, dando a elas novos enfoques e particularidades, criando espaço para que essas figuras se desenvolvam na narrativa contemporânea. Se considerarmos “Snow, Glass, Apples”, de Neil Gaiman, observamos que os trejeitos vampirescos da Princesa podem ter sido criativamente elaborados considerando, por exemplo, as três vezes em que Branca de Neve é tomada pelo sono da morte no conto de fada popular. Dessa forma, o autor contemporâneo vê nesses episódios espaço para subversão. As sombras do texto anterior são reinterpretadas na releitura como indicativos de uma natureza imortal, vampiresca. Essa questão será desenvolvida no capítulo de análise referente ao conto supracitado.

O quarto ponto trazido pela citação é o termo ‘machinery’. Entendemos como maquinário, os procedimentos formais que criam o efeito esperado pelo gênero, seja do gótico ou do conto de fadas. Alguns deles são o Diabo e personagens que utilizam poções, artefatos mágicos e a mágica em si para conseguirem o que querem, geralmente intitulados bruxos(as) ou feiticeiros(as). O Diabo pode ser encontrado em contos de fadas como “Os três cabelos de ouro do Diabo”, “O camponês e o diabo” e “A moça sem mãos”, assim como em obras góticas como **O Monge, Dr. Faustus** (1588), de Christopher Marlowe, e **O bebê de Rosemary** (1967), de Ira Levin. “Branca de Neve” e “João e Maria” são duas das inúmeras narrativas populares contendo a personagem bruxa ou feiticeira, enquanto que, no gótico, essa personagem pode ser encontrada em “Manfred”, de Lorde Byron, **The Witch of Ravensworth**, de George Brewer, e a saga **Mayfair Witches**, de Anne Rice. Essas personagens maléficas auxiliam na criação de

um ambiente tomado pelo sobrenatural que gera medo e tensão. Além das personagens, o maquinário é desenvolvido nas descrições das cenas, sejam elas góticas ou maravilhosas. Nos contos de fadas, o maquinário está presente na magia, nos animais falantes, na terrível punição, nos duelos entre o bem e o mal. No conto “Cinderela”, de Perrault, a transformação de alimentos e animais em uma carruagem, vassalos e um vestido deslumbrante são considerados maquinarias, permitidas pela magia, que torna possível Cinderela ir ao Baile e conhecer o príncipe. O efeito mágico torna a história mais prazerosa, imaginativa e sublime quando, em meio a cenas mais sombrias, nos deparamos, por exemplo, com punições mortais, como os sapatos em brasa da madrasta de Branca de Neve. O castigo, mesmo que horrendo, gera deleite por desmascarar e punir os vilões. Já a maquinaria gótica é desenvolvida por meio da psicologia do medo, isso é, na construção de um cenário sublime, nos vilões maléficos, no suspense e no sobrenatural. Se compararmos o maquinário de ambos os gêneros iremos encontrar várias similaridades, seja por meio das personagens, do sobrenatural, da descrição de cenário, entre outros.

Os pontos problematizados a partir da citação de Patrick Bridgwater delineiam os pontos em comum das duas formas, seja por meio das esferas de ações das personagens, pelas situações, pela maquinaria ou pela ambivalência. Essas similaridades, por vezes, não serão nomeadas, o que torna a transtextualidade mais difícil de ser apontada, como acontece com **Jane Eyre** e o conto “Cinderela”. Na maioria das vezes, esses diálogos ocorrerão por meio de temas, cenários, motivos e tons escolhidos e empregados seguindo as convenções características do gótico ou do conto de fadas, dificultando a percepção dessas relações em comum. Entretanto, a quantidade de similaridades entre uma forma e outra são muitas e isso pode, em alguns casos, enturvar quais características se relacionam mais a uma forma do que outra, como acontecem com os temas e motivos. Temas e motivos como encarceramento, ameaça à vida, morte/assassinato, luta/batalha, segredos do passado que vêm à tona, fuga e perseguição, canibalismo, pedofilia, bruxaria, envenenamento, satanismo, superstição, medievalismo, heroísmo, transformações, realeza, vivência no campo, ganância, busca por poder, violência, inveja, ciúmes, inocência, medo, ignorância, castigo, amor, casamento e o mal contra o bem são encontrados facilmente em ambas as formas. Desse modo, consideramos que o gótico possui raízes também nos contos de fadas, configurando o gótico prototípico, e o romance gótico, já estabelecido como gênero, irá refletir essas raízes dos contos de fadas por meio de referências, tematizações, estruturações e escolhas narrativas, conscientes ou inconscientes. Os autores contemporâneos durante o processo de releitura não focalizam seus olhares para o gênero como um todo, mas nas histórias que estão contidas nele. Esses escritores

buscam elementos no conto popular para problematizá-los, extraindo questões latentes que podem ser problematizadas por meio de uma releitura. Durante o processo, alguns autores conseguem reconhecer as similaridades temáticas entre os contos de fadas e o gótico e isso é refletido nas releituras por meio de um fazer gótico.

As teorias sobre o Texto e o palimpsesto mostram que uma obra possui diversas fontes e transtextualidades em uma única obra, várias vozes em um único Texto. Um palimpsesto, um Texto (BARTHES, 2004), tem múltiplas e infinitas camadas de significação que se imbricam e se encontram no inconsciente textual. Os contos revisitados a serem analisados possuem em suas camadas a história de Branca de Neve reinterpretada. A história de Branca de Neve possui diversas versões registradas a partir da tradição oral: “A Jovem Escrava”, Giambattista Basile (1634), “Branca de Neve”, dos irmãos Grimm (1812), “Árvore-Dourada e Árvore-Prateada”, de Joseph Jacobs (1892), “Maria, a Madrasta Má e os Sete Ladrões”, de Laura Gonzenbach (1870), dentre outras. A versão que mais possui relações transtextuais com os contos revisitados do *corpus* é a versão dos irmãos Grimm.

Como dito anteriormente, a coletânea de contos passou por várias revisões que ocasionaram mudanças na narrativa de inúmeros contos. O conto sobre Branca de Neve é um deles, chamado **Sneewittchen** na versão original alemã, **Little Snow-white** nas versões em inglês e **Branca de Neve** nas versões brasileiras. Em sua primeira versão (1812), a mãe de Branca de Neve era a responsável por todas as aflições da menina. Não havia madrasta e sim uma mãe tomada por uma inveja avassaladora que ofuscava toda a relação mãe-filha em prol da sua beleza e de seu orgulho. Nessa primeira versão já temos alguns motivos e temas encontrados também em textos góticos. A inveja, por exemplo, é também um tema gótico. A relação de inveja entre mãe e filha pode também ser problematizada por meio da teoria freudiana do narcisismo. As teorias da psicanálise dialogam com os textos góticos, promovendo paradigmas da mente humana, sua psique e seus distúrbios. Na verdade, a psicanálise é gótica em si mesma, pois seu objeto de estudo já havia sido incorporado nos romances góticos anos atrás. A psicanálise trata de pessoas reais, enquanto o gótico trata da ficção. São duas faces da mesma moeda.

As releituras de contos de fadas “Snow, Glass, Apples” e “Branca dos Mortos e os Sete Zumbis” a serem analisadas não possuem como intertexto a primeira versão de “Branca de Neve”, e sim a versão na qual a mãe de Branca de Neve morre após o parto, cedendo lugar a uma nova rainha, a madrasta de Branca de Neve (1857). A mudança empreendida pelos irmãos Grimm pode ser explicada se pensarmos no papel da mãe e da família na sociedade do século XIX. A instituição da família e sua preservação eram questões importantes para aquele

momento histórico e, ao colocar a mãe como detentora de tamanha maldade, quebra-se a imagem de protetora e benevolente que esta mantém na família. A substituição pela madrasta propõe a santificação da mãe morta, um porto seguro que serve como lembrança e lhe dá forças para superar as tribulações da vida. Uma segunda mudança na narrativa ocorre entre uma versão e outra: o modo como Branca de Neve desperta após ter ingerido a maçã envenenada. Na primeira versão, o príncipe leva para seu castelo o caixão de sua amada e, por não conseguir ficar longe dela, faz com que seus servos carreguem o caixão de um cômodo ao outro, durante todo o dia. Em um momento de raiva, um dos servos abre o caixão para ajeitar a menina e diz o quanto eles sofrem por sua causa, empurrando-a com força e fazendo com que o pedaço de maçã seja deslocado de sua garganta, trazendo Branca de Neve de volta à vida. Nas versões posteriores, um dos servos do príncipe que ajudava a carregar o caixão até o castelo tropeça e o faz cair, criando movimentação suficiente para que a maçã seja expelida. Uma das possíveis explicações para essa mudança é o mau comportamento do servo em tratar com tal desrespeito o objeto de afeto e adoração de seu mestre, um comportamento que não poderia ser estimulado, assim, a versão posterior propõe como não intencional o despertar de Branca de Neve. O momento em que a maçã é expelida, fazendo com que Branca de Neve desperte do sono da morte, está presente em somente uma releitura, “Snow, Glass, Apples”, porém a causa do deslocamento da maçã é diferente. Desse modo, as versões posteriores do conto “Branca de Neve” serão escolhidas como intertexto para as releituras do *corpus* por possuírem mais relações transtextuais do que a primeira versão e as versões de outros compiladores.

O conto “Branca de Neve” começa com o desejo de uma rainha em se tornar mãe de uma criança branca como a neve, tão vermelha quanto sangue e tão negra quanto o ébano. As cores nos contos de fadas são expressivas e contêm significados que denotam qualidades, defeitos, fases da vida, relações humanas, dentre outras características que ajudam a tornar mais concretos os personagens, ambientes e eventos. O gótico, assim como os contos de fadas, faz uso de certas cores simbólicas, sendo o preto, o branco e o vermelho algumas delas. O preto está intimamente ligado ao gótico, é a cor da escuridão, representa o desconhecido, o mal, as sombras, o mistério e o medo; já o vermelho aparecerá geralmente em relação a situações que inspiram perigo, desejo, força, determinação, agressividade. O branco representa inocência, paciência, paz, mas também morbidez, doença e fraqueza, temas presentes em vários textos góticos. As cores fazem parte das releituras, sendo mais ou menos intensificadas dependendo da releitura, como iremos problematizar nos capítulos referentes às análises. As cores sonhadas pela rainha são materializadas na forma de um bebê, porém ela morre após dar à luz, deixando Branca de Neve à mercê de uma nova rainha.

Passado um ano, o rei casou-se de novo. Sua segunda mulher era bela, mas altiva e orgulhosa, não admitia que nenhuma outra mulher fosse mais formosa do que ela. Tinha um espelho encantado, diante do qual ficava se contemplando por horas seguidas e perguntava: “dize a pura verdade, dize, espelho meu: há no mundo mulher mais bela do que eu?” (GRIMM, 2000, p.358)

A madrasta possui as características de um aristocrata sedento por poder e superioridade, não medindo esforços para chegar onde deseja – o que é muito comum na narrativa gótica. Sua ganância e vaidade são incentivadas por um objeto mágico, um espelho, que inspira a madrasta a cometer atos maléficis para manter seu *status* e posição. Quando o espelho aponta outra pessoa, uma menina de sete anos chamada Branca de Neve como detentora de uma beleza superior, a madrasta procura meios de eliminar permanentemente a inocente menina de sua vida. A morte será um motivo recorrente no conto, demonstrando tanto a maldade da pessoa que propõe/consuma o ato, a madrasta, quanto da pessoa que o recebe, Branca de Neve, dotada de uma inocência vã, que a faz cair diversas vezes nas armadilhas da madrasta. Quando o espelho lhe afirmou a superior beleza de Branca de Neve,

a rainha ficou lívida de raiva e de inveja. E, desde aquele momento, odiou Branca de Neve. O ódio foi crescendo em seu coração de tal maneira que ela não teve mais sossego: noite e dia a beleza da princesinha, revoltava-se de ser menos formosa do que ela, não se resignava de modo algum (GRIMM, 2000, p.358)

A obsessão por aniquilar Branca de Neve consome a rainha e torna-se o combustível para seus atos. A obsessão humana é outro tema explorado em diversas obras góticas, aparecendo de formas diferentes, por meio de objetos, animais ou pessoas. Edgar Allan Poe é um grande aventureiro no mundo da obsessão, seja pelos dentes de “Berenice” ou pelo gato em “O gato negro”. A obsessão está intimamente atrelada à morte nos contos de Poe e também no conto da Branca de Neve. Porém, não só o objeto da obsessão sofrerá, dado que os obsessivos acarretam grandes danos à psique, tornando-se delirantes e propensos a infligir mal a si mesmo.

Quatro tentativas serão empreendidas para que Branca de Neve morra. A primeira é feita por intermédio do caçador que a leva à floresta, mas não consegue efetuar o assassinato ao ver a menina implorar pela sua vida. Para que a rainha não desconfiasse, ele leva o pulmão e o fígado de um animal a ela ao invés dos órgãos de Branca de Neve. “O cozinheiro os salgou e a perversa madrasta de Branca de Neve os comeu, pensando que devorara o pulmão e o fígado da enteada” (GRIMM, 2000, p.360) O canibalismo do conto pode ser explicado por meio de rituais culturais que estabeleciam que a ingestão de determinados órgãos transmitem a força e a energia de seus antigos donos para aqueles que os ingerem. Sendo assim, os órgãos de Branca de Neve, além de representarem a morte de sua inimiga, transmitiriam a beleza e vitalidade da

menina para a rainha. Segundo a **Encyclopedia of Gothic**, na entrada referente aos irmãos Grimm, “incidentes de confinamento, ostracismo e abuso verbal, feitiços e encantamentos do mal, misoginia, canibalismo e outros perigos terríveis para a vida e a felicidade permeiam a mais memorável de suas fantasias germânicas”<sup>30</sup> (2005, p. 165). O ato de comer carne humana, seja esse intencional ou não, pode ser também encontrado em obras góticas, como a ocultação dos assassinatos cometidos pelo barbeiro Sweeney Todd na forma de tortas de carne, em **The String of Pearls** (1846-47), possibilitando a reflexão sobre fronteiras culturais e psíquicas. O canibalismo, assim como muitos outros temas góticos como incesto, assassinato e o mal em suas diversas formas provocam desconforto e é esse sentimento que faz com que o gótico transmita as angústias e aflições da sociedade.

Após o caçador deixar Branca de Neve ir, ela inicia sua fuga, entrando floresta adentro e esperando que a madrasta não a encontre. Entretanto, ela é uma menina em uma floresta cercada de criaturas desconhecidas e cantos escuros. “A pobre menina vagava sozinha pela floresta, apavorada, sem saber o que fazer, até que saiu correndo loucamente, entre espinhos e pedras aguçadas” (GRIMM, 2000, p.360). Após andar por um tempo na floresta, Branca de Neve encontra uma pequena casa no decorrer da sua fuga, lar dos sete anões e é nesse local que ela se abriga. Em um primeiro momento, os anões suspeitam das intenções daquela menina, porém, após contar tudo o que acontecera, eles assumem o trabalho de protegê-la, com algumas condições: “Se quiseres cuidar da nossa casa, cozinhar, fazer as camas, lavar nossa roupa e costurá-las quando houver necessidade, trazendo tudo limpinho e asseado, poderás ficar conosco e nada te faltará” (GRIMM, 2000, p.362). A questão do dever doméstico imposto às mulheres como forma de retribuição pelos serviços prestados pelos homens – sustentar a família ou proteção – é algo recorrente em toda literatura. O ambiente machista, muitas vezes misógino, permeia várias obras de contos de fadas e da literatura gótica. O *female gothic* aborda essas questões e as problematiza demonstrando as angústias e a situação social à qual as mulheres são sujeitas.

Nas próximas três tentativas de matar Branca de Neve, a própria madrasta assume a tarefa, usando suas habilidades de disfarce e de magia para conseguir o quer. O disfarce é uma convenção usada na literatura gótica, assim como nos contos de fadas, para se obter tanto coisas boas ou ruins, como o resgate de uma donzela ou a ocultação da identidade de um assassino, como acontece com a rainha. Essa ocultação contribui para o mistério e suspense das obras,

---

<sup>30</sup> Tradução nossa: incidents of confinement, ostracism and verbal abuse, evil spells and enchantments, misogyny, cannibalism, and other gruesome perils to life and happiness permeate the most memorable of their Germanic fantasies.

vide a personagem Mathilda, que se disfarça como um clérigo, Rosário, com o intuito de levar Ambrosio a pecar, em **O Monge** (1796), de Matthew Lewis. As tentativas da rainha se dão por intermédio de objetos – fitas para corpete, um pente e uma maçã, alguns encantados pela madrasta. Na primeira vez, ela se vestiu com roupas de mercador e pintou sua face para aparentar velhice, se tornando uma “velhinha” indefesa, fato que motivou Branca de Neve a lhe abrir a porta e deixá-la amarrar a fita em seu corpete. Entretanto, a madrasta a apertou tanto que deixou a menina sem ar, caindo em um sono da morte. Na segunda tentativa, após os anões conseguirem salvá-la ao desfazer o laço, a madrasta se veste e se pinta para que aparentasse ser outra senhora e vai à casa dos anões com um pente encantado. Branca de Neve a manda ir embora, porém fica fascinada com os objetos e a deixa pentear seus cabelos, culminando na sua aparente morte. Os anões mais uma vez a salvam e a madrasta necessita de outro plano.

A rainha ficou estarecida (...). Dirigiu-se, então, a um aposento secreto, de aspecto sinistro, que mantinha no palácio real, e lá preparou uma maçã envenenada. Por fora tinha um aspecto perfeito, com toda a aparência de uma maçã bem madura e muito saborosa. Por dentro, porém, era o contrário, e um pedacinho dela era suficiente para matar de pronto quem a comesse. (GRIMM, 2000, p.363-364)

Após se disfarçar novamente, a madrasta segue até Branca de Neve e lhe oferece a maçã, porém ela recusa. A rainha lhe diz que não deve temer nada e, dividindo a maçã em duas, morde a parte com a casca mais clara para provar que não está envenenada. Essa demonstração faz com que a menina pegue e morda a parte vermelha e envenenada. Ela cai morta e os anões não conseguem salvá-la. Após lamentarem por dias e observarem que Branca de Neve continuava tão linda quanto antes, eles resolvem não enterrá-la, mas colocá-la em um caixão de vidro para que todos pudessem observar sua beleza e apiedar-se de sua morte. Um dia, o filho de um rei aparece, se encanta por ela, implora aos anões que lhe dê o caixão e, após concordarem, segue para seu castelo. Como mostrado anteriormente, aqui se encontra uma das modificações do conto da primeira para as versões posteriores. Branca de Neve se encanta pelo príncipe e aceita se casar com ele. A madrasta também foi convidada para o casamento, mas sem saber que a noiva era Branca de Neve. Após consultar seu espelho, ele lhe diz que a jovem noiva é a mais linda, causando inveja e fazendo com que ela vá ao casamento para ver a noiva com seus próprios olhos. No casamento, ela percebe quem é a noiva e uma mistura de raiva e medo a deixam paralisada, pois haviam lhe preparado uma armadilha: “já haviam sido levados ao fogo sapatos de ferro, que foram trazidos seguros por tenazes e colocados diante dela, que teve de calçá-los e dançar até cair exausta e se contorcendo de dor. Deu o último suspiro, junto com o qual também saiu a sua alma, em direção ao inferno” (GRIMM, 2000, p.369). A morte da madrasta é terrivelmente grotesca, assim como muitas personagens e situações em obras



góticas. O grotesco é um estilo que propõe o entrelaçamento do cômico/absurdo, do ser ou evento estranho/aberrante e do trágico fim que esses levam.

O ato de se apoiar em uma obra e reescrevê-la, desenvolver uma releitura ou adaptá-la, seja para outro gênero literário seja para outro suporte, como os filmes, são empreitadas difíceis de serem datadas, exceto pelas adaptações cinematográficas. As adaptações cinematográficas de contos de fadas, principalmente as da Disney, tornaram-se um mercado multimilionário que não deixa de se reinventar, como vem acontecendo nesses últimos anos com as transformações dos desenhos em *live-action*, em que Cinderelas, Belas e Auroras são interpretadas por atrizes que tornam esse mundo encantado ainda mais fabuloso, para crianças e adultos. A criação de algo, seja literário ou cinematográfico, segue as necessidades que são observadas ao nosso redor e em nós mesmos, sendo as releituras de contos de fadas um desses casos.

Após a Segunda Guerra Mundial, ocorre um crescente interesse por contos de fadas, principalmente em países como Estados Unidos, Inglaterra e Alemanha. O que se chama de "fairy tale renaissance" pode ser datado no início dos anos 1970 e tinha as releituras como principal motivo do ressurgimento desse gênero. Os movimentos de 1968 registrados em vários países, a segunda onda feminista, o descontentamento com as ideologias patriarcais e sexistas presentes nos contos de fadas tradicionais, bem como a proximidade do bicentenário dos irmãos Grimm, em 1985 e 1986, foram alguns dos momentos determinantes para esse florescimento das releituras (JOOSEN, 2011). Além das releituras, muitas obras críticas sobre contos de fadas foram lançadas na mesma época, como "Some Day My Prince Will Come" (1972), de Marcia K. Lieberman, **A Psicanálise dos Contos de Fadas** (1976), de Bruno Bettelheim, e **Breaking the Magic Spell** (1979), de Jack Zipes.

Os conceitos utilizados para a definição dessa nova leitura de contos de fadas são vários, como "revisão", "releituras", "contos de fadas pós-modernos" e "adaptação". Porém, para além dos nomes, cabe-nos a tarefa de melhor entender o sentido por trás dos conceitos. Segundo Maria Cristina Martins, o "processo de releitura submete versões originais dos contos de fadas a um processo de revisão e promete alterações que geram novos textos que se distanciam criticamente das fontes" (2015, p.14). O conceito de conto de fadas pós-moderno pode ser entendido, de acordo com Cristina Bacchilega (1997), como um arranjo não só dos estudos dos contos de fadas e de suas releituras, mas também de ideologias e do momento histórico e estilístico em que a obra foi escrita. Linda Hutcheon apresenta, em **Uma teoria da Adaptação**, três perspectivas distintas sobre a definição de adaptação: "uma transposição declarada de uma ou mais obras reconhecíveis; um ato criativo e interpretativo de apropriação/recuperação; um engajamento intertextual extensivo com a obra adaptada" (2013, p.30). Essas conceituações

abrem um leque de possibilidades de escolhas quanto à proposta de subversão crítica de uma obra conhecida, sendo o termo *releituras* o mais utilizado por críticos do processo revisionista de contos de fadas no Brasil. No entanto, por lidarmos com obras palimpsestuosas, temos em mente que o processo revisionista, independente do termo utilizado, é *unheimlich*, duplo e gótico. Ele permite a produção de sentidos ao trazer à tona aquilo que estava na inconsciência do Texto e abre espaço para que os autores pós-modernos criem outros significados, propiciando novas focalizações, abordagens, temáticas e misturas criativas que inovam algo há muito presente em nosso imaginário.

Assim, por meio das teorias e críticas desse campo do processo revisionista, entendemos as releituras nesse trabalho como o ato intertextual/palimpsestual de se apoiar em obras conhecidas e reinterpretá-las criativamente, alterá-las, transpô-las, subvertê-las e/ou ressignificá-las. Um dos motivos pelo qual os contos de fadas permanecem ativos no mundo literário vem de seu papel na elaboração de conflitos, principalmente na infância, ajudando crianças a superarem medos e aflições inconscientes, ensinando e desenvolvendo o ser humano de forma significativa.

Além disso, a utopia e a transformação que eles carregam em si muito agrada o público adolescente e adulto. Essa utopia transformativa, junto ao desejo de uma vida melhor em uma sociedade de pessoas alienadas e perdidas em relação ao mundo, à sociedade e sua própria vida, leva as pessoas a procurarem lugares em que possam projetar o que não conseguem no mundo real, muitas vezes devido à limitação de códigos morais e das relações sociais. Porém, ao procurar esse outro mundo, não deixamos de ser críticos, não aceitamos as representações culturais dos contos de fadas como certas e intransponíveis. Ao encontrar situações que não condizem com o momento vivido, sejam elas questões políticas ou ideológicas, há uma tomada de posição pelos leitores, autores e críticos que permite a não replicação dessas histórias como elas são, mas como elas podem ser modificadas e atravessadas por discursos diversos que ajudam no desenvolvimento de uma sociedade e do ambiente em que vivemos (ZIPES, 2006). As releituras partem dessa tomada de posição em não deixar discursos tradicionalistas, moralistas, machistas e sexistas se perpetuarem. Nas palavras de Zipes:

Quase todas as reescritas dos contos de fadas tradicionais têm uma maior consciência das complexidades da sexualidade e dos papéis de gênero e têm procurado explorar os contos de fadas tradicionais com uma consciência e percepção social acompanhando criticamente nossos tempos de mudanças.<sup>31</sup> (2006, p.103)

---

<sup>31</sup> Tradução nossa: Almost all the rewritings of the traditional fairy tales have a greater awareness of the complexities of sexuality and gender roles and have sought to explore traditional fairy tales with a social consciousness and awareness in keeping with and critical of our changing times.

As releituras são assombradas pelos contos de fadas clássicos, porém elas exploram e ressignificam essas sombras, subvertendo-as por meio das tensões por elas desenvolvidas. O processo revisionista procura, por meio das releituras, dar ênfase em momentos e ações consideradas como desaprovadoras, que estavam enterradas nas últimas camadas do Texto, encarando-as com mais cumplicidade, criando uma tensão entre a moral – que considera aquilo desaprovador – e a imaginação – que sintetiza os desejos do presente, a memória do passado e o futuro da fantasia. Essa tensão é fundamental para que não haja somente uma reescrita superficial do conto de fadas, mas uma releitura profunda para que a ideologia patriarcal, a subjugação da mulher e as limitações sociais impostas ao ser humano não sejam repetidas. A revisitação preserva os contos de fadas clássicos por meio de suas sombras, porém não se atém a elas, pois, se assim o fizer, a releitura não será mais do que mera repetição. É necessário que haja mudanças estratégicas, principalmente no contexto cultural familiar dos contos de fadas clássicos, mas sem renegá-los, visto que essas histórias fazem parte de nós, nos constituem e nos entretiveram por muitos anos. Negar esses contos não é o caminho para ressignificá-los, e sim, uma forma de repressão que dá a eles ainda mais poder sobre os leitores. É preciso conhecer o conto para poder sair do *looping* limitador por ele gerado e propagado, pois é somente por meio de um processo crítico, do questionamento, do desafio e da subversão desses contos que é possível revisar e questionar valores e, desse modo, refletir sobre novas preocupações e desmistificar as antigas.

A exploração das similaridades entre o gótico e o conto de fadas clássico é importante para perceber como o processo revisionista irá buscar essas interdições inconscientes do Texto para reinterpretá-las, intensificando o que ali estava, acrescentando elementos de modo a produzir sentidos diferentes. É exigida, tanto do leitor quanto do autor, uma leitura dupla, visto que o procedimento revisionista é em si duplo, assustador por sobrepor o familiar e o estranho, *unheimlich* por aquela releitura não ser totalmente nova, mas sim o mesmo texto, porém subvertido e ressignificado. Ao profanar a tumba do Texto, cavando e expondo seus restos, o leitor e o autor se veem tomados pelo sublime, por aquilo que causa medo e dor. Eles transbordam deleite, pois o que leem é catártico, lhes causa terror, mas também um prazer egoísta. “O terror nos atrai porque ele diz, de uma forma simbólica, coisas que tínhamos medo de falar abertamente, aos quatro ventos; ele nos dá a chance de exercitar (veja bem: exercitar, e não exorcizar) emoções que a sociedade nos exige manter sob controle” (KING, 2012, p. 60).

O espaço entre o conto de fadas popular e as releituras, o entre textos, é um ambiente de trânsito que permite contaminações de todos os tipos, como o sombrio e a monstruosidade. Essas contaminações se refletem nas releituras do *corpus*, criativamente entrelaçadas e

elaboradas ao lado das sombras do texto anterior. As monstruosidades nos fascinam, aguçam nosso imaginário, corporificam nossos medos. Vampiros e zumbis, criaturas monstruosas que habitam histórias há séculos, são seres facilmente identificáveis na contemporaneidade, em séries, filmes e na literatura. A caracterização e contextualização desses monstros na sociedade são variadas, podendo um vampiro querer viver em paz com os humanos, por exemplo. Porém, o hibridismo entre o primitivo, o mistério e o sofisticação desses seres não os abandona e o os arrepios gerados por eles persistem. Essas duas criaturas serão exploradas nos próximos capítulos por serem elas personificações de Branca de Neve e dos sete anões nos contos a serem analisados, monstruosidades góticas incorporadas no cenário maravilhoso.

Os capítulos referentes às análises procuram apontar os excessos e transgressões góticos reconhecíveis nas releituras, explorando sua estrutura e temática por meio do processo *unheimlich*, percebendo o que foi trazido à tona e apontando como os elementos incorporados pelos autores pós-modernos conversam e se desenvolvem com o todo.

### 3 PELOS OLHOS DA MADRASTA: Snow, Glass, Apples

Neil Gaiman é um contador de histórias: romances, *graphic novels*, contos e roteiros. O mundo da fantasia reina em sua vida desde a infância, na qual C.S Lewis, Rudyard Kipling, Roger Lancelyn Green e Lewis Carroll e suas histórias permeadas por mitos e contos de fadas faziam parte, estimulando Gaiman a se tornar o menino que sempre tinha um livro na mão, aquele que imaginava e inventava histórias – mesmo quando lhe falavam para não fazê-lo –, que se tornou um escritor premiado e mundialmente conhecido fazendo exatamente o contrário do que lhe disseram: “criar coisas para sobreviver” (GAIMAN, 1994)<sup>32</sup>. Nascido em Portchester, pequena cidade de Hampshire, Inglaterra, em 10 de novembro de 1960, Gaiman cresceu ao redor de livros, tanto presentes de seus pais como empréstimos de vizinhos ou de sua escola. Começou a recitar versos quando ainda nem sabia escrever, suas redações escolares seguiam as aventuras de um sapo alienígena e um professor capaz de viajar no tempo, e seu meio de comunicação inicial com os garotos das diversas escolas nas quais frequentou acontecia por meio dos quadrinhos. Sua adolescência, em meio ao movimento e a ideologia punk, influenciou seu pensamento, levando-o a se tornar um escritor ao invés de seu plano original, que era ser um teólogo. Apaixonado pela fantasia, suas histórias misturam gêneros e ultrapassam limites, criando universos e abordagens literárias únicas, “soltando os demônios, deixando-os voar”<sup>33</sup> (GAIMAN, 2005, p. 3).

Premiado por obras como **Coraline** (2002), **Deuses Americanos** (2001), **Stardust** (1999) e a série de *graphic novels* “Sandman”, Neil Gaiman é também reconhecido por contos fantásticos que podem ser encontrados em antologias temáticas, editadas por outros escritores ou em coletâneas próprias, como **Angels and Visitations: A Miscellany** (1993), **Smoke and Mirrors: Short Fiction and Illusions** (1998) e **Fragile Things: Short Fictions and Wonders** (2006). Em suas coletâneas, Gaiman habitualmente traz pequenos comentários sobre o que o motivou a escrever as narrativas lá encontradas, variando entre pedidos específicos de certos editores ou de imagens e ideias que o assombravam, e que precisavam ser passadas para o papel.

A construção de uma história é incerta, com altos e baixos, riscos e rabiscos que se espalham pelo papel e pela mente do autor, possibilitando vários caminhos não previamente calculados. “O lugar que elas [as histórias] chegaram no final não era o lugar que eu esperava

---

<sup>32</sup> Citação da Neil Gaiman presente no livro “The Art of Neil Gaiman” (2017), de Hayley Campbell. Tradução nossa: make things up for a living.

<sup>33</sup> Tradução nossa: releasing demons, letting them fly.

que elas fossem quando eu comecei. Às vezes a única maneira de saber que uma história tinha terminado era quando não havia mais palavras para serem escritas”<sup>34</sup> (GAIMAN, 2005, p. 17). Essa citação, presente em **Smoke and Mirrors**, traduz o processo de escrita de muitos autores que colocam no papel aquilo que os persegue e assombra. Por ser um admirador de mitos, contos de fadas e lendas, Gaiman reflete em seus textos, por meio de sombras, significações das obras de fantasia que fizeram parte de sua infância, adolescência e vida adulta. Essas significações perseguem o autor, na vida e na escrita. O processo de criação e escrita pode ser entendido como um momento de leitura dessas significações, trazendo de modo consciente ou inconsciente essas sombras para o texto, se perdendo por caminhos conhecidos, se achando em caminhos desconhecidos, chegando onde não se esperava chegar. A criação de uma história pode ter sido um caminho tortuoso que o texto acabado não mostra, ocultando a escuridão e refletindo apenas o que queremos ver, como um espelho.

O espelho, em suas infinitas formas, é um objeto multiuso encontrado em lugares diversos, sendo amplamente utilizado na literatura. O espelho reflete o que queremos ver, seja isso bom ou ruim, nos auxiliando ou nos julgando:

Arrume o ângulo e um espelho pode se tornar uma janela mágica; pode mostrar qualquer coisa que você possa imaginar e, talvez, algumas coisas que você não possa. (...) A fantasia (...) é um espelho. Um espelho distorcido, certamente, um espelho que oculta (...) que podemos usar para nos dizer coisas que não veríamos de outra forma.<sup>35</sup> (GAIMAN, 2005 p. 1-2)

As histórias, assim como os espelhos, abrem a mente para a imaginação correr solta, causando encantamento. Entretanto, o espelho pode distorcer e ocultar, principalmente quando nosso foco está somente no que queremos ver. O jogo de espelhos oculta a escuridão — aquilo sobre o que não queremos falar, o *unheimlich* — e mostra apenas a superfície, ocultando as profundezas, o seu interior. As histórias, assim como os espelhos, não mostram tudo o que o leitor quer ver, usam artifícios e escolhas estruturais que o levam por determinado caminho durante a leitura, ocultando sua escuridão e sua dureza. Porém, o espelho pode se quebrar e mostrar do que é feito, assim como histórias podem ser abertas, remexidas e reinterpretadas. O processo *unheimlich* da revisitação dos contos de fadas quebra em incontáveis pedaços o espelho dos contos populares, transformando a superfície encantada em cacos que não podem

---

<sup>34</sup> Tradução nossa: The place they [the stories] arrived at in the end was not the place I was expecting them to go when I set out. Sometimes the only way I would know that a story had finished was when there weren't any more words to be written down.

<sup>35</sup> Tradução nossa: Angle it right and a mirror can become a magic casement; it can show you anything you can imagine and maybe a few things you can't. (...) Fantasy (...) is a mirror. A distorting mirror, to be sure, a concealing mirror (...) which we can use to tell ourselves things we might not otherwise see.

mais ser colados perfeitamente, deixando rachaduras profundas que indicam suas sombras. Gaiman, ao comentar sobre o modo como foi concebido o conto que analisaremos nesse capítulo, reflete sobre essas rachaduras: “Eu gosto de pensar nesta história como um vírus. Após a ler, você talvez nunca consiga ler a história original da mesma forma novamente”<sup>36</sup> (GAIMAN, 2005, p. 33). A reinterpretação do conto “Branca de Neve” intitulada “Snow, Glass, Apples” subverte o conto popular de modo profundo, remexendo nos ossos da sepultura, expondo-os e criativamente recompondo-os.

Podemos dizer com convicção que a história de Branca de Neve, seja ela contada pelos irmãos Grimm ou adaptada pela Disney, está presente no imaginário popular, mas assim como Gaiman, que a leu centenas de vezes, é difícil para os leitores ver as sombras e lacunas que ela esconde. O gótico contribui nessa tarefa transgressora de quebrar o espelho, pois o *unheimlich* permite reconhecer nas releituras tudo que estava no inconsciente do Texto. Quando Gaiman escreve sobre uma Branca de Neve vampira e uma Madrasta injustiçada, as percepções dos leitores são viradas do avesso e eles se encontram, em um primeiro momento, em um território desconhecido. Porém, os autores contemporâneos reinterpretem algo que, muitas vezes, já estava contido na história anterior, mostrando, em um segundo momento, que as transgressões da releitura são sombras escondidas nas camadas do texto, que foram combinadas com inovações monstruosas, desestabilizando o mundo dos contos de fadas conhecido.

As primeiras linhas de “Snow, Glass, Apples” já são transgressoras por si só: “Eu não sei que tipo de coisa ela é. Nenhum de nós sabe. Ela matou a mãe no parto, mas isso nunca é suficiente para justificar”<sup>37</sup> (p. 331). Encontramos nesse conto um narrador em primeira pessoa, contrariando as regras do gênero contos de fadas que frequentemente traz um narrador onisciente, alguém distanciado e objetivo. Esse narrador busca modos de delinear algo que lhe foge à razão, de definir aquela criatura assassina que o perturba. Descobrimos que a voz que narra pertence a uma mulher, “sábica, e uma bruxa, ou assim eles disseram”<sup>38</sup> (p. 331), detentora de poderes que a fazem ver “momentos congelados capturados em poças de água ou no vidro frio do meu espelho”<sup>39</sup> (p. 331). Mesmo sendo considerada sábica pelo povo, a narradora não se sente assim: “Se eu fosse sábica, não teria tentado mudar o que vi. Se eu fosse sábica, teria me

---

<sup>36</sup> Tradução nossa: I like to think of this story as a virus. Once you’ve read it, you may never be able to read the original story in the same way again.

<sup>37</sup> Tradução nossa: I do not know what manner of thing she is. None of us do. She killed her mother in the birthing, but that’s never enough to account for it.

<sup>38</sup> Tradução nossa: wise, and a witch, or so they said.

<sup>39</sup> Tradução nossa: frozen moments caught in pools of water or in the cold glass of my mirror.

matado antes mesmo de encontrá-la, antes mesmo de tê-lo vislumbrado”<sup>40</sup> (p. 331). Por meio dessas afirmações é possível notar que o que será contado não acompanha o tempo da narradora, são memórias que a fazem refletir sobre sua atual situação. Essa criatura (“her”) gera medo na narradora, um temor tão grande que leva o leitor a crer que o estado atual da narradora deve ser apavorante, pelo modo como ela deseja mudar seu destino, e o é, como nos é contado no fim da narrativa.

Suas memórias começam a organizar a narrativa, contando a história sobre as ações e decisões que a levaram a esta situação. Após anos esperando seu grande amor, aquele que havia vislumbrado em reflexos e nos seus sonhos, ele aparece em seu caminho, se deslumbra por ela e toma tudo aquilo que ela poderia lhe dar, como sua virgindade, “o direito de um Rei”<sup>41</sup> (p. 331). A volta do rei para seus braços faz com que ele, por fim, a leve para o castelo, tornando-a sua mulher. A narrativa mostra, então, que o rei tem uma filha: “um retrato de sua mãe morta estava pendurado no quarto da torre da princesa; uma mulher alta, de cabelos da cor da madeira escura, olhos castanhos. Ela era de um sangue diferente a comparar com sua filha pálida”<sup>42</sup> (p. 332). O leitor é apresentado à criatura que matou sua mãe ao nascer, aquela que aterroriza a nova rainha, uma menina inquietante sobre a qual pouco se sabia: “A menina não se juntava a nós para comer. Eu não sei onde no palácio ela comia”<sup>43</sup> (p. 332). Sua aparição se dá meses após a chegada da rainha ao castelo, quando a menina de seis anos aparece silenciosamente nos aposentos de sua madrasta.

Eu estava bordando à meia-luz, apertando os olhos contra a fumaça da lamparina e a iluminação intermitente. Quando olhei para cima, ela estava lá.  
“Princesa?”

Ela não disse nada. Seus olhos eram negros como carvão, negros como os cabelos; seus lábios eram mais vermelhos que sangue. Ela olhou para mim e sorriu. Seus dentes pareciam afiados, mesmo então, à luz da lamparina.<sup>44</sup> (p. 332).

O leitor consegue reconhecer a criatura, Branca de Neve. Mesmo não sendo nomeada como tal, é possível perceber as sombras do conto de fadas popular do qual ela foi extraída. Sua caracterização é *unheimlich*, sombriamente familiar: o cabelo preto, os lábios vermelhos e a

---

<sup>40</sup> Tradução nossa: If I were wise I would not have tried to change what I saw. If I were wise I would have killed myself before ever I encountered her, before ever I caught him.

<sup>41</sup> Tradução nossa: a king’s right

<sup>42</sup> Tradução nossa: a portrait of her dead mother hung in the princess’s tower room; a tall woman, hair the colour of dark wood, eyes nut-brown. She was of a different blood to her pale daughter.

<sup>43</sup> Tradução nossa: The girl would not eat with us. I do not know where in the palace she ate.

<sup>44</sup> Tradução nossa: I was embroidering by lamplight, squinting my eyes against the lamp’s smoke and fitful illumination. When I looked up, she was there.

“Princess?”

She said nothing. Her eyes were black as coal, black as her hair; her lips were redder than blood. She looked up at me and smiled. Her teeth seemed sharp, even then, in the lamplight.



pele branca (pálida), outrora mencionada, indicam que aquela é Branca de Neve, que aquela é sua história. Porém, a ambientação mal iluminada e sublime em consonância com palavras usadas pela madrasta ao descrevê-la – mais vermelha que o sangue, dentes afiados – indicam que algo está diferente. As memórias da narradora continuam, contando sobre o motivo da presença inusitada da princesa: ela está com fome. Era inverno e a comida era escassa, preservada para durar até o fim desta estação cruel. Assim, a rainha lhe deu uma maçã seca:

“É bom?”

Ela assentiu. Eu sempre tive medo da princesinha, mas naquele momento mostrei-me calorosa e, com meus dedos, gentilmente, acariciei sua bochecha. Ela olhou para mim e sorriu – ela sorria, mas raramente – então ela afundou os dentes na base do meu polegar, o Monte de Vênus, e ela sugou sangue<sup>45</sup> (p. 333)

Sua fome era de outra espécie, pois não se satisfazia com uma maçã, mas com sangue, alimento quente e fresco, um sonho durante o inverno. O que outrora fazia o leitor estranhar é normalizado quando a menina começa a ganhar contornos vampirescos. A caracterização física da menina, *unheimlich* na sua descrição, se revela sublime quando ela suga o sangue da rainha. É aterrorizante pensar naquela menina boa, que permeia o imaginário popular, como alguém de outra espécie, inumana. A desumanização da menina se completa quando, após terminar de se alimentar do sangue da rainha, lambe a ferida e essa se cicatriza, parecendo ter anos. Seus poderes são delineados: “Comecei a encolher de dor e surpresa; mas ela olhou para mim e eu fiquei em silêncio. (...) Eu tinha sido congelada por ela, laçada e dominada.”<sup>46</sup> (p. 333). Os vampiros das obras góticas, dotados de maldade, de fome por sangue e de poderes sobre-humanos se materializam nesse conto de fadas na forma da pequena princesa.

A rainha não é sua única vítima. O Rei, que cada vez menos solicita da Rainha sua presença no aposento real, fica cada dia mais fraco e confuso, uma sombra do homem que era. “Eu corri meus dedos em sua pele enquanto ele dormia. Estava coberto por uma infinidade de cicatrizes antigas”<sup>47</sup> (p. 333). Cicatrizes muito semelhantes àquela deixada em sua mão. A energia do rei foi se perdendo, “seus ossos eram visíveis, azul e branco, sob sua pele”<sup>48</sup> (p. 333), e sua morte era eminente. Após enterrá-lo e se tornar oficialmente rainha, a narradora

<sup>45</sup> Tradução nossa: “Is it good?”

She nodded. I had always been scared of the little princess, but at that moment I warmed to her and, with my fingers, gently, I stroked her cheek. She looked at me and smiled — she smiled but rarely — then she sank her teeth into the base of my thumb, the Mound of Venus, and she drew blood.

<sup>46</sup> Tradução nossa: I began to shriek, from pain and from surprise; but she looked at me and I fell silent. (...) I had been frozen by her, owned and dominated.

<sup>47</sup> Tradução nossa: I ran my fingers across his skin as he slept. It was covered in a multitude of ancient scars.

<sup>48</sup> Tradução nossa: his bones showed, blue and white, beneath his skin.

decide se livrar da criatura que matou seu amado. A narrativa é interrompida por um momento de lucidez:

Se fosse hoje, eu cortaria fora seu coração, certamente. Mas depois eu cortaria sua cabeça e braços e pernas. Eu gostaria que eles a estripassem. E então eu observaria, na praça da cidade, enquanto o carrasco aquecia o fogo até o calor branco com fole, observaria sem piscar enquanto ele jogava cada parte dela para o fogo. (p. 334).

Se isso acontecesse, a história teria um fim diferente, mas a narradora, jovem e inexperiente, decide pedir para que pessoas se encarreguem da morte da princesa, trazendo seu coração como prova. É interessante notar o entrelaçamento entre o conto de fadas e a releitura. As memórias da rainha nos contam que o povo dizia que aquele não era o coração da princesa – assim como acontece no conto de fadas popular –, apesar de estarem enganados. Segunda a perspectiva da releitura, aquele era realmente o coração da princesa e ele nunca foi ingerido.

Eles me trouxeram o coração dela. Eu sei que era dela – nenhum coração de porca ou corça continuaria a bater e pulsar depois de ter sido cortado, como aquele fazia. Eu o levei para meu quarto. Eu não o comi: pendurei-o nas vigas acima da minha cama, o coloquei em um pedaço de barbante que enchi de bagas de sorveiras vermelhas como o peito de um pintarroxo; e com cabeças de alho.<sup>49</sup> (p. 335).

Com o coração ainda batendo e cabeças de alhos envolvendo-o, a releitura da história de Branca de Neve se apresenta cada vez mais gótica e sublime. O entrelaçamento entre a releitura e as ações do conto de fadas popular é visível e perturbador, *unheimlich* a cada linha.

“Os anos se passaram devagar e meu povo alegava que eu os governava com sabedoria. O coração ainda estava pendurado na cama, pulsando suavemente durante a noite. Se houve alguém que lamentou pela criança, não vi nenhuma evidência.”<sup>50</sup> (p. 336). A feira da primavera, celebrada todo ano e visitada pelos habitantes amedrontadores da floresta e de comerciantes de outros reinos, era importante para o reino, trazendo dinheiro e abundância para sustentá-los até o próximo ano. Entretanto, cinco anos se passaram e cada vez menos pessoas visitavam o evento, e isso preocupava o reino. Ao ser solicitada sua ajuda, a rainha olhou em seu espelho para descobrir o que estava espantando os viajantes e o povo da floresta.

Ela tinha doze anos e não era mais uma criança. Sua pele ainda era pálida, seus olhos e cabelos negros como carvão, seus lábios vermelhos como sangue. (...) Eu vi seus

<sup>49</sup> Tradução nossa: They brought me her heart. I know it was hers — no sow’s heart or doe’s would have continued to beat and pulse after it had been cut out, as that one did. I took it to my chamber. I did not eat it: I hung it from the beams above my bed, placed it on a length of twine that I strung with rowan-berries, orange-red as a robin’s breast; and with bulbs of garlic.

<sup>50</sup> Tradução nossa: The years passed by slowly, and my people claimed that I ruled them with wisdom. The heart still hung above by bed, pulsing gently in the night. If there were any who mourned the child, I saw no evidence.

contornos e passos, seu silencioso e flutuante andar de árvore em árvore, como um animal: um morcego ou um lobo. Ela estava seguindo alguém”<sup>51</sup> (p. 337).

Ela seguia um monge que viajava pela floresta e, ao parar para descansar, ela se aproxima dele, seduzindo-o, apreciando sua presa sexualmente, se alimentando da sua vitalidade e deixando-o sem vida. A princesa estava viva e sua mortalidade não dependia de um coração. A rainha teria que tomar conta desse problema com as próprias mãos.

A cena da preparação da maçã envenenada é imagetivamente detalhada, e o ritual de seu preparo é uma combinação do que caracteriza Branca de Neve e o que a enfraquece: a neve que caía, a noite escura, o sangue da poção junto as ervas, os utensílios feitos de prata. As maçãs, envoltas pelo sangue da rainha, a atrairiam e seriam sua morte: “Eu lancei um feitiço nas maçãs (como lançara anos antes, ao lado de uma ponte, um feitiço em mim mesma), que elas eram, sem sombra de dúvida, as maçãs mais maravilhosas do mundo; e o rubor avermelhado de suas cascas era a cor quente de sangue fresco.”<sup>52</sup> (p. 339-340).

A rainha descobre que a princesa vive junto aos anões, criaturas feias e pouco confiáveis, segundo a história. Após eles saírem para trabalhar, a rainha disfarçada a chama, “a cicatriz no meu Monte de Vênus latejava e pulsava quando ela veio em minha direção, saindo da escuridão, nua e sozinha”<sup>53</sup> (p. 340). Apavorada pela presença petrificante da menina, a rainha deixa cair a cesta com as maçãs e corre em direção ao castelo. A narrativa é tomada pela imaginação da rainha, pois ela não vê a princesa comer a maçã, mas imagina que o tenha feito devido ao encantamento nela colocado. Além disso, o coração pendurado em seu quarto parara de bater. Os anões compram cristais e vidro, provavelmente para fazer um caixão para aquela criatura. A movimentação da feira melhora e os visitantes do reino começam a voltar, entre eles um príncipe. Prática e sábia, a rainha sabia que a união dos reinos seria benéfica.

Para selar a união, a rainha se oferece para ele que, excitado com a oferta, pede para que, antes de tudo, ela ficasse nua em frente à janela, deixando seu corpo gelado como o de um cadáver, pedindo para que ela se deitasse e não se movesse ou falasse enquanto ele a adentrava com seu pequeno membro. A necrofilia empregada nessa descrição sexual é perturbadora e mórbida, quebrando o encantamento que popularmente é imposto à figura do príncipe. Ao não

---

<sup>51</sup> Tradução nossa: She was twelve and she was no longer a little child. Her skin was still pale, her eyes and hair coal-black, her lips as red as blood. (...) I saw her edge and step and flitter and pad from tree to tree, like an animal: a bat or a wolf. She was following someone.

<sup>52</sup> Tradução nossa: I cast a glamour on the apples (as once, years before, by a bridge, I had cast a glamour on myself), that they were, beyond any doubt, the most wonderful apples in the world; and the crimson blush of their skins was the warm colour of fresh blood.

<sup>53</sup> Tradução nossa: the scar on my Mound of Venus throbbed and pulsed as she came towards me, out of the darkness, naked and alone.

conseguir o que queria, o príncipe deixa o reino e cavalga pela floresta. A narrativa se modifica, dando lugar à imaginação da rainha novamente. Na floresta, o príncipe deve ter encontrado o caixão da princesa, inerte e fria, do jeito que ele gostava e, após tomá-la/comprá-la dos anões, a teve em seus braços, acariciando seu corpo gelado, iniciando uma relação sexual e forçando a maçã, pelo impacto do ato, para fora da sua garganta.

O coração começa a bater novamente. A rainha não tem para onde fugir, pois o príncipe e a princesa estão juntos e ela não sairá impune. Após recolocar o coração no seu devido lugar, abrindo com as próprias unhas um corte em seu peito, a princesa recupera seu posto de nascença, se tornando rainha. O castigo da madrasta é ser assada como um porco no banquete celebrado em meio ao inverno. Todos estão contra ela. Branca de Neve a observa em sua ruína.

Ela não zombou de mim ou se afastou. Ela olhou para mim, contudo, e por um momento me vi refletida em seus olhos.

Eu não vou gritar. Eu não lhes darei essa satisfação. Eles terão meu corpo, mas minha alma e minha história são minhas e morrerão comigo.

A gordura de ganso começa a derreter e cintilar na minha pele. Eu não emitirei som algum. Não pensarei mais nisso<sup>54</sup> (p. 345-346).

A mudança do ponto de vista narrativo traz ao universo do conto de fadas uma outra perspectiva, uma história construída a partir das impressões e vivências da vilã, originalmente, a rainha/madrasta. A narração em terceira pessoa nos contos de fadas costuma dar ênfase à vida da heroína e do herói, nunca contando o porquê das maldades arquitetadas pelos vilões, sugerindo superficialmente, mas nunca explorando-as. Assim, o percurso dos heróis, nos contos de fadas popular, é contado com mais detalhes, enfatizando as boas ações e criando cenários medonhos para as más, como acontece com a rainha no fim do conto de fadas.

A reinterpretação de uma história pelo ponto de vista do vilão vem se tornando atrativa ao público, seja para aqueles que a produzem seja para os que a leem ou assistem. A produção cinematográfica "Maléfica" (2014), reinterpretação do conto da Bela Adormecida pelo ponto de vista da bruxa, cativou uma imensa quantidade de fãs que, até o lançamento do filme, tinham somente uma visão, uma interpretação daquele conto. A escolha do ponto de vista da madrasta é desencadeada parcialmente pelo fato de as pessoas não serem boas e íntegras como as heroínas e heróis são e ensinam a ser nos contos de fadas. O ser humano é dotado de defeitos, passíveis de errar e de não ter um final feliz. Assim, os heróis e heroínas dos contos de fadas encantam,

---

<sup>54</sup> Tradução nossa: She did not sneer at me or turn away. She looked at me, though; and for a moment I saw myself reflected in her eyes.

I will not scream. I will not give them that satisfaction. They will have my body, but my soul and my story are my own, and will die with me.

The goose-grease begins to melt and glisten upon my skin. I shall make no sound at all. I shall think no more on this.

mas não representam a realidade. Essa falta de representatividade advém do fato de que o bom e o mal, o certo e o errado, não são tão bem definidos como nos mostram os contos maravilhosos, mas conceitos que estão cada vez mais líquidos na sociedade. A audácia e a obstinação, por exemplo, são traços encontrados nos vilões, na maior parte das vezes. Os vilões não têm medo de impor suas vontades, de lutar pelos seus objetivos e fazer de tudo para manter aquilo que conquistaram. No mundo pós-moderno, são os vilões que mais nos representam.

A releitura de Gaiman, ao colocar a rainha como narradora, reinterpreta os fatos da história sob outro ponto de vista, dando voz para aquela que sempre foi rejeitada e taxada como vilã. Porém, essa voz não é criada, mas sim trazida à tona. Essa voz permanecia escondida, pois sua história não era o que o conto de fadas precisava naquele momento histórico e social, uma voz patriarcal responsável pela educação social e moral da sociedade. Era uma voz revestida pelo manto da “terceira pessoa”, dotada de maior neutralidade.

Entretanto, nenhum texto é neutro, todos são perpassados por discursos, ideologias e intencionalidades que não o deixam ser parcial. Nos contos de fadas, é o patriarcalismo o manto que cobre o conto, a tumba que esconde o cadáver. A voz da madrasta é *unheimlich*, foi reprimida para o canto mais escuro e impenetrável das camadas do texto, segue recalcada, porém pulsante à espera de alguém para identificá-la. Gaiman, em seu processo de leitura do texto, reconhece a familiaridade dessa voz e a traz para a superfície, lhe dando as ferramentas necessárias para contar sua própria história.

Enquanto a narrativa dos contos de fadas populares é em terceira pessoa e cronológica, o mesmo não acontece com “Snow, Glass, Apples”. A releitura é narrada de modo fragmentário e traumático, ziguezagueando entre as fronteiras do psicológico e do cronológico. O trauma da narradora é expresso nas primeiras frases da narrativa ao contar como aquela criatura mortal era seu fim, e como ela desejaria que tudo fosse diferente. Ela cria cenários alternativos na sua história, como o momento em que ela reconsidera as circunstâncias quando retiraram o coração de Branca de Neve. A rainha assegura que se tivesse uma segunda chance ela cortaria outras partes e, ao final, queimá-las-ia até que só restassem cinzas. A narrativa, na verdade, se passa enquanto a rainha está no forno prestes a ser assada como um porco. Podemos inferir isso pelos momentos de “lucidez” que esta tem, momentos em que ela brevemente interrompe sua história para dizer algo que mudaria ou para fazer uma declaração: “Está começando a ficar quente aqui” (p. 345).

Outros momentos estruturais da narrativa são os períodos em que a narradora imagina o que poderia ter acontecido em determinada situação. Ao sair do universo do narrador em terceira pessoa, é também deixado para traz descrições sobre o destino de cada personagem,

fato que é remediado, na releitura em primeira pessoa, por esses voos imaginativos da rainha. Esses voos são verossimilhantes, aproximam o leitor ainda mais do texto por ser algo também consistente na realidade, quando não se tem todos os fatos à disposição. Paranoia ou não, esses voos imaginativos ajudam a entender o cenário geral do que está acontecendo, do que aconteceu ou irá acontecer. Esses momentos expressam possibilidades, não são todos fechados, como podemos perceber no período em que a rainha imagina como a maçã pode ter sido desalojada da garganta da menina. Para o leitor e para a rainha, as partes imaginativas serão sempre obscuras e indefinidas, mantidas em camadas inacessíveis, e nunca saberemos o que aconteceu de fato, pois não temos acesso àquele momento.

As personagens, assim com a história, ganham uma nova interpretação. A rainha e a princesa não são mais polarizadas como personagens boas e ruins, vítimas e vilões. Na verdade, a releitura traz a rainha como vítima de sua inocência perante os poderes da princesa somente no fim da história. Iremos delinear e analisar as personagens da releitura de modo a melhor conhecê-las e entender melhor as sombras e as inovações que levaram a essas reinterpretações.

A chegada da madrasta na vida de Branca de Neve acontece por intermédio do casamento dela com o rei, porém o modo como a rainha conhece o rei no conto de fadas tradicional é deixado a cargo da imaginação, nada é dito ou inferido sobre isso. O leitor sabe somente que a madrasta de Branca de Neve é uma pessoa invejosa e conhecedora de feitiços, mas nada é dito sobre o rei ou se este permanece vivo ou não durante toda história. Essa falta de informações sobre o passado da rainha e sobre a vida do rei são duas das sombras que estavam no inconsciente do texto. Gaiman mergulha nessas lacunas do texto base, trazendo das camadas do texto um cenário que foi ignorado, criativamente tecendo-o e o incorporando no todo da história. Em sua reinterpretação, a rainha sempre fora apaixonada pelo rei porque este fazia parte de seus sonhos desde que nascera. Mesmo sendo dotada de beleza e tendo em seu coração um amor imenso, ela era uma camponesa e provavelmente não chamaria a atenção de um Rei.

O começo da releitura muito se assemelha à ideia de amor à primeira vista entre o rei e uma plebeia, porém enquanto a rainha prepara a maçã envenenada para a princesa somos informados que, na verdade, as coisas aconteceram com a ajuda de um feitiço. O feitiço atraiu o rei, mas foi seu amor por ele, bem como sua busca por um destino melhor e sua sobrevivência, que fez com que a rainha recorresse a isso. A maneira como ela descreve o Rei, em seus primeiros encontros, é idealizada, própria dos apaixonados: “Sua barba era vermelho-bronze na luz da manhã e eu o conhecia, não como rei, pois não sabia nada sobre reis, mas como meu amor. (...) Sua barba tão vermelha, seu cabelo tão dourado, seus olhos o azul de um céu de

verão, sua pele bronzeada como o marrom suave do trigo maduro”<sup>55</sup> (p. 331). A rainha não é inocente, mas alguém apaixonado que não deixou por conta do destino a resolução de sua vida amorosa e da sua sobrevivência. Seu desejo por ele é tão grande quanto o dele por ela: “Quando ele me queria, ele mandava me buscar, e eu ia até ele, e lhe dava prazer, e sentia prazer com ele”<sup>56</sup> (p. 332). Ela não é uma rainha sem autonomia e submissa aos comandos do Rei, como é comum encontrar em contos de fadas populares – ela é sua companheira e detentora de desejos sexuais, assim como o rei o é, e ela desfruta de seus encontros com o Rei assim como ele. O desejo sexual feminino é um grande tema em “Snow, Glass, Apples”, desconstruindo a concepção da personagem feminina inserida nos contos de fadas populares que são dominados pela visão patriarcal e machista da época em que foram coletados.

A morte do rei pelas mãos de sua filha é devastadora para a rainha. O medo que sente da princesa é paralisante e a rainha, preocupada com sua própria vida e com a de seu povo, toma medidas drásticas para que ninguém mais fosse ferido. Ela era a rainha em comando, destemida e sábia, pronta para fazer o que fosse necessário para que seu reino fosse produtivo. O povo a admirava e se aconselhava com ela, pedindo sua ajuda quando as vendas começaram a diminuir. Enquanto o povo estivesse satisfeito, ela estava satisfeita, mesmo que isso exigisse sacrifícios. Seu lugar no trono era sua conquista e perdurou por oito anos, sem nenhuma figura masculina ao seu lado. Quando o Príncipe surge na narrativa, não há amor envolvido: “Eu (a rainha) era prática: eu pensava na aliança de nossas terras, pensava no Reino correndo das florestas até o mar. (...) Eu não sou inocente, embora meu falecido marido e rei tenha sido verdadeiramente meu primeiro amante não importa o que dissessem.”<sup>57</sup> (p. 342). Sua inteligência a deixava ver os frutos daquela relação, tanto politicamente quanto sexualmente. É ela quem procura o príncipe para formar uma aliança, se oferecendo como parte do contrato e não o contrário.

A independência sexual feminina não é esperada em contos de fadas populares. Ao incluí-la no cotidiano da personagem, Gaiman subverte e transgrede os fios que moldam esse gênero, fugindo das repetições de comportamentos e ações, incorporando questões atuais e latentes. Mulheres independentes e questionadoras sempre existiram na história da humanidade,

---

<sup>55</sup> Tradução nossa: His beard was red-bronze in the morning light, and I knew him, not as a king, for I knew nothing of kings then, but as my love. (...) his beard so red, his hair so gold, his eyes the blue of a summer sky, his skin tanned the gentle brown of ripe wheat.

<sup>56</sup> Tradução nossa: When he wanted me he would send for me, and I would go to him, and pleasure him, and take my pleasure with him.

<sup>57</sup> Tradução nossa: I (the queen) was practical: I thought of the alliance of our lands, thought of the Kingdom running from the forests all the way south to the sea. (...) I am no innocent, although my late husband, who was once my king, was truly my first lover, no matter what they say.

porém eram na maioria das vezes silenciadas por viverem em sociedades em que os homens exerciam comando na vida pública e doméstica. A questão do desejo sexual feminino, por exemplo, era algo reservado e ligado principalmente à procriação em várias sociedades. Os contos de fadas populares, desse modo, não revelavam nas personagens femininas traços sexuais visíveis. O processo revisionista dá liberdade para que os autores contemporâneos encontrem nessas lacunas, no não dito ou não revelado, naquilo que a sociedade rejeitava, espaço para criação e crítica, itens essenciais para que a releitura não seja uma repetição.

Enquanto “Snow, Glass, Apple” reafirma o desejo sexual feminino como algo natural, desarticulando-o da ideia de procriação, a sexualidade do Príncipe é colocada à prova. O príncipe encantado que salva a princesa, estereotipado pelos contos de fadas como forte, viril e corajoso é retratado por Gaiman como uma marionete com tendências à necrofilia e dotado de um membro sexual reduzido. Se analisarmos criticamente “Branca de Neve”, o fato de um príncipe se apaixonar por uma menina morta e querer levá-la para seu castelo, admirá-la e amá-la se torna mórbido, perturbadoramente sombrio e gótico. Contudo, por estar revestido pelo véu do maravilhoso, esse fato não levanta questionamentos. Gaiman encontra nessa situação uma abertura para a incorporação de novos elementos. O fato de o príncipe se apaixonar por uma pessoa morta levanta várias questões sobre suas intenções e comportamento. Ao interpretar o príncipe como alguém interessado em necrofilia, Gaiman somente dá nomes para aquilo que estava a nossa frente, porém recoberto pelo véu do conto de fadas. Fica a cargo da nossa imaginação elaborar o que aconteceria se Branca de Neve não tivesse acordado: será que ele iria somente admirar sua beleza, ou será que ele teria relações com aquela mulher gélida e inerte? Gaiman procura na figura do príncipe, assim como fez com a rainha, desarticular das personagens certos estereótipos que os contos de fadas populares incorporam. O príncipe não precisa ser, necessariamente, forte e viril, dotado de cortesia e coragem. Assim, em “Snow, Glass, Apples”, o príncipe é apresentado como alguém com desvios sexuais e submisso. Por meio dos voos imaginativos da rainha, descobrimos que talvez não tenha sido um tropeção que fez a maçã sair da boca da princesa:

Mãos, retirando os pedaços de vidro e quartzo de seu corpo frio. Mãos gentilmente acariciando sua bochecha fria, movendo o braço frio, regozijando-se ao encontrar o cadáver ainda fresco e maleável.

Ele a teve lá, na frente de todos eles? Ou ele a levou para um recanto isolado antes de montá-la?

Eu não consigo dizer.

Ele a sacudiu e a maçã saiu de sua garganta? Ou seus olhos se abriram lentamente quando adentrava duramente em seu corpo frio; Ou será que sua boca se abriu, aqueles lábios vermelhos se separaram, aqueles dentes afiados e amarelos se fecharam em seu



pescoço moreno, enquanto o sangue, que é vida, descia em sua garganta, lavando e afastando o pedaço de maçã, o meu próprio veneno?<sup>58</sup> (p. 343-344).

O vínculo criado entre a Princesa e o Príncipe não é amoroso e sim de necessidade. Necessidade da parte dele em ter na Princesa um corpo gelado no qual ele possa satisfazer seus desejos necrófilos e necessidade da parte dela em ter ao seu lado um representante masculino, que a ajudaria a tomar o controle de seu reino, servindo para que ela alcançasse seus objetivos e nada mais. A Princesa sabe que seu reino é ainda tomado por uma visão patriarcal arraigada, própria dos contos de fadas populares, que poderia facilmente esquecer o reino da rainha se tivessem no trono um homem. Assim, sua decisão de tomá-lo como marido e rei é calculada para que eles possam chegar mais longe. O reino terá um soberano, porém quem tomará as decisões será a princesa e futura rainha. O arranjo é de benefício mútuo: o príncipe consegue se tornar rei assim como se era esperado e a princesa passa a possuir uma fonte de sangue acessível que lhe possa fornecer energia, prazer e poder.

O vampirismo de Branca de Neve parece ser inconcebível em um primeiro momento, pois tudo que entendemos como características vampírescas transmitidas pelas obras góticas – instinto animal, poderes sobrenaturais, apetite por sangue, desejo sexual incontrolável e dominância – são contrárias aquelas características femininas perpetuadas pelo conto de fadas da Branca de Neve – inocência, castidade, gentileza, obediência e pureza. Assim, o que teria inspirado Gaiman a ter essa reinterpretação da personagem? O caminho da leitura de um texto é feito em camadas, traçando percursos entre os fios que tecem a história. Esse processo de leitura é sombrio e duplo, pois a interpretação que outrora tínhamos é transpassada por outra leitura, mais profunda e inconsciente, que nos apavora ao mesmo tempo que nos causa prazer, sublime. A história da Branca de Neve, quando lida como obra, não nos deixa atravessar as camadas, nos deixa na superfície, onde tudo se ajusta e o bem prevalece. Quando lemos a história como Texto, um palimpsesto *unheimlich*, temos acesso àquilo que não víamos pela superfície, desconfiamos de ações que outrora passariam despercebidas. Enquanto Bruno Bettelheim, em **A Psicanálise dos Contos de Fadas** (1976), percebe as cores vermelha e branca, características físicas da menina, como um contraste entre a inocência sexual (branco)

---

<sup>58</sup> Tradução nossa: Hands, pulling off the lumps of glass and quartz from her cold body. Hands, gently caressing her cold cheek, moving her cold arm, rejoicing to find the corpse still fresh and pliable. Did he take her there, in front of them all? Or did he have her carried to a secluded nook before he mounted her? I cannot say. Did he shake the apple from her throat? Or did her eyes slowly open as he pounded into her cold body; did her mouth open, those red lips part, those sharp yellow teeth close on his swarthy neck, as the blood, which is the life, trickled down her throat, washing down and away the lump of apple, my own, my poison?

e o desejo sexual e o sangramento sexual (vermelho), Gaiman encontra espaço para uma releitura de natureza sobre-humana.

Em “Snow, Glass, Apples”, a brancura de Branca de Neve é comparada ao gelo e o vermelho de seus lábios é comparado ao sangue, duas imagens que se aproximam da pele fria de um vampiro e de seu apetite por sangue, que mancha sua boca de vermelho. Mas, isso não é suficiente, já que outras camadas são necessárias para que essa interpretação faça sentido. As três situações em que Branca de Neve é tomada pelo sono da morte e volta à vida é, para os leitores, um triunfo sobre o feitiço da madrasta. Em sua leitura, Gaiman vê mais que isso. Ele vê espaço para criações, sombras que podem ser retomadas e subvertidas. Os despertares de Branca de Neve, bem como o fato de a menina permanecer imutável no caixão de vidro, sem que o tempo e o apodrecimento lhe ocasionassem qualquer dano, poderiam ser criativamente interpretados como indicativos de imortalidade. O gelo e o sangue, quando contrastados com a imortalidade, oferecem interpretações vampírescas.

Na literatura gótica, o vampirismo é comumente encontrado em personagens masculinas e femininas. As características da princesa na releitura muito se assemelham, por exemplo, à personagem Carmilla do romance **Carmilla**, de Le Fanu. O romance é contado sob o ponto de vista de Laura, dez anos após ocorrida a história que relata. Quando ainda era jovem, ela e seu pai deram abrigo a uma linda moça, Carmilla, que tinha hábitos e trejeitos muito singulares. Durante grande parte da narrativa, Laura descreve Carmilla: “esguia e maravilhosamente graciosa [...], seus olhos eram grandes, negros e brilhantes, [...] voz doce e grave, [...] possuía uma frieza incompatível com a sua idade” (2014, p. 22); “mantinha uma reserva constante sobre tudo o que dizia respeito à si própria”(p. 22); possuía uma “languidez física” (p. 25) quando saía para uma caminhada de dia; levantava muito tarde e quase não comia. Seu comportamento era possessivo em relação a Laura, sempre abraçando-a e dizendo frases como: “Você é minha, e *deve* ser minha, você e eu ficaremos juntas para sempre” (p. 24). Laura, após um tempo, começa a ter sonhos confusos e horríveis sobre alguém que a visita durante à noite. Aos poucos, a verdadeira identidade de Carmilla se apresenta: primeiro por uma pintura, depois pelo relato de um amigo da família sobre uma moça que ele havia abrigado e que tinha ocasionado a morte de sua filha e, por último, pelo reconhecimento deste ao vê-la. Na verdade, Carmilla era Mircalla, Condessa de Karnstein, que havia morrido há mais de cem anos. O general, Laura e seu pai vão até a vila vizinha onde o Castelo da família Karnstein se encontra em ruínas. O Barão Vordenburg se junta aos três e indica o caminho para o túmulo de Mircalla. Após tomadas as providências necessárias, enfiam uma estaca no coração da vampira, cortam sua cabeça e queimam tudo. O poder de Carmilla não residia somente na força física, mas também em causar

certo torpor em suas vítimas, que relatam pouco se lembrar de conversas e ações que ocorreram ao redor de vampiros. Além disso, sua beleza estonteante era seu cartão de visita para entrar nas casas de suas vítimas, cortejando-as e se alimentando delas até que nada sobrava. A princesa em “Snow, Glass, Apples” possui algumas dessas características: o modo como ela conquista suas vítimas pela sua aparente inocência, a força física, seu poder quase hipnótico, a imortalidade, os hábitos noturnos, entre outros.

A aparência da Princesa, em “Snow, Glass, Apples”, ajuda a atrair suas presas ou superar algum obstáculo. Quando descobrimos a causa da redução de viajantes e compradores na feira, observamos pelo espelho a Princesa seguindo um monge pela floresta, como um animal segue uma presa. Ao parar para descansar, o monge percebe sua presença, olha-a e deseja-a, lhe dá uma moeda para que ela lhe satisfaça. O monge não tem medo da menina, pois ela lhe parece frágil e indefesa, porém não inocente, dando-lhe dinheiro por troca de prazer. A Princesa se aproveita dessa segurança que passa para poder atacar, conseguir seu alimento e satisfazer sua fome por sangue, mas também para conseguir prazer sexual. Essa moeda é mais tarde dada para os anões com quem vive, pagando por sua segurança.

Sua aparência inocente é também utilizada quando ela volta para recuperar seu reino, elaborando histórias de como foi injustiçada, inventando mentiras sobre a rainha, contando a história que conhecemos como “original”. Sua aparência lhe fornece os meios necessários para conseguir o trono, ter poder e controle sobre o povo e uma fonte de sangue abundante esperando para ser consumido. A inteligência e percepção da Princesa é sua melhor arma, sua melhor aposta de sobrevivência. Ao utilizar seu poder e sua aparência, junto ao apoio de um representante masculino, sua posição no trono se torna inquestionável. Essa é uma história de autopreservação tanto da rainha quanto da princesa, sobrevivência daqueles que melhor lidam com o sistema, seja social, político ou ideológico. A rainha subestima sua inimiga, seu medo toma conta e sua ingenuidade lhe faz pagar o preço com sua vida. A princesa também quer sobreviver, mesmo se para isso seja necessário deixar rastros de corpos. Mulheres fortes, corajosas e independentes cercadas por um sistema falocêntrico e individualista, que lutam por suas sobrevivências da melhor forma que encontram.

O feminismo encontra no gótico um meio de expressão em que o apagamento de fronteiras entre feminino e masculino é problematizado.

[...] uma série de críticas feministas e *queer* sugeriu que o gótico deve também ser compreendido como um obscurecimento das fronteiras entre o masculino e o feminino, onde a monstrosidade é associada com cópia, espelhamento, ou incursão de um gênero (sexual) sobre ou dentro de outro. [...] Vimos então compreender o gótico como um espetáculo de mútua interpenetração de categorias que instituições

sociais e ideológicas por muito tempo tem se esforçado em manter separadas (KAVKA, 2002, p. 211 *apud* DUTRA, 2017, p. 74)

Gaiman, em seu processo *unheimlich* de revisitação, emprega esse obscurecimento ao trazer personagens com características e ações consideradas subversivas se comparadas às personagens de um conto de fadas popular. Subversivas exatamente por obscurecer essas fronteiras, por trazer personagens que não se encaixam nos estereótipos patriarcais embutidos nos contos de fadas, combinando ações e personalidades determinadas pelo gênero segundo ideologias e sociedade. Podemos ver claramente esse obscurecimento nas personagens da rainha e da princesa. Ambas são mulheres fortes, determinadas, que lutam pela sobrevivência e que possuem uma sexualidade ativa, recebendo e fornecendo prazer por vontade própria.

A questão sexual talvez seja o fator que mais obscurece essas fronteiras por ser ainda considerada como um tema tabu para grande parte das mulheres, mas algo natural e saudável para os homens. A releitura traz essa questão latente na contemporaneidade para dentro do texto, reelaborando-a a partir de personagens fortes e inteligentes. A escolha de uma criatura vampiresca como uma reinterpretação da personagem de Branca de Neve consegue tanto refletir sombras do conto de fadas – branco da pele, lábios vermelhos, sono da morte – quanto propor uma crítica a partir da lacuna deixada em relação a sexualidade feminina – o príncipe a salva e ela se casa, sem saber nada sobre ele. O vampirismo é conhecido por estabelecer uma atração quase hipnótica nas pessoas, envolvendo-as numa teia de estímulos sexuais que as fazem mais propensas a se tornarem vítimas. A sexualidade vampiresca é esperada tanto em personagens masculinas quanto em femininas, além de ser uma das características mais reproduzidas em obras literárias sobre vampiros. Além da princesa vampira, a sexualidade da rainha é explorada e exhibe seu comportamento sexual humano sem amarras sociais, liberto de preconceitos. Nos dois casos, humano e espécies sobrenaturais, esse tópico é articulado levando em conta a liberdade sexual.

A modificação das motivações inerente as personagens do conto “Branca de Neve” foi uma das grandes transgressões incorporadas por Gaiman. Ao representar Branca de Neve como vampira e a rainha como vítima, Gaiman não só acrescenta um elemento criativo, mas enfatiza que há outras perspectivas a serem exploradas. Ao inserir uma monstruosidade no lugar de uma menina ingênua, Gaiman brinca com a imaginação do leitor e o liberta das limitações presentes nos contos de fadas. A madrasta pode ser aquela cuja vida está sendo ameaçada, aquela que tem que lutar por sua sobrevivência. A princesa pode ter características más, ser mesquinha e impiedosa. A releitura, nesse sentido, poderia somente inverter papéis sem modificar a natureza

humana de Branca de Neve. Gaiman, porém, dá um passo além ao transformar Branca de Neve em uma vampira. Ele obscurece as fronteiras dos contos de fadas ao trazer uma criatura tipicamente gótica para dentro do universo maravilhoso. Uma criatura que se opõe às características da Branca de Neve dos irmãos Grimm, alguém com força o suficiente para não deixar que as trevas das florestas e do mundo ao seu redor a consumam, tornando-se refém dela. A princesa é as trevas, ela é a predadora e nessa releitura seu destino está em suas mãos. A rainha, sobre quem pouco sabíamos, possui uma história que é imaginada por Gaiman utilizando-se de sombras, e transtexualidades dos contos dos Grimm, que se mesclam com a nova narrativa. Entretanto, mesmo se tornando vítima na releitura, a rainha continua forte, sagaz e capaz de lutar. A monstrosidade presente na madrasta dos Grimm é ressignificada na releitura. Mesmo como vítima, há certa monstrosidade em determinadas ações. Ao tomar a decisão de tirar a vida da princesa, planejar como será e quem o fará, a rainha deixa transparecer aspectos de sua personalidade que são obscuros e primitivos. Sua monstrosidade transparece quando sua existência está em perigo.

Gaiman estabelece a mistura entre elementos do conto de fadas “Branca de Neve” e os elementos dos contos sobre monstros e o sobrenatural encontrados na literatura gótica. A monstrosidade desestabiliza aquilo que é bem definido, como os contos de fadas, e é caótica porque não segue as regras e leis humanas, é movida pelo desejo e não pelo certo e errado. Ao misturar a monstrosidade a um conto de fadas, Gaiman constrói uma narrativa híbrida, palimpsestosa e *unheimlich*. Híbrida ao misturar elementos de dois gêneros diferentes; palimpsestosa por ser possível reconhecer nessa releitura transtexualidades tanto do conto “Branca de Neve” como da literatura gótica; e *unheimlich* porque o conto e a literatura gótica assombram esse novo texto. O horripilante familiar é ressignificado, o que era latente nas camadas textuais ganha espaço para ser explorado e as lacunas são criativamente preenchidas.

As lacunas e as sombras são ressignificadas na releitura a partir de um fazer gótico. A descrição da floresta como repleta de perigos e de moradores suspeitos, a preparação da maçã envenenada e o castigo da rainha, por exemplo, ganham contornos muito mais sombrios e detalhados, esteticamente góticos em seus excessos. O *unheimlich* não só se apresenta no processo de revisitação e nas sombras de histórias anteriores, mas também como elemento na trama narrativa, algo tipicamente gótico. Na história dos Grimm, Branca de Neve se esconde na floresta sob a proteção dos anões, mantendo-se “morta” aos olhos da madrasta. Porém, a madrasta descobre seu paradeiro ao consultar seu espelho. Na releitura, essa descoberta se modifica ligeiramente. A Princesa escolhe deixar rastros, corpos sem vida ou desaparecimentos inexplicáveis para que a rainha perceba que algo está errado. A menina incita na rainha

perturbação e medo, pois o que estava enterrado é trazido à superfície, o passado assombra o presente, e o *unheimlich* se materializa na forma da princesa.

Desse modo, “Snow, Glass, Apples” contribui literariamente com o movimento pós-moderno de ressignificação de metanarrativas por meio do processo de revisitação de contos de fadas. As novas perspectivas sobre as personagens, a incorporação de monstruosidades e outros elementos góticos somam-se para construir uma releitura que retém sombras de outras narrativas, mas não se atêm a elas, promovendo novas problematizações e colocando à mostra aquilo enterrado nas camadas do texto. O reconhecimento de que os contos de fadas também possuem elementos sombrios similares aos da literatura gótica e a mescla deles em uma releitura proporciona o enriquecimento das simbologias, perspectivas, personagens e estilo por ser o gótico um lugar do não conformismo, do não delineado, do *unheimlich*. Neil Gaiman, em sua releitura, nos mostra ficcionalmente que em cada história há mais de um ponto de vista, mais para ser contado e exposto. Depende dos leitores em qual perspectiva acreditar.

#### 4 SUSSURROS, RISADAS E ESPIRROS: Branca dos Mortos e os Sete Zumbis

O conto “Branca dos mortos e os sete zumbis” é o primeiro dos doze contos contidos no livro **Branca dos mortos e os sete zumbis: e outros contos macabros**, coleção que resgata histórias de contos de fadas clássicos e as envolvem em uma trama sombria e atormentada. O livro foi publicado primeiramente sob o heterônimo de Abu Fobiya em uma edição limitada que levava o selo NerdBooks e era vendido somente pela internet, em 2012. Fábio Yabu, o autor por detrás do heterônimo, escolheu ter seu nome na capa da segunda edição do livro, publicada pela editora Globo Alt. “O autor santista Fábio Yabu cravou suas garras muito fundo na artéria de sangue, medo, recalque e mistério que pulsa abaixo da gorda camada de inocência dos contos de fadas. E fez jorrar a verdade” (MALLMANN, 2013). Ao ir ao encontro do universo dos contos de fadas, Yabu consegue penetrá-los e transformá-los de um modo muito contundente. Os vestígios, as transtextualidades, que nos permitem identificar a que conto se refere são ressignificados de tal forma que pouco se assemelham à história anterior. A crueldade, até outrora punida ou atenuada pelos fios que tecem os contos de fadas, é centralizada e exacerbada nessas releituras. Os contos dessa coletânea não têm final feliz.

Fábio Yabu nasceu em Santos, em 1979, e debutou como escritor com o lançamento da história em quadrinhos “Combo Rangers”, em 1998. A série foi uma das primeiras histórias em quadrinho no mundo a serem publicadas exclusivamente na internet, e é claramente inspirada em heróis japoneses. Em 2004, lançou o primeiro livro da série “Princesas do mar” que conta com oito livros e, mais tarde, os transformou em desenho animado, hoje exibido em mais de 100 países. **A Última Princesa**, publicado em 2011, tem em mente um público-alvo diferente das suas obras anteriores, os jovens. A história se passa em um mundo encantado e nos conta as aventuras da última princesa do Brasil, Isabel. Com toques de realidade e uma dose de fantasia e imaginação, Yabu dá um novo sabor para a história do Brasil.

Sob o heterônimo Abu Fobiya, anagrama de seu nome, Yabu publica três obras em 2012: **Branca dos mortos e os sete zumbis: e outros contos macabros**, **Protocolo Bluehand: Zumbis** – em coautoria com Alexandre Ottoni e Deive Pazos –, e a *graphic novel* **Independência ou Mortos**. Um ponto comum salta aos olhos ao ler essas últimas três obras: a fascinação pelos zumbis. Deixando o mundo colorido que lhe rendeu conhecimento popular, Yabu se aventura no universo dos mortos-vivos, do sombrio, do macabro, do bizarro e do sobrenatural.

“Este é um livro sobre velhos amigos: não apenas Branca de Neve, Chapeuzinho Vermelho e Cinderela, mas também Dunsany, Lovecraft, Poe, Gaiman e, é claro, Andersen, os Grimm e Perrault” (YABU, 2013, p.5). Acompanhado do arcabouço literário de renomados autores da fantasia, do horror e do maravilhoso, Yabu traz em suas releituras um sabor diferente daqueles dos contos de fadas, algo mais misterioso e intenso, profundo e sombrio, histórias com influência do mundo contemporâneo, envolventes e capazes de gerar arrepios. O livro em questão se trata de uma coletânea de releituras de contos de fadas, levando o leitor a fazer a leitura de modo linear ou não. Porém, Yabu, sem expressar nada sobre isso, inconscientemente espera que as histórias sejam lidas linearmente, isso porque o mundo em que as narrativas se passam são o mesmo. A leitura não linear poderia causar a perda dos momentos em que as personagens transitam entre as histórias.

A decisão de transformar a floresta dos contos como ponto de encontro de todas as histórias é perspicaz posto que, quando pensamos no mundo dos contos de fadas, não há fronteiras que limitam territórios e que fazem o leitor associar uma história a uma determinada cidade. O território no qual os contos de fadas arquitetam suas aventuras é mágico e ilimitado, é o lar de todos os tipos de seres que transitam entre histórias: quem há de dizer que o lobo da história dos três porquinhos não é o mesmo que o da história de Chapeuzinho Vermelho? Ou seu parente? A falta de nomes proporciona, além da universalidade da história, a possibilidade de haver diálogos entre contos de fadas como um todo. Yabu cria uma floresta onde todas as histórias do livro se passam, um lugar obscuro e perigoso, lar de criaturas estranhas e nocivas.

A floresta, no livro, é o espaço de intertexto, um local escuro e tenebroso que transforma aqueles que por ali passam, devolvendo-os em pedaços, sombras do que foram. O conto “Branca dos Mortos e os sete zumbis” dá boas vindas ao grotesco e ao sanguinário. Assim como tudo está conectado em uma cadeia de ação e reação, a história de Branca de Neve é destinada a ser dolorosa e violenta a partir da decisão da rainha em fazer o necessário para gerar um filho, buscando auxílio dos poderes da floresta e da bruxa que lá residia: “Mas, antes de ser rainha, ela era uma mulher. E o que mais queria na vida era ser mãe” (YABU, 2013, p.13). Enquanto que no conto de fadas o desejo da mãe era o suficiente para concretizá-lo, na releitura é preciso encontrar os meios, mesmo quando a última alternativa é adentrar a floresta proibida: ela “era repleta de monstros e almas penadas. (...) Enquanto cavalgava freneticamente, [a rainha] ouvia ao seu redor sons inexplicáveis e horripilantes, como sussurros, risadas e espirros” (YABU, 2013, p.13-14). A estrada estava “repleta de cadáveres de animais em diferentes estágios de putrefação. Muitos deles ostentavam uma sinistra perfuração no crânio, tão precisa que lembrava um terceiro olho” (YABU, 2013, p.14).



As primeiras linhas desse conto são suficientes para nos ambientar em um mundo diferente dos contos de fadas, ou um universo paralelo a ele. A floresta dos contos que conhecemos é perigosa e esconde seres maléficos, mas nenhuma traz corpos de animais em putrefação. Esse local que até outrora apresentava semelhanças com as paisagens góticas, é descrito no conto como um espaço gótico, entre sombras e ruínas. Na releitura, nem mesmo a velha bruxa, descrita como um demônio pelo narrador, se atrevia a vagar pela floresta devido ao que havia lá fora, na escuridão. A rainha, disposta a correr riscos, faz um pacto com a bruxa que aceita. Seu pagamento é o sangue da bela rainha. A velha bruxa aparentava ser senil, com a pele coberta de verrugas, e renunciava a higiene e a vaidade. Porém, sua aparência escondia sua inteligência e força atípica para a idade. No conto de fadas, há três peças-chaves que compõem Branca de Neve: as cores vermelha, branca e preta. Na releitura, esses elementos são refletidos nos ingredientes que serão utilizados para compor o feitiço: sangue do período menstrual, penas de um corvo e os olhos de um defunto do cemitério que deveria ser colhido às três da madrugada.

A busca por esses ingredientes é pavorosa para a rainha, porém necessária. O primeiro ingrediente, os olhos de um defunto, é o mais atroz de todos. Durante a coleta, a rainha vomita duas vezes e pede perdão por estar cometendo tal ato. Durante a profanação, ela é interrompida por uma voz que a tranquiliza de que aquele a quem a rainha está a profanar não sente nada. A partir da descrição da criança – pequena menina de capuz vermelho – podemos deduzir que se trata de Chapeuzinho Vermelho. Essa dedução é confirmada pelo conto sobre esta personagem presente no livro e, também, pelo conto “O cemitério” que narra brevemente a visão de uma pequena menina de capuz vermelho que visita toda noite o túmulo de sua vó. Assim como os outros animais da floresta, Chapeuzinho também tem um furo em sua testa.

Os outros dois ingredientes se provam mais fáceis de conseguir e, no dia seguinte, ela os leva para a bruxa. A velha “joga um por um em um enorme caldeirão já cheio de água e de sua própria urina, entoando canções profanas que jamais deveriam ter sido escritas. O conteúdo ferveu, tingido pela cor negra da morte e cheirando como a desgraça” (YABU, 2013, p. 16-17). A poção foi bebida pela rainha, “rasgando garganta como cacos de vidros” (YABU, 2013, p. 17), porém ela não vomitou. A poção deveria ser mantida em seu corpo até ela se deitar com o marido para o feitiço funcionar. E como um passe de mágica, ou um feitiço de magia negra, a rainha engravidou, no entanto, não sem consequências:

Primeiro foi acometida por uma febre delirante que a fez convulsionar. Depois, sua língua passou a se retorcer, como se puxada garganta abaixo pelas garras de um bicho preguiça. Seu estômago parecia ser revirado pelo nariz de um porco selvagem, as

unhas caíram como se quisessem sair das falanges e de suas vergonhas uma enxurrada de sangue descia torrencialmente, explodindo em bolhas fétidas, que exalavam fumaça preta que estuprava as narinas, batiam no pulmão e voltavam pela laringe impregnando todo o palato (YABU, 2013, p.18).

A descrição das enfermidades da rainha durante a gestação possui configuração grotesca. O grotesco se desenvolve nas artes primeiramente como arte ornamental – fim do século XV – e é composta da mistura entre ornamentação e entrelaçamento de objetos, trepadeira, homens e animais. Na Renascença, o grotesco não é designado apenas como “algo lúdico e alegre, leve e fantasioso, mas, concomitantemente, algo angustiante e sinistro em face de um mundo onde as ordenações de nossa realidade estavam suspensas” (KAYSER, 1986, p.20). Paralelamente ao substantivo, o adjetivo “grotesco” começa a criar contornos que o leva além das artes plásticas em direção à literatura. “A mistura do animalesco e do humano, o monstruoso como característica mais importante do grotesco” (KAYSER, 1986, p.24). Ao descrever os sintomas e reações que dominam o corpo da rainha, o narrador utiliza animais para comparar a extensão e gravidade dos ferimentos, sinalizando o primitivo, o irracional, o desumano. A despersonalização da rainha a converte em alguém portador de traços estranhos e sinistros, que vão além do plano terrestre e conhecido, um ser grotesco. O uso do vocabulário apela para os sentidos e a imaginação, causando espanto e nojo e reforçando a configuração grotesca.

A rainha confessa, em meio a delírios, que fizera um pacto com o demônio, e que a responsável pelos males que ela sofria, era a bruxa que vivia na floresta. O rei toma providências para encontrar a bruxa, mas poucos guerreiros voltam, e trazem a notícia de uma missão fracassada. Durante doze semanas, a rainha sofreu e esperou pela morte. Na décima terceira semana, porém, sua saúde se reestabeleceu. A bruxa não deixou de acompanhar tudo que acontecia no castelo. Sua aparência havia sido revigorada, ela parecia ser mais jovem e se tornara menos abominável aos olhos dos outros. “O que ela não sabia era quão forte seria o amor daquela mãe pelo bebê que crescia em seu ventre. Amor que expurgou do corpo a magia negra como um alimento estragado, protegendo o pequeno feto de toda maldade” (YABU, 2013, p.20). O feitiço havia dado errado. Branca nasceu saudável e levava na aparência as características dos objetos utilizados para o feitiço: os lábios vermelhos como sangue, os cabelos negros como penas de um corvo e a pele branca como os olhos de um cadáver” (YABU, 2013, p.20).

No dia das oferendas, a bruxa, já com aparência agradável, leva para os monarcas uma maçã envenenada. A rainha vendo aquela fruta tão suculenta a morde enquanto a pequena

criança chora sem parar, talvez como um sinal de alerta. A rainha cai morta, mas não apodrece. Sua beleza continua intacta em um esquite de vidro para ser apreciada pelo rei. O rei, que até outrora não acreditava ser possível sua mulher ter feito um pacto com a bruxa, deixa-se levar pelos rumores e fofocas que circulam no reino sobre a terrível morte de sua mulher. Tomado por ódio e dor, o rei decide culpar sua filha por todo mal “e a pequena Branca, cujos dentes ainda lhe rasgavam a gengiva, passou a ser tratada pior do que os prisioneiros do calabouço: vestia roupas velhas, comia apenas migalhas e dormia no chão frio sem conforto algum” (YABU, 2013, p.21). É possível observar uma mudança bem delineada de enredo e papéis ao comparar esse trecho ao conto de fadas que o inspirou: a bruxa dá a maçã envenenada para a rainha – em um primeiro momento – e não para Branca, e o rei é quem passa a odiar e punir a existência de Branca e não a madrasta – apesar que a madrasta, ao longo do conto, também tem essa função.

O autor contemporâneo lê os contos de fadas e acha rachaduras, pontos que o levam a lugares obscuros dentre as entrelinhas narrativas. A abertura do texto propõe novos olhares para outras perspectivas e caminhos. O autor contemporâneo mergulha no escuro das camadas do texto e volta para a superfície carregando sombras que ele tece junto a inovações, peculiaridades e curiosidades. Yabu, ao ler o conto de fadas de “Branca de Neve”, encontra no desejo da mãe de ter uma criança com as características específicas (e essa criança, pouco depois, nasce contendo os traços outrora desejados) um espaço para transformação e criação. Algo mágico poderia ter acontecido para a menina nascer com tal aparência, e Yabu dá vida a essa magia. Yabu ajuda a conceber Branca na ligação entre o desejo de uma mãe e um feitiço. Ao tecer a história desse modo, há uma mudança na narrativa em que a bruxa, e futura madrasta de Branca, aparece e se envolve na vida da rainha em um primeiro momento. O sangue pago pelo feitiço é o suficiente para a bruxa conseguir sua beleza de volta. Seu plano original é matar a rainha e, assim, tomar seu lugar ao lado do rei. Porém, ela precisa mais uma vez intervir no destino da rainha já que o feitiço não teve as consequências esperadas. A maçã envenenada é a forma escolhida para se livrar daquela cuja beleza é lendária. Na releitura, a rainha é a primeira vítima da inveja e ganância da bruxa.

O papel do rei nessa releitura é ampliado por também ser uma lacuna no conto de fadas popular. Como um rei poderia deixar que a madrasta fizesse tais atrocidades com uma garota inocente? Essa é a pergunta que o leitor poderia se fazer já que o papel do rei na história de “Branca de Neve” é reduzido a se casar com a madrasta. Yabu cria espaço para o rei se desenvolver: é ele o responsável pelo tratamento hostil de sua filha. Para o rei, aquela criança é a culpada da morte de sua mulher, ela é fruto de magia negra e sua existência é insignificante.

Assim, a madrasta tem pleno poder de fazer o que quiser sem ninguém para impedi-la. Assim como Gaiman, Yabu elabora um plano de fundo, um “passado”, para aqueles que convivem com Branca de Neve: o rei, a rainha e a bruxa. Enquanto há um abrupto pulo no conto de fadas do desejo de ter um filho, para a morte da rainha e o casamento do rei e a madrasta, na releitura é possível seguir a narrativa de forma mais fluída, criando conexões mais evidentes entre uma ação e outra.

O rei durante meses orou por sua mulher, desejando que ela saísse daquele estado, mas nada aconteceu. Seu luto foi interrompido ao avistar uma forasteira com beleza similar a de sua falecida esposa: a transformação da bruxa estava completa. O rei se casa novamente, e a bruxa se torna rainha – seu plano finalmente havia se concretizado. Na releitura, o espelho mágico, objeto emblemático no conto “Branca de Neve”, é um presente: “o presente mais caro do mundo” (YABU, 2013, p. 22). O artefato continha conhecimento infinito, mas o uso que a bruxa fazia desse era mesquinho: admirar sua beleza e alimentar seu ego. “Enquanto isso, a pobre Branca levava uma vida que nada lembrava a de uma princesa. Esvaziava os baldes de excrementos no rio, esfregava o chão, buscava água no poço. Todos lhe davam ordens, da rainha aos escravos” (YABU, 2013, p. 23). A menina, por ser considerada amaldiçoada, era maltratada por todos. Sua beleza aos poucos desabrochou, sendo notada pelo príncipe que havia se hospedado no castelo. Um dia, o príncipe encontra Branca. Desacostumada com tamanha gentileza, Branca se espanta e foge, mas deixa para trás um sorriso e pensa que aquele é o momento mais feliz da sua miserável vida.

Após observar a cena, a madrasta segue rumo ao espelho e pergunta a ele sobre sua beleza. A resposta que escuta é perturbadora e, assim como no conto de fadas, a madrasta decide pôr fim na vida de Branca. O caçador é sua primeira opção. Durante a caminhada rumo a floresta, o caçador pergunta a Branca como ela suportava tantos insultos e ela responde simplesmente que já estava acostumada. “Branca era como um cachorro que, espancado sem saber o motivo, começa a achar que fez algo para merecer tal tratamento” (YABU, 2013, p. 27). O caçador, tomado por compaixão, não consegue cumprir a sentença e a deixa ir, pedindo para que ela vá para longe. “O caçador, resignado, viu a pobre princesa correr para o único lugar no mundo onde sua vida poderia se tornar ainda pior” (YABU, 2013, p. 28): a floresta. O caçador procura um coração de um animal para provar que Branca estava morta. Segue um rastro de sangue e encontra a carcaça ainda quente de um porco que havia sido morto devido a uma perfuração em seu crânio. Podia-se notar mordidas na pele do porco, “as feridas que estava em melhor estado expeliam pus e sangue, as piores já eram consumidas por vermes” (YABU, 2013,

p. 28). O caçador percebeu tarde demais que ele não estava sozinho: um ronco, uma risada e um espírito denunciaram a presença daqueles que fariam daquele homem um banquete.

Branca, em meio a fuga, se machuca, cai, seus músculos doem e a perda de sangue a deixa fraca. Os animais que ainda vivem a observam e aqueles que foram mortos por uma perfuração no crânio se espalham pelo caminho. Ela se pergunta por que tantas desgraças acontecem em sua vida. Como se fosse um golpe de misericórdia, ela avista uma pequena casa de pedra. A narrativa indica para o leitor que aquela é a casa dos anões: “sete camas pequenas” (YABU, 2013, p. 32). Entretanto, Branca imagina que aquelas eram as camas de crianças que possivelmente foram mortas pelos monstros da floresta.

É interessante notar que a casa possui um órgão de tubos, um instrumento bem específico que não aparece no conto de fadas, mas é encontrado e tocado pelos anões no filme da Disney “Branca de Neve e os Sete Anões”. Essa é a segunda referência ao filme encontrada na releitura. A primeira é quando Branca encontra o príncipe: ela está puxando água do poço para poder lavar o chão, vestida em trajes simples, similar à cena do filme. Yabu, desse modo, não retoma somente ao conto de fadas impresso, mas também a sua adaptação filmica. Outro ponto retomado pelo autor a partir do filme, é a caracterização dos anões. No conto de fadas, os anões são pouco desenvolvidos como personagens, pois sua principal função é auxiliar Branca e protegê-la. Contudo, na adaptação da Disney, os anões possuem nomes e características bem definidas, como o Atchim, o Soneca e o Feliz. Yabu recupera esses aspectos e os reincorpora na releitura de modo mais sinistro e monstruoso, como será visto ao longo da análise.

Enquanto Branca se instalava em sua nova casa, a rainha/bruxa confiava que seu plano havia sido realizado com sucesso. Após perguntar ao espelho – “Espelho, espelho meu, quem é mais bela do que eu?” (YABU, 2013, p. 32) –, a rainha descobre que Branca ainda vive floresta adentro e que seu caçador está morto. A curiosidade da bruxa a faz perguntar sobre o que a floresta esconde, e qual é o seu segredo, porém o espelho não pode lhe dar tal informação: “Ninguém pode saber o segredo da floresta! Ninguém!” (YABU, 2013, p. 33), dizem os pedaços do espelho que foram tacados no chão em um acesso de raiva da rainha. Assim como na releitura de Gaiman e no conto de fadas, a rainha toma as rédeas da situação. Primeiro se disfarçou: “preparou um feitiço que temporariamente revelaria quem ela era por dentro: uma bruxa velha e decrépita” (YABU, 2013, p. 34). Após ocultar sua identidade, a bruxa procura o feitiço que a ajudou a conquistar o trono: a maçã envenenada: “Com cuidado, seguiu as instruções, misturando o manto da noite, o riso de uma bruxa, pó de múmia e o ingrediente mais poderoso de qualquer feitiço: doses cavalares de ódio” (YABU, 2013, p. 34). Assim como fora com a

mãe de Branca, a bruxa utiliza a maçã mais uma vez para sanar sua ganância, eliminando a competição e reavendo seu poder absoluto.

Na floresta, a bruxa relembra da época em que lá vivera, cercada por monstros.

A verdade é que a temida floresta nem sempre fora assombrada. Inexplorada talvez, mas isso era tudo. [...] os fenômenos estranhos relatados por quase todos os viajantes começaram a ocorrer só depois de alguns anos. De sua antiga cabana improvisada, ela passou a escutar os animais berrando e se digladiando com o que ela acreditava serem monstros que riam, espirravam e roncavam o tempo inteiro (YABU, 2013, p. 36).

Em seu caminho, a bruxa encontrou animais com os crânios perfurados, como um urso já tomado pelos vermes que estava pendurado em galhos e uma mina abandonada que continha em suas paredes símbolos indecifráveis feitos de sangue. O túnel da mina era escuro como piche, e de dentro saía um bafo gelado amedrontador, como se aquele fosse o caminho para o inferno. Buscando fugir desse maldito lugar e deixar Branca à mercê da floresta, a bruxa percebe que está andando em círculos, voltando sempre àquela mina. Seu desespero se intensifica quando ela percebe que encontrou o mal que assombrava a floresta: sete anões putrefatos que saíam da escura mina.

Um era mais horripilante do que o outro. Ao centro, o que parecia ser o líder carregava uma picareta manchada de sangue, cuja ponta ele esfregava cnicamente no chão. O segundo era como um cão raivoso, com a boca espumante. O terceiro era um catarrento que intercalava os grunhidos com incontroláveis espirros que espalhavam catarro ensanguentado por onde quer que parasse. O quarto lembrava um chacal, cujo riso realçava as bochechas rasgadas que deixavam amostra os dentes podres. O quinto parecia uma espécie de sonâmbulo, com os olhos fechados, as mãos para frente e o pescoço quebrado, caído para a esquerda. O sexto talvez fosse o mais perturbador de todos, um desbravado que andava balançando o quadril, enquanto ria e se insinuava tal qual uma macaca no cio. E o sétimo era um linguarudo com a mais horrível das mutilações: sem a mandíbula, a língua ficava pendurada para fora, balançando como os testículos de um búfalo ensandecido (YABU, 2013, p. 38-39).

Ela era a caça, a próxima vítima daqueles seres infernais. Uma corrida mortal se instaura, a bruxa tropeça, cai e os anões continuam seguindo-a. Finalmente ela avista a casa onde Branca está e lhe suplica para que abra a porta, identificando-se como uma vendedora perdida. Branca abre a porta e a deixa entrar. A vida de Branca sempre fora infeliz e miserável e sua desconfiança quanto a bondade das pessoas era sua única arma. A interpretação da bruxa durou por pouco tempo, pois Branca a acertou com uma velha frigideira enferrujada, fazendo-a desacordar. Ao acordar, a rainha é torturada por Branca para que ela diga realmente quem é e o que pretende. Após chutes, puxões de cabelos e socos, a bruxa relevou que ela era a madrastra de Branca, que a queria morta assim como fizera com sua mãe. “O punho direito de Branca,

que pegou a frigideira, parecia tomar vida própria. Ele começou a subir e descer como um pêndulo, amassando os ossos da velha, cujos gritos de agonia foram ouvidos pelos anões” (YABU, 2013, p. 42-43). Os anões haviam encontrado seu esconderijo e Branca sabia que sozinha não era páreo para eles. Deu, assim, um machado para a bruxa e a ordenou para que juntas se defendessem.

Durante a batalha, a bruxa e Branca lutam lado a lado. Branca já havia se preparado para aquele encontro com os monstros da floresta. Armadilhas com pregos, pólvora, joias e moedas foram elaboradas para detê-los e incapacitá-los. As armadilhas surtem o efeito desejado e a bruxa estava impressionada com a menina. Porém, assim como foi durante toda sua vida, os pequenos momentos de paz de Branca não perduram porque os restos dos anões começaram a retornar a vida: “Os anões não podiam ser mortos. Eles eram a morte” (YABU, 2013, p.45). A bruxa foi a primeira a ser atacada e Branca assistiu ela agonizar enquanto planejava uma forma de escapar. Enquanto pegava a lanterna a óleo que utilizaria para queimar a casa com todos dentro, ela ouve a risada e voz da madrasta: “He he he... Branca, Branca... Vem para a tua madrasta, vem! Vem se tornar Branca dos Mortos!” (YABU, 2013, p.46). Após lutar com a madrasta, Branca consegue arrancar a cabeça da bruxa que insiste em falar mesmo fora do corpo. Ao tentar jogar ela no poço, Branca é mordida. A dor é dilacerante, mas ela sucede em jogar a cabeça. Os anões estão vindo ao seu encontro quando animais, de todos os tipos e tamanhos, começam a atacar os anões. Esses revidam com mordidas e o líder dos anões dá golpes precisos com sua picareta no crânio dos animais.

Foi então que Branca entendeu as carcaças espalhadas pela floresta. Quando confrontados pelo mal em sua mais pura forma, os animais não fogem, ao contrário do que fazem quando ouvem um trovão ou veem fogo. Atacam-no ferozmente, sentem-se compelidos a destruí-lo, temendo a fúria dos deuses por terem deixado que o mal se espalhasse sobre a Terra, na forma daqueles sete desafortunados anões que um dia encontraram, numa mina de pedras preciosas, a porta para o inferno (YABU, 2013, p. 48).

O horror não tinha fim: os anões logo voltavam à vida e recomeçavam a carnificina. Sua mão já estava negra por causa da mordida e ela não queria ter o mesmo destino que a madrasta. Escolheu, então, dar fim à própria vida: encontrou a maçã envenenada e a mordeu, tentando se apegar ao único momento feliz que teve em sua vida, o encontro com o príncipe. O corpo sem vida de Branca jazia no chão enquanto um a um os anões foram se recuperando, partes de seus corpos foram se juntando. O corpo de Branca, já frio, não os interessava, mas interessava ao príncipe que a avistou a jovem no chão. Após prometer lhe dar um enterro digno, ele a beija docemente. Em meio ao beijo, Branca retorna a vida e o príncipe é sua primeira vítima.

A vida de Branca de Neve, na releitura de Fábio Yabu, é caótica, repleta de situações terríveis e grotescas, com um desfecho ainda pior: se tornar uma morta-viva. Nem mesmo na morte Branca consegue encontrar paz. O título do conto já sinalizava o desfecho da história, o destino já estava traçado. Ao ser chamada de Branca dos Mortos, espera-se que o leitor não crie expectativas quanto a um final bonito e colorido para a protagonista. Entretanto, o título não é o único sinalizador dos percalços da menina já que o narrador, em diversos momentos, nos anuncia que nada de bom há de vir ao encontro de Branca: “as poucas semanas que ainda lhe restavam”(YABU, 2013, p. 25), “sem imaginar que jamais voltaria” (p. 27), “Ela ainda não havia aprendido”(p. 32) “Assim ela pensava” (p. 49). O mundo de Branca não é gentil com ela e ela não é gentil consigo mesma, pois está presa àquilo que todos pensam e dizem sobre ela, sem forças para sair do círculo vicioso.

**Branca dos mortos e os sete zumbis: e outros contos macabros** é um livro de contos maravilhosamente góticos. O maravilhoso dos contos de fadas se entrelaça de tal forma com cenários, efeitos e estilos góticos que se torna difícil separar um do outro. Sabe-se que o que é lido não é um conto de terror clássico porque percebemos os traços *unheimlich* dos contos de fadas entrelaçados na malha narrativa. Porém, os contos de fadas populares, mesmo aqueles em que a crueldade e o sobrenatural maligno, como “Junípero” e “História do jovem que saiu pelo mundo para aprender a ter medo”, pouco se assemelham aos contos de Yabu. A obra de Yabu é tomada pelas sombras daqueles que o autor leu, da literatura gótica e do conto popular. Os contos dessa coletânea são híbridos, uma mistura criativa e *unheimlich* de estilos e temas, ações e efeitos, criaturas e personagens que geram releituras contemporâneas. Entre as releituras de Yabu e os contos de fadas populares há um espaço de intertexto obscuro, preenchido pelas sombras de textos que permeiam o imaginário e por lacunas que são latentes.

A releitura “Branca dos Mortos e os sete zumbis” possui as personagens do conto de fadas que a inspirou, porém elas foram ressignificadas e assumiram características e comportamentos semelhantes aos encontrados em histórias góticas. Branca de Neve se torna Branca dos Mortos, aquela que nunca conheceu a felicidade porque foi por todos rejeitada, principalmente pelo seu pai. É considerada amaldiçoada devido ao modo como foi concebida, com a ajuda de uma bruxa má. Mesmo sendo gerada com a ajuda de magia negra, Branca não nasce má, pois o amor de sua mãe por ela expurgue toda a maldade daquele feitiço. Branca é humilde e obediente, mas seu coração possui uma chama de esperança de que tudo irá melhorar. Assim como Branca de Neve no conto de fada popular espera, ao fugir pela floresta, encontrar uma situação melhor do que a que deixara, Branca vê na floresta a oportunidade de recomeçar. Entretanto, diferentemente dos contos de fadas, a floresta presente nos contos dessa coletânea



não possui paz, quietude e a possibilidade de ser feliz. Ao contrário, possui barulhos macabros, morte por toda parte e uma constante luta por sobrevivência.

Esse é o ponto chave da releitura de Yabu. Isso é, se a floresta abrigasse os sete anões em suas formas originais, talvez a história de Branca tivesse um final feliz, assim como nos contos de fadas. No entanto, assim como Branca pensa ser, aquela floresta é amaldiçoada. O mal a habita. Os sete anões que nela vivem não são os trabalhadores da mina de pedras preciosas que ajudam Branca de Neve. As pequenas criaturas dessa releitura são bestiais, capazes de atrocidades, zumbis incansáveis como aqueles que encontramos na série de HQs como **The Walking Dead** ou em filmes como **A Noite dos Mortos-Vivos** (1968) ou a franquia **Resident Evil**, além de jogos como **Dead Rising** e **Dying Light**.

Em seu processo de revisitação dos contos de fadas, em especial o de Branca de Neve, Yabu brinca com as possibilidades. Em conformidade com o período pós-modernista em que vive, Yabu observa mais de uma verdade naquilo que lê, entende que as leis antigas e estáticas não se aplicam nesse mundo em constante mutação, percebe que é necessário ter múltiplas perspectivas, propor sentidos diversos já que o ser humano é descontínuo, assim como o mundo em que vive. Desse modo, Yabu questiona em sua releitura: e se a floresta dos contos de fadas, aquela que as personagens ensinam seus filhos e leitores a temer, fosse realmente o lugar de monstros? E se não fosse somente os animais o perigo, mas também criaturas sobrenaturais? Como Branca de Neve sobreviveria se não tivesse o auxílio dos anões? As possibilidades de respostas construíram a releitura que está sendo analisada.

É possível pensar em “Branca dos Mortos e os sete zumbis” como o outro lado do espelho, aquele que fica escondido por uma moldura, oculto nas sombras. Esse lado do espelho, como se fosse um mundo invertido, é o ambiente dos contos de Yabu nessa coletânea. Reconhecemos partes desse mundo, mas ele é de outra natureza, mais sombrio e grotesco. A floresta, nesse universo, não é um ambiente seguro em nenhum momento. A bruxa má teme esse lugar. Porém, é interessante notar que, em certo momento da narrativa, essa mesma personagem afirma que a floresta nem sempre fora o palco de atrocidade e crânios perfurados. Quando ela se mudou para lá, excluída da sociedade devido as suas habilidades, aquela era a floresta dos contos de fadas que conhecemos: perigosa, mas habitável. O que teria mudado? Como aquela floresta se tornou apavorante? A explicação para essa mudança maléfica não é encontrada no conto que está sendo analisado, mas em outra narrativa da coletânea: “O livro da Dor”. Nesse conto, o narrador conta as peripécias de dois demônios: Vassago e Lamashtu. Para os demônios, os humanos são “criaturas patéticas, um infeliz deslize da criação, inferior até mesmo às bactérias [...], desajeitados e grotescos, [...] têm cérebro tão primitivo que são

incapazes de enxergar coisas óbvias a qualquer outro animal” (YABU, 2013, p.193). Enquanto alguns demônios preferem atormentar os humanos de forma insuspeita, fazendo sumir objetos ou chorar santos, Vassago e Lamashtu preferem ver os humanos sofrer de maneiras inimagináveis, coletando esses momentos no Livro da Dor. Os dois demônios competiam para saber quem era o pior deles, aquele capaz de causar maior tormento. Em uma de suas viagens até o mundo dos humanos, os dois demônios descobriram um túnel e lá ficaram por 300 anos, gargalhando às custas da espécie humana: “gerações passaram diante dos olhos de ambos como as folhas secas caíam das árvores, um pequeno reinado se formou, até mesmo o túnel foi descoberto por sete humanos diminutos que acabaram amaldiçoados por Lamashtu apenas por diversão” (YABU, 2013, p.195). Os sete pequenos humanos são os anões que fazem parte da história de Branca. Fora Lamashtu o responsável pelo terror que se instaurou na floresta, transformando, por diversão, os anões em zumbis.

A escolha dos demônios desse conto é essencial para o desenvolvimento da narrativa. Vassago consegue “revelar acontecimentos do Passado e Futuro e descobrir todas as coisas Escondidas ou Perdidas”<sup>59</sup> (LAURANCE, 1976, p.22). De acordo com a Encyclopaedia Britannica, Lamashtu é, na religião mesopotâmia, um dos mais terríveis demônios femininos. Ela é capaz de infligir vários males, como perturbar o sono e causar pesadelos, fazer mulheres abortarem, matar vegetações e infectar rios. As habilidades dos dois demônios são reforçadas durante o conto, quando Vassago pula de um momento para outro para ver algo que Lamashtu havia feito ou para atravessar épocas. A habilidade de Lamashtu de perturbar o sono se revela em uma de suas peripécias: colocar uma pequena ervilha embaixo do colchão da princesa, causando-lhe dor, hematomas e escoriações. É possível observar uma referência ao conto popular “A Princesa e a Ervilha”, de Hans Christian Andersen.

Os anões eram simples mineradores, trabalhavam duro, eram amigáveis e solícitos com quem encontrassem, como é exposto no conto “João, Maria e os Outros”, porém a maldição do demônio faz eles se tornarem de outra espécie: má, faminta e imortal. As características que outrora eram comuns, como o riso alegre de um dos anões e o espirro constante de outro, ganham um novo significado: grotesco. O riso e o grotesco possuem uma longa caminhada de encontros, seja nas artes plásticas ou na literatura. O riso, na antiguidade clássica, era uma reação esperada a tudo o que era considerado grotesco na época, “aquilo que os gregos enfeixavam na expressão *paraskópten pollá*, isto é, as brincadeiras escatológicas, as obscenidades, os ditos provocativos, capazes de suscitar o riso” (SODRÉ & PAIVA, 2002, p.

---

<sup>59</sup> Tradução nossa: “to declare things Past and to Come, and to discover all things Hid or Lost”.

35-36). Bakhtin, ao falar sobre o realismo grotesco, ressalta sua característica de rebaixamento do que é indissolúvel, abstrato e elevado para um plano inferior, sendo encontrado em paródias, por exemplo, que causavam divertimento e o riso. Porém, além de uma reação, o riso pode ser também parte da obra literária, um componente da trama. No conto aqui analisado, o riso é uma das características dos sete anões zumbis que assombram a floresta. Na narrativa, o riso, o espirro e os sussurros são sinalizadores do mal que está por vir. Assim como é possível reconhecer o riso de deleite, de timidez ou embaraço, é possível identificar um riso grotesco. Esse tipo de riso é abismal, apavorante e infernal.

Tão logo alguém ri num momento em que não se deve rir, irrompe algo estranho; mas quando a pessoa que ri, o faz a sua própria vontade (ou de maneira completamente independente dele), então já não é possível interpretar o fato como sintoma pessoal, pois produz a sensação de uma irrupção direta de um poder estranho (KAYSER, 1986, p. 61).

Como foi dito anteriormente, o grotesco surge quando se mistura planos ou coisas que normalmente não são pensadas em comunhão, por exemplo, o homem com traços animais, traços desumanos, uma despersonalização. O grotesco pode ser encontrado em diversas obras literárias, sob a forma de uma personagem ou ação, como a boneca Olímpia em “O homem de Areia” de ETA Hoffmann ou “A Máscara da Morte Rubra” de Edgar A. Poe. No primeiro exemplo, o grotesco surge na forma da boneca vivificada que aos olhos de Natanael é sua amada, e a mistura entre os dois mundos é grotesca. Já no conto de Poe, o grotesco se encontrava na mistura entre o sinistro e o belo, do estranho, do fantástico e do onírico que se espalhavam pelas sete salas que abrigavam a festa. Em “Branca dos Mortos e os sete zumbis”, não só o riso, mas o espirro, algo característico do ser humano, é encontrado em criaturas mortas-vivas, em estado de decomposição, raivosas e animais. O riso e o espirro dos anões zumbis são mais como espasmos, sombras do que uma vez foram na vida humana, um lembrete *unheimlich* de que aqueles seres sobrenaturais uma vez foram humanos.

Zumbis são criaturas grotescas, a mistura de dois estágios do ser humano: a vida e a morte. A palavra “zumbi” tem raízes em línguas africanas e suas religiões – por exemplo, *ndzumbi*, quer dizer “cadáver” e *nzambi*, “espírito de um morto” – que foram levadas para vários países por meio de escravos. A mistura de escravos de diferentes nacionalidades deu origem a religiões criativamente elaboradas seguindo elementos de outras tradições, como o vudu ou a santeria. Essas religiões, no decorrer dos anos, deram a palavra zumbi diversos significados, como fantasmas ou espíritos, e o que é mais conhecido, pessoas mortas que voltam a vida. Em algumas religiões, há relatos que dizem haver uma poção secreta que traria os mortos de volta

à vida. Essas crenças, muito populares no Haiti, por exemplo, foram levadas para outros países, como os Estados Unidos. William Seabrook e Zora Naele Hurston são dois dos autores pioneiros em levar para a literatura a personagem zumbi. O filme “White Zombie” (1932) foi um dos primeiros a levar para as telas os mortos-vivos. Ao trazer personagens grotescos como esses para o universo do conto de fadas, Yabu acaba por transformar o próprio conto em algo grotesco. Isso é, a narrativa mistura o mundo do horror e do gótico com o maravilhoso dos contos de fadas, onde mortos-vivos e vampiros – como vimos no conto de Neil Gaiman – são figuras inexistentes.

O grotesco tem caráter híbrido assim como as releituras. O processo de releitura empreendido por Yabu consegue misturar esses dois mundos – que compartilhavam semelhanças, como foi visto nos capítulos teóricos – e fundi-los, tornando-os um só mundo em que a fantasia, seja do maravilhoso quanto do gótico, está presente em seu todo. A releitura de Yabu traz os pontos latentes, sombras *unheimlich*, tanto do conto de fadas popular e adaptação fílmica da Disney, quanto das obras de teor gótico como um todo. No conto de fadas e na adaptação fílmica, Yabu encontra espaço para a criação nas lacunas e nas possibilidades que certas mudanças narrativas conseguiriam significar. Além disso, Yabu trabalha com a noção do caráter humano. Onde estava o povo quando a princesa sumiu? Em um reino, torna-se impossível para alguém da realeza sumir e isso passar despercebido. Como a opinião do povo não era o objeto a ser trabalhado no conto de fadas, ela é eliminada. Entretanto, Yabu percebe essa lacuna. O povo, na releitura, é retratado como condizente com os maus tratos que o rei e a nova rainha têm com a pequena princesa. Mesmo em situações em que a consciência lhes diz que há algo de errado em tratar de maneira tão miserável uma garota, as pessoas do reino não mudam sua atitude. O espelho, capaz de mostrar todo o conhecimento do mundo, é usado de maneira vã e medíocre. O ser humano, além dos zumbis, pode ser terrível, vingativo, traiçoeiro e capaz de coisas abomináveis, segundo os contos da coletânea. Os demônios caçoam deles, pregam peças e torcem pela miséria dessa raça considerada por eles inferior.

A sobrevivência humana e a esperança são outros pontos elaborados por Yabu. Mesmo sendo ridicularizada, Branca tem esperança que um dia sua situação irá mudar. Ao ficar perdida na floresta, rodeada de criaturas abomináveis, ela busca formas de se manter viva e alcançar, um dia, a felicidade. Sua luta pela sobrevivência faz com que ela lute contra os pequenos zumbis de modo sangrento e violento, algo surpreendente para uma princesa. Porém, o desejo de viver é tão intenso que não importa, para Branca, o modo como ela irá lutar. Só a sobrevivência importa. Só a sua felicidade importa. Mesmo com um final infeliz para Branca, ela escolhe a forma como quer morrer, e pela primeira vez é ela quem está tomando as decisões e não sendo

levada a elas. A luta pela sobrevivência é algo latente nos contos de fadas e levados a outro nível por Yabu ao incorporar zumbis nessa equação.

O cenário apocalíptico zumbi é retratado de diversas formas, por diferentes autores e cineastas, mas eles têm um traço em comum: a luta pela sobrevivência.

com a emergência do sujeito pós-moderno no decorrer dos anos 1970 e 1980 — fragmentado; perdido em si mesmo; alienado; irremediavelmente contaminado pelo consumismo; simulacro manipulado pelo desejos de instituições políticas e grandes corporações industriais e midiáticas; descrente de si mesmo; doente de corpo, mente e espírito sem saber que está doente; imerso na liquidez do medo —, o zumbi se tornou a metáfora mais acurada da condição humana atual [...] (ROSSI, 2017, p. 98).

A hibridização pós-moderna encontrada nas releituras por meio do processo de revisitação dos contos de fadas permite essa junção, esse entrelaçamento de narrativas, estilos e gêneros pois, assim como o ser humano é fragmentado, a literatura não pode ser entendida como um todo fechado. É necessário abrir a tumba, remexer nos ossos, deixar as sombras saírem. Não há representatividade para o ser pós-moderno se as grandes narrativas não forem revistas e ressignificadas. Yabu encontra no intertexto – entre textos – os caminhos necessários para o gótico e o conto de fadas se encontrarem e ressignificarem juntos a tradição dos contos de fadas popular. O autor contemporâneo não visa a renegar uma narrativa, mas buscar novos sentidos nela escondidos, sombras perdidas, e dar a ela novas contextualizações e significados criativamente elaborados.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A princípio, esta pesquisa, em seu estágio de projeto inicial, propunha-se a apresentar os elementos góticos que poderiam ser identificados em releituras de contos de fadas de autores como Neil Gaiman, Fábio Yabu, Angela Carter e Robert Coover. Porém, no decorrer da pesquisa e na escolha dos contos que fariam parte desse trabalho, descobriu-se que o gótico ia além de uma incorporação estilística e temática no todo das obras, se configurando também como um elemento estrutural, da forma, integrante do processo de recriação e releituras de contos de fadas. Ao considerar a teoria sobre o palimpsesto de Gerárd Genette, ampliou-se a maneira como a releitura era enxergada para além de uma rede de referências, notando-se que os elementos transpostos da obra base para a releitura eram sombras do texto anterior e, mais do que referências, essas sombras carregavam sentidos que são reinterpretados e ressignificados nas releituras pós-modernas. Essas sombras são *unheimlich*, produtoras de um sentimento de inquietação da mistura entre o passado e o presente, daquilo que foi escondido e que é trazido à tona.

Os autores pós-modernos escolhem o que será refletido na releitura, procuram nas camadas da obra base lacunas e sombras daquilo que foi escondido ou não comentado, dando novas perspectivas para histórias que estão gravadas no imaginário das pessoas, abrindo as portas da criatividade e propondo discussões contemporâneas no todo da releitura. Os dois contos apontam novos desenvolvimentos para personagens que até outrora tinham destinos selados. Esses novos destinos são arquitetados pelos autores levando em consideração o que não foi dito ou as possibilidades que certos elementos narrativos trazem. Em “Snow, Glass, Apples”, a perspectiva da madrasta expõe um outro lado da história que tanto fascina os leitores, principalmente pela madrasta ser retratada como a vítima da história, e não Branca de Neve. As descrições físicas de Branca de Neve ganham possibilidades de se tornarem traços vampirescos que são desenvolvidos seguindo exemplos de obras clássicas góticas. No conto “Branca dos Mortos e os Sete Zumbis”, a floresta ganha novos contornos e a fuga de Branca é reconsiderada. A floresta se torna realmente o lugar que deve ser temido e o final de quem por lá adentra não é feliz.

Ao incorporar a reflexão sobre sombras e o *unheimlich* ao processo de releitura, ampliou-se a relação entre textos para além da influência textual, no sentido que as sombras de um texto anterior, além de fornecerem indicações do texto reinterpretado, são transpostas de modo diverso para as releituras, causando estranhamento ao mesmo tempo que deleite pela retomada criativa e contemporânea. Pensar no processo de releitura como *unheimlich* é

considerar que o leitor se inquietará, em um primeiro momento, ao ver que o que estava presente no seu imaginário foi revirado e que há somente traços daquilo que ele outrora conhecia. Além disso, essa perspectiva também reflete o papel do autor pós-moderno em retomar o conto, relê-lo e perceber aquilo que estava entranhado nas camadas textuais e que deve ser questionado. O ato de revirar os contos de fadas é assustador, pois profana-se algo estável, algo popularmente conhecido e respeitado. Criar algo (releitura) a partir de algo velho (texto base) exige a passagem pelo terreno da imaginação, do vazio e do escuro que vai criando formas e se transformando, após demasiado esforço, erros e acertos que tornam o caminho apavorante em certos momentos, no novo produto, na releitura.

A abordagem gótica dada aos contos revisitados consegue entender essas sombras e explorar as lacunas, criando cenas e cenários que, além de conferir novos contornos e significados, consegue incorporar discussões contemporâneas e aflições humanas como foi visto nas análises presentes neste trabalho. O fazer gótico na contemporaneidade, assim como o foi nos séculos que se passaram, busca contestar, fazer pensar, abrir brechas na racionalidade. Desse modo, o gótico em diálogo com a tendência pós-modernista de reler e reinterpretar metanarrativas encontra pontos de intersecção para discussão, visto que o pós-modernismo busca tornar plural o já convencional, representando uma realidade ambígua em que os sujeitos são fragmentados, surgindo daí o medo, o temor, o horror, o terror e outras convenções do gótico.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AIKIN, John; AIKIN, Anna. On the Pleasure Derived from Objects of Terror; with Sir Bertrand, a Fragment. In: \_\_\_\_\_. **Miscellaneous Pieces, in Prose**. Belfast: James Magee, 1774, p.57-65
- ARMITT, Lucie. Gothic Fairy-tale. In: MULVEY-ROBERTS, Marie (ed). **The Handbook to Gothic Literature**. 2ª ed. Londres: Macmillan Press, 1998.
- BACCHILEGA, Cristina. **Postmodern Fairy Tales: Gender and Narrative Strategies**. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1997.
- BARTHES, Roland. Da Obra ao Texto. In: \_\_\_\_\_. **O Rumor da Língua**. Tradução: Mario Laranjeira. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 65-75.
- BECKER, Susanne. **Gothic Forms of Feminine Fictions**. Londres; Nova York: Manchester University Press, 1999.
- BETTELHEIM, Bruno. A Psicanálise dos Contos de Fadas. Tradução de Arlene Caetano 16ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2002.
- BLAIR, Robert. The Grave. In: BRAITHWAITE, William Stanley. **The Book of Georgian Verse**. New York: BRENTANO'S, 1909, p.255-280.
- BOTTING, Fred. **Gothic**. New York: Routledge, 1996.
- \_\_\_\_\_. Consuming Monsters. In: \_\_\_\_\_. **Gothic**. 2ª ed. Nova York: Routledge, 2014.
- BREWER. George. **The Witch of Ravensworth**. Sacramento: Creative Media Partners, 2017.
- BRIDGWATER, Patrick. **Kafka, Gothic and Fairytale**. Holanda: Rodopi B.V. Editions, 2003.
- BRONTE, Charlotte. **Jane Eyre**. Edição Bilingue Português/ Inglês. São Paulo: Editora Landmark, 2010.
- BRONTE, Emily. **O Morro dos Ventos Uivantes**. Tradução Ana Maria Chaves. São Paulo: Lua de Papel, 2009.
- BYRON, Lord. Manfred. In: **The Collected Poems of Lord Byron**. Kent: Wordsworth Editions, 1995, p.380-396.
- CAMPBELL, Hayley. The Art of Neil Gaiman. Londres: Ilex, 2017.
- CARTER, A. **The bloody chamber and other stories**. Estados Unidos: Penguin, 1993.
- COLERIDGE, Samuel Taylor. The Rime of the Ancient Mariner. In: WORDSWORTH, William; COLERIDGE, Samuel Taylor. **Lyrical Ballads: 1798 and 1800**. GAMER, Michael; PORTER, Dahlia (ed.). Ontario: Broadview Editions, 2008, p.49-72.



- COOPER, James Fenimore. **The Last of the Mohicans**. Albany: State University of New York Press, 1983.
- COOVER, Robert. **A child again**. Michigan: McSweeney's books, 2005.
- COOVER, Robert. **Pricksongs and Descants**. New York: Grove Press, 2000.
- CROOK, Nora. Mary Shelley, Author of *Frankenstein*. In: PUNTER, David (Ed.). **A New Companion to the Gothic**. London: Blackwell Publishing, 2012, p.110-122.
- DARNTON, Robert. Histórias que os Camponeses Contam: O Significado de Mamãe Ganso. In: \_\_\_\_\_. **O Grande Massacre de Gatos: e outros Episódios da História Cultural Francesa**. Trad. COUTINHO, Sonia. 2ª ed. Rio de Janeiro: Graal, 1988, p.21-102.
- DUTRA, Daniel I. Da Weird Fiction ao Gótico: A Tradução de "The Evil Clergyman" de H.P. Lovecraft par o cinema. In. ROSSI, Cido; ZANINI, Claudio (Org.). **Vertigo: Vertentes do Gótico no Cinema**. Rio de Janeiro: Bonecker, 2017.
- FLAMMENBERG, Lawrence. **The Necromancer**. London: Read Books Ltd, 2011.
- FREUD, Sigmund. O Inquietante. In: \_\_\_\_\_. História de uma Neurose Infantil ("O Homem dos Lobos"), Além do Princípio do Prazer e Outros Textos (1917-1920). **Obras Completas Volume 14**. Tradução Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p.328-376.
- GAIMAN, Neal. Snow, Glass, Apples. In: \_\_\_\_\_. **Smoke and Mirrors**. New York: Avon Nooks, 1998, p. 331-346.
- GENETTE, Gérard. **Palimpsestos: a literatura de segunda mão**. Tradução: Braga, Cibele; Vieira, Erika.; Guimarães, Luciene; Coutinho, Maria Antônia; Arruda, Mariana; Vieira, Miriam. Belo Horizonte: Edições Viva Voz, 2010.
- GENETTE, Gérard. **Palimpsests: literature in the second degree**. Tradução: NEWMAN, Channa, DOUBINSKY, Claude. Estados Unidos: University of Nebraska Press, 1997.
- GRIMM, Jacob; GRIMM, Wilhelm. **Contos de Grimm**. Trad. David Jardim Junior. Grandes Obras da Cultura Universal, Vol. 16. Belo Horizonte; Rio de Janeiro: Editora Itatiaia, 2000.
- GRIMM, Jacob; GRIMM, Wilhelm. **Contos clássicos de Grimm**. Seleção da edição Contos maravilhosos infantis e domésticos 1812-1815. São Paulo: Editora Cosac Naify, 2014.
- HAWTHORNE, Nathaniel. **The Scarlet Letter**. California: Saddleback Pub., 1999.
- HERVEY, James. **Meditations among the Tombs**. London, J. and J. Rivington, 1746.
- HOWARTH, Michael. **Under the Bed: Creeping Psychoanalyzing the Gothic in Children's Literature**. Jefferson: McFarland & Company Publishers, 2014.
- HURLEY, Kelly. British Gothic fiction, 1885-1930. In: HOGLE, Jerrold E. (Ed.). **The**

- Cambridge Companion to Gothic Fiction.** Cambridge: Cambridge University Press, 2002, p.189-208.
- HUTCHEON, Linda. **Uma Teoria da Adaptação.** Trad. André Cechinel. 2ª ed. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2013.
- IRVING, Washington. The Legend of Sleepy Hollow. In: NEIDER, Charles (ed). **The Complete Tales of Washington Irving.** Boston: Da Capo Press, 1998, p.31-56.
- JOOSEN, Vanessa. **Critical and Creative Perspectives on Fairy Tales: An Intertextual Dialogue between Fairy-Tale Scholarship and Postmodern Retellings.** Detroit: Wayne State University Press, 2011.
- KAYSER, Wolfgang. **O Grotesco: Configuração na Pintura e na Literatura.** São Paulo: Editora Perspectiva, 1986.
- KEATS, John. La belle dame sans merci. In: BRAITHWAITE, William Stanley. **The Book of Georgian Verse.** New York: BRENTANO'S, 1909, p.807-809.
- KING, Stephen. **Dança Macabra: o Terror no Cinema e na Literatura Dissecado pelo Mestre do Gênero.** Trad. Louisa Ibañez. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012.
- FANU, J. Sheridan. **Carmilla.** Trad. KRASZCZUK, Eduardo. Lisboa: KZK Editora, 2014, ebook.
- LAURANCE, L. W de (Ed.). **The Book of the Goetia: The Lesser Key of Solomon the King.** Chicago: Health Research Books, 1976.
- LEVIN, Ira. **Rosemary's Baby.** California: Pegasus Books, 2010.
- LEWIS, M. G. **The Monk.** Oxford: OUP Oxford, 2016.
- Lieberman, Marcia R. "Some Day My Prince Will Come': Female Acculturation through the Fairy Tale". **College English**, vol. 34, no. 3, 1972, p. 383-395. JSTOR, [www.jstor.org/stable/375142](http://www.jstor.org/stable/375142).
- LOVECRAFT, Howard Phillips. **O horror sobrenatural em literatura.** São Paulo: Ilumiuras, 2008.
- MARCONDES, Danilo. **Iniciação à História da Filosofia: dos pré-socráticos a Wittgenstein.** 4ª ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2000.
- MARLOWE, Christopher. **Dr. Faustus.** Chicago: Dover, 1994.
- MARTINS, Maria Cristina. **(Re)Escrituras: Gênero e o Revisionismo Contemporâneo dos Contos de Fadas.** Jundiaí: Paco Editorial, 2015.
- MILES, Robert. The 1790s: The Effulgence of Gothic. In: HOGLE, Jerrold E. (Ed.). **The Cambridge Companion to Gothic Fiction.** Cambridge: Cambridge University Press, 2002, p.41-62.

- POE, Edgar Allan. The Fall of House Usher. In: \_\_\_\_\_. **Edgar Allan Poe: Selected Poetry and Tales**. Ontario: Broadview Press, 2012, p.188-205.
- POE, Edgar Allan. William Wilson. In: \_\_\_\_\_. **Edgar Allan Poe: Selected Poetry and Tales**. Ontario: Broadview Press, 2012, p.206-224.
- PROPP, Vladimir. **Morfologia do conto maravilhoso**. Trad. SARHAN, Jasna Paravich. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.
- PUNTER, David; BYRON, Glennis. **The Gothic**. London: Blackwell Publishing, 2004.
- RADCLIFFE. Ann. **O Mistério de Udolpho**. Domingos Martins: Pedrazul, 2014.
- REEVE, Clara. **The Old English Baron: a Gothic story**. London: Charles Dilly, 1789.
- RICE, Anne. **The Mayfair Witches Series 3-Book Bundle: Witching Hour, Lasher, Taltos**. New York: Ballantine Books, 1990-1994.
- RICH, Adrienne. When We Dead Awaken: Writing as Re-Vision. In: **Women, Writing and Teaching**. College English, Vol. 34, No. 1. Urbana: National Council of Teachers of English, 1972, p. 18-30.
- ROSSI, Aparecido Donizete. **Segredos do Sótão: Feminismo e Escritura na Obra de Kate Chopin**. 2011. 410 f. Tese (doutorado) - Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara, 2011. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/11449/102372>>.
- ROSSI, Aparecido Donizete. (2014). Antes de Otranto: apontamentos para uma pré-história do Gótico na literatura. **Revista SOLETRAS**. 1. 11-31. 10.12957/soletras.2014.11413.
- ROSSI, Aparecido Donizete. Cybergothic. In. ROSSI, Cido; ZANINI, Claudio (Org.). **Vertigo: vertentes do gótico no cinema**. Rio de Janeiro: Bonecker, 2017, p.81-102.
- SAMOYAULT, Tiphaine. **A intertextualidade**. Tradução: Sandra Nitrini. São Paulo: Editora Hucitec, 2008
- SHAKESPEARE, William. **Hamlet**. Campinas: Átomo, 2004.
- \_\_\_\_\_. **Macbath**. Porto Alegre: L&PM, 2000.
- \_\_\_\_\_. **Titus Andronicus**. New York: Simon & Schuster, 2005.
- SHELLY, Mary Wollstonecraft. **Frankenstein, or, The Modern Prometheus**. Massachusetts: Dent, 1869.
- SMITH, Andrew. **Modern Gothic: A Reader**. Nova York: Manchester University Press, 1996.
- SNODGRASS, Mary Ellen. **Encyclopedia of Gothic Literature**. New York: Facts On File, 2005.
- SODRÉ, Muniz; PAIVA, Raquel. **O Império do Grotesco**. Rio de Janeiro: Mauad, 2002.
- SOWERBY, Robin. The Goths in History and Pre-Gothic Gothic. In: PUNTER, David (Ed.). **A New Companion to the Gothic**. London: Blackwell Publishing, 2012, p.25-37.

- SPENCER, Edmund. **The Faerie Queene**: Book I. New York: Macmillan, 1921.
- STEVERSON, Robert Louis. **Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde**. Third Edition. Ontario: Broadview Editions, 2015.
- STOKER, Bram. **Dracula**. San Francisco: Ignatius Press, 2012.
- STOWE, Harriet Beecher. **Uncle Tom's Cabin**: Life among the Lowly. New York: Cosimo, 2009.
- TATAR, Maria. **The Hard Facts of the Grimms' Fairy Tales**. Princeton: Princeton University Press, 1987.
- VIDAL, Arioaldo José. Apresentação. In: WALPOLE, Horace. **O Castelo de Otranto**. Trad. Alberto Alexandre Martins. São Paulo: Nova Alexandria, 1996, p. 7 – 10.
- VOLOBUEF, Karin. Um estudo do conto de fadas. **Revista de Letras**. p. 99-114. São Paulo: 1993.
- WALPOLE, Horace. **O Castelo de Otranto**. Trad. Alberto Alexandre Martins. São Paulo: Nova Alexandria, 1996, p. 7 – 10.
- WISKER, Gina. **Contemporary Women's Gothic Fiction: Carnival, Hauntings and Vampire Kisses**. London: Palgrave Macmillan, 2016.
- WORDSWORTH, William. Lucy Gray. In: WORDSWORTH, William; COLERIDGE, Samuel Taylor. **Lyrical Ballads**: 1798 and 1800. GAMER, Michael; PORTER, Dahlia (ed.). Ontario: Broadview Editions, 2008, p.323-325.
- YABU, Fábio. **Branca dos Mortos e os Sete Zumbis: e outros contos macabros e outros contos macabros**. 2ª ed. São Paulo: Editora Globo S.A., 2013.
- ZANINI, Claudio. Pactos Sinistros e algumas Coincidências Cinematográficas: Estudos do Gótico e Vertigo. In. ROSSI, Cido; ZANINI, Claudio (Org.). **Vertigo: Vertentes do Gótico no Cinema**. Rio de Janeiro: Bonecker, 2017.
- ZIPES, Jack David. **Fairy Tale as Myth/Myth as Fairy Tale**. Lexington: The University Press of Kentucky, 1994.
- ZIPES, Jack David. **Fairy Tales and the Art of Subversion**: The Classical Genre for Children and the Process of Civilization. 2ª ed. New York: Routledge, 2006.
- ZIPES, Jack David. **Breaking the Magic Spell**: Radical Theories of Folk and Fairy Tales. Kentucky: University Press of Kentucky, 2002.