

***LONGE DO LAR, PERTO DE UMA CASA
ILUSÓRIA: OS ÁLBUNS NARRATIVOS HANSEL E
GRETEL DE ANTHONY BROWNE E KVETA
PACOVSKA***

Sara Raquel Duarte Reis da Silva¹

Resumo: Este estudo analisa dois álbuns narrativos contemporâneos que possuem a sua origem em um dos mais fortes contos populares, coligido por J. e W. Grimm, em 1812, *Hansel e Gretel*: *Hansel and Gretel* (1981), de Anthony Browne, e *Hansel and Gretel* (2008), de Kveta Pacovska. Pretende-se analisar comparativamente o elemento casa, entendido como espaço literário, um espaço físico e simbólico, verbal e visualmente recriado. Será enfatizado o diálogo que se celebra entre os discursos linguístico e ilustrativo, ambos da autoria do mesmo autor e situados na estética pós-moderna, bem como a relevância da intertextualidade nestes álbuns “existenciais”, entre outros.

Palavras-chave: Álbuns narrativos *Hansel e Gretel*; Casa; Intertextualidade; Dicotomias simbólicas.

Far from home, near an illusory house: the picturebooks Hansel and Gretel by Anthony Browne and Kveta Pacovska

Abstract:

This paper will examine two contemporary picturebooks which have in their origin one of the most powerful of all fairy tales, recorded by J. and W. Grimm, in 1812, *Hansel and Gretel*: *Hansel and Gretel* (1981), by Anthony Browne, and *Hansel and Gretel* (2008), by Kveta Pacovska. This essay aims at proceeding to a comparative analysis of house/home element, as a literary space, a physical and symbolic space, verbal and visual represented. The dialogue that binds these two discourses, both by the same author and clearly affiliated with postmodern aesthetics, as well as the relevance of intertextuality in these “existential” picturebooks, among other topics, will be underlined.

Keywords: *Hansel and Gretel* picturebooks; House; Intertextuality; Symbolic dichotomies.

¹ Universidade de Minho. (sara_silva@ie.uminho.pt)

INTRODUÇÃO



Nos Dicionários de Termos Literários e nos estudos de análise narrativa ou nas várias teorizações encetadas em torno das noções fundamentais da narratologia (SILVA, 1990; EQUIPO GLIFO, 1998; ESTÉBANEZ CALDERÓN, 1996; LOPES, s/d; REIS; LOPES, 1996; REIS, 2018) a referência ao espaço e ao seu tratamento é considerada uma componente ou um termo-chave.

Tido, juntamente com o tempo², como a “[...] categoria narrativa de maior relevo para a ancoragem das personagens e acções num [determinado] universo [...]” (Lopes, s/d), o espaço reclama um estudo aprofundado, cuja importância, na verdade, radica na capacidade representativa e estruturante da realidade que encerra, bem como nos resultados da contemplação de perspectivas interrelacionadas como a geométrica-topológica, a psicofisiológica e a sociocultural (EQUIPO GLIFO, 1998, p. 214). Se temos necessariamente de atender à distinção estipulada por Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes (1996, p. 135), que, no *Dicionário de Narratologia*, registam

Entendido como domínio específico da história, o espaço integra, em primeira instância, os componentes físicos que servem de cenário ao desenrolar da acção e à movimentação das personagens: cenários geográficos, interiores, decorações, objectos, etc.; em segunda instância, o conceito de espaço pode ser entendido em sentido translato, abarcando então tanto as atmosferas sociais (espaço social) como até as psicológicas (espaço psicológico) (REIS; LOPES, 1996, p. 135),

Não podemos, de igual modo, descurar não apenas as implicações simbólicas, mas também as relações afectivas que decorrem dos espaços ficcionais.

E tal percurso de leitura aplica-se naturalmente quer às narrativas ditas canónicas, quer a narrativas situadas no universo comumente tido como

² Cf. “Según Kant, todas las intuiciones de espacio son también intuiciones en el tiempo. En el pensamiento contemporáneo algunos investigadores han afirmado la total interdependencia de ambas categorías, de forma que «no hay espacio sin tiempo ni tiempo sin espacio.” (S. Alexander, 1927).” (ESTÉBANEZ CALDERÓN, 1996, p. 361).

literatura infantil, e em concreto, aquela que resulta da revisitação de textos da literatura tradicional oral, plano ficcional nos qual nos deteremos neste estudo.

De facto, na abordagem da literatura para a infância, como pormenorizada e sistematicamente explica Maria Nikolajeva, em *Aesthetics Approaches to Children's Literature* (2005), o espaço e o tempo, compondo aquilo que designa como “setting”, ou a sua interpretação emerge como uma das mais proficuas vias/um dos mais úteis instrumentos de conhecimento/decodificação do texto. As suas figurações ou o desenho do espaço na ficção para os mais novos tem sido alvo de algumas estimulantes análises, empreendidas, por exemplo, em torno da sua perspectivação enquanto cenário histórico (WATKINS, 2005), como cenário naturalista (LURIE, 2003) ou como cenário do qual sobressaem, entre outros, edifícios e casas (SILVA, 2011).

Interessa-nos reflectir sobre o último espaço mencionado, a casa, tal como o fez, já em 2004, por exemplo, Pauline Dewan. Em *House as setting, symbol, and structural motif in children's literature*, esta investigadora estuda os importantes impactos da casa não apenas nas personagens/protagonistas e ao nível psicológico ou social, mas também no próprio leitor e do ponto de vista imaginativo. Duncan Olenick (2010), por seu turno, em “‘Haunted’: architectural manifestations of adult phobias and admonitions in the haunted houses of children's and young adult literature”, centrado-se também na casa, em concreto, a casa assombrada, tece diversas considerações, recorrendo a exemplos textuais, acerca da abundância de metáforas arquitectónicas na literatura infanto-juvenil e do facto de autores e ilustradores recriarem o motivo da casa assombrada, intentando a estruturação de uma elaborada semiótica acerca de ansiedades ou de dinâmicas sociais, por exemplo.

Na verdade, como explicita, de igual modo, Debra Mitts-Smith, genericamente, a casa, aludida com assiduidade nos textos para a infância, é um dos espaços mais recorrentes e o seu desenho ficcional evidencia uma variedade surpreendente de traços e volumes, pilares e patamares:

The visual representations of these spaces [homes] reflect building materials from straw to stone, as well as a range of styles from barns or stable-like structures to cottages, log cabins, and solidbrick, middle-class houses. There is also a range of interior décor, from the simple rustic home of Galdone's third pig to the English country home of Brooke's third pig. (...) Some views of

the houses include the living room and, in the case of Little Red Riding Hood, the bedroom, but almost all include scenes of the kitchen – the space where food is prepared. (MITTS-SMITH, 2010, p. 59).

Além disso, é por via da construção do espaço, em geral, e muitas vezes, da própria casa, em concreto, que a acção e as personagens adquirem consistência e/ou densidade. Estas, na verdade, são condicionadas em certos rasgos psicológicos pelo espaço no qual se movimentam (ESTÉBANEZ CALDERÓN, 1996).

No célebre conto grimmiano *Hansel e Gretel*, por exemplo, também conhecido em Portugal por “A Casinha de Chocolate” e, no Brasil, “João e Maria”, a categoria espacial, em concreto a casa, constitui um elemento estruturante. A duplicidade espacial que determina o movimento dos protagonistas, designadamente a deslocação entre a casa paterna e a casa da bruxa, passando pela floresta, representa um dos aspectos diegéticos mais relevantes da narrativa em causa.

Conto que integra a obra *Kinder-und Hausmarchen* (Contos de Grimm/Contos Populares da Alemanha/ Contos à Lareira / Contos para o Lar e as Crianças / Contos da Infância e do Lar, 1812-1822), volume clássico dos folcloristas alemães Jacob and Wilhelm Grimm, publicado, pela primeira vez, em 1812, Hansel e Gretel é um dos exemplos incontornáveis – a par de O Capuchinho Vermelho, por exemplo, mas este numa escala muito superior – da pervivência/influência da literatura de origem tradicional oral na literatura preferencialmente dirigida ao leitor infanto-juvenil, em particular, e na cultura, em geral.



Fig. 1 – Capa da edição completa em língua portuguesa (2012) (acervo da autora).

Veja-se, por exemplo, *Hansel und Gretel*, ópera infantil de Englebert Humperdinck, datada de 1893, ou, num registo já recente, o filme homónimo do realizador coreano Lim Pilseong, exibido no Fantasporto-2008 ou, ainda, *Hansel e Gretel Caçadores de Bruxas*, realizado por Tommy Wirkola, que estreou nos cinemas portugueses em Fevereiro de 2013.

Com uma ampla difusão, algumas das principais singularidades desta narrativa coincidem com textos muito antigos, conforme assinalam Prichard e Carpenter:

The opening of the story closely resembles Perrault's *Hop O' My Thumb*, and also Mme d'Aulnoy's *Fimette Cendron*, in which three daughters are abandoned in a wood, take refuge in the house of a giant-ogre, and despatch him in the same manner that Gretel disposes of the witch. A house built of food, which is the most distinctive feature of *Hansel and Gretel*, is found in a 14th -cent. poem in a British Library manuscript, which describes an abbey far out to sea, West of Spain, which is made of pasties, cakes, puddings, and meat. (CARPENTER; PRICHARD, 2005, p. 238).

Nas reescritas contemporâneas de “Hansel e Gretel”, e, em particular, nas que seleccionámos para este estudo, as de Browne e de Packovska, partes de um vasto conjunto de reescritas que substantivam o ponto de vista de Sandra L. Beckett, que considera “In recent decades, there has been a marked increase in the number and variety of retellings, particularly in the field of children’s literature.” (BECKETT, 2002, p. xvi), observa-se uma tendência para uma apresentação em formato de álbum narrativo e, assim, estas obras devem ser consideradas como “[...] un todo, cuyo conjunto de propiedades lo diferencia de otros objetos [...].” (MARANTZ, 2005, p. 19).

Nos registos visuais em questão, as casas surgem, pois, visualmente recriadas de forma diversa, não se cingindo a uma representação-espelho do registo verbal. O acréscimo semântico que estas ilustrações concedem ao texto possibilitam um percurso interpretativo no qual sobressaem, entre outras, relevantes implicações simbólicas, como, de seguida, procuraremos dilucidar.

DOIS *HANSEL E GRETEL* OU DOIS ÁLBUNS NARRATIVOS DA AUTORIA BROWNE E PACKOVSKA

t.

O primeiro volume que analisaremos é datado de 1981 e é da autoria de **Anthony Browne** (Sheffield-Reino Unido, 1946), ilustrador considerado por muitos como um «autor pós-moderno» (MODESTO, 2001, p. 5), na medida em que, no seu trabalho, se detecta uma significativa presença de algumas das “key features of posmodernity”, conforme estipula David Lewis (2006), designadamente “irony” e “hybridization”, bem como “parody”.

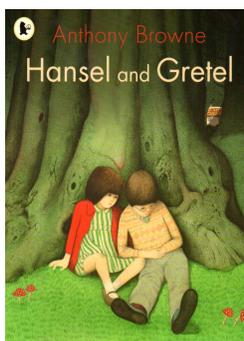


Fig. 2 – Capa de *Hansel e Gretel*, de Anthony Browne (acervo da autora).

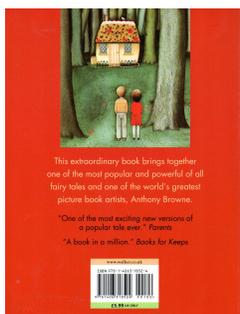


Fig. 3 – Contracapa de *Hansel e Gretel*, de Anthony Browne (acervo da autora).

Reproduzindo o texto matricial, a obra de Browne em análise recria visualmente a narrativa grimmiana a partir de estratégias de ênfase dos

estados de espírito das protagonistas, em particular, da profunda tristeza, consubstanciando-se, assim, mais uma vez, o estilo do ilustrador em questão³. Elementos como uma reprodução a preto e branco do quadro “A Luz do Mundo”, do pintor inglês Holman Hunt (1827-1910), colocado na parede da sala, na primeira cena visual, bem como a presença simbólica de um pássaro aprisionado (aliás, existem várias aves ao longo da obra) reclamam do leitor uma considerável competência literária/intertextual e revelam a propensão de Browne para uma recriação visual que integra aspectos objectuais potencialmente conformadores de um especial horizonte de expectativas. Na verdade, esta é uma leitura que exige muito mais do que o conhecimento do hipotexto verbal grimmiano, propondo implicitamente ao receptor que mobilize o seu intertexto leitor ou o seu repertório que integra, por exemplo, conhecimentos de arte ou de pintura.



Fig. 4 - Espaço físico interior - miolo de *Hansel e Gretel*, de Anthony Browne (acervo da autora).

A figura que mais surpreende talvez seja a da madrasta, personagem tipificada do acervo tradicional oral, conotada com a vilã, que, nesta obra, surge muito maquilhada, com um casaco de pele de leopardo e um penteado dos anos 50, uma representação que, nada isenta do ponto de vista crítico, contrasta com o estado de penúria em que vive a família dos dois irmãos. A ilustração de página inteira correspondente ao momento em que a madrasta observa o regresso a casa dos dois irmãos revela uma figura desta personagem emoldurada por uma janela, com grades, integrada na porta de casa. Trata-se de uma

³ Cf. “Browne works brings through often melancholy and challenging emotions via characters in his stories that are at once big and string, as well as affectionate and wistful.” (AA.VV., 2009, p. 134).

imagem notoriamente negra, assustadora, até, que sugere um espaço físico e psicológico, interior e, naturalmente, exterior, hostil. A tonalidade escura – observa-se inclusivamente uma “mistura” ou uma indefinição do próprio contorno do cabelo negro da personagem e do ambiente interior – e as próprias grades indiciam, desde logo, o aprisionamento psicológico de que padecem as duas crianças e anunciam as angústias que as esperam ou que dominam as suas vidas.



Fig. 5 – Representação visual da personagem madrasta – miolo de *Hansel e Gretel*, de Anthony Browne (acervo da autora).

Também a bruxa, por seu turno, de igual forma, uma personagem-tipo da literatura de tradição oral, se impõe como uma figura visualmente recriada a partir de um registo visual ambíguo no qual se pressente a disforia. A sua primeira imagem física – igualmente emoldurada por uma janela e por um triângulo, inserido num espaço visual geometrizado, e acompanhada por um gato preto – contrasta com a imagem exterior da casa, a famosa casinha de chocolate: “When Hansel e Gretel went closer they could see that the house was made of bread, the roof was cake, and the window panes were clear sugar”. (BROWNE, 2008).

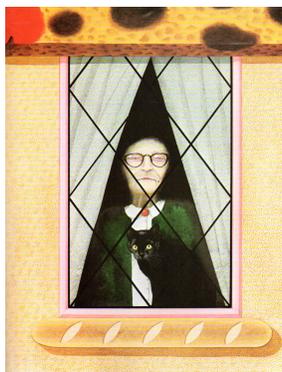


Fig. 6 - Representação visual da personagem bruxa - miolo de *Hansel e Gretel*, de Anthony Browne (acervo da autora).

A representação da casa, ou melhor, das casas, a paterna/familiar e a da bruxa, é reveladora não apenas da vivência interior das personagens infantis, mas também da própria leitura “actualizada” ou da contemporaneização de que é alvo o conto grimmiano por parte de Browne. Veja-se, por exemplo, a inclusão de um televisor que mostra a imagem de um avião, símbolos da tecnologia contemporânea, aqui cruzados com um texto ancestral, a matriz grimmiana, e que constituem “detalhes de contraponto” (NIKOLAJEVA; SCOTT, 2011, p. 102). E a esta visão autoral encontra-se, com efeito, subjacente um ponto de vista crítico. Na verdade, na sua composição visual, Browne opera um uso simultaneamente humanizador e ideológico (ROIG RECHOU; FERREIRA BOO, 2010) do conto grimmiano. Observe-se que a ênfase é colocada na própria casa paterna, tanto no seu exterior, ostensivamente simples, com uma arquitectura feita de linhas direitas, e apresentada num ambiente nocturno, como no seu interior, caracterizado pelo desgaste dos elementos decorativos, do mobiliário, do papel de parede, pela sujidade, pela desorganização e pelos tons sombrios. A casa, espaço físico, associado a um espaço psicológico, metaforizado, “[...] que domina o agir de personagens às vezes de recorte impreciso e de identidade problemática[...]” (REIS, 2018, p. 112), é, aqui, entendida como um local desconfortável, angustiante e feito de cisões afectivas.

Apenas no final da narrativa ou no desenlace, parece a casa iluminar-se. A representação visual do seu exterior torna-se, pois, mais clara, assim como a sua entrada e este jogo claro-escuro é efectiva e semanticamente relevante. O cenário diurno no qual se situa, associado a elementos pictóricos como as

janelas abertas, a brancura exterior da porta ou o reflexo do céu azul, que, nesta, surge, reiteram o sentido positivo que distingue o desfecho da narrativa: “Their worries were over, and they lived together in perfect happiness” (BROWNE, 2003). As duas imagens que fecham a narrativa – a do edifício visto do exterior e da porta/hall de entrada – contrastam, pois, significativamente com as restantes.



Fig. 7 - Representação visual do exterior da casa paterna – miolo de *Hansel e Gretel*, de Anthony Browne (acervo da autora).



Fig. 8 - Recriação visual do desfecho da narrativa – miolo de *Hansel e Gretel*, de Anthony Browne (acervo da autora).

Em conclusão, na obra analisada, reconhecemos, uma vez mais, que o imaginário de Anthony Browne “[...] ultrapassa mesmo as fronteiras entre criança e adulto, e que a sua leitura se prolonga numa relação directa com o nível cognitivo, cultural, de percepção e sensibilidade artística do leitor [...]» (MODESTO, 2001, p. 4), impondo-se como um “espaço de grande semântica” (MODESTO, 2001, p. 5). Na realidade, as ilustrações que integram o volume compõem uma “outra” narrativa, um relato repleto de implícitos, de elementos

que permitem filiar o conto num tempo mais próximo do leitor contemporâneo, em particular e de forma muito mais evidente no que diz respeito à casa paterna. Quanto à casa da bruxa, as ilustrações encontram-se muito próximas do registo verbal ou, por outras palavras, espelham mais directamente o que as palavras significam.

O volume homónimo, *Hansel e Gretel* (2008), ilustrado pela pintora e escultora checa **Kveta Pacovska** (Praga-República Checa, 1928), em capa dura e com um grafismo que provoca um impacto visual irrecusável, coloca especial ênfase na figura da bruxa (capa) e dos dois protagonistas (contracapa), colocados junto a uma representação visual da casa. São, pois, visualmente distinguidas as categorias narrativas alicerçantes de todo o relato, em concreto, as personagens e o espaço-casa.

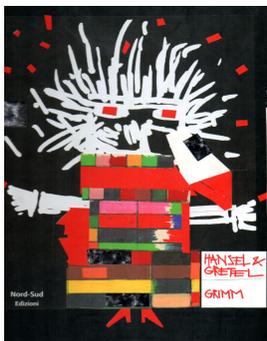


Fig. 9 - Capa de *Hansel e Gretel*, de Kveta Pacovska (acervo da autora).

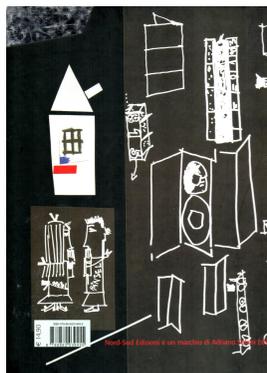


Fig. 10 - Contracapa de *Hansel e Gretel*, de Kveta Pacovska (acervo da autora).

O “vermelho vivo, luminoso, radioso” e as formas “simples, toscamente geométricas”, traços recorrentes na arte aplicada aos livros da artista plástica checa Kveta Pacovska (GODINHO; FILIPE, 2001, p. 4), servem, no volume em análise, a encenação visual de uma narrativa clássica que, assim, ganha uma notável configuração vanguardista. Às cores intensas juntam-se, nesta publicação, o recurso à colagem de pequenos pedaços de papel prateado, estratégia que parece mimetizar um estimulante jogo de espelhos e de reflexos, indiciador de um caminho de interpretação possível, motivador de auto e hetero-identificação com a narrativa recriada, um percurso de leitura no qual o leitor é estimulado a integrar-se na ilustração, reflectindo a sua própria imagem nos segmentos espelhados. Observa-se, portanto, a intencionalidade autoral de, a partir de mecanismos que poderão ser considerados interactivos, envolver o próprio receptor, procurando que, de certo modo, também ele próprio vivencie (solidariamente, até) o que se encontra a ser verbal e visualmente relatado.

Em certas imagens, observa-se a recuperação de breves segmentos textuais já anteriormente apresentados pelo texto verbal, aspecto que favorece a memorização de sequências narrativas determinantes do conto em questão, podendo, ainda, ser interpretadas – pelo local na página onde são colocadas – como legendas das ilustrações. Trata-se, com efeito, de uma estratégia que orienta a leitura e que promove a concentração de quem lê.

Uma referência, ainda, às guardas iniciais e finais do volume que, tal como a capa e a contracapa, possuem uma configuração visual dissemelhante, integrando, no caso das primeiras, uma representação extensa, em página dupla e em fundo vermelho (aliás, esta é uma das cores preponderantes no registo visual da artista em apreço) e branco, da bruxa e, no caso das últimas, duas ilustrações distintas que parecem privilegiar quer a figura paterna, quer os protagonistas, associando-se a imagem bastante linear de uma casa na qual sobressai o branco, cor cujo simbolismo – pureza, paz, etc. – não parece ser aqui despiendo.

Na verdade, a relevância que é visualmente concedida a estas personagens (e, ao longo do volume, às personagens em geral) ou nas guardas iniciais e finais, contrapõe-se a representação mais contida da casa paterna. Esta apresenta-se manifestamente simples, composta por um rectângulo e um triângulo sobreposto, ambos brancos, com uma janela, desenhada vermelho. Esta composição parece reflectir simultaneamente a parcimónia/pobreza e uma certa frieza.



Fig. 11 - Representação da casa paterna - miolo de *Hansel e Gretel*, de Kveta Pacovska (acervo da autora).

Em contrapartida, a casa da bruxa distingue-se pela profusão cromática (cores fortes), pelas linhas direitas e as formas geométricas sobrepostas (em concreto rectângulos). Esta ilustração parece dar conta da visão eufórica (e ilusória, naturalmente) dos protagonistas infantis que, ante a abundância de alimentos, se alegram e se deixam seduzir.



Fig. 12 - Representação da casa da bruxa - miolo de *Hansel e Gretel*, de Kveta Pacovska (acervo da autora).

No final da narrativa, a imagem da casa paterna é retomada e integrada num cenário colorido, pontuado de formas circulares de dimensões diversas. A inclusão de pedaços multiformes de segmentos prateados que espelham ou reflectem, além de imprimirem brilho/luz à página, possibilita, em certa medida, e como mencionámos, o envolvimento do leitor que pode observar partes de si próprio na ilustração. Trata-se de uma representação sugestiva que poderá

remeter para as ideias de harmonia, de felicidade, de festa, até. O desfecho positivo surge, assim, pictoricamente materializado.

t.



Fig. 13 - Representação visual do desfecho da narrativa - miolo de *Hansel e Gretel*, de Kveta Pacovska (acervo da autora).

Em suma, consideramos que esta obra, como outras ilustradas por Kveta Pacovska, convidando os leitores a vivenciarem uma experiência estética manifesta e simultaneamente sensorial, como afirmámos, num jogo de contrastes, cores e formas, que hesita entre a figuração e a abstracção, confirma a atracção que o seu trabalho artístico suscita, uma representação gráfica que “[...] begun to be appreciated by a wider audience beyond her home country of Czech Republic. Her ebullient color and uplifting subject matter appeal to all ages.» (SALISBURY, 2004, p. 17). Importa sublinhar o facto de, uma vez mais no volume em pauta, Pacovska, na linha de alguns outros artistas de renome da actualidade⁴, retomar, visitar ou revitalizar, aproximando-o dos leitores contemporâneos, um dos contos clássicos mais populares de todos os tempos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As obras relidas dão conta das releituras que, através das suas ilustrações, Browne e Pacokvska concretizaram de um texto originário da tradição oral amplamente difundido e, assim, as “[...] imágenes se convierten simbólicamente en la voz que comunica ciertas cualidades especiales del

⁴ Sobre este assunto, vide SILVA, S. R., Casas muito doces: Reescritas Infanto-juvenis de Hansel e Gretel. Porto, Tropelias & C^a, 2015.

significado que el lenguaje con frecuencia, no puede transmitir.” (MARANTZ, 2005, p. 19). As casas representadas pictoricamente, sugerindo manifestamente mais do que o discurso verbal, impõem-se pela pluralidade de interpretações que propõem. Como registam Nikolajeva e Scott:

Se considerarmos o que cada um, imagem e palavra, faz de melhor, é claro que a descrição física pertence ao domínio do ilustrador, que pode, em um instante, comunicar informações sobre aparência que exigiriam muitas palavras e muito tempo de leitura. (NIKOLAJEVA; SCOTT, 2011, p. 113).

Assim, as imagens de Browne e Pacovska corroboram, efectivamente, a ideia de que a casa, enquanto espaço literário desencadeador de múltiplas leituras, se distingue genericamente como um “ [...] indispensável elemento estrutural do mundo narrado [...].” (SILVA, 1990, p. 602).

Neste conto, protagonizado por dois irmãos abandonados na floresta, o espaço matricial representa simultaneamente o conforto (a “casa primeira” enquanto microcosmos no qual prevalece o amor e a segurança) e a hostilidade (consequência da precariedade das condições de vida). Com efeito, a arquitectura afectiva e simbólica do espaço paternal/maternal contraria, afinal, a perspectiva de Perry Nodelman, que considera que, na literatura para a infância, a casa “represents above all a place where change is unlikely or even possible, a safely static enclosure designed to keep uncertainty and flux outside.” (NODELMAN, 2008, p. 67).

A casa de Hansel e Gretel, da família dos co-protagonistas, situada na “orla de uma grande floresta” (GRIMM, 2012, p. 151), espaço onde “havia pouco que se mordesse ou mastigasse” (GRIMM, 2012, p. 151), não representa a protecção materna, não lhes dá guarida, como tradicionalmente se pressupõe. De certa forma, e em contrapartida, é a descoberta de uma casa “doce”, pertencente a uma bruxa, que impõe aos protagonistas quer a vivência do perigo e a resistência a este, quer a sua superação e a possibilidade de regresso ao seio familiar, um abrigo masculino (e não feminino, como simbolicamente é, regra geral, conotado) - “[...] até que finalmente avistaram a casa do pai [...]” (GRIMM, 2012, p. 159).

Mas esta casa doce é, como enfatiza Bettelheim, “[...] uma imagem que ninguém esquece: que quadro tão incrivelmente atraente e tentador é este, e que risco terrível corremos se nos deixarmos ceder à tentação... [...]”

(BETTELHEIM, 2008, p. 205). Esta casa nas profundezas da floresta constitui um edifício aparentemente fatídico, mas, no fundo, vem possibilitar a superação da decepção paterna, pela negação em satisfazer as suas necessidades físicas (alimentação) e desejos afectivos, e aliviar a frustração infantil.

Assim, no texto analisado, também intitulado, em muitas versões/traduições portuguesas, *A Casinha de Chocolate*, como mencionámos, facto naturalmente significativo no âmbito da presente abordagem, é possível, pois, sinalizar aqui o espaço, especificamente a casa, e a sua relação com as personagens como um «espaço-estruturador» (EQUIPO GLIFO, 1998, p. 217), detendo uma influência decisiva tanto ao nível diegético, por exemplo, como no que à recepção leitora diz respeito.

Num outro contexto, poder-se-ia ter encetado leituras mais latas da categoria espacial, em geral, e do cenário eleito, a casa, em concreto, baseadas em oposições como aberto-fechado, longínquo-próximo, exterior-interior, móvel-imóvel, posterior-interior, dicotomias que, sem dúvida, “[...] auxiliam a estruturar ideologicamente o texto [...]” (LOPES, s/d). Mas importa talvez esclarecer que as propostas de leitura e/os eixos ideotemáticos que aqui valorizámos, designadamente relativos ao espaço singularizado, a casa, decorrem, no essencial, da relevância de que esta se reveste genericamente para o ser humano (leitor ou não) e, muito especialmente, para a criança. E, a este título, retomemos as palavras de Bachelard que, sobre a casa, escreve: “Pois a casa é o nosso canto do mundo. Ela é, como se diz amiúde, o nosso primeiro universo. É um verdadeiro cosmos. Um cosmos em toda a acepção do termo”. (BACHELARD, 2003, p. 24).

Sendo irrecusável o papel que a casa desempenha na vida das pessoas, em geral, e das crianças, em particular, e tudo aquilo que ela representa, é, pois, o espaço onde o ser humano encontra segurança, sentindo-se livre das pressões do mundo exterior e tendo a plena possibilidade de sonhar. Enquanto repositório das nossas vivências físicas, afectivas e intelectuais, e destacando-se como uma “construção” fundamental no processo de individuação ou de distinção pessoal, a casa, muito particularmente, para as crianças, e entendida positiva ou oniricamente, é um local privado, íntimo, um espaço emocional privilegiado, um lugar confortável, acolhedor e seguro, um inestimável abrigo que protege do frio e do calor, da chuva, das tempestades, da noite. Seguindo, uma vez mais e para finalizar, um pormenor da topoanálise fenomenológica de Bachelard, “[...] Se nos perguntassem qual o benefício mais precioso da casa, diríamos: a casa abriga o devaneio, a casa protege o sonhador, a casa [nos]

permite sonhar em paz”. (BACHELARD, 2003, p. 26). Como sonham, cada um e à sua própria maneira, Hansel e Gretel.



REFERÊNCIAS:

- AA. VV. **Illustrated Children's Books**. London: Black Dog Publishing, 2009.
- BACHELARD, G. **A Poética do Espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BECKETT, Sandra L. **Recycling Red Riding Hood**. New York/London: Routledge, 2002.
- BETTELHEIM, B. **Psicanálise dos Contos de Fadas**. Lisboa: Bertrand, 2008 (13ª ed.).
- BROWNE, A. **Hansel e Gretel**. London: Walker Books, 2008 (1ª ed. - 1981) (il. de Anthony Browne).
- CARPENTER, H.; PRICHARD, M. **The Oxford Companion to Children's Literature**. Oxford/NY: Oxford University Press, 2005.
- CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. **Dicionário dos Símbolos**. Lisboa: Teorema, 1994.
- DEWAN, P. **House as setting, symbol, and structural motif in children's literature**. S./l.: Edwin Mellen Pr., 2004.
- EQUIPO GLIFO **Diccionario de Termos Literarios**. Vol. e-h.. Santiago de Compostela: Centro Ramon Piñeiro para a Investigación en Humanidades/Xunta de Galicia, 1998.
- ESTÉBANEZ CALDERÓN, D. **Diccionario de términos literarios**. Madrid: Alianza Editorial, 1996.
- GODINHO, M. J.; FILIPE, E. Kveta Pacovska Livros ilustrados ou escrita feita ilustração?. **Malasartes (Cadernos de Literatura para a Infância e a Juventude)**, n. 7, p. 3-6, Dezembro 2001.
- GRIMM, J. e W. **Contos da Infância e do Lar**. v. 1. Lisboa: Temas e Debates/Círculo de Leitores (coordenação científica de Francisco Vaz da Silva), 2012.

GRIMM, J. e W. **Hansel e Gretel**. Zurich: Minedition (il. de Kveta Pacovska), 2008.



LEWIS, D. **Reading Contemporary Picturebooks**. New York: Routledge, 2001.

LOPES, A. Espaço. In: CEIA, C. **E-Dicionário de Termos Literários**.

Disponível em

<http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=1018&Itemid=2>. Acesso em 30 Ago. 2014.

LURIE, A. Enchanted forests and secret gardens: nature in children's literature. **Boys and Girls Forever**. London: Random House, 2003, p. 171-186.

MARANTZ, K. Con estas luces **El Libro-Álbum**, Col. Parapara Clave n. 1. Caracas-Venezuela: Banco del Libro, 2005, p. 15-21.

MITTS-SMITH, D. **Picturing the Wolf in Children's Literature**. NY: Routledge, 2010.

MODESTO, A. Anthony Browne. **Malasartes (Cadernos de Literatura para a Infância e a Juventude)**, n. 3, p. 3-6, Setembro 2001.

NIKOLAJEVA, M.; SCOTT, C. **Livro Ilustrado: Palavras e Imagens**. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

NODELMAN, P. **The Hidden Adult: Defining Children's Literature**. Baltimore: John Hopkins University Press, 2008.

OLENICK, D. "Haunted": architectural manifestations of adult phobias and admonitions in the haunted houses of children's and young adult literature. In: **The Looking Glass: New Perspectives on Children's Literature**, v. 14, n. 1, 2010. Disponível em

<<http://www.lib.latrobe.edu.au/ojs/index.php/tlg/article/viewFile/171/170>>.

Acesso em: 09 set. 2017.

REIS, C.; LOPES, A. C. M. **Dicionário de Narratologia**. 5ª edição, Coimbra: Almedina, 1996.

REIS, C. **Dicionário de Estudos Narrativos**. Coimbra: Almedina, 2018.



ROIG RECHOU, B.; FERREIRA BOO, C. (2010). O conto de transmisión oral na LIX Galega. ROIG RECHOU, B. et. al.. **Reescrituras do Conto Popular (2000-2009)**. Vigo: Xerais, 2010, p. 83-105.

SALISBURY, M. **Illustrating Children's Books. Creating Pictures For Publication**. New York: Barron's, 2004.

SILVA, S. R. Entre casas, quintais e cidades: a representación do espazo nos álbuns narrativos de Isabel Minhós Martins. **Entretextos. Perspectivas sobre a Literatura para a Infância e Juventude**. Porto: Tropelias & C^a, 2011, p. 151-164.

SILVA, S. R. **Casas Muito Doces: Reescritas Infanto-juvenis de Hansel e Gretel**. Coleção Percursos na Literatura Infantojuvenil, n. 12, Porto: Tropelias & C^a, 2015.

SILVA, V. A. e. **Teoria da Literatura**. 8^a edição, Coimbra: Almedina, 1990.

WATKINS, T. Space, history and culture. HUNT, Peter. **Understanding Children's Literature**. Oxon: Routledge, 2005, p. 50-72.

Recebido em 18/10/2018
Aprovado em 03/01/2019