

O tempo nos contos dos irmãos Grimm: ritmo, pressa e crueldade

Leonardo Freitas de Carvalho¹

José Mauro Ferreira Pinheiro²

Resumo: Por mais compactos que sejam, os contos infantis de Jacob e Wilhelm Grimm abrigam, na sua composição, uma série de elementos diversos que complexificam as histórias: os perigos de desobedecer a conselhos, o problema da fome, a crueldade dos antagonistas, a passagem do tempo, entre outros. Quando combinamos alguns desses tópicos, como o mal e a questão temporal, é possível desencadear uma leitura muito particular, a da relação bastante íntima entre a maldade dos vilões e o tempo. Em “Branca de Neve” (1812), a Rainha, em pleno desespero, quer de imediato a morte da princesa; em “Chapeuzinho Vermelho” (1812), a fome leva o Lobo a correr e devorar, de uma vez só, sem tempo para a mastigação, a avó da protagonista; em “João e Maria” (1812), por sua vez, há um *imediatismo* na maneira como os pais querem se livrar dos seus filhos. Investigamos aqui as ações cruéis das personagens antagonistas e propomos a interpretação de como elas estão associadas à questão do tempo, a um tempo que precisa ser o *imediat*. Além de expor um repertório crítico-teórico que permite análise mais profunda das narrativas em questão, concentramo-nos em algumas estratégias textuais presentes nos contos mencionados, com o objetivo de colocar em evidência a existência de uma sensação plena de crueldade e aceleração.

Palavras-chave: irmãos Grimm; contos infantis; antagonistas; horror; tempo.

Zusammenfassung: So kompakt die Kinder- und Hausmärchen von Jacob und Wilhelm Grimm auch erscheinen mögen, enthalten sie zahlreiche Elemente, die ihre Erzählungen komplexer machen: Hunger, Grausamkeit, Ungehorsam und das Vergehen der Zeit. Werden insbesondere das Böse und die Zeitdimension miteinander verbunden, eröffnet sich eine bislang wenig erforschte Lesart: die enge Beziehung zwischen der Boshaftigkeit der Antagonisten und der Erfahrung von Zeit. In „Schneewittchen“ (1812) verlangt die Königin den sofortigen Tod der Prinzessin; in „Rotkäppchen“ (1812) verschlingt der hungrige Wolf die Großmutter ohne Zögern; in „Hänsel und Gretel“ (1812) wollen die Eltern ihre Kinder möglichst schnell loswerden. Der vorliegende Beitrag untersucht die grausamen Handlungen der antagonistischen Figuren und zeigt, wie sie mit einer Zeitvorstellung verbunden sind, die von Unmittelbarkeit und Beschleunigung geprägt ist. Dabei werden theoretische Ansätze und ausgewählte textuelle Strategien der genannten Märchen analysiert, um die Verbindung von Grausamkeit und Beschleunigung sichtbar zu machen.

Schlüsselwörter: Gebrüder Grimm; Kindermärchen; Antagonisten; Horror; Zeit.

¹ Doutorando em Literatura Brasileira pela Universidade do Estado do Rio Janeiro (UERJ). Bolsista (Doutorado Nota 10) da Fundação Carlos Chagas Filho de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro (FAPERJ). E-mail: leonardofcarvalho94@hotmail.com ORCID iD: 0000-0001-9390-7573.

² Doutorando em Estudos da Linguagem (Linguística) no Programa de Pós-Graduação em Linguística e Língua Portuguesa (PPGLILP) da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Bolsista da Fundação Carlos Chagas Filho de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro (FAPERJ). Docente temporário do Setor de Língua e Literatura Alemãs da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). E-mail: josemauro@letras.ufrj.br. ORCID iD: 0000-0003-1087-6551.

Introdução

Já é de conhecimento extenso, embora não ideal, o fato de os contos de fada e os contos infantis, de um modo geral, estarem atrelados a um campo vinculado ao âmbito da maldade, do medo e da crueldade. Ao contrário de uma visão mais superficial e ingênua acerca dessas narrativas, as quais ainda são muitas vezes enxergadas como meramente lúdicas, educativas e isentas de elementos mais violentos/agressivos, a composição dessas histórias é pautada por uma elaboração textual que preza a ansiedade, o horror e outros aspectos de cunho negativo. Conforme André Bazin (2018, p. 88):

Jean-Jacques Rousseau, antes dos discípulos de Freud, já havia advertido que ela não era de modo algum inofensiva: La Fontaine é um moralista cínico e a Condessa de Ségur, uma avó diabólica e sadomasoquista. Já é notório que os contos de Perrault escondem os símbolos mais baixos e devemos admitir que a argumentação dos psicanalistas é dificilmente refutável. No mais, não é preciso recorrer à psicanálise para perceber a profundidade deliciosa e aterrorizante que está no princípio de sua beleza de *Alice no país das maravilhas* ou nos *Contos de Andersen*.

Filiamo-nos a essa perspectiva, de modo que nos parece produtivo explorar de maneira direta a relação de fatores ligados à esfera do medo e/ou do terror com a questão do *tempo* e do *ritmo* nos contos infantis. Faz-se isso aqui, especificamente, quanto aos escritos dos irmãos Grimm, os quais compõem o cânone da literatura alemã e o cânone mundial da literatura infantil e juvenil.

Ainda hoje se costuma dizer, entre os alemães, que em toda casa há pelo menos dois livros: uma Bíblia e uma edição dos “contos dos Grimm”. Contam-se traduções em 160 línguas, de modo que este livro há muito desfruta da condição de obra da literatura “alemã” mais conhecida no exterior. Após a publicação de seu Dicionário, os Grimm foram alçados à condição de sistematizadores do “alto-alemão”, figurando ao lado de ninguém menos que Martinho Lutero (Da Mata; Da Mata, 2006, p. 9).

Mais compactos de uma maneira geral, encontramos, nas nossas investigações, diferentes elementos linguísticos que compõem uma configuração mais acelerada no interior dos textos dos escritores alemães: a priorização dada aos verbos, o discurso descritivo rarefeito, os saltos temporais, o conflito único e singular. Compreendemos que esses elementos, influenciadores na elaboração do ritmo, vão ao encontro daquilo que é feito por algumas das personagens dos contos, com destaque para as antagonistas, as

quais, ao buscarem a saciedade de uma vontade ou o alcance de uma meta, mostram-se afobadas, ansiosas, desesperadas.

Isso ocorre, por exemplo, com o desejo apressado da Rainha, ou da Bruxa, em “Branca de Neve” (1812), com relação à morte da protagonista, e o mesmo pode ser dito em relação aos adultos, como o pai e a mãe, em “João e Maria” (1812), que querem se ver livres, o quanto antes, das crianças. Situação mais ou menos parecida sucede em “Chapeuzinho Vermelho” (1812), quando a personagem antagonista bloqueia a ida mais direta (e mais rápida) da menina à residência da avó a fim de chegar antes ao local indicado. O tempo, portanto, é, nesse sentido, um fator mais do que crucial no enredo, e impacta no ritmo do texto.

É necessário dizer que, tanto nesta introdução quanto nas investigações posteriores deste artigo, os contos selecionados são aqueles recolhidos e publicados por Jacob Grimm (1785–1863) e Wilhelm Grimm (1786–1859) na versão de *Kinder- und Hausmärchen* (“Contos para a infância e para o lar”) de 1812, informação importante pela razão de textos como “Chapeuzinho Vermelho”, originalmente transmitido por gerações de europeus por meio da oralidade, existirem também sob autoria de outros escritores, como é o caso do parisiense Charles Perrault.

Na seção principal deste artigo, desdobraremos uma análise minuciosa acerca da relação, dentro das mencionadas narrativas infantis, entre o ritmo e o horror. Mas, antes disso, a fim de que tenhamos mais ferramentas para o exame dos textos selecionados, mergulharemos em uma análise teórica sobre a estrutura do conto.

Quem conta um conto *diminui* um ponto

Seja através dos nossos ouvidos ou dos nossos olhos, isto é, por meio de escutas ou de leituras, parece óbvia a constatação de que a modalidade dos contos tem como propriedade geral o elemento da *concisão*. Mesmo os mais longos dos contos, inclusive, embora possam carregar consigo mais informações, mais descrições, mais personagens e mais conflitos, continuam a trabalhar a história, ainda assim, sob uma perspectiva mais compacta.

Em um de seus textos mais famosos e basilares quando se trata de pensar teoricamente as narrativas curtas, Julio Cortázar (2013, p. 150-151), escritor argentino consagrado, pensa nessa modalidade textual com base na sua capacidade de concisão, ou, conforme seus dizeres, na sua capacidade de *sintetização*: “[...] o próprio conto, uma síntese viva ao mesmo tempo que uma vida sintetizada, algo assim como um tremor de água dentro de um cristal, uma fugacidade numa permanência”. Diante de belas ilustrações, poéticas, à base de imagens que nos remetem a algo que nos escapa, como

essas presentes no fragmento recém citado, compreendemos deveras que o gênero textual colocado em evidência aqui se liga de certa forma à ideia de síntese, o que nos faz pensar, conseqüentemente, em um ritmo mais acelerado, vinculado a uma ideia de trabalhar, de maneira geral, menos a esfera descritiva e mais os jogos de ação.

Voltando a debater as questões atreladas à concisão, pendidas a uma curiosidade mais particular do ambiente francês, Cortázar (2013, p. 150-151) afirma que “o conto parte da noção de limite, e, em primeiro lugar, de limite físico, de tal modo que, na França, quando um conto ultrapassa as vinte páginas, toma já o nome de *nouvelle*, gênero a cavaleiro entre o conto e o romance propriamente dito”. Se anteriormente o autor argentino havia buscado a ilustração poética para contribuir com o entendimento do seu público-alvo, ele traça, logo em seguida, uma comparação (evidentemente perigosa) com outras linguagens, com o cinema e a fotografia:

[...] o romance e o conto se deixam comparar analogicamente com o cinema e a fotografia, na medida em que um filme é em princípio uma “ordem aberta”, romanesca, enquanto uma fotografia bem realizada pressupõe uma justa limitação prévia, imposta em parte pelo reduzido campo que a câmara abrange e pela forma com que o fotógrafo utiliza esteticamente essa limitação (Cortázar, 2013, p. 151).

Os perigos relacionados à aproximação a outras linguagens ocorrem pelo fato de que, muito escorregadias em termos de definição, cinema e fotografia vão muito além de conceituações que se pautam pelo contraste longo/curto, extenso/conciso, algo que Roland Barthes, por exemplo, debate brevemente em *A câmara clara* (1979). Mesmo assim, caso pensemos nas várias comparações e ilustrações que Cortázar executa ao longo da sua curta exposição sobre a modalidade em evidência, entendemos que a sua aproximação a outras linguagens é meramente ilustrativa, descompromissada para com aprofundamentos críticos e teóricos muito precisos, o que, afinal de contas, torna as suas associações razoavelmente válidas para a discussão, dado que são discursos metafóricos que nos ajudam a entender conceitos complexos e que trazem para o campo do concreto, digamos assim, aquilo que é demasiado abstrato.

Diante de uma esquematização de tantas aproximações, Cortázar não deixa de acionar as falas de um “escritor argentino, muito amigo do boxe”, em uma das passagens mais famosas do seu ensaio. Desta vez é o esporte, mais especificamente uma luta marcial, que nos ajuda a compreender melhor a diferença exposta pelo autor:

[...] o romance ganha sempre por pontos, enquanto o conto deve ganhar por *knock-out*. É verdade, na medida em que o romance

acumula progressivamente seus efeitos no leitor, enquanto um bom conto é incisivo, mordente, sem trégua desde as primeiras frases (Cortázar, 2013, p. 152).

O romance, portanto, ganha o leitor aos poucos, paulatinamente, por meio dos capítulos, do desenvolvimento gradual dos conflitos e dos personagens, “sempre por pontos”, ao passo que o conto, ao contrário, é súbito, é ágil e brusco ao mesmo tempo, por isso a referência ao nocaute, em que não se tem muito tempo para respirar. Penetrando, finalmente, com mais afinco nos elementos de composição de uma prosa narrativa, Cortázar (2013, p. 152) reflete:

Tomem os senhores qualquer grande conto que seja de sua preferência e analisem a primeira página. Surpreender-me-ia se encontrassem elementos gratuitos, meramente decorativos. O contista sabe que não pode proceder acumulativamente, que não tem o tempo por aliado; seu único recurso é trabalhar em profundidade, verticalmente, seja para cima ou para baixo do espaço literário.

Nesse caso, as verborragias, um maior detalhismo, ou os “pormenores inúteis”, para trazer, sobre essa última expressão, o Barthes de “O efeito de real” (1968), são eliminados a fim de que um caráter mais incisivo seja impresso. Ainda, no mesmo parágrafo, Cortázar (2013) infere que o “tempo e o espaço do conto têm de estar como que condensados”, diferentemente da novela e sobretudo do romance, mas o autor, mudando de assunto, não desenvolve os porquês e os “comos” que justificam as suas falas.

Sobre, então, o âmbito do *tema*, ao qual Cortázar se debruça ao longo de consideráveis pedaços da sua exposição, é anotado no texto:

Parece-me que o tema do qual sairá um bom conto é sempre *excepcional*, mas não quero dizer com isto que um tema deva ser extraordinário, fora do comum, misterioso ou insólito. Muito pelo contrário, pode tratar-se de uma história perfeitamente trivial e cotidiana (Cortázar, 2013, p. 154, grifo do autor).

Levando em consideração que Edgar Allan Poe pode se inclinar ao primeiro grupo, assim como os contos maravilhosos de Charles Perrault, Hans Christian Andersen e dos irmãos Grimm, o segundo grupo parece acolher algumas das obras curtas de Anton Tchêkov e Clarice Lispector, apesar de nesta última o ordinário se tornar, constantemente, extraordinário. Um pouco mais adiante, de maneira muito sensata ao complementar os dizeres anteriores, o argentino afirma que “não há temas

absolutamente significativos ou absolutamente insignificantes” (Cortázar, 2013, p. 155), nem mesmo para o conto.

Se já comentamos, com base nos tópicos levantados e abordados em maior ou menor grau por Cortázar, sobre um certo volume de linhas e de parágrafos (de páginas também), sobre o tempo e o espaço e sobre o tema, o escritor chega a comentar, e este aspecto é de nosso interesse em demasia, sobre o *ritmo*, mesmo que não cite esse termo direta e explicitamente. Ele anota:

O que chamo intensidade num conto consiste na eliminação de todas as ideias ou situações intermédias, de todos os recheios ou fases de transição que o romance permite e mesmo exige. Nenhum dos senhores terá esquecido “O Tonel de Amontillado”, de Edgar Poe. O extraordinário deste conto é a brusca renúncia a toda descrição de ambiente. Na terceira ou quarta frase estamos no coração do drama, assistindo ao cumprimento implacável de uma vingança (Cortázar, 2013, p. 157).

O autor já havia citado o fato de o conto eliminar as verborragias, em especial o discurso descritivo, a favor de um ritmo mais ágil, ou, como ele prefere, de uma *intensidade maior*, alinhando dois elementos diversos de composição do texto literário: o seu mosaico enunciativo (em relação a uma rarefeita descrição) e o ritmo (pautado pela intensidade). É notável que, nessa sua análise, e acreditamos mesmo que o conto vai em geral ao encontro dessa acepção, tal modalidade narrativa busca, em demasia, o silêncio, o não dito, diferentemente do romance, por exemplo, que até possui lacunas, sem dúvida, mas que está mais ligado ao âmbito daquilo que, ao contrário, é *dito*. Isso posto, Cortázar (2013, p. 158) infere que, no conto, a intensidade é “obtida mediante a eliminação de tudo o que não convirja essencialmente para o drama”. Observamos aqui, novamente, uma convergência em relação à ideia de velocidade, de agilidade, comum dos contos em geral, onde não se vê a presença dos *enchimentos*, para trazer um termo discutido por Franco Moretti.³

Ainda que o estilo dos contos de um determinado autor não esteja alinhado às propostas de maior intensidade e agilidade, de acordo com o que o argentino Cortázar havia debatido, ele abrange um conceito que chama de “tensão”:

³ Segundo o italiano, os enchimentos “são aquilo que se dá *entre* os momentos decisivos. Em *Orgulho e Preconceito* (1813), Elizabeth e Darcy se conhecem no terceiro capítulo, ele se porta com desdém e ela fica desgostosa; primeira ação ‘com consequências para o prosseguimento da história’: ela se contrapõe a ele. Passados 31 capítulos, Darcy pede Elizabeth em casamento; segundo momento decisivo: abriu-se uma alternativa. Mais 27 capítulos e ela aceita: alternativa fechada, fim do romance. Três momentos decisivos: começo, meio e fim. Bem geométrico, bem austeniano. Mas é claro que entre essas três cenas Elizabeth e Darcy se encontram, conversam e pensam um no outro. Não é fácil quantificar esse tipo de coisa, mas de modo geral parece haver cerca de 110 episódios dessa ordem. Tais são os enchimentos” (Moretti, 2014, p. 76).

Mas pensemos agora nos contos de Joseph Conrad, de D. H. Lawrence, de Kafka. Neles, com modalidades típicas de cada um, a intensidade é de outra ordem, e prefiro dar-lhe o nome de tensão. É uma intensidade que se exerce na maneira pela qual o autor nos vai aproximando lentamente do que conta (Cortázar, 2013, p. 158).

Nesse trecho, o autor utiliza o advérbio “lentamente” para designar o modo como é executada a dinâmica do texto, uma aproximação mais cadenciada, mas que, justamente pela limitação imposta por essa modalidade narrativa, não deixa de ser, guardadas as devidas proporções, devidamente ligeira, direta. Por mais que estejam associados em geral a um âmbito de maior pressa e ao girar na órbita de uma estrutura concisa, os contos apresentam tonalidades diferentes, ritmos diferentes, extensões diferentes.

Outro estudioso que teoriza sobre as ficções curtas é o também argentino Ricardo Piglia. Este se apoia, sobretudo, na ideia de que o conto tem um caráter duplo, já que, conforme a sua primeira tese, “um conto sempre conta duas histórias” (Piglia, 2004, p. 89). Segundo Piglia (2004), o conto clássico tem a seguinte configuração: narra em primeiro plano a primeira história e constrói em segredo a segunda história. Em seus apontamentos, ele ainda complementa: “Um relato visível esconde um relato secreto, narrado de um modo elíptico e fragmentário” (Piglia, 2004, p. 90). Piglia afirma, ainda, que o “efeito de surpresa se produz quando o final da história secreta aparece na superfície” (Piglia, 2004, p. 90).

Em meio às suas asserções sobre o conto como um sistema duplo, seguindo a premissa do autor, mesmo a “versão moderna do conto, que vem de Tchekhov, Katherine Mansfield, Sherwood Anderson e do Joyce de *Dublinenses*”, se liga à ideia de duplicidade, “trabalha a tensão entre as duas histórias sem nunca a resolver” (Piglia, 2004, p. 91). Em suma, o “conto clássico à Poe contava uma história anunciando que havia outra; o conto moderno conta duas histórias como se fossem uma só” (Piglia, 2004, p. 91). Ele chama a atenção, outrossim, para a “matéria ambígua que põe em funcionamento a microscópica máquina narrativa que é um conto” (Piglia, 2004, p. 91), e devemos destacar, desse último trecho, a adjetivação através do termo “microscópica”, que vai na direção daquilo que temos debatido nesta seção.

Se há uma história mais obscura, em segundo plano, mais secreta, é de se imaginar que existe um final surpreendente, a exemplo do que vemos em geral em muitos contos de fada e nos contos de Edgar Allan Poe; por exemplo: “Essa noção de espera e de tensão rumo ao final secreto (e único) de um relato breve há de ser o ponto de partida destas notas” (Piglia, 2004, p. 98). Nota-se, nesse trecho, que Piglia usa

“relato breve” como sinônimo de “conto”, ligando-se a uma nomenclatura relativamente comum à modalidade em questão (“conto” como “relato breve”). Logo mais à frente, de forma categórica, o autor afirma que “o conto é um tratado sobre a economia da arte” (Piglia, 2004, p. 98).

Quando aciona aquele que é muito provavelmente o maior escritor argentino para trazer uma certa comparação com o romance, algo comumente trabalhado por Cortázar, coloca em evidência a ideia de *brevidade* e, também, de *ritmo*, dois aspectos pautados por elementos como o subentendimento e a elipse: “Borges considera que o romance não é narrativa, porque é demasiado alheio às formas orais, ou seja, perdeu os rastros de um interlocutor presente, a possibilitar o subentendido e a elipse, e portanto a rapidez e a concisão dos relatos breves e dos contos orais” (Piglia, 2004, p. 101).

Notamos, diante do que foi exposto até aqui, a maneira como Cortázar e Piglia, que buscaram teorizar os tipos de narrativa em questão, conectam-se em seus debates, ainda que foquem em aspectos diferentes. Se um conto varia em termos estruturais, estilísticos e temáticos, sempre à luz de uma infinidade de possibilidades, podemos chegar à conclusão de que essa mesma modalidade textual, exatamente por sua brevidade, tende a uma noção, variável em maiores ou menores graus, de agilidade no ritmo e de concisão na estrutura, algo que, quando bem trabalhado, pode gerar efeitos instigantes no leitor, como veremos na análise das ficções a seguir.

Entre a autoridade dos pais e o poder da rainha, quem reina é o desespero

Apesar da frequente concisão, as narrativas dos Grimm trabalham diversas variações de tempo e de ritmo e miram, por meio dessa variações, diferentes tipos de efeito. Pensemos, inicialmente, nas palavras inaugurais de muitos contos de fada, com o seu consagrado “era uma vez”, explorado, inclusive, pelos autores alemães, que inserem de imediato o seu leitor/ouvinte, na história, em épocas mais remotas. Acerca de outro caso, lembremos, mais especificamente, das consequências que ocorrem em “A Bela Adormecida” (1812), após a personagem-título finalmente cristalizar a maldição jogada sobre si por uma feiticeira não convidada para a festa do seu nascimento, quinze anos antes, provocando um impacto que objetiva complexificar e impressionar, devido à passagem do tempo, o seu público-alvo: “[...] uma princesa fabulosamente bela, chamada Rosa da Urze, estava dormindo havia cem anos, junto com o rei, a rainha e toda a corte” (Grimm; Grimm, 2010, p. 70).

De elaborações mais básicas e simplistas como o citado “era uma vez” ao intervalo temporal de mais de cem anos no interior da narrativa de “A Bela

Adormecida” – um dos contos que indubitavelmente melhor exploram a dilatação temporal –, percebemos que o fator tempo não é um elemento colocado em segundo plano nos contos de fadas. Pelo contrário, é um aspecto textual que está constantemente presente, e em primeiro plano. É necessário acrescentar que os dois exemplos citados e comentados aqui são apenas uma dupla de ilustração que faz parte, na verdade, de uma conjunção de outros casos que poderiam ser descritos e analisados aqui.

O primeiro conto que será examinado mais profundamente neste artigo é “Branca de Neve”. Assim como ocorre em “A Bela Adormecida”, “Branca de Neve” trabalha já muito prematuramente a questão temporal através do famoso “era uma vez”. Ainda no parágrafo inicial da obra, além de marcadores de tempo como “no meio do inverno”, é possível encontrar sequências temporais em que há saltos de um momento a outro, fundamental para a fluidez do texto e para que estejam centralizados os acontecimentos mais importantes, ligados, justamente, à presença da Branca de Neve. Vejamos como tudo isso é configurado nas partes inaugurais: “Pouco tempo depois, deu à luz uma menininha que era branca como a neve, vermelha como o sangue e negra como o ébano” (Grimm; Grimm, 2010, p. 72).

Nesse mesmo conto, já no parágrafo seguinte, encontramos uma outra expressão de cunho temporal que marca mais outro salto no calendário: “Um ano mais tarde seu marido, o rei, casou-se com outra mulher” (Grimm; Grimm, 2010, p. 72). Os fatores relacionados ao tempo, como é nítido, importam consideravelmente, a ponto de a menina, que havia sido mostrada em sua nascença linhas antes, mostrar-se já uma criança crescida logo em seguida. Tudo, em suma, acontece com certa *velocidade* no ritmo: “Branca de Neve estava crescendo e, a cada dia que passava, ficava mais bonita. Quando chegou aos sete anos, havia se tornado tão bonita quanto o dia e mais bonita que a própria rainha” (Grimm; Grimm, 2010, p. 72).

A transformação na dinâmica do conto começa a ser elaborada a partir do momento em que a madrasta da protagonista pergunta ao espelho mágico quem é a mulher mais bonita e, quebrando as suas expectativas, o objeto personificado diz de modo musical e poético: “Ó minha Rainha, sois muito bela ainda, / Mas Branca de Neve é mil vezes mais linda” (Grimm; Grimm, 2010, p. 73). E a reação da antagonista é raivosa: “Ao ouvir estas palavras a rainha pôs-se a tremer, e seu rosto ficou verde de inveja. Desse momento em diante, odiou Branca de Neve” (Grimm; Grimm, 2010, p. 73).

Percebe-se que, doravante, a rainha a odeia, e diante desse seu ódio, alçado graças à sua vontade irrefreável de voltar ao *status* de mulher mais bonita para si e para o seu espelho mágico, certa ansiedade começa a rondá-la, o que a complexifica em termos psicológicos e abre espaços para diferentes análises: “Dia ou noite, ela não

tinha um momento de paz” (Grimm; Grimm, 2010, p. 73). A consequência disso, aliás, começa a se tornar ameaçadora e violenta para a pobre menina, a maior vítima da situação. Diz a Rainha a um caçador: “Leve a criança para a floresta. Nunca mais quero ver a cara dela. Traga-me seus pulmões e seu fígado como prova de que a matou” (Grimm; Grimm, 2010, p. 73).

Percebe-se, aqui, um primeiro movimento da narrativa em expor a *maldade* de um dos seus personagens. A grande questão, porém, é que o caçador teve compaixão e mudou o curso dos acontecimentos planejados pela vilã: “Branca de Neve era tão bonita que o caçador teve pena dela” (Grimm; Grimm, 2010, p. 73). A jovem princesa, nota-se, é poupada graças à sua beleza, e percebemos, com isso, uma dinâmica constante de *superestimação* em relação a ela: o narrador havia relatado que a cada dia passado “ficava mais bonita”, como citamos; o espelho, provocando a peripécia no conto, dissera, com direito à multiplicação e tudo, que “Branca de Neve [era] mil vezes mais linda”; e o caçador a salvava justamente por conta da sua boniteza.

Se o ódio da Rainha em relação à Branca de Neve depende da formosura desta, esse seu ódio se justifica, digamos assim, quando notamos um leque de discursos que coloca a princesa, nesse sentido, em outro patamar, acima da madrasta. Falando em nivelamentos, o texto evidencia uma subida, em níveis de crueldade, por parte da personagem vil, já que, pensando que o caçador havia levado os pulmões e o fígado da jovem (ele, na verdade, levou os órgãos de um javali), “a perversa mulher os comeu, pensando que estava comendo os pulmões e o fígado de Branca de Neve” (Grimm; Grimm, 2010, p. 73). Ainda que saibamos que nada de tão violento havia acontecido à jovem moça devido à focalização da narrativa, é perturbadora a ação relatada pelo narrador onisciente.

Depois de ter escapado e de ter encontrado a cabana dos tão famosos sete homenzinhos, a superestimação sobre a heroína continua: “Os anões ficaram tão encantados com aquela visão que resolveram não a acordar e a deixar continuar dormindo em sua caminha” (Grimm; Grimm, 2010, p. 74). Acontece que, “a rainha, acreditando que havia comido os pulmões e o fígado de Branca de Neve, estava certa de que era novamente a mais bela de todas” (Grimm; Grimm, 2010, p. 75), por isso se dirige ao espelho mágico e o questiona novamente: “Espelho, espelho meu, / Existe outra mulher mais bela do que eu?” (Grimm; Grimm, 2010, p. 75). E a resposta, para a sua surpresa: “És sempre bela, minha cara rainha / Mas na colina distante, por sete anões cercada, / Branca de Neve ainda vive e floresce, / e sua beleza jamais foi superada” (Grimm; Grimm, 2010, p. 75).

Além de ter ficado “pasma, pois sabia que o espelho nunca dizia uma mentira” (Grimm; Grimm, 2010, p. 75), ela “pôs-se a maquinar uma maneira de se livrar dela. Se não fosse a mais bela de todo o reino, nunca seria capaz de sentir outra coisa senão inveja” (Grimm; Grimm, 2010, p. 75). A partir disso, a Rainha planeja a execução de uma série de ideias malignas, disfarçando-se de uma velha vendedora, com o intuito de matar a Branca de Neve: 1) aperta o cadarço tão forte a ponto de quase esganar a princesa; 2) entrega-lhe um pente envenenado; 3) entrega-lhe a famosa maçã. Em todos os casos, uma solução é logo executada e Branca de Neve é salva: as duas primeiras pelos sete anões, a última pelo príncipe que aparece já nos últimos instantes do conto.

Em paralelo a isso, nas ocasiões em que a Rainha pensa que se livrou, finalmente, da personagem-título, ela corre ao espelho a fim de saber se havia, novamente, se tornado a mais bela do reino, recebendo uma resposta negativa em todos os questionamentos, com exceção de um, o último deles: “Sois vós, minha rainha, do reino a mais bela” (Grimm; Grimm, 2010, p. 78). Notamos que o *immediatismo* da madrasta em colocar as suas ideias macabras em prática, pois queria o quanto antes ser a mais bela do reino, é credenciado graças a um foco especial nos verbos (muito graças às perguntas dela ao espelho) e à ausência de enunciações mais verborrágicas, como a descritiva e a informativa. São poucas as linhas e os parágrafos que separam a primeira tentativa de assassinato da terceira, contando, ainda, no meio disso tudo, as ações dos anões que salvaram a princesa (em duas ocasiões) e as várias idas ao espelho mágico por parte da antagonista.

A agilidade do conto é tão sintomática a ponto de o filho do rei, que aparece subitamente no conto com uma função semelhante daquela de um *deus ex machina*, após salvar a jovem moça, se mostrar completamente apaixonado e, logo em seguida no texto, acontecer já o casamento: “‘Eu te amo mais que tudo no mundo’, ele disse. ‘Venha comigo para o castelo do meu pai, seja minha noiva’. Branca de Neve sentiu afeição pelo príncipe, e partiu com ele. As núpcias foram celebradas com enorme esplendor” (Grimm; Grimm, 2010, p. 79). Temos aqui, sintetizando, uma estruturação veloz por parte de um narrador acelerado, estilo que vai ao encontro das ações desesperadamente cruéis e ansiosas da antagonista. E para abrigar um termo tão utilizado por Cortázar em seu ensaio: quanta *intensidade*!

Em outro conto de fadas dos Grimm, “Chapeuzinho Vermelho”, a abertura com o “era uma vez” já evidencia a questão temporal na primeira linha do conto. Embora um discurso informativo explique laconicamente o porquê de a “menina encantadora”, como diz o próprio narrador, ser chamada de Chapeuzinho Vermelho, o foco da narrativa nas ações e a ausência de descrições, em seguida, leva-a muito rapidamente até o Lobo, o

grande vilão da história. Explicando melhor, observamos que do pedido da mãe para levar os bolinhos à avó, que estava fraquinha e doente, ao encontro da protagonista com a criatura, há poucas frases e linhas.

Mais uma vez a floresta se torna o palco assustador para uma personagem feminina, como havia sido para a Branca de Neve, posto que é logo na entrada desse ambiente que a menina se depara com o antagonista: “Mal pisara na floresta, Chapeuzinho Vermelho topou com o lobo. Como não tinha a menor ideia do animal malvado que ele era, não teve um pinga de medo” (Grimm; Grimm, 2010, p. 80). A combinação floresta-lobo, contudo, é de intimidar até “gente grande”, visto que, para “os europeus de épocas anteriores e para os povos com outras tradições, as montanhas e florestas eram paisagens de medo” (Tuan, 2006, p. 13). Podemos citar, além do mais, que em outras modalidades de histórias infantis, como nas fábulas, o lobo, mesmo sem o apoio da floresta, era visto como uma figura duvidosa e terrível; veja-se, por exemplo, em Esopo (2012, p. 22):

Um lobo que engolira um osso corria pelo campo procurando quem o salvasse. Ao encontrar uma garça, disse:

– Por favor, tira-me esse osso da garganta e te recompensarei.

A garça enfiou a cabeça na goela do lobo e retirou o osso. Depois ela reclamou a recompensa prometida. O lobo então respondeu:

– Já não te basta ter tirado tua cabeça sã e salva da boca de um lobo?

O reconhecimento do homem mau se limita a não causar um novo mal a quem lhe faz o bem.

O próprio narrador, no conto dos Grimm, nos havia alertado sobre o Lobo ser um “animal malvado” em trecho já transcrito por nós. Aproveitando-se, então, da ingenuidade da menina, o ser antropomorfizado coleta informações importantes sobre a localização da casa da avó de Chapeuzinho e consegue enganá-la ao *frear* a sua ida mais direta e, por conseguinte, mais rápida à residência da velha mulher:

Chapeuzinho, notou que há lindas flores por toda parte? Por que não para e olha um pouco para elas? Acho que nem ouviu como os passarinhos estão cantando lindamente. Está se comportando como se estivesse indo para a escola, quando é tudo tão divertido aqui no bosque (Grimm; Grimm, 2010, p. 81).

Embora não se incline ao desespero da Rainha de “Branca de Neve” em alcançar a sua meta, o Lobo é calculista ao conseguir planejar a *demora* da ida da garotinha ao local de destino e correr para que lá chegasse primeiro: “O lobo correu direto para a casa da avó de Chapeuzinho e bateu à porta” (Grimm; Grimm, 2010, p.

81). Muitas das ações, como podemos observar, são uma *questão de tempo*: o adiamento e a consequente demora da garotinha; o ato de correr e de chegar antes por parte do ser maligno. Levando em consideração que, lá do começo da floresta, onde a dupla estava situada no momento da primeira conversa, a cabana da avó da menina ficava “a um bom quarto de hora de caminhada mata adentro” (Grimm; Grimm, 2010, p. 80), como ela informou ao Lobo.

A questão é que, pela razão de o narrador ter salientado, por meio da sua organização do conto, que o lobo *correu* e, logo em seguida, bateu à porta, a sensação transmitida na leitura é a de que a velocidade impressa pelo animal malvado foi deveras impressionante, já que ele chega muito rapidamente ao espaço desejado. O ritmo impresso, aliás, assim como acontece em “Branca de Neve”, abriga uma verdadeira sensação de agilidade muito graças à ausência de discursos descritivos, somente muito pontualmente acionados, e devido ao foco do narrador em cima dos verbos de ação, como no seguinte fragmento: “O lobo *levantou* o ferrolho e a porta se *escancarou*. Sem dizer uma palavra, *foi* direto até a cama da avó e a *devorou* inteirinha. Depois, *vestiu* as roupas dela, *enfiou* sua touca na cabeça, *deitou-se* na cama e *puxou* as cortinas” (Grimm; Grimm, 2010, p. 72, grifos nossos).

Vale notar como a quantidade de verbos nocionais que indica a passagem de uma ação a outra no trecho recém citado é sintomática, afinal, são oito somente nesse pedaço. Essa configuração, aliás, é predominante na obra, impulsionando o ritmo, o que pode ser provado em outros excertos, como este: “Assim que *pronunciou* estas últimas palavras, o lobo *saltou* fora da cama e *devorou* a coitada da Chapeuzinho Vermelho” (Grimm; Grimm, 2010, p. 82, grifos nossos).

A violência do Lobo, associada ao ato de devorar a protagonista e a velha senhora, tem a ver com o *tempo*, a sua *pressa* para sair da floresta em direção ao local onde a vovó se encontrava, antes de a menina chegar por lá, é evidente, e é notável, inclusive, a maneira como ele acaba com as suas presas, engolindo-as de uma vez só, sem tempo para a mastigação: “Em vez de atirar, [o caçador] pegou uma tesoura e começou a abrir a barriga do lobo adormecido. Depois de algumas tesouradas, avistou um gorro vermelho. Mais algumas, e a menina pulou fora, gritando [...]” (Grimm; Grimm, 2010, p. 82). O ritmo da narrativa, como já mencionamos, está enraizado em uma considerável agilidade devido a uma série de aspectos, o que contribui com a sensação de aceleração, de certa ansiedade até, por parte do vilão.

Visualizamos, até aqui, que são os antagonistas, especialmente, que estão vinculados ao plano da velocidade, são/estão desesperados pelas suas respectivas necessidades, seja a do egoísmo (a Rainha), seja a da alimentação (o Lobo). Em relação

ao último dos contos em análise neste artigo, “João e Maria”, a dinâmica do tempo é igualmente impressa por meio de questões complexas, talvez mais até do que aquelas vistas na outra dupla de narrativas, visto que, desta vez, é sedimentado um drama familiar vinculado às más colheitas e, principalmente, à fome, pois o pai da família, um lenhador, “não conseguia mais levar pão para casa” (Grimm; Grimm, 2010, p. 88).

O cenário principal é, novamente, o da floresta, palco igualmente importante nas outras duas obras. Em meio ao desespero da fome, a mãe das crianças, de modo furtivo, diz ao esposo:

“Ouça-me”, sua mulher respondeu. “Amanhã, ao romper da aurora, vamos levar as crianças até a parte mais profunda da floresta. Faremos uma fogueira para elas e daremos uma crosta de pão para cada uma. Depois vamos tratar dos nossos afazeres, deixando-as sozinhas. Nunca encontrarão o caminho de volta para casa e ficaremos livres delas (Grimm; Grimm, 2010, p. 88).

Embora uma das crianças, João, não perdesse a fé, porque dizia que “Deus não [havia] de nos abandonar” (Grimm; Grimm, 2010, p. 88), a ideia cruel da mãe é logo colocada em prática. O *imediatismo* era fundamental para que ela e o esposo sobrevivessem, não é por menos que a “mulher não deu ao marido um minuto de sossego até que ele [consentisse] no plano dela” (Grimm; Grimm, 2010, p. 88). É verdade que, em “João e Maria”, o espaço narrativo apresenta uma importância até mais evidente do que o tempo. É na floresta, por exemplo, que as crianças são abandonadas e é por lá que elas encontrariam um ambiente (desta vez interior, não exterior) onde passariam momentos de extrema ameaça: a cabana da velha senhora.

Mesmo assim, compreendemos que a dinâmica da pressa/da velocidade está presente mais uma vez. Percebemos isso já nas ações imediatistas da mãe, quando o relógio se mostra contra a família: à medida que o tempo passa, o problema da fome os assola paulatinamente, e é preciso executar (logo!) uma decisão, que é, na concepção dos adultos, a de abandonar as crianças. Ainda que o contexto seja de fato opressor, a atitude da mãe e o consentimento do pai não deixam de ser cruéis: “As crianças têm que ir embora. Desta vez, vamos levá-las para o coração da floresta, de modo que não consigam encontrar uma saída” (Grimm; Grimm, 2010, p. 90).

As consequências de abandonar as crianças na floresta poderiam, sem dúvidas, expô-las a perigos ou mesmo à morte, como quase aconteceria, mais à frente, na casa da velha senhora, uma mulher canibal, que diria: “Quando [João] estiver gordo e bonito, vou comê-lo” (Grimm; Grimm, 2010, p. 92). É possível perceber, antes disso, que os perigos da fome, elemento central para os desdobramentos dos conflitos na história,

ameaçam as crianças antes mesmo da aparição da bruxa, e diante de um viés, inclusive, *temporal*: “Começara a andar de novo, mas só faziam se embrenhar cada vez mais na mata. Se não conseguissem uma ajuda *logo*, com certeza morreriam” (Grimm; Grimm, 2010, p. 91, grifo nosso).

À luz de um plano mais estrutural, observamos a presença constante dos verbos de ação, propriedade geral dos contos dos Grimm, como vimos nos outros dois contos, responsáveis por provocar uma considerável aceleração no ritmo do texto: “Sob a luz do luar, João *pegou* a irmã pela mão e *foi seguindo* os seixos, que *tremeluziam* como moedas novas e *apontavam* o caminho de casa para eles. *Caminharam* a noite inteira e *chegaram* à casa do pai exatamente ao romper da aurora” (Grimm; Grimm, 2010, p. 90, grifos nossos).

A ausência de um volume mais considerável de discursos descritivos e informativos também ajuda na confecção de uma leitura/escuta mais acelerada, como vimos, igualmente, nas duas outras narrativas, todas elas limitadas a apenas lacônicas descrições e a poucas adjetivações, como sucede no seguinte trecho: “Quando chegaram mais perto da casa, perceberam que era feita de pão, e que o telhado era de bolo e as janelas de açúcar cintilante” (Grimm; Grimm, 2010, p. 91). Apesar de seu potencial descritivo, evidenciado pelo cenário da floresta e pela casa da senhora ameaçadora – uma construção mágica erguida e sustentada por comidas –, esse tipo de enunciação é, ao contrário, limitado e mais contido no texto.

Além do mais, nota-se que os marcadores temporais colaboram, igualmente, com a intensificação do ritmo, algo que vimos ser impresso com maior empenho, anteriormente, em “Branca de Neve”. Vejamos alguns exemplos de “João e Maria”: “Ao raiar do dia, pouco antes do nascer do sol” (Grimm; Grimm, 2010, p. 89); “Pouco tempo depois, cada cantinho do país” (Grimm; Grimm, 2010, p. 90); “Bem cedo na manhã seguinte” (Grimm; Grimm, 2010, p. 90); “Fazia três dias que tinham deixado a casa do pai” (Grimm; Grimm, 2010, p. 91).

Considerações finais

Alguns dos aspectos mencionados como tendência de composição de uma narrativa mais acelerada e que estão vinculados, em maiores ou menores graus, à ansiedade e ao desespero das personagens (e consequentemente ao terror) não se esgotam aqui, pois, tratando-se de textos engenhosos, existem outras possibilidades de análise e de interpretação de grande potência. Pensemos, para citar somente um caso, na questão da figura da velha senhora de “João e Maria”, que, por seus aspectos e informações, lembra-nos não apenas uma persona de muito *tempo* vivido e que carrega

consigo um *passado* criminoso, dado que “atacava criancinhas e tinha construído a casa de pão só para atraí-las” (Grimm; Grimm, 2010, p. 92), como também parece se assemelhar a uma espécie de *lenda* local, ligada, enfim, a uma dimensão temporal imensurável.

O narrador de “João e Maria”, inclusive, em um raro momento de discurso informativo, volta-se a uma leitura que se vincula, de certa forma, à dinâmica lendária. Vejamos: “As bruxas têm olhos vermelhos e não conseguem enxergar muito longe, mas, como os animais, têm um olfato muito apurado e sempre sabem quando há um ser humano por perto” (Grimm; Grimm, 2010, p. 92). A possível interpretação de aproximá-la a uma ideia de *lenda* permite-nos, mesmo que mais implicitamente, dilatar a questão temporal e faz com que mergulhemos em um passado histórico, absoluto, inalcançável, extremamente distante *no tempo*, o que complexifica a leitura acerca da personagem. Sob essa visão, como é nítido, seria possível discutir ainda mais os movimentos temporais dos contos e traçar outras novas análises e investigações por meio de outros diversos tópicos.

O que acontece, em suma, é que os contos infantis, não apenas os dos Grimm, mas também os de Perrault, de Andersen, de Colasanti e de outros autores, potencializam as mais diversificadas leituras devido à sua riqueza estético-formal, que ultrapassam a esfera do ensinamento, do divertimento e do entretenimento – conforme Bazin (2018, p. 88), “[foi] a pedagogia que inventou para as crianças as cores sem perigo”.

O ensino e a diversão podem, sim, estar vinculados a essas narrativas, mas, como espera-se que tenha sido demonstrado ao longo deste artigo, é necessário que não a subestimemos e que não a inclinemos a essas meras funcionalidades. Afinal, como afirma com enorme precisão María Teresa Andruetto (2012, p. 60), “[a] tendência a considerar a literatura infantil e/ou juvenil basicamente pelo que tem de infantil ou de juvenil é um perigo”.

Referências

- ANDRUETTO, María Teresa. **Por uma literatura sem adjetivos**. São Paulo: Editora Pulo do Gato, 2012.
- BARTHES, Roland. **A câmara clara**. Tradução de Manuela Torres. Lisboa: Edições 70, 1981.
- BARTHES, Roland. O Efeito de Real. In: BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988. p. 158-165.

BAZIN, André. **O que é cinema?** Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Ubu Editora, 2018.

CORTÁZAR, Julio. Alguns aspectos do conto. In: CORTÁZAR, Julio. **Valise de Cronópio**. São Paulo: Perspectiva, 2013. p. 147-163.

DA MATA, Sérgio; DA MATA, Giulle Vieira. Os irmãos Grimm entre romantismo, historicismo e folclorística. **Fênix-Revista de História e Estudos Culturais**, v. 3, ano 3, n. 2, 2006. Disponível em: <https://www.revistafenix.pro.br/revistafenix/article/view/913>. Acesso em: 1 jun. 2026.

ESOPO. O lobo e a garça. In: ESOPO. **Fábulas de Esopo**. Tradução de Antônio Carlos Vianna. Porto Alegre: L&PM, 2012. p. 22.

GRIMM, Jacob; GRIMM, Wilhelm. **Contos de fadas**: de Perrault, Grimm, Andersen e outros. Tradução de Maria Luiza Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

MORETTI, Franco. **O burguês**: entre a história e a literatura. São Paulo: Três Estrelas, 2014.

PIGLIA, Ricardo. **Formas Breves**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

TUAN, Yi-fu. Introdução. In: TUAN, Yi-fu. **Paisagens do medo**. São Paulo: Editora UNESP, 2006. p. 7-18.