

PSICANÁLISE E CONTOS DE FADAS: UM ESTUDO COMPARATIVO ENTRE BRANCA DE NEVE E PAULA REGO

PSYCHOANALYSIS AND FAIRY TALES: A COMPARATIVE STUDY BETWEEN SNOW WHITE AND PAULA REGO

QUEIROZ, Polyana da Silva¹

Resumo: A partir da representação pictórica, Paula Rego propõe a reflexão sobre o feminino, denunciando comportamentos sociais. A ideia da mulher submissa e frágil é contraposta pela artista. Neste trabalho, o foco está na análise das relações previstas entre a perversidade dos contos de fadas e a psicanálise na série de quadros da pintora, cujo tema central se encontra na figura de Branca de Neve.

Palavras-Chave: Branca de Neve; Paula Rego; Psicanálise.

Abstract: From the pictorial representation, Paula Rego proposes a reflection on the feminine, denouncing social behaviors. The idea of the submissive and fragile woman is opposed by the artist. Here, the focus lies on the analysis of the relationships between the perversity of fairy tales and psychoanalysis in the artist's series of paintings that centralize the character of Snow White.

Keywords: Snow White; Paula Rego; Psychoanalysis.

Como citar este artigo?

QUEIROZ, P. S. Psicanálise e contos de fadas: um estudo comparativo entre Branca de Neve e Paula Rego. *Mosaico*. São José do Rio Preto, v. 20, n. 1, p. 501-518, 2021.

¹ Graduanda de Letras Português, na Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Curitiba, Paraná, Brasil. Orientador: Prof. Dr. Marcelo Franz. E-mail: polyanaqueiroz@alunos.utfpr.edu.br.

1 Introdução

1.1 A percepção edípica em Branca de Neve

A projeção da figura paterna sobre personagens masculinos se trata de uma particularidade marcante nas histórias narradas por Jacob Grimm e Wilhelm Grimm. Não seria diferente com Branca de Neve. Ela, uma menina edípica, deseja acreditar que o pai simboliza proteção, inclusive na defesa contra a mãe. Podemos encontrar tal perspectiva em *A Psicanálise dos Contos de Fadas*, de Bettelheim (1980), a qual ainda exploraremos melhor.

Em *Branca de Neve*, percebemos o relato da decadência da rainha em decorrência do ciúmes que sentia da criança. Na tradição grega de Édipo, algo semelhante ocorre. Laio descobre por meio do Oráculo de Delfos que seu filho seria também seu assassino e tomaria sua mulher, Jocasta, como esposa. Reflexo do próprio medo, o rei ordena que um pastor abandone o garoto — aquele não o faz, análogo ao comportamento do caçador.

Na conclusão do mito, Édipo não teve o fim da vida como destino e a profecia se fez verdadeira. Assim, “quando um pai não pode aceitar seu filho como tal e não pode ficar satisfeito por vir a ser substituído por ele no final, os resultados são tragédias profundas” (BETTELHEIM, 1980, p. 212). O mesmo acontece com a rainha de *Branca de Neve*, a qual dançou até sua morte calçada com sapatos de ferro em brasa, consequência da própria vaidade e da visão da enteada como uma competidora.

Neste contexto, podemos realizar mais um comparativo: o mito de Tântalo. Esse serviu seu filho Pélope como alimento em um banquete para os deuses em nome, também, do narcisismo. Quanto às consequências, semelhante ao conto dos Grimm, Tântalo foi condenado ao inferno pelo seu crime e destinado a não ser capaz de satisfazer sua fome nem sua sede (BETTELHEIM, 1980, p. 210).

Outro desdobramento característico dos contos de fadas se refere às expulsões das crianças no início da trama. Sabemos que Branca de Neve foi entregue sob a prerrogativa de ser assassinada, sendo poupada pela compaixão do criado. Diante disso, o conflito não é estabelecido com os adultos — esses ajudam como podem —, mas com a autoridade dos pais que utilizam

intermediários para desempenharem tarefas violentas (BETTELHEIM, 1980, p. 107). Em contrapartida, quando a princesa é libertada, sinalizamos a derrota da tentativa de dispor a dominação para o mal.

A retratação da madrasta ligada a aspectos rudes e cruéis é recorrente. Na porção do enredo citado anteriormente, a rainha ordena que o caçador lhe traga os pulmões e o fígado com a intenção de comprovar que a garota foi morta. Inclusive, realiza o ato de canibalismo ao se alimentar dos órgãos levados como evidência, mesmo que mais tarde descubra se tratar de um javali — novamente, a virtude conquista espaço na narrativa com a desilusão da madrasta. Além disso, torna-se viável associar essa ação com o símbolo primário dos rituais míticos: comê-la remete a incorporar seus encantos.

Volobuef (2013) apresenta outra explicação para tal perversidade ao citar o historiador Robert Darnton (1986), a qual remonta às dificuldades que os camponeses enfrentavam e à conseqüente alta taxa de mortalidade. Esta realidade de fome, doença e miséria passava da vida para as narrativas — motivo pelo qual foram amplamente disseminadas —, como nas histórias dos Irmãos Grimm. Ainda, era comum homens se tornarem viúvos e serem responsáveis por cuidar da prole devido ao risco que acompanhava o parto, sendo habitual a entrada de uma segunda esposa na família. Desta forma, o tratamento impiedoso direcionado aos enteados seria uma estratégia de sobrevivência para favorecer os próprios filhos.

Somada a isso, é evidente a necessidade da participação de um agressor para o desdobramento do enredo, cuja função se resume em “perturbar a paz da família feliz, provocar uma desgraça, fazer mal, causar prejuízo” (PROPP, 1985, p. 68). O vilão permite a ocorrência dos conflitos que oferecem movimento ao conto. Diante disso, sabemos que, se o comportamento da madrasta não fosse sustentado pelo narcisismo, a história não teria desenvolvimento.

Bettelheim (1980), por sua vez, direciona a reflexão para a projeção que o leitor infantil realiza sobre o conto de fadas, classificando a ameaça ao herói como elemento fundamental. Dessa forma, o protagonista sofre perigos graves sem questionar as atrocidades dos atos, pois se trata da transfiguração da visão que a criança possui sobre a própria existência, tida como uma “sequência de períodos de vida calma que são interrompidos súbita e incompreensivelmente quando ela é lançada em perigos imensos” (BETTELHEIM, 1980, p. 158). Mais

uma vez, constatamos a necessidade do ciúmes mortal contra a Branca de Neve para a construção da narrativa.

Ainda sob a vertente da psicanálise, o castigo direcionado à rainha no fim da trama deriva da fantasia desenvolvida para “a criança sentir que tudo vai bem com o mundo e que pode ficar segura nele” (BETTELHEIM, 1980, p. 161). Assim, certifica-se de que não há necessidade de temer a inveja dos pais, já que os resultados dessa perturbação serão positivos, mesmo que confusões temporárias aconteçam — Branca de Neve enfrenta diversos truques da madrasta enquanto se hospeda na casa dos anões, mas a virtude se sobrepõe ao mal na conquista do “felizes para sempre”.

Percorrendo o tema principal do conto, um personagem que pode ser indicado como precursor da rivalidade promovida pela madrasta é o pai. Embora não seja mencionado — apenas para se referir ao novo casamento —, torna-se cabível inferir que o amor do rei incita a disputa central do enredo. Bettelheim (1980) aponta outras versões que demonstram ainda mais tal vínculo entre o pai e a princesa, como em *A Jovem Escrava* (1634), motivo pelo qual o ciúmes foi despertado e atribuído à beleza da menina. Portanto, concebemos a função decisória do pai no desenrolar dos eventos.

2 A presença (ou ausência) da figura paterna em Paula Rego

A pintura *Branca de Neve brincando com os troféus do pai* (1995), de autoria da artista portuguesa Paula Rego, retrata uma garota de fisionomia mais madura portando uma cabeça de alce. O título da obra já diz tudo, no qual constatamos que Branca de Neve está segurando um dos prêmios de seu pai. A figura feminina apresenta um olhar reflexivo, podendo ser interpretado até mesmo como um certo desprezo por quem a observa.

No plano de fundo, outro elemento de extrema importância seria a boneca repousando. Além disso, as cores representam um objeto de estudo. A claridade se opõe à escuridão neste impasse criado entre luz e sombra, havendo o destaque pelo vermelho que recebe uma outra simbologia ao tratarmos da associação com a mulher. Esse mesmo tom é evidenciado no contraste com o branco e o negro da aparência da princesa.

Figura 1 - Branca de Neve brincando com os troféus do pai.



Fonte: REGO, Paula (1995).

O símbolo agrega significado ao opormos tais tonalidades. O branco remete à inocência e à morte — que acompanha a trajetória da garota: morte da mãe, sacrifício do animal e tentativas de envenenamento —, enquanto o vermelho ao desejo sexual e à vida (CHEVALIER, 1986, p. 190; p. 888). A coloração rubra também nos direciona à cena inicial do conto, na qual as três gotas de sangue que caem sobre a neve fazem com que sua mãe deseje uma filha como Branca de Neve. Isso, na psicanálise, pode ser encarado como um indício ao leitor infantil de que nenhuma criança nasce sem que antes haja o sangramento — tanto da menstruação quanto do rompimento do hímen (BETTELHEIM, 1980, p. 210).

Esse antagonismo também se encontra nos tons da maçã envenenada. Para que as suspeitas de Branca de Neve fossem suprimidas, a madrasta divide a fruta em duas porções: a banda branca e a outra vermelha. Novamente, evidenciamos a natureza dupla entre o assexual e o sexual, sendo a parte escarlate entregue à princesa e responsável por conduzi-la ao estado de latência, sem que pudesse ser salva pelos anões — não estão mais capacitados a ressuscitá-la, pois a inocência da jovem foi comprometida —, ao passo que a parte esbranquiçada não possuía veneno.

O negro, por sua vez, reflete a escuridão que percorre a garota nessa relação de oposição com o signo cândido. Outro ponto interessante que

encontramos em Chevalier é a ideia do preto como a renúncia da vaidade neste mundo (CHEVALIER, 1986, p. 747), fator que se relaciona ao posicionamento edípico da rainha, visto que o desejo de ser a mais linda para sempre estimula seu comportamento. Nessa passagem, sinalizamos o principal impasse do conto:

[...] trata-se da problemática da construção da identidade feminina. Não podemos esquecer de que a menina floresce na mesma proporção em que sua mãe perde o viço, restando o incontornável conflito de como se parecer com esta, tornando-se uma mulher, na mesma época que a mãe vê declinar seus atrativos femininos. Essas histórias são bem claras, avisam à futura mulher que a juventude da mãe morrerá esperneando e que não há lugar para duas mulheres desejáveis no núcleo familiar (CORSO, 2006, p. 75).

Diante da análise do quadro, cabe ressaltar a representação inconsciente do pai como o caçador de *Branca de Neve*. Alguns tópicos são essenciais para entendermos tal correlação realizada. O homem disposto à caça simboliza segurança e força, aspectos associados ao progenitor pela criança (BETTELHEIM, 1980, p. 218). Somado a isso, tratava-se de uma atividade relacionada à aristocracia e, portanto, a um papel importante dentro do domínio social. Outro fator concebido seria a fobia infantil por animais, sendo o encarregado de salvar desse medo.

Em Paula Rego, torna-se admissível atribuímos ao caçador a figura paterna, pois a garota aparece segurando um símbolo de troféu de caça, rotineiramente colocado como um adorno nas paredes das residências. Ainda, na imagem pictórica, é notória a ausência do pai, assim como na narrativa. Acerca disso, o questionamento sobre onde ele estaria enquanto Branca de Neve sofria as atrocidades cometidas por sua madrasta se trata de um tema a ser discutido. Assim, podemos constatar que a artista espelha a reflexão sobre a violência doméstica contemporânea nessa retratação, considerando o caráter de denúncia social típico de seus temas.

A ambivalência paterna (BETTELHEIM, 1980, p. 220) pode ser concebida como o grande motivo do conflito instaurado. Não possuindo uma posição bem definida tanto com sua filha quanto com sua esposa, haja vista que tenta agir em favor de ambas e não cumpre com seu dever nem enfrenta suas obrigações com nenhuma delas. Ele não mata a Branca de Neve, porém a abandona sem fornecer amparo para tal. Nesse caso, o amor do pai é fraco e

impotente no mundo externo (CORSO, 2006, p. 80), permanecendo passivo diante da tirania que a criança sofria.

A boneca exposta atrás pode ser analisada dessa forma. Ou seja, seria a representação da figura de Branca de Neve mais nova, a qual foi condicionada a amadurecer. Essa se apresenta refletida na garota com faces mais envelhecidas do primeiro plano — apesar de deter adornos que remetem à infantilidade, como o laço no cabelo —, sendo consequência do ciclo edípico que vivenciava dentro da família: “ela começa o processo de luta para escapar da existência triádica. Com isso, penetra no caminho desesperadamente solitário de buscar-se a si mesma” (BETTELHEIM, 1980, p. 2016). Logo, a jovem sente necessidade de lutar sozinha, já que a função paterna não foi executada.

Neste ponto, a cor do vestido de ambas promove a oposição entre elas, fato esse que abordamos anteriormente na simbologia. Além disso, ocorre também no conto tal transição entre menina e mulher, pois um acontecimento altera os rumos previstos pela protagonista: “é morder essa maçã que altera o destino de Branca de Neve, morre uma menina e nasce uma mulher, o veneno é a sexualidade” (CORSO, 2006, p. 83). A partir desse princípio, o desejo estaria desperto para o amadurecimento sexual.

3 Branca de Neve e a Madrasta figuradas em Paula Rego

A obra intitulada de *Branca de Neve e a Madrasta* (1995), também sob autoria de Paula Rego, remonta às ideias já discutidas anteriormente. A enteada se encontra sendo vestida por sua madrasta com o figurino característico da princesa nas versões cinematográficas da Disney. Enquanto a tradução moderna da rainha traja uma roupa que remete à atualidade, demonstrando a tentativa de inserir a tela no contexto contemporâneo.

Figura 2 - Branca de Neve e a madrasta.



Fonte: REGO, Paula (1995)

A relação edípica retorna como plano de fundo na série de quadros. Poderíamos considerar que se trata de uma substituição da figura materna, visto que o ato retratado é comum entre mãe e filha. Porém, ao rememorarmos o conto dos Grimm, a rainha disfarçada promove diversas tentativas de eliminar a concorrência que a jovem representa: os mais finos cintos para o corpete — com os quais Branca de Neve é sufocada —, o penteado para embelezar os cabelos — cujo pente estava envenenado — e, por fim, a maçã que chamou a atenção da princesa pela aparência exibida.

Note que, nas ocorrências, mesmo que Branca de Neve estivesse ciente do perigo que a rodeava todas as vezes que decidia permitir a entrada da vendedora, permanecia cometendo o mesmo erro em razão da beleza. Trata-se do desejo de se tornar mais atraente — o narcisismo quase a destrói quando cede às investidas da senhora, assim como a rainha é levada à ruína pelo mesmo motivo. Tal relação percorre a obra de Paula Rego, pois a madrasta auxilia no aperfeiçoamento da fisionomia da garota ao vesti-la. Portanto, é cabível visualizar a maldade intrínseca na ação que, aparentemente, teria cunho fraternal.

Bettelheim (1980) vai além ao estabelecer uma comparação entre os episódios em que a antagonista realiza tentativas de derrotar aquela que considera como sua rival e o conflito diante da emergência das vontades adolescentes. Ou seja, o fato de Branca de Neve consentir com as tentações

deriva da vaidade e do anseio sexual em se transformar em uma mulher cobiçada. Temos como se fosse um processo de amadurecimento para o encontro com seu príncipe, já que os truques da rainha corresponderiam às provocações do sexo.

Nesse ponto, inicia-se a tentativa de rompimento do ciclo edípico, visto que a heroína da narrativa transfere qualquer ligação com um dos pais para um parceiro não-edípico. Assim, o elo frágil e ineficaz da garota com seu pai é substituído pelo relacionamento com o homem responsável por seu resgate. A resolução para o conflito ocorre com a finalização do conto, quando transcorre “a obtenção do reinado pela união amorosa e casamento com o parceiro mais apropriado e desejável — uma união que os pais aprovam completamente e que conduz à felicidade para todos, menos aos vilões” (BETTELHEIM, 1980, p. 142). Em outras palavras, Branca de Neve conquista sua posição como rainha por meio do casamento, enquanto a madrasta termina morta no salão do grande baile de comemoração.

Partindo para as características físicas, torna-se nítida a retratação de Branca de Neve com aspectos masculinizados, desde as faces até o corpo musculoso. Ao passo que sua vestimenta remete à figura feminina, assim como os seios evidenciados e a mão que se apoia nas costas da madrasta. Desta forma, observamos a retratação andrógina da jovem. Essa seria uma tentativa de se contrapor aos artistas, principalmente homens, que com frequência representam a mulher como objeto de apreciação por olhares masculinos (SABIÁ, 2016, p. 22). Paula Rego, ao ocupar um lugar que tradicionalmente não lhe é designado — aquele que produz arte —, contraria os padrões de beleza convencionais a partir da exploração da estrutura corpórea feminina portando músculos, como se fosse habituada a trabalhos duros (ARRUDA, 2011, p. 160).

Aqui, encontramos uma das vozes artísticas que demonstra sua indignação diante de representações que privilegiam o papel do estereótipo, como de musa ou de prostituta. A partir disso, a exposição do feminino conquista espaços distintos quando feita por outras mulheres, nos quais o conservadorismo e os ideais de beleza são contestados. Esse fato ocorre pela maneira que “os homens olham as mulheres. As mulheres veem-se sendo olhadas. Isto determina não só a maioria das relações entre homens e mulheres, mas ainda a relação das mulheres entre elas” (BERGER, 1999, p. 49).

Em contrapartida, apesar de não ser representada como um objeto de procriação, permanece sendo vista como sexualizada e livre. Isso ocorre em

função das particularidades da pintura, como a porção da perna exibida e a visão da roupa íntima sendo colocada. Ainda, podemos olhar sob uma segunda perspectiva, a partir da qual o feminino se torna ainda mais poderoso, enquanto o corpo masculino passa a ser visto sob a ótica feminina, questionando o seu poder (ARRUDA, 2012, p. 252). Cada vez mais, percebemos o questionamento de Paula Rego sobre o papel dos gêneros na sociedade

4 A exposição da violência em Paula Rego

Dando continuidade à série de quadros temáticos divulgados por Paula Rego, temos *Branca de Neve engole a maçã envenenada* (1995). O sofrimento é realçado nos traços da obra, posicionando-se na tentativa de aliviar a dor: a mão repousada na garganta para reprimir a sensação da passagem da maçã e do veneno que a acompanha, estendendo a pele do pescoço até próximo aos seios. Apesar de tudo, a mulher mantém a postura solicitada por uma sociedade patriarcal: não permite que a intimidade fique aparente ao segurar sua saia. Novamente, suas roupas remetem ao figurino da cinematografia produzida pela Disney.

Figura 3 - Branca de Neve engole a maçã envenenada.



Fonte: REGO, Paula (1995)

As reflexões pautadas por este artigo implicam a observação da simbologia. Partindo do pressuposto de que símbolo pode ser compreendido como “termo que melhor traduz um fato complexo e ainda não apreendido pela consciência” (JUNG, 1984, p. 20), torna-se cabível inferir o emprego de alegorias nos contos de fadas com a finalidade de transmitir mensagens para o leitor em desenvolvimento das ordens psíquicas. Desta forma, encontramos na fantasia um meio de visualizar o mundo externo e, ainda, sentir o consolo do imaginário.

Com isso, podemos realizar uma leitura da imagem tendo como premissa a figura da maçã. Mais uma vez, retomamos a *Psicanálise dos Contos de Fadas* (1980), haja vista que a fruta significaria o fim da jovem por não ser mais capaz de retornar ao seu estado de latência. Em outras palavras, após o envenenamento, estaria preparada para completar sua maturidade sexual e comprometer-se diante de uma relação íntima com seu parceiro. Este vínculo interpretativo se deve ao símbolo, basta ponderar sobre a maçã Bíblica — trata-se do fruto proibido mais conhecido da tradição ocidental — e o estopim da Guerra de Tróia, como citado por Bettelheim (1980).

Assim, “quando come a parte vermelha (erótica) da maçã, termina sua inocência” (BETTELHEIM, 1980, p. 227). Já vimos anteriormente o valor simbólico da coloração rubra, estando associada a conotações sexuais, principalmente quando acompanhada pelo feminino — deve-se a isso a recorrência destes tons na pintura apresentada. Desta forma, é como se a versão infantil de Branca de Neve estivesse morta e em processo de preparação para a sexualidade.

Neste ponto, Bettelheim (1980) justifica o nome de Branca de Neve. Sabemos que o branco remete à inocência e à pureza, como visto em Chevalier (1986), ao passo que “neve” se relaciona à inércia. Logo, seria neste período de repouso em seu caixão de vidro que se recuperaria da entrada prematura na sexualidade. A partir dessa experiência, estaria pronta para a vivência com seu príncipe. Por essa perspectiva, torna-se possível visualizar que os efeitos do envenenamento expõem a beleza de Branca de Neve, apresentada como disponível à contemplação masculina — basta ponderar sobre a urna de cristal onde foi disposta, exibindo seus adereços para um possível pretendente.

Corso (2006) denota outra explicação para a maçã desencadear o sono enfeitiçado da princesa, explorando a psicanálise. Neste trabalho, centralizamos

as discussões no sentimento da madrasta em relação à enteada, porém o oposto também acontece. Na primeira infância, as meninas são tão dedicadas às mães quanto os meninos. Um impasse decorre do crescimento: enquanto esses mantêm o interesse por mulheres pelo resto da vida — considerando que sejam heterossexuais —, elas precisam recorrer ao pai para conhecer quem será seu foco amoroso no futuro (CORSO, 2006, p. 82).

Consequência disso, o primeiro amor culmina em queixas e mágoas. Em face das projeções negativas que a filha reflete sobre a figura materna, a maçã ocupa uma posição dentre as denúncias, podendo remeter a diversas associações: o receio de ser envenenada, os distúrbios alimentares ou, até mesmo, a acusação de que o leite materno “é ruim, que seu alimento não nutre, mata” (CORSO, 2006, p. 83) — o primeiro alimento fornecido pela mãe é objeto de desgosto, assim como a derradeira fruta significa seu padecimento.

Quanto à pintura, tópicos frequentes em Paula Rego denotam o teor de violência. A atuação da artista em pautas feministas inclui a denúncia dos abusos sexuais, elemento esse que pode ser apontado no quadro analisado, sobretudo ao considerar a posição do corpo sucumbido entre o chão e o sofá. Diante disso, torna-se cabível considerar que a fruta envenenada na contemporaneidade seria o estupro, indicando o moderno por meio da roupa e com uma versão da princesa portando características já adultas. Assim, Paula Rego nos evidencia

[...] a imperfeição da sociedade que oprime, explora e maltrata os mais fracos, sobretudo as crianças e as mulheres. A imperfeição das pessoas, quer homens quer mulheres, o mal. *Dou uma face ao medo* disse Paula Rego, quando interpelada por um crítico de arte sobre a violência presente ou implícita em algumas de suas obras (ARRUDA, 2012, p. 251).

Constata-se a semelhança com o conto dos Irmãos Grimm, pois da mesma maneira que a maçã maculou a pureza de Branca de Neve, a violação ao corpo da mulher produz as mesmas cicatrizes. Consequentemente, identificamos mais uma obra que afirma a função de Paula Rego no combate à opressão feminina, transformando o conto de fadas em suporte de denúncias sociais.

5 A representação feminina no conto de fadas

Ao longo do artigo, evidenciamos uma dicotomia entre duas personagens da narrativa: Branca de Neve e sua madrasta. Nossa heroína é retratada sendo branca como a neve, vermelha como o sangue e escura como o ébano, assim como o desejado por sua mãe. Com o amadurecimento, torna-se a mais linda já vista — adjetivação declarada pelo espelho fantástico. A beleza da jovem se identifica como elemento fundamental no desenrolar dos eventos, abarcando o motivo para alguns dos principais acontecimentos do conto: os ciúmes da rainha, a fuga permitida pelo caçador, o refúgio conquistado entre os anões e a paixão despertada no príncipe.

Além da caracterização de sua aparência, a personalidade da princesa é símbolo de destaque. Branca de Neve é contida e ingênua. Adentra uma casa desconhecida ao ser abandonada na floresta e, apesar da fome, demonstra controle diante das sete canecas e dos sete pratos dispostos à mesa, bebendo e se alimentando em pequena quantidade de cada um. O mesmo pensamento foi ampliado aos colchões que se encontravam à disposição, pois a “exploração das camas sugere uma leve consciência dos riscos, e ela tenta instalar-se numa cama que não envolva nenhum” (BETTELHEIM, 1980, p. 223).

Souza (2019) também aponta a correspondência da princesa a todas as qualidades que ideologicamente são exigidas da mulher ao citar Coelho (1982): beleza, modéstia, pureza, obediência e submissão ao homem. Isso é revelado na hospedagem com os anões, visto que ela é convidada para se juntar ao grupo, desde que se submeta ao trabalho doméstico imposto: cuidar da casa e cozinhar. Esse período seria como um rito de passagem, no qual iria realizar as atividades a fim de se preparar para o casamento. Diante disso, a percepção de que o conto reforça atos conservadores se torna visível.

A madrasta ocupa a posição contrária à citada anteriormente, sendo uma dama belíssima, mas prepotente e orgulhosa, não podendo aceitar que alguém superasse seus próprios encantos. A partir da inveja despertada pela enteada, pudemos observar os planos vingativos elaborados para derrotá-la — aqui, denota-se a influência do complexo de Édipo —, denunciando seu caráter ardiloso ao direcionar ataques violentos à menina. Essas especificidades, que expõem a imagem da perversidade, intensificam a visão de Branca de Neve como dócil e frágil, já que nem mesmo demonstra ódio pela figura responsável por prejudicá-la. Portanto, constatamos uma porção da beleza da jovem advinda da sua inocência, a qual ainda não age de acordo com a natureza da fêmea humana:

Como existem tantas histórias que alertam sobre os perigos oriundos dos poderes exercidos pelas mulheres, que aliam sua força à sabedoria e às frustrações da maturidade, não surpreende que os príncipes fiquem seduzidos por aquelas que são belas e estão inativas, indefesas (CORSO, 2006, p. 87).

Evidenciamos, neste contexto, a controvérsia entre a visão da mulher tida como monstruosa e como angelical, sendo notória qual perspectiva cada uma das personagens representa: uma, bruxa, e a outra, princesa. Isso também reflete a idealização feminina diante da feminilidade, visto que o papel social exigido se amplia para a literatura. A jovem, reconhecida como domesticada, encontra-se sendo perseguida por uma imagem negativa e cruel. Assim, a figura feminina recatada, submissa e ingênua — até mesmo infantil — é privilegiada em relação à mulher que não possui o mesmo comportamento, sendo essa última traçada como vilã.

Essa subordinação pode ser analisada em outra porção do conto: o cárcere que a garota parece sofrer. Os anões orientam que a porta não seja aberta para ninguém em virtude do perigo que cercava a hóspede. Porém, torna-se viável relacionar essa ação com a tentativa de manter a mulher no ambiente privado de seu lar, sob justificativa de proteção. Quando não se dispõe à obediência e assemelha suas atitudes à conduta da madrasta — age pela vaidade, deixando-a entrar —, aproxima-se da morte.

Não obstante, o final feliz do conto de fadas nos conduz às afirmações anteriores, pois Branca de Neve é avaliada como um presente entregue pelos anões ao príncipe, enquanto estava desacordada — a objetificação é ainda mais nítida com a proposta inicial do rapaz em comprar o caixão, como se fosse um ornamento. Após voltar à vida, a personagem tem seu comportamento recompensado: torna-se uma futura esposa. Logo, “a participação do príncipe na história vem para coroá-la, de diversas formas, como a rainha perfeita para o seu reino, para o seu lar” (MARQUES, 2021, p. 51).

Ainda sobre a figura da princesa adormecida — sendo isso retratado em outros contos de fadas —, observamos que o homem pode se apaixonar por uma garota em estado de latência, representando a passividade característica da noção de feminilidade, “mas quando desperta e perde a beleza inocente da juventude, resta a visão da sua verdadeira alma: poderosa, perigosa e ardilosa” (CORSO, 2006, p. 76). Nesse ponto, identificamos a segunda face da vilã: quando é

privada dos atrativos femininos, consequência do envelhecimento, a mulher carece de outros feitiços — em virtude dessa constatação, surge a imagem da bruxa.

Assim, ao considerarmos o viés voltado ao antipatriarcalismo de Paula Rego, as pinturas retratando Branca de Neve são explicadas. O artigo de Sabiá (2016), denominado “As mulheres ‘belas, recatadas e do lar’ de Paula Rego”, demonstra que a artista expõe um manifesto aberto contra a moral que institui o poder sobre as mulheres. O mesmo é observado nas representações pictóricas analisadas, havendo a contestação dos tabus a que somos submetidos desde a infância: a fragilidade feminina forçada a ser superada pela naturalidade diante da necessidade das mulheres amadurecerem, sendo pré-programadas a se tornarem “esposas adequadas”.

A biografia da pintora, assim como de todas que conheceram a opressão devido ao gênero, justifica a indignação diante dessa sociedade moralizante. Susana Guerra (2017) remonta que Paula Rego nasceu em 1935 rodeada pelo meio hostil, sendo educada para respeitar o decoro estabelecido pelos costumes vigentes. Consequente a essa realidade, concebemos a emancipação feminina como um de seus grandes focos, caracterizada como “mulher quase-homem que ousa sentir através da arte o que se vedava às mulheres por costume: o prazer, a liberdade, existir” (GUERRA, 2017, p. 63).

Nesse sentido, evidenciamos a entrada da visão feminista na expressão artística, sendo “a luta política que reivindica a igualdade absoluta entre as mulheres e os homens, denunciando e lutando contra formas de opressão, revelando nas obras de arte a consciência política e social” (ARRUDA, 2011, p. 158). Desta forma, Paula Rego participa na reivindicação do processo de contestação a qualquer diferença entre os gêneros, atuando na conquista da igualdade de direitos.

Em decorrência desse posicionamento, a figura feminina conquista o espaço central nas pinturas de Paula Rego. A transfiguração de Branca de Neve para a arte, transformando-a em um símbolo de denúncia, pode ser configurada como apenas uma das representações da perspectiva de valores morais referidos pela artista, haja vista que essa ocorrência é característica em algumas de suas séries. De fato, o enquadramento possui como foco a mulher, havendo a omissão do homem. Para exemplificar, basta observar a obra que analisamos anteriormente — *Branca de Neve brincando com os troféus do pai* (REGO, 1995)

—, considerando que a retratação do pai foi apenas sugerida pela cabeça do alce sem que o personagem fosse revelado explicitamente.

Considerações finais

Como vimos, Bettelheim (1980) estabeleceu uma ligação estreita entre Branca de Neve e a madrasta, destacando a competição entre as personagens. Essa constatação faz referência à disputa entre as mulheres no domínio da sociedade sexista, na qual a inveja se sobrepõe à empatia. Neste contexto, torna-se comum a rivalidade entre si, enquanto o sistema de opressão imposto a elas permanece se propagando. Isso é notório em *Branca de Neve*, visto que a figura masculina — o pai responsável pelo antagonismo — aparece alheio aos acontecimentos da narrativa, enquanto o enredo principal centraliza as relações femininas.

Escorada em suas obras, Paula Rego explora uma protagonista que personifica as características exigidas na mulher casta, contestando essa imagem pela associação do conto de fadas à violência doméstica, aos abusos sexuais e à submissão em uma estrutura política e sociocultural patriarcal (SOUZA, 2019, p. 4). Desta forma, permite a representação sob o olhar feminino e, assim, explora a força e a vitalidade das mulheres.

Soma-se, portanto, a pesada carga psicológica de Branca de Neve com o posicionamento oponente de Paula Rego. Essa combinação resulta na oposição ao estereótipo de feminilidade, docilidade e obediência. Ainda, a artista utiliza majoritariamente como suporte um instrumento que perpetuou ao longo da história a sexualização do corpo feminino e a dominação masculina: a pintura. A partir disso, torna-se nítido o papel de Paula Rego na desconstrução da arte como objeto de prazer visual para o homem e na atuação para a liberdade feminina.

Referências bibliográficas

ARRUDA, Luísa d' Orey Capucho. *Paula Rego e as realidades imperfeitas*. Lisboa: Arte e gênero, 2012. p. 250-260.

_____. *A representação da figura feminina em Paula Rego*. Lisboa: Arte e sociedade, 2011. p. 156-161.

BERGER, John. *Modos de ver*. Tradução: Lúcia Olinto. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

BETTELHEIM, Bruno. *A psicanálise dos contos de fadas*. Tradução de Arlene Caetano. 16. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

CABRAL, Paula Cristina Figueiredo; RODRIGUES, Sónia Cristina Ildefonso. O sexual e o político na obra de Paula Rego. *Revista Intermedias, Edição 9-ano 5*, 2009. Disponível em: https://secureservercdn.net/198.71.233.106/cgi.f3e.myftpupload.com/wp-content/uploads/2019/09/Revista.Intermedias_Artes_o.sexual_e.o.politico_Cabral.e.Rodrigues.pdf. Acesso em: 16 jul. 2021.

CHEVALIER, J. *Diccionario de los símbolos / Jean Chevalier*. Versão castelhana de Manuel Silvar e Arturo Rodríguez. Barcelona: Editora Herder, 1986.

COELHO, Nelly Novaes. *A literatura infantil: história, teoria, análise: das origens orientais ao Brasil de hoje*. 2. ed. São Paulo: Quíron/Global, 1982.

CORSO, Diana Lichtenstein; CORSO, Mário. *Fadas no divã: psicanálise nas histórias infantis*. Porto Alegre: Artmed, 2006.

GRIMM, J. e W. *Contos de Grimm*. Tradução de David Jardim Jr. Belo Horizonte: Villa Rica, 1994.

GUERRA, Susana. As coisas nas margens: a escrita das mulheres na obra de Paula Rego. *Revista ExperimentArt*, v. 2, n. 5, 2020. Disponível em: <https://periodicos.ufpa.br/index.php/experimentart/article/viewFile/9120/6402>. Acesso em: 20 nov. 2020.

JUNG, Carl Gustav. *A dinâmica do inconsciente*. Rio de Janeiro: Vozes, 1984.

MARQUES, Verônica Soares. *A mulher emoldurada: o conto Branca de Neve entre o idealismo romântico e a representação feminina*. 2021. Tese (Trabalho de conclusão de curso em História) – Universidade Federal de São Paulo, Guarulhos, 2021.

PROPP, Vladimir. *Morfologia do conto*. Tradução de Jaime Ferreira e Victor Oliveira. Lisboa: Vega, 1985.

REGO, Paula. *Branca de Neve brincando com os troféus do pai*. 1995. Disponível em: <http://warburg.chaa-unicamp.com.br/obras/view/3485>. Acesso em: 16 jul. 2021.

_____. *Branca de Neve engole a maçã envenenada*. 1995. Disponível em: <https://www.wikiart.org/pt/paula-rego/snow-white-swallows-the-poisoned-apple-1995>. Acesso em: 16 jul. 2021.

_____. *Branca de Neve e a madrasta*. 1995. Disponível em: <http://www.casadahistoriaspaularego.com/pt/exposi%C3%A7%C3%B5es/anteriores-/2018/paula-rego-contos-tradicionais-e-contos-de-fadas.aspx>. Acesso em: 14 jul. 2021.

SABIÁ, Ana Paula. *As mulheres “belas, recatadas e do lar” de Paula Rego*. Florianópolis: Museu da Escola Catarinense, 2016. Disponível em: https://www.udesc.br/arquivos/ceart/id_cpmenu/5935/Artigo02_2016_15505130374631_5935.pdf. Acesso em: 17 de nov. 2020.

SOUZA, Denise Loreto de. *As faces de Branca de Neve: um estudo comparativo*. 2019. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Estadual Paulista, Instituto de Biociências Letras e Ciências Exatas, São José do Rio Preto, 2019. Disponível em: https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/181346/souza_dl_dr_sjrp.pdf?sequen ce=3&isAllowed=y. Acesso em: 17 nov. 2020.

SOUZA, Karenn de Amorim. *Desestabilizando o prazer visual: uma análise da representação da mulher na obra de Paula Rego*. Tese (Pós-graduação em Artes) – Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2019. Disponível em: <http://repositorio.ufes.br/handle/10/11213>. Acesso em: 06 dez. 2020.

VOLOBUEF, Karin. “Minha mãe me matou, meu pai comeu”: a crueldade nos contos de fadas. In: RAMOS, Maria Celeste Tommasello; ALVES, Maria Cláudia Rodrigues; HATTNER, Alvaro Luiz. (Org.). *Pelas veredas do fantástico, do mítico e do maravilhoso*. 1. ed. São Paulo: Cultura Acadêmica; São José do Rio Preto, SP: HN, 2013.