

Inessa Rosa de Amorim

Deu a Louca na Princesa:
do Conto de Fadas Tradicional à Hollywood do século
XXI

São José do Rio Preto
2024

Inessa Rosa de Amorim

Deu a Louca na Princesa:
do Conto de Fadas Tradicional à Hollywood do século XXI

Tese apresentada como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutora em Letras, junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras, do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Campus de São José do Rio Preto.

Financiadora: Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES)

Orientadora: Profa. Dra. Nilce M. Pereira

São José do Rio Preto
2024

A524d

Amorim, Inessa Rosa de

Deu a Louca na Princesa: : do Conto de Fadas Tradicional à Hollywood do século XXI / Inessa Rosa de Amorim. -- São José do Rio Preto, 2024
232 p. : il.

Tese (doutorado) - Universidade Estadual Paulista (Unesp), Instituto de Biociências Letras e Ciências Exatas, São José do Rio Preto

Orientadora: Nilce M. Pereira

1. Contos de Fadas (Clássicos). 2. Princesas. 3. Adaptações Cinematográficas. 4. Contemporaneidade. 5. Reconfiguração. I. Título.

Inessa Rosa de Amorim

Deu a Louca na Princesa:
do Conto de Fadas Tradicional à Hollywood do século XXI

Tese apresentada como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutora em Letras, junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras, do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Campus de São José do Rio Preto.

Financiadora: Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES)

Comissão Examinadora

Profa. Dra. Nilce M. Pereira
UNESP – Campus de São José do Rio Preto
Orientadora

Profa. Dra. Eliane Aparecida Galvão Ribeiro Ferreira
UNESP – Campus de Assis

Profa. Dra. Maura Cristina Frigo
FATEC – Campus de São José do Rio Preto

Profa. Dra. Norma Wimmer
UNESP – Campus de São José do Rio Preto

Prof. Dr. Nelson Luís Ramos
UNESP – Campus de São José do Rio Preto

São José do Rio Preto
07 de março de 2024

Àqueles que acreditam no poder de um sonho.

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, expresso minha gratidão a Deus por guiar cada passo desta jornada. Ele está presente em cada detalhe da realização deste sonho.

À professora Nilce M. Pereira, por me acolher e por acreditar no potencial da pesquisa e do meu trabalho.

À minha mãe Irene, meu exemplo de amor e fé.

À minha irmã Inara pelo apoio, pelas conversas diárias e por ser minha melhor amiga.

Ao meu companheiro de vida, Silmário Jr pela ajuda e incentivo constantes.

À minha prima Fernada, pela força e pelo carinho, e aos demais familiares pela ternura.

Agradeço aos amigos pelo apoio e pelas longas conversas: Rose, Fabiana, Adriana e Juliana.

Meus agradecimentos especiais às professoras Norma Wimmer e Giséle Manganelli Fernandes por suas valiosas contribuições durante o Exame de Qualificação; e, outra vez, à professora Norma Wimmer por integrar a Comissão Examinadora de Defesa, em conjunto com os professores Nelson Luís Ramos, Eliane Aparecida Galvão Ribeiro Ferreira e Maura Cristina Frigo, que, igualmente, compartilharam seus saberes para o aprimoramento do trabalho.

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

RESUMO

Esta tese consiste na análise da representação da figura da princesa em contos de fadas clássicos e em adaptações cinematográficas contemporâneas, tendo-se elegido para o estudo os seguintes filmes de animação, que situam a princesa fora de seu contexto tradicional: *Shrek* [*Shrek*] (2001), *Shrek 2* [*Shrek 2*] (2004), *Shrek, the Third* [*Shrek Terceiro*] (2007), *Shrek Forever After* [*Shrekpara Sempre*] (2010) *Happily N'Ever After* [*Deu a Louca na Cinderela*] (2006), *Brave* [*Valente*] (2012), *Wreck-It Ralph* [*Detona Ralph*] (2012) e *Ralph Breaks the Internet* [*Wi-Fi Ralph: Quebrando a Internet*] (2018). Primeiramente, buscou-se realizar uma investigação das características da princesa clássica, em particular, nos contos de Charles Perrault, Irmãos Jacob Grimm e Wilhelm Grimm e Hans Christian Andersen, com o propósito de verificar a sua constituição formal na narrativa desse gênero literário: os conflitos entre bem e mal, os elementos maravilhosos, o papel do príncipe, que salva a princesa e restaura a harmonia nos finais das histórias, entre outras características. Com base nesses fundamentos, propôs-se, em seguida, examinar as representações da princesa em versões fílmicas, concentrando-se primeiro nas adaptações realizadas pelos estúdios de Walt Disney no decorrer do século XX e, na sequência, nas produções elegidas como *corpus* de estudo, a partir dos anos 2000. Observou-se que, principalmente nas versões contemporâneas, a princesa clássica passa por um processo de remodelagem, com mudanças significativas de postura e atitudes. Numa análise para estabelecer os principais aspectos de sua transformação e a maneira como ocorrem, sugerimos como hipótese de trabalho que, embora graduais e enfocando diferentes traços da personagem a cada vez, a princesa é reconfigurada de um modo muito rápido para o período de menos de vinte anos, contemplado no estudo (se comparado à mudança de mentalidade em gerações anteriores), o que também delinea a influência dos (novos) padrões comportamentais da visão da mulher na literatura e na arte da contemporaneidade. Os estudiosos Nelly Novaes Coelho (2010), Jack Zipes (2006), Katia Canton (1994), entre outros são algumas referências para embasar a trajetória histórica dos contos de fadas, para a visualização de cuja estrutura são ainda empregadas as teorias de Vladimir Propp (1984; 2002). Robert Stam (2008) e Linda Hutcheon (2013), por sua vez, são utilizados para auxiliar nas teorias sobre adaptações fílmicas. Finalmente, teóricos que abordam a mulher, questões femininas e a contemporaneidade incluem, em particular, Naomi Wolf (2018), Karen Rowe (1986) e Simone Beauvoir (1970).

Palavras-chave: Contos de Fadas (Clássicos). Princesas. Adaptações Cinematográficas. Contemporaneidade. Reconfiguração.

ABSTRACT

This thesis comprises a study of the representation of the princess in classic fairy tales and some of their contemporary versions, concentrating on the following animated film adaptations in which the princess is portrayed outside of her traditional context: *Shrek* (2001), *Shrek 2* (2004), *Shrek, the Third* (2007), *Shrek Forever After* (2010) *Happily N'Ever After* (2006), *Brave* (2012), *Wreck-It Ralph* (2012) and *Ralph Breaks the Internet* (2018). Initially, an investigation into the characteristics of the classic princesses is conducted, particularly considering the fairy tales collected and (re)written by Charles Perrault, the Brothers Grimm (Jacob Grimm and Wilhelm Grimm) and Hans Christian Andersen, examining their formal components and how narration is carried out in them as a literary genre (and which include conflicts between good and evil, supernatural elements, the role of the prince, who will most often save the princess and restore the harmony to the story, etc.). Building up on these foundations, the study then examines how the princess is represented in modern animations, focusing on Walt Disney adaptations produced in the twentieth century along with the contemporary productions, the objects of our study. We observe that, especially in these latter versions, the classical princess undergoes a process of remodelling, with significant changes in posture and attitudes. In an analysis to establish the main aspects of these transformations and the way they take place, we suggest as our central hypothesis that, albeit gradual and emphasizing different features of this character in each film, the princess is reshaped in a very short time span of less than twenty years (if compared to changes in the mentality of generations before), which also evidences the influence of (new) literary and artistic patterns of behaviour and views on women in contemporary times. Theorists such as Nelly Novaes Coelho (2010), Jack Zipes (2006) and Katia Canton (1994) serve as references to support the historical trajectory of fairy tales and the structure of fairy tales as a literary genre will also be viewed according to Vladimir Propp (1984; 2002). In their turn, Robert Stam (2008) and Linda Hutcheon (2013) are employed to contribute to theories concerning film adaptation. Finally, women's studies and contemporaneity are considered by means of the studies of Naomi Wolf (2018), Karen Rowe (1986) and Simone Beauvoir (1970).

Keywords: (Classic) Fairy Tales. Princesses. Film Adaptations. Contemporaneity. Remodelling.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Quadro 1 – Contos de Perrault e a participação das fadas	55
Figura 1 – Esboço de Branca de Neve	106
Figura 2 – Esboços de Branca de Neve interagindo com os anões	106
Figura 3 – Esboços do príncipe	107
Figura 4 – Esboços da rainha transformada em bruxa	107
Figura 5 – Folder do filme	108
Figura 6 – O espelho mágico da rainha	109
Figura 7 – Primeira cena em que Branca de Neve aparece	110
Figura 8 – O príncipe aparece de repente e canta para Branca de Neve	110
Figura 9 – A rainha ordena que o caçador mate Branca de Neve e lhe entregue o coração da menina	111
Figura 10 – Branca de Neve conversando com os animais ao arrumar a casa dos anões	111
Figura 11 – A rainha transformada em bruxa buscando o feitiço da maçã envenenada	112
Figura 12 – Branca de Neve permite que a senhora entre na casa e morde a maçã oferecida	113
Figura 13 – A princesa cai em sono profundo	113
Figura 14 – O beijo de amor que a fez despertar	114
Figura 15 – Eles vão embora e são “felizes para sempre”	114
Figura 16 – Folder do filme <i>Cinderella</i>	116
Figura 17 – Cinderela conversa com os pássaros	117
Figura 18 – Cinderela levando o café da manhã para a madrasta e suas duas filhas	117
Figura 19 – A madrasta de Cinderela	118
Figura 20 – As filhas da madrasta rindo da possibilidade de Cinderela participar do baile	118
Figura 21 – Cinderela com o vestido rasgado	119
Figura 22 – Cinderela e a fada madrinha	120
Figura 23 – Cinderela pronta para o baile após a ajuda da fada madrinha	120
Figura 24 – Cinderela e o príncipe dançam no baile	121
Figura 25 – Cinderela sai apressada do baile e perde seu sapato	121
Figura 26 – O sapatinho coube no pé de Cinderela	122

Figura 27 – O casamento de Cinderela	122
Figura 28 – Folder do filme <i>A Bela Adormecida</i>	123
Figura 29 – A Rainha segurando Aurora	124
Figura 30 – Aurora interagindo com os animais	125
Figura 31 – O príncipe e a princesa Aurora	126
Figura 32 – A iminência do beijo de amor verdadeiro	127
Figura 33 – Poster do filme <i>A Pequena Sereia</i>	128
Figura 34 – Ariel e o príncipe Eric	129
Figura 35 – Folder do filme <i>Shrek</i>	134
Figura 36 – Folder do filme <i>Shrek 2</i>	134
Figura 37 – Folder do filme <i>Shrek Terceiro</i>	135
Figura 38 – Folder do filme <i>Shrek para Sempre</i>	135
Figura 39 – Folder de <i>Deu a Louca na Cinderela</i>	136
Figura 40 – Folder do filme <i>Valente</i>	137
Figura 41 – Folder de <i>Detona Ralph</i>	138
Figura 42 – Folder do filme <i>WiFi Ralph</i>	138
Figura 43 – Lorde Farquaad e o espelho mágico	140
Figura 44 – Shrek e o burro falante	140
Figura 45 – Princesa Fiona se prepara para ganhar um beijo	140
Figura 46 – Princesa Fiona	142
Figura 47 – Fiona se barbeando	145
Figura 48 – Shrek e Fiona	147
Figura 49 – Shrek assinando contrato com Rumpelstiltskin	148
Figura 50 – Ella com o convite para o baile nas mãos e grandes expectativas	150
Figura 51 – A madrasta com uma lista de afazeres para impedir Ella de ir ao baile	150
Figura 52 – A Madrasta arrumando as filhas para o baile	150
Figura 53 – Fada Madrinha e Cinderela com roupa de mergulho	151
Figura 54 – Cinderela pronta para participar do baile	151
Figura 55 – Príncipe e seu manual de condutas	152
Figura 56 – O cavalo caído sobre o Príncipe depois que ele o carrega até o topo do penhasco	152

Figura 57 – O Príncipe partindo em resgate de Cinderela, sem perceber que ela estava à sua frente	153
Figura 58 – O casamento de Ella e Rick	155
Figura 59 – Merida usando o arco e flecha	156
Figura 60 – Merida segurando o balde que utiliza para cuidar de seu cavalo	156
Figura 61 – Merida e sua mãe, cavalgando ao final do filme	157
Figura 62 – Ralph no apartamento de Félix	158
Figura 63 – Vanellope e Ralph	159
Figura 64 – A internet representada como uma imensa cidade	160
Figura 65 – Shank e Vanellope conversando enquanto Ralph escuta a conversa	161
Figura 66 – Vanellope e Shank no jogo “A Corrida do Caos”	161
Figura 67 – O grande vírus Ralphzilla	162
Figura 68 – Ralph despedindo-se de Vanellope	162
Figura 69– Fiona lutando	165
Figura 70 – Fiona se preparando para lutar	166
Figura 71 – Fiona cantando ao lado do pássaro explodir	Figura 72 – O que restou do pássaro após 166
Figura 73 – Fiona e suas convidadas no momento em que veem Encantado	167
Figura 74 – Como Bela Adormecida, Branca de Neve e Cinderela imaginam a espera de ajuda	168
Figura 75 – Branca de Neve pronta para lutar	169
Figura 76 – Rainha Lillian, mãe de Fiona, pintando o rosto com batom	169
Figura 77 – Cinderela afiando o salto do sapato	169
Figura 78 – Bela Adormecida rasga o vestido	170
Figura 79 – Um sutiã sendo queimado	171
Figura 80 – Fiona após entrar no local onde era encenada a peça teatral	172
Figura 81 – Fiona se preparando para lutar	173
Figura 82 – Ella enfrenta a madrasta	174
Figura 83 – Ella desfere um soco em Frieda	175
Figura 84 – Rick e Ella se aproximam enquanto estão na floresta	175
Figura 85 – Ella beija Rick	176
Figura 86 – O Príncipe tenta beijar Cinderela no baile	176

Figura 87 – Casamento de Rick e Ella	177
Figura 88 – Merida cavalgando e segurando seu arco	178
Figura 89 – Merida escalando	179
Figura 90 – O vestido de Merida se rasga	180
Figura 91 – Merida participando do torneio	180
Figura 92 – Ralph em um dos vários momentos em que ajuda Vanellope	182
Figura 93 – Vanellope recebendo trajes de princesa depois de vencer a Corrida Doce	182
Figura 94 – Vanellope vestida como princesa ao final de sua mágica transformação	183
Figura 95 – Vanellope dispensando seu vestido de princesa	183
Figura 96 – Vanellope rodeada por princesas	184
Figura 97 – Vanellope ao lado de Ariel e Cinderela	185
Figura 98 – As princesas conversando após trocarem os vestidos por roupas confortáveis	186
Figura 99 – Merida atirando com seu arco uma forte corda tecida com fios de cabelo de Rapunzel	187
Figura 100 – Ralph ao acordar depois de seu salvamento pelas princesas	187
Figura 101 – Shrek e Fiona	189
Figura 102 – Shrek e Fiona partindo para a lua de mel	189
Figura 103 – Shrek e Fiona num romântico banho de lama (proporcionado por ela) durante a lua de mel	190
Figura 104 – Shrek e Fiona discutindo	190
Figura 105 – Shrek e Fiona	191
Figura 106 – O casal e os bebês	191
Figura 107 – Fiona alegremente cuidando dos bebês	192
Figura 108 – A história da princesa enfeitiçada	193
Figura 109 – Uma das cenas finais do filme	193
Figura 110 – Ella comparando Rick (lado esquerdo) e o Príncipe em seus pensamentos	194
Figura 111 – Ella observando Rick em seu heroísmo	195
Figura 112 – Ella pensando em Rick	195
Figura 113 – Ella e Rick se abraçando	196
Figura 114 – O casamento de Cinderela e Rick	196
Figura 115 – Merida em um momento descontraído	197

Figura 116 – Merida escalando	198
Figura 117 – Princesa Merida parecendo estar entediada	198
Figura 118 – Merida aborrecida ao ter que aprender a tocar um instrumento musical	199
Figura 119 – Merida chegando para fazer a refeição com a família	199
Figura 120 – Merida sendo cobrada por sua mãe, a Rainha	200
Figura 121 – Merida e a Rainha retornada à forma humana, ao final do filme	200
Figura 122 – Merida e a Rainha retornada à forma humana ao final do filme	201
Figura 123 – Vanellope, a corredora doce	202
Figura 124 – O carro de doces que Ralph fez para Vanellope	203
Figura 125 – Ralph prestes a destruir a plataforma da eBay ao descobrir o preço do volante	203
Figura 126 – Ralph e Vanellope navegando a internet	204
Figura 127 – Ralph conversando com Vanellope, que aparece diante dele numa projeção holográfica	205

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	14
2	PERSPECTIVAS SÓCIO-HISTÓRICAS DO CONTO DE FADAS	24
2.1	O desenvolvimento do conto de fadas enquanto gênero	25
2.1.1	As fontes primordiais das narrativas dos contos de fada	27
2.1.2	Principais autores, organizadores e/ou (re)escritores de contos de fadas	36
2.1.3	Os elementos dos contos de fadas e seus principais representantes	49
2.2	Estrutura do Conto de Fadas Tradicional	59
3	A FIGURA DA PRINCESA EM CONTOS DE FADAS TRADICIONAIS	64
3.1	Princesas que nasceram princesas	65
3.2	Princesas que se tornaram princesas por meio do casamento	77
3.3	Princesas representadas por simbologias de animais	85
3.4	A princesa como representativa de ideais atribuídos à mulher na literatura	89
4	A PRINCESA E O CINEMA: ADAPTAÇÕES CINEMATOGRAFICAS DE CONTOS DE FADAS	98
4.1	A Adaptação e o Cinema	98
4.2	Walt Disney e as Primeiras Adaptações de Princesas de Contos de Fadas	104
4.3	A Princesa em Adaptações Cinematográficas do Século XXI	133
4.3.1	A paródia e a carnavalização na quadrilogia <i>Shrek</i>	139
4.3.2	A sátira e a ironia em <i>Deu a Louca na Cinderela</i>	149
4.3.3	A transgressão da estrutura e a inversão de papéis em <i>Valente</i> e a série <i>Ralph</i>	155
5	A REMODELAGEM DA PRINCESA TRADICIONAL NA CONTEMPORANEIDADE	164
5.1	A remodelagem da princesa por meio da quebra de padrões comportamentais	164
5.1.1	A quadrilogia <i>Shrek</i>	164
5.1.2	<i>Deu a Louca na Cinderela</i>	173
5.1.3	<i>Valente</i>	178
5.1.4	<i>Detona Ralph</i> e <i>WiFi Ralph: Quebrando a Internet</i>	181
5.2	A trajetória da nova configuração da princesa	187
5.3	A remodelagem da princesa tradicional em face da visão contemporânea da mulher	206
6	CONCLUSÃO	217
	REFERÊNCIAS	223

1 INTRODUÇÃO

Os contos de fadas estão presentes nas culturas desde os primórdios das civilizações. Seja em razão da atmosfera mágica inerente a sua estrutura, ou por estimularem a capacidade imaginativa daqueles que os leem ou escutam, eles não raramente exercem um grande fascínio, possuindo potencial para conquistar os mais exigentes públicos. A figura emblemática da princesa, protagonista paradigmática dessas composições, desenha nesses círculos sociais um panorama utópico e muito sedutor, especialmente para as meninas. Qual dentre elas nunca sonhou em ser uma princesa? Essa personagem clássica revela-se como a personificação da beleza e da benevolência, constituindo-se símbolo não apenas de atributos estéticos, mas de virtudes morais e valores solidificados em tradições familiares e culturais, que, em grande medida, são perpetuados por sua figura. Os enredos aos quais pertencem as princesas, no mundo ficcional desses contos, geralmente culminam com o casamento. Por isso, a projeção de uma vida harmoniosa e doce e que transmita a ideia de que a realidade possa ser tão próspera quanto aquela experimentada por essas heroínas é também frequentemente associada ao seu universo.

A formação dos contos de fadas como os conhecemos está intrinsecamente ligada à tradição oral e a narrativas inerentes a várias culturas, as quais foram acrescidas de elementos folclóricos, mágicos e simbólicos, adaptados por contadores de histórias. Essas narrativas originalmente reproduziam acontecimentos do cotidiano, fenômenos da natureza, crenças, lendas, superstições, etc. desde épocas remotas e foram transmitidas de geração em geração como expressão dos valores dos povos que as reproduziam. Nesse sentido, tanto a figura da princesa quanto componentes estruturais como os “ finais felizes ” foram incorporações posteriores, criadas de modo a atenuar o cotidiano muitas vezes árduo das pessoas. Segundo Kátia Canton (1994, p. 29-30), o compartilhamento de histórias orais representava uma maneira primordial de comunicação entre os seres humanos e, de certa forma, também uma maneira de escape:

[o] mundo oral do conto popular de magia é habitado por reis, rainhas, soldados e camponeses, e raramente contém personagens da burguesia. Além disso, em suas origens, os contos de fadas eram amorais e abordavam a luta de classes real e a competição pelo poder, representando uma dura realidade de miséria, injustiça e exploração (Canton, 1994, p. 30).

No amplo panorama das narrativas ancestrais, Nelly Novaes Coelho identifica as denominadas “fontes primordiais”, que possivelmente tiveram um papel significativo na

configuração dos contos de fadas. Dentre essas fontes, destacam-se a oriental, a céltico-bretã e a latina. A obra *As Mil e Uma Noites*, por exemplo, pertence à fonte oriental, de acordo com a autora. Trata-se de contos de raízes árabes, que incorporam elementos de outras culturas, como a indiana (Coelho, 2010, p. 15), e uma das primeiras a ganhar versão escrita a partir da tradição oral (em fins do século XV — Coelho, 1987, p. 23). A coletânea é reconhecida por suas histórias envolventes, algumas das quais tendo alcançado renome mundial, como é o caso das notáveis “Aladim e a Lâmpada Maravilhosa”, “Ali Babá e os Quarenta Ladrões” e “Simbad, o Marujo”. Essas narrativas também introduziram elementos mágicos, como gênios, aventuras e reviravoltas surpreendentes, que influenciaram e enriqueceram os contos de fadas.

A fonte céltico-bretã destaca-se na poesia, remontando à Antiguidade e à Baixa Idade Média, quando o povo celta expandiu seu território e diversificou sua cultura (Coelho, 1987, p. 31). Durante esse processo de transformação cultural, houve uma intensificação da magia e do mistério nas narrativas, especialmente durante o enfrentamento dos invasores saxões pelos celtas e bretões. Uma das lendas mais significativas do período está circunscrita ao poema “Beowulf”, que retrata as façanhas do herói de mesmo nome em sua jornada como guerreiro. Indo ao auxílio do rei dinamarquês Hrothgar, cujo reino estava ameaçado pelo monstro Grendel, devorador de seus guerreiros, Beowulf vence o monstro e sua mãe e volta para o seu reino tornando-se rei. Anos mais tarde, Beowulf luta contra um dragão e, embora o vença, acaba morrendo devido aos ferimentos da batalha (Coelho, 1987, p. 44). Essas e outras narrativas céltico-bretãs primitivas migraram para a Europa, sendo divulgadas especialmente na França, a partir do século XII, durante o reinado de Luís VII (Coelho, 1987, p. 47).

As fontes latinas (greco-romanas), segundo Coelho (2012), proliferaram-se especialmente durante a Idade Média, embora seu período de circulação estenda-se dos séculos V ao XV. A autora descreve essa fonte como um “grande amálgama cultural”, que envolve a fusão da cultura pagã com a cristã por intermédio da retomada de escritos da Antiguidade greco-romana por parte de membros do clero. Roger Fischer (2006, p. 151) destaca que, no século XI, houve uma intensificação na propagação de documentos e registros, que deixaram de ser exclusivamente da Igreja e passaram a circular nas esferas públicas. A disseminação das histórias ocorreu também por meio de peregrinos e viajantes, que levaram a herança latina para o Ocidente (Coelho, 2012, p. 43); e é possível inferir ainda, de acordo com a autora, que, devido à influência da religião, os contos de fadas apresentam elementos moralizantes, tais como a valorização da subserviência como atributo das princesas clássicas, que sofrem e são recompensadas com o casamento.

Quanto às fadas, elas têm origem na tradição céltico-bretã do século XII e são representações femininas associadas a seres mágicos e sobrenaturais, com conexões místicas às forças da natureza e a poderes proféticos. Seu surgimento advém particularmente de personagens femininas das novelas arturianas (Coelho, 2012, p. 77). Na literatura cavaleiresca medieval, por exemplo, destaca-se a figura lendária da fada Morgana, conhecida por seu domínio das artes mágicas e seu papel ambíguo nas histórias do Rei Arthur e dos Cavaleiros da Távola Redonda. Morgana é retratada tanto como aliada quanto como rival de Arthur, exibindo a diversidade de interpretações que uma personagem pode adquirir em diferentes culturas, e servindo como um protótipo da fada das narrativas em questão. O surgimento da fada dá-se também via literatura infantil clássica, uma vez que esse gênero remonta à tradição oral, baseia-se na diversidade cultural e tem suas raízes na própria fusão de novelas de cavalaria, romances cortesões, cantigas de amor, narrativas de encantamento, bruxaria e magia, que, ao longo dos séculos, popularizaram-se e foram alvos de intensas transformações, culminando nos contos de fadas de alcance global (Coelho, 2012, p. 53).

Os contos que se difundiam de maneira oral foram posteriormente documentados por meio da escrita. Conforme destacado por Nadia Gotlib (2006), o início do registro dos contos de fadas implicou necessariamente em processos de reelaboração. Gradualmente, essas narrativas adquiriram uma formulação artística e literária, transicionando do domínio coletivo da linguagem para o universo do estilo individual do autor. Esse fenômeno de mudança originou diversas reelaborações de narrativas, moldadas segundo técnicas singulares de narração, tais como a seleção vocabular. Como resultado, na contemporaneidade, é comumente observada uma ampla variedade de versões e traduções dos clássicos mais conhecidos.

No século XVII, Charles Perrault destacou-se como um proeminente escritor de contos de fadas na França, dedicando inicialmente suas composições ao Rei Luís XIV. Seu trabalho era fundamentado nas narrativas transmitidas pelos criados e outros membros da corte francesa, constituindo uma forma de entretenimento destinada à nobreza. A publicação de *Histoires ou Contes du Temps Passé, avec des Moralités* (1697), traduzido para o português como *Histórias ou Contos do Tempo Passado com Moralidade*, imortalizou Perrault na história literária. Nessa obra, o autor apresenta em versos contos como “Cinderela” e “A Bela Adormecida no Bosque” (Coelho, 2012, p. 27).

No contexto da produção de Perrault, as mulheres nobres desempenharam um papel bastante significativo, participando ativamente dos salões literários, nos quais ocorriam leituras e compartilhamento de contos de fadas. Algumas dessas mulheres, além de leitoras,

exerciam a função de escritoras, sendo denominadas “preciosas”, em alusão aos famosos romances medievais da época, conhecidos como “preciosos”. Entre essas figuras, destaca-se a escritora Madame d’Aulnoy, a primeira a atribuir às histórias dotadas de elementos mágicos a designação “contos de fadas”.

Na literatura alemã, no final do século XVIII e início do XIX, os irmãos Jacob Grimm e Wilhelm Grimm foram outros importantes nomes na expansão dos contos de fadas na Europa. Os Grimm envolveram-se com os estudos linguísticos, empreendendo uma análise profunda das estruturas germânicas e imergindo-se no rico universo das narrativas orais, mitos e histórias transmitidas de geração em geração. A colaboração de Jeannette Hassenpflug, amiga da família, e da camponesa Katherina Wieckmann foi essencial para que os irmãos desvendassem muitos aspectos do vasto universo da cultura popular alemã. Após tomarem conhecimento dessas narrativas, ouvindo-as de diferentes maneiras por contadores diversos, os Grimm tomaram a decisão de documentá-las e publicá-las, visando preservar e registrar formalmente essa parte essencial da identidade cultural alemã:

[e]m meio à imensa massa de textos que lhes servia para os estudos linguísticos, os Grimm foram descobrindo o fantástico acervo de narrativas maravilhosas, que, selecionadas entre as centenas registradas pela memória do povo, acabaram por formar a coletânea que é hoje conhecida como Literatura Clássica Infantil (Coelho, 2012, p. 29).

A ampliação do vasto acervo da literatura infantil clássica ganha maior completude ainda no século XIX, com a contribuição do renomado dinamarquês Hans Christian Andersen. Influenciado pelos preceitos do movimento romântico, as narrativas de Andersen serviram como veículo para a expressão da fé, da sensibilidade, dos valores cristãos e até do sofrimento humano. Seus escritos, exemplificados por contos notáveis como “O Patinho Feio” ou “A Pequena Vendedora de Fósforos”, evidenciam a presença de adversidades e desafios inerentes à condição humana, alinhando-se aos princípios que valorizam a profundidade emocional e a complexidade da experiência individual.

Juntos, esses escritores destacam-se por popularizar a figura da princesa nos contos de fadas. Além da estrutura tradicional, envolvendo poderes mágicos, viagens a reinos distantes e desafios sobrenaturais de ordens diversas, entre outros elementos, e de refletirem aspectos universais da experiência humana, essas narrativas desempenham um papel essencial enquanto propagadoras de valores culturais e sociais. Nesse contexto, a figura da princesa emerge como um importante componente. Tradicionalmente, as representações das princesas caracterizam-nas como figuras nobres, esteticamente belas e determinadas a superar várias

adversidades para experimentar um “final feliz”. O casamento, frequentemente destacado nas histórias, é concebido como um meio de ascensão para as princesas, ou para as jovens que alcancem essa condição por meio do matrimônio. Esse simbolismo, por sua vez, representa a concretização da realização feminina, conforme as expectativas delineadas pela sociedade patriarcal (Mendes, 2000, p. 36).

A princesa também foi retratada de maneiras distintas nos contos de fadas em diferentes períodos. Essas transformações refletem mudanças nos valores culturais das sociedades e evidenciam sua crescente relevância nesses espaços. Num dos contos mais conhecidos de Andersen, “A Pequena Sereia”, o autor introduz um tema bastante complexo relacionado à princesa, explorando aspectos não apenas de natureza emocional e psicológica, mas que incluem questões identitárias, como exemplificado no trágico destino da personagem Ariel, que (em sua versão original) é transformada em espuma do mar. Essas narrativas se diferenciam das apresentadas por Perrault, que caracterizam as ações femininas de maneira mais convencional, culminando com o desfecho pelo casamento, como observado na história da princesa Cinderela. Nesse conto, após ser maltratada pela madrasta, a heroína é resgatada de sua condição deplorável por um príncipe herói que, posteriormente, casa-se com ela.

Para citar um exemplo mais óbvio de abordagem diferenciada da princesa em diferentes períodos no decorrer dos tempos, considerem-se as produções de Walt Disney. Esse renomado produtor de adaptações cinematográficas de princesas destaca-se por sua capacidade de retratar, de forma intensamente emocional, essas personagens por meio da ficção. Seu protagonismo vai além do sucesso financeiro dos filmes, pois influenciou uma geração de espectadores valendo-se dos avanços na produção cinematográfica, o que não deixa de promover novas visões da literatura difundida nos filmes. De acordo com Neal Gabler (2016, p. 10), já “no final dos anos 1920, [Disney] começou a reinventar a animação, transformando-a, gradualmente, em uma novidade que enfatizava o movimento e a elasticidade do traço, criando uma forma de arte que destacava o personagem, a narrativa e a emoção”. Ainda segundo Gabler (2016, p. 9), a expressão artística única do cineasta contribuiu para o sucesso e expansão de sua produção. Em 1966, estima-se que cerca de 240 milhões de pessoas já haviam assistido a um filme produzido por ele.

Em 1937, os estúdios Disney lançaram o revolucionário longa-metragem de animação “Branca de Neve e os Sete Anões”. Esse filme marcou uma importante mudança no formato dos contos de fadas, que, até então, eram predominantemente encontrados em livros ou curtas-metragens. A história de Branca de Neve tornou-se parte do imaginário coletivo e exerceu uma influência significativa sobre narrativas posteriores dessa e outras histórias. Essa

adaptação estabeleceu muitos dos elementos que se tornaram marcas registradas dos contos de fadas produzidos pela Disney no século XX, como a protagonista extremamente delicada, educada e bela. Além disso, Branca de Neve expressa seus sentimentos por meio de canções românticas, o que, igualmente, tornou-se um elemento comum nos seus e outros filmes de princesa, além das demais estruturas como o bem triunfando sobre o mal, a punição dos malfeitores, a paixão à primeira vista e o casamento como ápice do final feliz.

A partir, especialmente, do século XXI, adaptações fílmicas¹ mais recentes de contos de fadas procuraram desafiar estereótipos tradicionais. Nessas obras, a representação das princesas transcende os antigos paradigmas que as retratavam como figuras a serem resgatadas por príncipes após passarem por situações difíceis, conferindo-lhes, além de mais autonomia na escolha de parceiros ou até mesmo em não tê-los, uma libertação maior de estigmas e estereótipos relacionados à sua condição. Esses filmes também podem incluir como princesas figuras comuns de uma comunidade, que detenham as suas características, sem necessariamente possuir um título. De um modo ou de outro, a importância dessas novas representações reside na força simbólica que impingem na formação da identidade feminina na cultura contemporânea, uma vez que, como forma de arte, as narrativas cinematográficas refletem e, simultaneamente, contribuem para moldar as características culturais do contexto em que são reproduzidas.

Com base nesses princípios e considerando a trajetória histórica da princesa nos contos de fadas é que se deu o presente trabalho, que enfoca, em particular, a representação contemporânea da princesa em versões cinematográficas de contos de fadas, tendo sido elegidas para compor o *corpus* de estudo oito produções estrangeiras (notadamente norte-americanas) entre animações realizadas a partir do século XXI e mais comumente direcionadas aos públicos infantil e juvenil, sendo as quais, com seus respectivos títulos e datas de distribuição no Brasil:

- *Shrek* [*Shrek*] (2001), com direção de Andrew Adamson e Vicky Jenson, produção executiva de Aron Warner e John Williams, realização e distribuição por DreamWorks e Paramount e duração de 89 minutos;

¹ Na perspectiva de Tânia Carvalhal (2006, p. 63), uma obra adaptada não se encontra obrigada a replicar de forma estrita o seu texto-base, apresentando-se passível de desvinculação do texto original com o intuito de subverter a ordem preexistente estabelecida pelos textos antecessores. Tal prerrogativa concede à obra adaptada a capacidade de suscitar leituras distintas, além de facultar a revitalização e a proposição de novos conceitos socialmente constituídos.

- *Shrek 2* [*Shrek 2*] (2004), com direção de Andrew Adamson, Kelly Asbury e Conrad Vernon, produção executiva de Aron Warner, David Lipman, John Williams e Jeffrey Katzenberg, realização e distribuição por DreamWorks e Paramount e duração de 105 minutos;
- *Shrek, the Third* [*Shrek Terceiro*] (2007), com direção de Chris Miller e Raman Hui, produção executiva de Aron Warner, Andrew Adamson e Denise Nolan Cascino, realização e distribuição por DreamWorks e Paramount Pictures e duração de 92 minutos;
- *Shrek Forever After* [*Shrek para Sempre*] (2010), com direção de Mike Mithchell, produção executiva de Aron Warner, Andrew Adamson, Gina Shay e Teresa Cheng, realização e distribuição por DreamWorks e Paramount e duração de 93 minutos;
- *Happily N'Ever After* (2006) [*Deu a Louca na Cinderela*] (2007), com direção de Paul Bolger e Yvette Kaplan, produção executiva de John Williams, realização e distribuição por Vanguard Animation e Lionsgate Films e duração de 87 minutos;
- *Brave* [*Valente*] (2012), com direção de Mark Andrews, Brenda Chapman e Steve Purcell, produção executiva de Katherine Sarafian, realização e distribuição por Walt Disney Pictures e Pixar Animation e duração de 93 minutos;
- *Wreck-It Ralph* (2012) [*Detona Ralph*] (2013), com direção de Rich Moore, produção executiva de Clark Spencer, realização e distribuição por Walt Disney Studios Motion Pictures e duração de 101 minutos;
- *Ralph Breaks the Internet* (2018) [*Wi-Fi Ralph: Quebrando a Internet*] (2019), com direção de Rich Moore e Phil Johnston, produção executiva de Clark Spencer, realização por Walt Disney Studios Motion Pictures e duração de 112 minutos.

Os filmes foram abordados em suas versões traduzidas para o português do Brasil, tendo sido esse o idioma utilizado para as citações e exemplos de diálogos. Os objetivos da pesquisa, por sua vez, constituíram especialmente a análise das maneiras por meio das quais a figura da princesa foi remodelada nos filmes em questão, para tanto realizando um estudo de sua trajetória nos contos de fadas, bem como do próprio surgimento desse gênero literário e procedendo ao exame das produções fílmicas à luz de teorias de embasamento de adaptações literárias e produção cinematográfica, como presente nos estudos desenvolvidos por Linda

Hutcheon (2013), Doc Comparato (2018), Robert Stam (2008) e Julia Kristeva (2005). Observou-se, de modo geral, que os aspectos que se sobressaem na reconfiguração da princesa moderna abrangem de aparência física a atitudes e comportamentos das protagonistas, e colocam-se como elementos de ruptura em comparação aos modelos clássicos propostos nas narrativas tradicionais, também abordadas. O estudo buscou não apenas registrar essas diferenças, mas compreendê-las frente aos contextos literário, cultural e social que as impulsionaram na atualidade.

A principal hipótese de trabalho seguida na pesquisa é de que as releituras fílmicas selecionadas trazem mudanças graduais na representação da princesa no período que se estende de 2001 a 2019, compreendido no estudo, principalmente numa análise comparativa das protagonistas. Em *Shrek* (2001), por exemplo, Fiona possui uma configuração ogra, sendo destacada a sua aparência. Apesar disso, no entanto, ela conserva traços associados à imagem clássica de uma princesa, como entrar em uma carruagem, ter um quarto requintado no castelo da família, usar vestidos, preocupar-se com a beleza e a educação dos filhos, cuidar do lar e de seu marido, entre outras. Em *Deu a Louca na Cinderela* (2007), de modo contrastivo, inicialmente a protagonista sonha em casar-se com o príncipe e residir no castelo. Porém, ao apaixonar-se pelo ajudante de cozinha do príncipe e casar-se com ele, Cinderela afasta-se da identidade mostrada nas histórias clássicas. Esse contraponto entre as aspirações iniciais da moça e o término não convencional com o casamento entre ela e um rapaz comum ressalta as nuances das mudanças nas configurações das personagens principais, evidenciando maior complexidade da sua formação dentro do contexto cinematográfico. As mudanças seguem com maior intensidade nas personagens Merida e Vanellope von Schweetz, respectivamente em *Valente* (2012), *Detona Ralph* (2012/2013) e *Wi-Fi Ralph* (2018/2019). Enquanto Merida apresenta um comportamento bastante distanciado do que se espera para uma princesa, por não aceitar o casamento e considerá-lo imposição social e priorizando a sua liberdade de escolha, Vanellope busca desconstruir os atributos que caracterizam a própria concepção de princesa, posicionando-se como heroína solteira, pertencente ao mundo dos jogos de corrida e atuando como piloto (uma profissão tipicamente masculina) em um deles. Demonstra-se, assim, que a desconstrução da princesa dá-se numa trajetória gradual, mas ascendente, que se intensifica a partir da segunda década do presente século. Com o propósito de analisar a evolução da personagem principal e sua interação com os aspectos culturais, recorreremos aos estudos de Anthony Giddens (2002), Karen Rowe (1986), Joan Gould (2007) e outros pesquisadores. Além disso, incorporamos conceitos do feminismo, desde suas origens até suas repercussões na vida das mulheres na sociedade. Nesse sentido, utilizamos autoras como

Silvina Álvarez (2001), Julieta Paredes Carvajal (2020), Nancy Fraser (2015), Guacira Lopes Louro (1997), Wendy Goldman (2014), Simone Beauvoir (1970) e Madonna Kolbenschlag (1991).

O trabalho está estruturado em quatro capítulos, com o intuito de deslindar a constituição tradicional da princesa e sua visão contemporânea como protagonistas fílmicas. O primeiro capítulo direciona-se à investigação da trajetória histórico-cultural dos contos de fadas, proporcionando um panorama diacrônico que evidencia a possível influência de fontes primordiais na concepção dessas narrativas. Os principais teóricos utilizados para mostrar o percurso histórico dos contos de fada são Nelly Novaes Coelho (2012), Jack Zipes (2006) e Ana Garralón (2001), entre outros. Além disso, são mostrados os proeminentes escritores tradicionais Perrault, Irmãos Grimm e Andersen, cujas biografias também são apresentadas para contextualizar os aspectos sociais e culturais de cada período de busca e registro dos contos. Integrando-se ao primeiro capítulo, são analisados os principais elementos constitutivos dos contos de fadas, elucidando a estrutura basilar do gênero e seus componentes fundamentais, como os elementos mágicos, os vilões e os heróis. Essa abordagem fornece uma compreensão acerca da gênese e evolução do conto clássico e seus formadores essenciais, os quais oferecem subsídios para a construção da configuração das protagonistas. Os estudos de Vladimir Propp (2002) embasam a compreensão acerca dos personagens e suas respectivas funções.

O segundo capítulo visa elucidar as narrativas dos escritores clássicos apresentados no capítulo anterior, enfatizando as características recorrentes das protagonistas, como a beleza, a docilidade, a educação. Essa abordagem visa estabelecer uma relação intrínseca entre o momento de registro dos contos e os aspectos culturais e sociais nele envolvidos. Existem, nesse capítulo, tanto histórias mais difundidas até aquelas que circulam com menor robustez nos materiais clássicos conhecidos. São examinadas protagonistas presentes em contos de Perrault, assim como em algumas narrativas dos Grimm e Andersen, notando-se que os quatro autores possuem quase inúmeras histórias. A seleção das histórias é pautada na recorrência das princesas que nascem com o título ou adquirem-no por meio do casamento e incluindo, ainda, as princesas que possuem forma animal. O capítulo propõe uma apresentação e análises da configuração clássica da princesa, explorando também os enredos e alguns elementos mais expressivos, como o sapato de cristal de Cinderela ou a maçã envenenada em “A Bela Adormecida”. Ao final do capítulo, objetiva-se demonstrar como as protagonistas refletem as idealizações das mulheres dentro da sociedade.

O terceiro capítulo aborda, em sua primeira parte, a adaptação das histórias clássicas para o meio cinematográfico, com foco nas realizações dos estúdios Disney. Essas versões têm-se destacado ao apresentar sucessos que continuam populares até hoje. Entre as primeiras versões pelo estúdio estão *Branca de Neve e os Sete Anões* (1937), *Cinderela* (1950) e *Bela Adormecida* (1959). As princesas nessas adaptações, assim como nos registros tradicionais, são caracterizadas como meigas, bonitas, educadas e que, ao final, casam-se com príncipes. Os filmes também enfatizam elementos românticos e a ternura das princesas é expressa através de sua aparência física, gestos delicados, doçura na voz e canções. Na segunda parte do capítulo são apresentadas as adaptações do *corpus* de estudo, analisadas com respeito aos elementos de destaque em cada uma.

O quarto capítulo tem, por fim, o objetivo de demonstrar, empregando os filmes em estudo, de que modo a princesa contemporânea é (re)configurada e a progressão de suas transformações. A primeira princesa mencionada é Fiona (Quadrilogia *Shrek*), que quebra o paradigma tradicional de beleza. Em seguida, a Cinderela remodelada termina o filme distante de seu título real. Merida, a arqueira (de *Valente*), desafia a imposição do casamento e mostra mudanças comportamentais, como a prática esportiva do tiro ao alvo e o uso de roupas mais confortáveis. O estudo é concluído com Vanellope (*Detona Ralph* e *WiFi Ralph*), a princesa que reina em jogos de videogame e tem a oportunidade de conhecer as princesas Disney no mundo virtual. Essas versões fílmicas mais recentes reinventam as princesas de forma mais empoderada, que se comportam de maneira independente e possuem personalidades mais complexas. Essas percepções são a base para a discussão que conclui o trabalho, sobre as propostas de diferentes remodelagens literárias e artísticas nas novas expectativas sociais de gênero, diversidade e inclusão, entre outras, que se apresentam no contexto literário, social e cultural na atualidade.

2 PERSPECTIVAS SÓCIO-HISTÓRICAS DO CONTO DE FADAS

Originado da expressão francesa “conte de fées” (conto de fadas), nomenclatura que demarca o prestígio dessas formas literárias nos salões franceses do século XVII, o conto de fadas emerge de um amálgama histórico e cultural. Embora dotados de elementos sobrenaturais, que podem incluir as fadas e outros seres mágicos, eles têm como protagonistas seres humanos e seu desejo de se sobrepor a uma realidade opressora, na tentativa de um desfecho idealizado das dificuldades da sobrevivência. Circunscritas a suas notáveis estruturas — iniciando por “Era uma vez...” e culminando em “...e viveram felizes para sempre” — estão, lado a lado, a imprecisão temporal e espacial, caracterizadas pela ausência de tempo e local em que as histórias se desenvolveram (ou que se mostrem tão remotos, que, igualmente, sejam difíceis de definir), o que os torna aplicáveis ao cotidiano de quaisquer povos em diferentes gerações. No entanto, como Roland Barthes (2001) afirma a respeito de itens da cultura popular, na citação de Kátia Canton², a relevância e aceitabilidade dos contos de fadas podem-se alterar, de acordo com os valores que evocam em diferentes épocas, visto que são também dependentes da maneira como civilizações distintas apropriam-se e utilizam-se de suas temáticas.

Exemplos disso são as princesas enfocadas neste trabalho, que se demonstram distantes de sua constituição tradicional, especialmente em função de mudanças na mentalidade contemporânea a respeito da mulher (e sua posição com relação ao casamento, à condição de solteira, ao mercado de trabalho, e assim por diante), o que faz demandar “modelos” distintos de princesa com os quais a sociedade atual se possa identificar. Antes de tratar desse assunto, porém, é importante compreender a trajetória dos contos de fadas e as modulações por que passaram no decorrer de seu desenvolvimento, o que será feito a partir das considerações abaixo, que envolvem a estruturação tradicional dessas narrativas e seus principais expoentes. Destacam-se, assim, os componentes basilares dos contos de fadas clássicos definidos, particularmente, por meio da abordagem proposta por Vladimir Propp (na categorização de ações recorrentes desenvolvidas por seus personagens) e escritores de destaque no enriquecimento desse gênero literário, notadamente Charles Perrault, Irmãos Grimm e Hans Christian Andersen, na composição deste capítulo inicial.

² Curso “Do conto de magia ao conto de fadas: narrativas enviesadas da humanidade”, ministrado por Katia Canton em abril de 2021 pela plataforma do site *Lugar de Ler* (lugardeleer.com).

2.1 O desenvolvimento do conto de fadas enquanto gênero

Os contos de fadas pertencem às narrativas inscritas na oralidade, ou seja, de histórias transmitidas de viva voz, de uma pessoa para outra e de geração em geração, e que, portanto, delineiam processos comunicativos. Na base dessas narrativas estão os mitos e os elementos folclóricos, que não apenas perfazem um longo período na evolução do gênero, como se confundem com a própria formação das civilizações. Segundo Ana Garralón (2001, p. 12), por exemplo, montanhas, rios, trovões, etc. eram personificados para explicar o surgimento do mundo, das divindades, da morte, entre outros, e produziam toda uma simbologia da vida na terra, expressando a ligação das histórias com elementos míticos, os quais se misturavam a protagonistas de histórias populares, por sua vez, dotando-os de um cunho folclórico. De igual modo, Ana Lúcia Merege relaciona essas narrativas a mitos e criações do imaginário popular. Mas a autora vai além, destacando a qualidade ritualística de certos mitos, atrelados a cerimônias de iniciação no mundo adulto, ao cumprimento de provas e, até mesmo, a sacrifícios humanos, comuns a algumas culturas (Merege, 2010, p. 9).

De fato, ao analisar a composição das narrativas primitivas condicionadas ao folclore, Vladimir Propp (2002, p. 10) coloca os ritos como fontes comuns entre elas. Os ritos de iniciação sexual ou de transição da vida para a morte, por exemplo, constituíam formas de justificar a maior parte dos acontecimentos da antiguidade, de acordo com o autor; e que se relacionam aos contos, como Mariza Mendes sugere:

ao ciclo da iniciação pertencem os contos que falam das crianças perdidas no bosque, dos heróis perseguidos ou ajudados pela magia, dos lugares proibidos e outros elementos do mesmo tipo. No ciclo das representações da morte estão os contos que mostram a donzela raptada pelo dragão, os nascimentos e renascimentos milagrosos, as viagens no dorso de uma águia ou de um cavalo e outros motivos semelhantes (Mendes, 2000, p. 23).

Nelly Novaes Coelho (2012) denomina os mitos e rituais pertencentes a esse período como “narrativas primordiais”, na evolução dos contos de fadas. Marie-Louise von Franz (1990, p. 12) argumenta que a compreensão dessas narrativas pode levar a um entendimento das origens dos contos de fadas, justamente por voltarem-se a interpretar o cotidiano das pessoas, uma vez que, para a autora, esses modelos arcaicos representam a matéria-prima dos contos. Noemi Paz, igualmente, acrescenta que a primitividade histórico-social das narrativas orais conservava as tarefas, as provas permeadas por violência ou os sacrifícios também como uma maneira de demonstrar como a alma atravessava todas as etapas da vida, visando a

“ressurreição”, por sua vez, ligada ao despertar humano para a vida sagrada, espiritualizada, próxima da natureza e desvinculada do que fosse considerado profano. Revelava a vertente religiosas das ações (Paz, 1989, p. 28).

A qualidade oral das narrativas primordiais e, portanto, a dificuldade de se precisar tanto a sua origem temporal quanto a sua autoria, não lhes subtrai o caráter, ao mesmo tempo, coletivo, que caracteriza, igualmente, a sua formação. Uma vez que, na condição de ritos e mitos, essas narrativas manifestavam-se na organização social de povos distintos (para explicar o seu funcionamento e a sua evolução), elas não deixavam de constituir formas específicas de manifestações culturais, o que implica em formatos diferentes de acordo com os povos que os propagavam. Jack Zipes (2006a, p. 52) afirma que cada grupo de pessoas atribuía significados distintos para essas histórias, de modo que povos de diferentes culturas compreendiam o que estava além da explicação humana racional ou a importância das crenças de maneira diferente. Daí o seu caráter estritamente ideológico, ou seja, o fato de que as histórias orais eram permeadas de valores sociais, os quais variavam de acordo com os espaços culturais em que emergiam.

O caráter coletivo das narrativas primordiais encontra respaldo também na afirmação de Propp sobre a permanência de lendas, sagas e contos no imaginário popular, mesmo quando se tornam ultrapassados (Propp, 2002, p. 7); e na sua sugestão de que “os mitos fornecem a chave para a compreensão do conto [de fadas]” (Propp, 2002, p. 16). Ou seja, as narrativas primordiais fizeram parte da formação cultural de vários povos individualmente, sobretudo porque expressavam um modo de visualizar a relação entre o homem e a natureza, a luta pela sobrevivência, a vivência social e a religião de modo particular a cada um (Sosa, 1978, p. 113), e, por conseguinte, das histórias individuais desses povos. No entanto, elas tampouco deixam de possuir uma origem universal, evidência disso sendo os elementos comuns encontrados à instância de seu registro escrito, que passou a ocorrer, de acordo com Nelly Novaes Coelho, a partir do século XVII, empreendido por personalidades como Charles Perrault, Jacob e Wilhelm Grimm ou Hans Christian Andersen, que primeiramente coletaram as histórias de suas respectivas sociedades (Coelho, 2010, p. 6).

É também o caso que esse foi um processo gradativo e que a designação “conto de fadas”, igualmente, surgiu na junção dessas narrativas a demandas sociais e culturais agregadas ao seu desenvolvimento. De acordo com Jack Zipes, a interpretação oral cotidiana das narrativas transmitidas (ou contadas) de uma geração a outra por meio da fala edificava uma base para os mais jovens, enquanto lições de moral compartilhadas pelos mais experientes, e servia como alicerce para a transposição escrita, a qual representava o resultado

das coletas, pautadas nas organizações sociais, que, por sua vez, demandavam histórias condizentes com o momento vivenciado (Zipes, 2006a, p. 44). Os elementos comuns encontrados nas narrativas primordiais, no entanto, unificam a oralidade, fazendo com que o registro escrito das histórias corrobore para confirmar como as culturas popular e folclórica (mitos, lendas, crenças religiosas, etc.) influenciaram no surgimento do conto de fadas (Zipes, 2006a, p. 44). Coelho (2012, p. 106) afirma nesse sentido que, mesmo em regiões com enormes diferenças culturais é possível detectar personagens e enredos com as mesmas bases; e a autora organiza um panorama dessas histórias, subdividindo-as em três principais fontes primordiais que lhes deram origem, a fonte oriental (originária da Índia), a fonte céltico-bretã e a fonte latina (greco-romana) (Coelho, 2012, p. 36), as quais serão descritas a seguir. Observe-se que apesar de os contos de fadas não possuírem uma origem temporal, essas fontes servem para situá-los no tempo.

2.1.1 As fontes primordiais das narrativas dos contos de fada

Entre os contos originários das narrativas primordiais de origem oriental estão aqueles advindos da tradição indiana reunidos em *Panchatranta*. A coleção possui autoria desconhecida, mas supõe-se que tenha sido formada no idioma sânscrito e iniciando-se a partir do século I. A obra é composta por cinco livros, considerados referências sagradas por terem sido utilizados por monges budistas entre os séculos V e VI a.C. (Coelho, 2010, p. 9). Os livros abordam basicamente os temas de relacionamento. O primeiro, com trinta histórias narradas por duas espécies de lobos, mostra a amizade desfeita entre um leão e um touro; e o segundo, composto por nove contos, a afeição entre um corvo, um rato, uma tartaruga e um veado. O terceiro, quarto e quinto livros, também incluem pássaros e animais como corujas, corvos, macacos, crocodilos, entre outros, mas, de modo oposto, tratam de inimizades, disputas e guerras, sendo que o último, inclui, ainda, a perda da posse e as consequências de ações precipitadas (Ryder, 1925, p. 11). Cada livro é independente e possui uma narrativa central com as demais encadeadas a ela, relatadas por um personagem do conto principal.

Artur Ryder (1925, p. 12) reforça o fato de a coletânea ser bem articulada em termos de narratividade; ou seja, a parte estilística é construída de modo a que os personagens animais representem com muita astúcia e vivacidade as ações humanas. Os temas desenvolvidos nos contos são direcionados à ampliação da sabedoria de futuros príncipes e, segundo Leonardo Arroyo (2011, p. 17), é possível identificar a relação entre esse compilado e a literatura infantil não só pelo teor de aconselhamento, mas também pelo fato de a obra não

se ter concentrado somente na oralidade e ganhado registros escritos, consequentemente, levando a relevantes contribuições literárias.

Acredita-se que os livros em *Panchatranta* tenham atuado na inspiração para os contos de fada até mesmo de modo indireto, pois serviram como base (por meio de tradução) para uma outra compilação, *Calila e Dimna*, que, por sua vez, tornou-se uma importante fonte primária na Europa. De acordo com Coelho (2010, p. 8), provavelmente a primeira versão de *Calila e Dimna* seja persa e date do século V, época em que o Rei da Pérsia enviou seu médico à Índia e ele voltou com as histórias indianas, realizando uma tradução livre do sânscrito para o persa. Do persa a obra pode ter ganhado, a pedido do califa Abasida, uma versão em árabe no século VIII e, a partir dela, as versões europeias, sendo a mais conhecida das quais uma solicitada pelo espanhol Dom Afonso no século XIII.

Calila e Dimna compreende uma série de fábulas, unidas por uma formação “labiríntica”, de acordo com Coelho (1987), desenvolvida a partir do pedido do personagem Dabshalim ao filósofo Báidaba para contar histórias que representem situações e sirvam de exemplo do comportamento humano (Coelho, 1987, p. 18). *Calila e Dimna* são, de fato, duas raposas, que atribuem nome à obra, mas aparecem em apenas dois capítulos (Prenda, 2014 p. 115). Zipes (2000, p. 484) ressalta que as histórias da obra envolvem a temática da transformação das personagens, como ocorre com uma serpente arrogante, que recebe a punição de se tornar rã e trabalhar para o rei, ou a de uma rata, transformada em princesa. As mudanças sofridas por elas revelam, assim, as atitudes das pessoas frente aos desafios do cotidiano, mostrando a formação do caráter e ilustrando condutas exemplares.

Outra narrativa integrante das fontes orientais é *Sendebâr* ou *O Livro dos Enganos das Mulheres*, de autoria atribuída ao hindu Sendabad. As versões em árabe pertencentes ao século X e a versão em castelhano do século XIII são as mais difundidas na Europa, sendo a última a mais popularizada no oriente durante o século XIX. De acordo com Coelho (2012, p. 39), *Sendebâr* é uma coleção de contos cujo núcleo desenvolve-se em torno de uma madrasta que se apaixona pelo enteado, mas, como o jovem não retribui o sentimento, movida pela raiva, acusa-o de tentar violentá-la. Pela acusação, o rapaz, filho do rei, é condenado à morte pelo pai, o que não se concretiza, pois, com a ajuda dos sábios, o príncipe consegue convencer a corte de que a sua versão é a verdadeira. Essa história serviu como base para outras mais conhecidas como *Aladim* e *Simbad* (Coelho, 1987, p. 23). Na Espanha, por exemplo, o irmão de Afonso X custeou uma tradução de *Sendebâr*, contendo contos com temática sobre os perigos enfrentados por príncipes nas florestas (Zipes, 2000, p. 483).

De maior destaque entre as fontes orientais, porém, talvez por ter-se tornado mais amplamente divulgada, está *As Mil e Uma Noites*. Essa coleção é formada por contos originalmente árabes, possuindo as primeiras documentações a partir do ano 1150. Contudo, outros manuscritos que a compõem também foram encontrados, incluindo duzentas e setenta histórias com registro por escrito até o século XV. Esse material pode ter circulado entre as culturas indiana, persa e árabe muitos anos antes de ganhar versões mais populares, o que aconteceu entre os séculos IX e XV. Segundo Júlio César de Mello e Souza, professor conhecido em suas publicações pelo pseudônimo de Malba Tahan (2017, p. 20), o modelo que serviu para as versões literárias mais difundidas de *As Mil e Uma Noites* é o livro persa *Mil Histórias*, cuja tradução para o árabe aconteceu no século IX (apud Galland, 2017, p. 20). Durante muitos séculos escritores e escribas anônimos registraram esse conto com linguagem coloquial, atribuindo-lhe novos elementos ou conferindo-lhe uma estrutura mais simplificada (Zipes, 2000, p. 22).

Zipes (2000, p. 22) afirma que Antoine Galland realizou uma tradução para o francês de *As Mil e Uma Noites*, publicada em doze volumes entre os anos 1704 e 1717. O exemplar é de grande relevância por apresentar a cultura do Oriente Médio aos leitores ocidentais e servir de fonte inspiradora a escritores e recriadores da história a partir de então. Para que a obra obtivesse êxito, segundo Tahan (apud Galland, 2017, p. 23), e se tornasse um clássico, Galland escolheu traduzir contos cujos enredos, na sua opinião, despertassem maior interesse. Além disso, procurou retirar das histórias selecionadas expressões vulgares ou partes que pudessem ir de encontro aos preceitos cristãos. Ainda segundo Tahan, esses fatores fizeram com que a publicação francesa fosse difundida com sucesso na Europa e ganhasse tradução em outros idiomas. A versão de Galland mais completa de *As Mil e Uma Noites*, a qual ainda circula com robustez na atualidade, possui mais de duzentos contos sobre as mais diversas temáticas como romances, aventuras, guerra e assuntos religiosos (Tahan apud Galland, 2017, p. 21).

No entanto, as principais temáticas que embasam a versão moderna de *As Mil e Uma Noites* envolvem a infidelidade no casamento, a vingança e a inteligência como atreladas à literatura. Nessa versão, de modo semelhante ao das primeiras recontagens persas, o enredo gira em torno do sultão Shahriar que, desiludido com as relações amorosas por causa da infidelidade de sua primeira esposa — o que o leva a matá-la —, entra num ciclo vicioso de possuir uma nova mulher todas as noites, tornando-a sua esposa, para matá-la na manhã seguinte, o que se estende por três anos. O responsável por levar as moças até Shahriar é seu ministro, o qual possui duas filhas, Sherazade e Dinazade. A mais velha, Sherazade,

considerada culta e astuta, além de muito bonita, elabora um plano para acabar com as mortes de tantas mulheres. Depois de contá-lo ao pai, pede-lhe que seja uma das moças a serem levadas ao sultão. Mesmo contra a vontade do pai, ela casa-se com o nobre e propõe a ele, todas as noites, contar-lhe uma história instigante, prometendo terminá-la na manhã do dia seguinte. Além do fascínio em si pelas narrativas, o suspense criado por Sherazade aguçava a curiosidade do sultão, que, à espera de sua conclusão, desistia de matá-la a cada vez, o que perdurou por mil e uma noites de contação de histórias. Ao final, Shahriar abandona sua determinação de assassinar as esposas e agradece Sherazade por tê-lo salvo dessa verdadeira “penitência”, além de preservar a vida das jovens que teriam sido mortas.

O poder discursivo da personagem Sherazade promove fascínio, porque, articulando as palavras, ela é capaz de transformar o desejo da morte em vida. Ela é responsável pela resolução do conflito, salvando a si mesma e às outras mulheres, consequentemente. Ela também promove a transformação da desconfiança em curiosidade por meio de sua habilidade narrativa. Portanto, resolve uma adversidade presente nas relações entre homem e mulher, com base “no Amor e no mútuo conhecimento profundo, como meio de realização interior do ser, problemática essa que filia o núcleo dessas caudalosas narrativas à natureza do conto de fadas” (Coelho, 1987, p. 27). Além disso, a voz feminina da personagem é uma fonte expressiva de inspiração temática de muitas histórias, pois, por meio de sua ação, há a forte denúncia de questões universais, e que estão presentes há muitos séculos nas organizações sociais, como a infidelidade, no caso, a feminina, e a punição com a morte para o considerado “crime” da mulher infiel.

Várias histórias celtas também são consideradas fontes primitivas maravilhosas e de inspiração para os contos de fadas. Segundo Henri d'Arbois de Jubainville (2003, p. 7), os celtas saíram do Norte dos Alpes e se fixaram no leste da atual Turquia, na Espanha e nas Ilhas Britânicas. Durante a conquista de territórios nessas últimas pelo imperador romano César, em 52 a.C, os celtas se preocupavam em ser unificados e viver de forma pacífica, sem travar guerras. O fato de não escaparem do domínio romano culminou na absorção de boa parte de suas tribos por Roma, exceto as que se fixaram no extremo norte da Escócia e na Irlanda. Os celtas conseguiram se fortalecer e, por muitos séculos, continuaram a sua expansão territorial e cultural. Durante a Idade Média, em que passaram a conviver entre povos diferentes, justamente em função de seus povoamentos na Gália, Bretanha e Provença (Coelho, 2012, p.53), e em meio à fusão histórico-cultural nessas regiões, as narrativas que circularam no século XII deram origem ao ciclo céltico-bretão dos contos de fada (Coelho, 2012, p. 52). Nesse tipo de fonte primitiva incluem-se, primordialmente, as histórias

medievais ligadas à Ordem da Cavalaria³, difundidas paralelamente à expansão das fontes orientais, à medida que os povos orientais circularam pelo ocidente.

As novelas de cavalaria são os exemplos literários mais expressivos com raízes na Ordem da Cavalaria. De acordo com Coelho (2010, p. 38) elas designam histórias medievais cujo núcleo está nas *gestas*⁴ e as pertencentes ao ciclo bretão são conhecidas também pela denominação “Novelas de Cavalaria do Rei Arthur ou do ciclo arturiano” (Coelho, 1987, p. 56). Essas narrativas estão ligadas ao Rei Arthur⁵ e seus cavaleiros, envolvendo personagens como Lancelot⁶, Tristão⁷ e Percival⁸ e se concentram, particularmente, em temáticas políticas, religiosas e amorosas, aliadas à manifestação do amor cortês⁹.

Um exemplo de história medieval inspiradora desse ciclo das fontes primordiais é a de Sir Gawain, sobrinho e cavaleiro do Rei Arthur, e o Cavaleiro Verde, intitulada em inglês *Sir Gawain and the Green Knight*. A obra compõe um poema medieval, sem autoria definida, datado do final século XIV e início do século XV. No enredo da obra, o Rei Arthur está reunido com sua corte em Camelot para passar o Natal, quando um cavaleiro de pele, armadura e cavalo verdes invade o local onde estão e provoca os demais cavaleiros, dizendo que quem conseguir golpeá-lo com um machado irá enfrentá-lo num duelo um ano e um dia, contados a partir daquela data. Sir Gawain aceita o desafio em lugar do rei e (para honrá-lo), no mesmo instante, acerta o cavaleiro verde com um machado, decepando-lhe a cabeça. O cavaleiro, então, rapidamente se levanta, recolhe a cabeça e promete voltar no tempo determinado. Ao se aproximar a data, prestes a completar um ano, Sir Gawain sai para o

³ A Ordem da Cavalaria, também conhecida como Távola Redonda, foi criada com o intuito de combater os bárbaros que tentavam invadir a Europa. Segundo Coelho (2012, p. 50), a nova classe se orientava por um rígido código de conduta e moral. Quando o nobre finalizava o seu período de preparação, recebia o título de Cavaleiro, e, devidamente batizado, ficava à disposição da Igreja. Esse cenário tornou-se ideal para o nascimento das novelas de cavalaria. Essas produções retratam, por meio de histórias ficcionais ou não, a ilustre participação e conduta dos cavaleiros, tornando-se parte do entretenimento dos nobres.

⁴ As *gestas* eram canções sobre narrativas épicas escritas em versos e cantadas com acompanhamento musical. Durante o reinado de Carlos Magno, na França do século XI, as *gestas* mostravam ações dos guerreiros, incluindo narrativas primitivas com temáticas cotidianas, como nascimentos e conflitos pertencentes ao ciclo bizantino. Junto à matéria bretã, permeada pela cultura e folclore celtas, podem ser divididas em três grupos: narrativas amorosas, sobre o Rei Arthur e sobre cavalaria (Feldman, 2015, p. 107).

⁵ Rei Arthur ficou famoso por figurar, enquanto personagem, como um dos Reis da Grã-Bretanha, cujas façanhas giravam em torno de feitos lendários, como chefiar o exército dos celtas contra os anglo-saxões no século V e VI e matar rapidamente uma centena de inimigos (Pyle *apud* Mongelli, 2013, p. 5).

⁶ Lancelot foi abandonado e acolhido por Viviana. Tornou-se um dos cavaleiros que ajudaram na busca do Graal, taça que supostamente continha o sangue de Jesus, mas que, segundo Coelho (2012, p. 68), buscou viver o amor que sentia por Ginevra (também conhecida como Guinevere), esposa do Rei Arthur, considerado um sentimento mágico pela concepção céltica e pecado para os cristãos.

⁷ Tristão é um dos protagonistas do romance *Tristão e Isolda*. Ficou órfão e foi criado pelo tio e, quando se tornou jovem, lutou contra monstros em busca da consagração como Cavaleiro. Venceu, mas feriu-se e foi abandonado em um barco. Graças ao poder sobrenatural de uma mulher (ou fada) foi salvo.

⁸ Nobre e corajoso Cavaleiro que ajudou na busca do Graal.

⁹ Manifestações da idealização e do tratamento respeitoso à mulher amada.

encontro final com o cavaleiro sem cabeça na Capela Verde, mas se perde na floresta. Rogando a ajuda da Virgem Santíssima, logo avista um castelo e é acolhido por um casal, com o qual permanece por três dias. Nesse tempo, Sir Gawain rejeita os carinhos de sua anfitriã, que tinha intenção de seduzi-lo, mas aceita dela como presente um cinto verde, que o tornaria invencível. Esse fato deveria permanecer em segredo, visto Sir Gawain haver combinado com o senhor do castelo entregar-lhe tudo o que ganhasse. Quando sai ao encontro do Cavaleiro Verde, Sir Gawain descobre que ele é, na verdade, o seu anfitrião, recebendo dele um golpe de machado. Sir Gawain sobrevive, mas se sente envergonhado por ter aceitado um presente que o protegeria. Ao retornar a sua casa, passa a usar o cinto verde na armadura como símbolo de sua fraqueza.

Os pontos de destaque do poema são o comportamento cortês de Sir Gawain em detrimento da mulher que intencionava praticar adultério com ele e sua suposta covardia em aceitar o presente mágico que lhe salvaria a vida. A falta de lealdade e a submissão à vontade da anfitriã sobre guardar o segredo a respeito do cinto verde, detentor da magia que lhe preserva a vida, também são temáticas, pois mostram a violação do código de conduta pessoal da parte de Sir Gawain frente ao Cavaleiro Verde (Tolkien, 1975 p. 16). Segundo Zipes (2000, p. 67), a moral, a honra e a castidade são características comuns aos cavaleiros, enfraquecidas, nesse caso, pelo uso da magia. O objeto mágico mostra, junto aos elementos formadores do caráter, que o sobrenatural segue o mesmo caminho do natural, ambos imprescindíveis na formação dos contos de fadas.

A magia pertencente às novelas de cavalaria não se restringe às aventuras do Rei Arthur e seus cavaleiros. Essas histórias possuem também a participação de mulheres como Morgana¹⁰, Viviana¹¹ e Melusina¹², alguns exemplos de fadas celtas. Segundo Coelho (2000, p. 175) foi nesse cenário literário que as fadas emergiram como personagens. Ainda segundo a autora, a menção mais antiga às fadas, tal como as conhecemos na atualidade, talvez tenha ocorrido até mesmo anteriormente a esse período celta, na obra do geógrafo romano Pomponius Mela, nascido no século I. Ele relatou a existência de nove virgens na Ilha do Sena com dom de realizar profecias, curar enfermos e ajudar navegantes. O rio Sena estava

¹⁰ Morgana aparece nas histórias do ciclo arturiano como a meia-irmã do rei Arthur (Zipes, 2000, p. 324). Segundo Coelho (2012), ela é vista como fada com o poder de cura e como bruxa, quando realiza maldades para atrapalhar a trajetória do rei.

¹¹ Viviana é descrita nas histórias arturianas como uma personagem dúbia porque seu comportamento vai mudando. Age para proteger Lancelot como Dama do Lago e, depois, aparece como personagem persuasiva, que atrai o mago Merlin e o trancafia.

¹² Melusina aparece como uma sacerdotisa e, segundo Coelho (2012, p.70), como meio mulher, meio serpente. A personagem também está presente na obra *Melusina*, romance publicado na França no século XIV.

circunscrito regionalmente aos territórios de ocupação celta¹³ e, desse modo, pode estar historicamente relacionado ao surgimento das fadas enquanto personagens mágicos, que passaram a ser assim designadas como equivalência às fiandeiras ou parcas romanas, deusas responsáveis por cuidar do destino dos homens (Silva, 2020, p. 29).

Ao terem sua imagem associada ao destino, em narrativas iniciais, as fadas celtas eram consideradas fiandeiras, pois tinham o poder de tecer a vida humana tal qual uma roupa ou tecido, enrolando o futuro em uma roca de fiar e cortando-o quando fosse o momento certo (Chevalier; Gheerbrant, 2020, p. 476). Foram também consideradas “mensageiras do Outro-Mundo”, pois, muitas vezes, viajavam sob a forma de pássaro, como cisne, e, ao transitarem no mundo dos mortos, conseguiam prenunciar a morte iminente em alguma família (Chevalier; Gheerbrant, 2020, p. 476). Assim, sua configuração estava ligada ao poder de controlar o início e o fim da vida, tal qual um relógio com poder de determinar a sina das pessoas. Além disso, também apareceram em histórias ancestrais celtas como seres que se envolviam emocionalmente com outros personagens (Coelho, 2012, p. 79), o que foi modificando a partir da cristianização¹⁴, restando-lhes a mediação entre enamorados como função principal.

Ainda nesse espectro histórico de narrativas cheias de mistério, no século XII, a França desempenhou um papel singular na disseminação das histórias bretãs para o restante da Europa, especialmente ao incorporar, na corte de Luís VII, as cantigas de amor cortês (Coelho, 2012, p. 59). A nova tendência de exaltar o amor de forma mais refinada foi incentivada por Alienor, uma nobre entusiasta do mundo artístico, que defendia a circulação das cantigas como uma forma mais culta de literatura. Segundo Coelho (2012, p. 59), em 1152, Alienor foi ignorada por Luís VII por motivos políticos. Então, casou-se com Henrique II, tornou-se Rainha da Inglaterra e continuou incentivando as manifestações culturais após deixar a França. Em 1155, ela pediu ao monge Wace a tradução do latim para o francês da obra *A História dos Reis de Bretanha* (1130), cujo enredo mostrava as origens dos príncipes bretões e dos romances arturianos, com a presença de fadas. Associados à tradição celta e às aventuras dos cavaleiros estão episódios como um envolvendo a fada Viviana em seu

¹³ Segundo Coelho (2012, p. 78), o rio Sena banhava a Gália, onde os povos celtas se concentraram durante muitos séculos.

¹⁴ Com o surgimento do Cristianismo, porém, as forças sobrenaturais foram substituídas pela inserção da fé, modificando valores e atribuindo sentido religioso às ações cotidianas. Assim, as fadas e outros seres fantásticos ficaram resumidos à literatura desse cunho, às fábulas e outras narrativas, como as exemplificadas, componentes do arcabouço cultural das histórias conhecidas como contos de fadas.

encontro com um menino abandonado, que, mais tarde, torna-se o cavaleiro Lancelot (Coelho, 2012, p. 59).

Marie de France, filha de Alienor, cresceu em meio às canções trovadorescas, apaixonou-se pela magia das histórias e pelos *lais bretões*¹⁵, histórias que contavam as aventuras sobrenaturais do Rei Artur, de seus cavaleiros e das mulheres (Coelho, 2012, p. 60). Ao tornar-se adulta casou-se com o conde Henri I e transformou a corte francesa em um centro cultural, incentivando a divulgação das histórias bretãs, traduzindo-as para o francês e criando seus próprios *lais*, os *Lais de Marie de France*. Esses *lais* correspondiam a histórias cantadas, que, além de remeter às novelas do ciclo arturiano, ajudaram a propagar o espírito cristão em detrimento do paganismo em regiões europeias (Coelho, 2012, p. 60).

Marie de France divulgou uma visão feminina diferente, como as relações amorosas em meio a uma atmosfera misteriosa,

em que os objetos têm vida, as fadas e os magos reinam, os animais falam, os homens transformam-se em animais, os heróis realizam feitos sobre-humanos e no qual existem os “os filtros do amor”. Contra a brutalidade dos tempos medievais, iniciava-se uma época de tendência humanizante e espiritualizada (Coelho, 2012, p. 60, grifos originais).

Dentre a expressiva escrita de Marie de France, existem, segundo Coelho (2012, p. 64-65), as histórias que influenciavam ou serviam de base para a escrita de contos de fadas clássicos, como “Rapunzel” (1812), que pode ter sido inspirada no “Lai d’Yonec”¹⁶ e “A Sereiazinha” (1837), supostamente tendo o “Lai de Lanval”¹⁷ como célula. Esses poemas e novelas românticas imprimiam não só uma nova concepção da realidade na literatura por circularem nas cortes francesas, mas também fixavam elementos literários relevantes como um modelo de amor idealizado, o ápice do amor cortês.

As fontes latinas completam, por fim, o grupo de fontes primitivas dos contos de fadas. As fontes latinas correspondem às narrativas com origem entre os séculos V e XV e, portanto, fazem parte de um longo processo civilizatório da era medieval cristã até chegar ao presente século. As primeiras descobertas das fontes latinas são advindas de manuscritos

¹⁵ Os *lais bretões* correspondiam a romances de versos curtos, e, segundo Merege (2010, p. 36), essas formas poéticas surgiram no século XII, na Bretanha. De início, sem autoria conhecida, eram repassados por trovadores e, posteriormente, ganharam versões requintadas na escrita de letrados nobres.

¹⁶ “O Lai d’Yonec” conta a história de um marido que tranca a esposa em uma torre porque ela está apaixonada por outro homem. A mulher não termina a história com o Cavaleiro por quem se apaixona porque o marido faz uma armadilha e o fere mortalmente. Todavia, a mulher estava grávida do amante e o filho, ao nascer, recebe o nome de Yonec.

¹⁷ O “Lai de Lanval” narra a aventura romântica de um Cavaleiro e uma fada, que o seduz e o leva para o seu misterioso mundo de encantamento.

traduzidos por monges e narrativas da oralidade, que chegaram ao Ocidente (Coelho, 2012, p. 43) e relatavam, entre outros, costumes de povos geograficamente distantes, progressos científicos como navegações, guerras e obras literárias, e que vieram a representar a diversidade histórico-cultural do oriente e do ocidente. Coelho (2010, p. 28) define esse período de intensas transformações como um amálgama cultural.

A literatura pertencente às fontes latinas é forjada tanto pelo espírito cristão, proveniente da Antiguidade Clássica, quanto por elementos como “a vitalidade rude, a violência instintiva e o sangue novo-primitivo dos bárbaros” (Coelho, 2010, p. 28). Coelho ressalta que, nesse período, surgiram outros elementos que passaram a compor os contos de fadas, com destaque para os ogros, “brutamontes” oriundos das tribos do norte da Ásia, reconhecidos pela violência e pela antropofagia nas batalhas para a conquista de territórios, após a queda do Império Romano. Há também criaturas sanguinárias como o “bicho-papão”. Visto que vários contos pertencentes a essas fontes retratam períodos de intensa fome e miséria, em que, por falta de alimentos, muitos pais comumente abandonavam os filhos nas florestas, esses seres surgem como potenciais explicações para o desaparecimento das crianças. Porém, com a força da religião e o passar do tempo, as histórias tornaram-se mais refinadas, com cenas violentas suprimidas e mais voltadas para o viés moralizante e didático, estratégias também impulsionadas à medida que se tornaram mais reconhecidas e difundidas.

Exemplos de narrativas que passaram a circular a partir do século X, também inspiradas por esse grande “amálgama cultural”, são as fábulas do latino Fredo, um escravo liberto que viveu em Roma no período (Coelho, 2010, p. 30). As histórias de Fredo eram contadas na forma de verso e obtiveram tanto êxito, que chegaram até a França, inspirando a criação literária do país. Um dos exemplares de grande sucesso na época, e conhecido nos dias atuais, é *O Romance da Raposa*, um compêndio de fábulas independentes, criadas por autores diversos, que narram as aventuras de uma raposa e um lobo. Segundo Coelho (2012, p. 48), os personagens estão organizados tal qual a sociedade francesa e buscam parodiar o comportamento humano.

Jack Zipes (2000) argumenta que o processo evolutivo dos contos de fadas corroborou para a sua construção como gênero literário. Assim como um grande tecido recebendo inúmeras costuras e remendos por muitos séculos, os contos de fadas representam uma grande mescla das fontes primordiais e de incontáveis textos inspiradores. Seguindo o mesmo raciocínio, Marina Warner (1999) acredita no “difusionismo” das histórias, já que elas passaram por regiões diferentes, são provenientes de fontes diversas e passaram a circular e a tornarem-se comuns em culturas variadas. A autora também relata que essa disseminação

pode ser notada, do mesmo modo que uma experiência científica, como uma pedra atirada em um rio, que provoca ondas à sua volta. Os contos de fadas, assim, ganham novos significados, “ecoam” e acabam por “desaguar” em territórios muito diferentes. E “outro modo ainda de pensar os contos de fadas é como se fossem uma linguagem da imaginação” (Warner, 1999, p. 21). Nesse sentido, a imaginação emanada por esses contos é quase inesgotável, pois, além do volume em si de histórias produzidas, há de antemão o artefato da linguagem, o estilo e as características narrativas de seus coletores e (re)escritores. Algumas dessas renomadas personalidades com suas inovadoras habilidades com esses elementos da linguagem são comentadas a seguir.

2.1.2 Principais autores, organizadores e/ou (re)escritores de contos de fadas

O principal acontecimento demarcador da transição das narrativas primordiais para os contos de fadas propriamente ditos é o seu registro por meio da escrita. Embora esse fenômeno tenha-se dado a princípio com obras como *As Mil e Uma Noites*, os contos de fadas se desenvolvem, em particular, na fusão entre os elementos dessas histórias ancestrais e sua(s) remodelagem(ns) de acordo com padrões sociais, estilísticos, literários, etc. da época em que se dão essas transformações e, principalmente, pela influência daqueles que empreenderam a sua coleta, transcrição e documentação verbal. Esses (re)escritores foram movidos tanto por inspirações do cotidiano (sua vivência e conhecimento de mitos, lendas, histórias fantásticas, etc.) quanto pela maneira como os próprios contos eram transmitidos pela oralidade, atuando não apenas na consolidação das histórias na cultura popular como mais efetivamente na sua propagação às gerações futuras. Entre as figuras que contribuíram para tanto no período que se estende em particular dos séculos XVI ao XVII, merecem destaque (antes de abordarmos os contistas mais conhecidos) Giovan Straparola, Giambattista Basile, Jean de La Fontaine e as denominadas escritoras “preciosas” francesas, Jean-Marie Leprince de Beaumont, Marie D’aulnoy e Julie de Murat.

O italiano Giovan Francesco Straparola, ao publicar sua obra *Le Piacevoli Notti* (*Noites Agradáveis*), em dois volumes, entre os anos de 1550 e 1553, tornou-se o primeiro europeu a incorporar contos de fadas em uma coletânea literária. Nessas narrativas, Straparola utiliza uma linguagem irônica para expor questões políticas e sociais da Itália, tais como o casamento entre nobres e plebeus. O autor também emprega elementos maravilhosos, como podemos observar na história intitulada “O Rei Porco”, na qual um príncipe é transformado em porco ao receber um feitiço durante o seu nascimento. O príncipe somente retornará à

forma humana após se casar três vezes. Acredita-se que as ideias para a composição dessas narrativas tenham surgido a partir de encontros do autor com viajantes e mercadores que passavam por Veneza. *Le Piacevoli Notti* foi traduzida para o francês no século XVII e para o alemão no século seguinte, possivelmente servindo de base para reescrituras vindouras de contos de fadas. Segundo Zipes (2006a), a obra foi censurada pela Igreja devido ao teor sexual das narrativas, o que talvez tenha sido o elemento de maior contribuição para o êxito de sua publicação posterior.

Giambattista Basile nasceu em 1575 em um vilarejo próximo à cidade de Nápoles, na Itália. Em 1603, deixou Nápoles e, em Veneza, serviu como soldado ao mesmo tempo que iniciou sua carreira como escritor. Embora tenha ocupado cargos administrativos em diferentes principados e cortes, tinha como principal intuito desenvolver a sua habilidade na arte da escrita. Porém, e não obstante os seus esforços, não obteve êxito na carreira de escritor até sua morte, por volta dos anos de 1631-1632, não havendo precisão na data por ausência de documentos. Sua notoriedade literária deve-se à coletânea de cinquenta contos de fadas composta em dialeto napolitano, intitulada *Lo Cunto de li Cunti* (*O Conto dos Contos*) ou *Il Pentamerone* (*O Pentamerão*) e lançada postumamente, entre os anos de 1634-1636, por sua irmã Adriana Basile, também famosa cantora de ópera. A publicação possui uma combinação de metáforas e provérbios criados pelo próprio autor. Acredita-se que Basile seja um marco do conto de fadas literário, pois sua obra “contém uma das primeiras versões escrita dos contos mais conhecidos — incluindo Cinderela e Bela Adormecida” (Warner, 2002, p. 129).

Um outro escritor que pode ser considerado uma influência na escrita de contos de fadas é o francês Jean de La Fontaine, que despontou como importante fabulista do século XVII. Inspirado em narrativas populares e medievais, e escritores latinos e gregos, entre outros, ele escreveu fábulas, peças teatrais e contos, mas consagrou-se com as fábulas. O autor nomeou como “apólogo” a história em si, o enredo, como “fábula” e os ensinamentos e simbologias como “moralidade” (Coelho, 2000, p. 165). O termo “fábula”, de modo geral, refere-se à narração dotada de ficção, a qual envolve a participação de animais, seres inanimados e personagens humanos. As fábulas são narrativas curtas com profundo teor didático, expressando as vivências humanas e sociais em forma de “lições de moral”.

Por meio das fábulas, La Fontaine criou, por exemplo, personagens como o leão, em “A Corte e o Leão” ou “O Leão e o Rato” para simbolizar, segundo Coelho (2010, p. 83), a força do rei Luís XIV perante o povo, as injustiças sociais e as mazelas humanas. Há também personagens simbólicos como a cigarra, que passou o verão inteiro cantando enquanto a formiga precaveu-se e juntou alimentos para a estação mais fria, mostrando a importância do

trabalho, da produção e da previdência. Segundo Coelho (2010, p. 166), o traço característico da fábula, e que a difere de outros textos que utilizam metáforas, é a presença de um animal vivenciando situações humanas e recebendo aprendizado (“lições”). Ainda de acordo com a autora,

tal peculiaridade, [animais com comportamentos humanos], liga essa espécie literária ao simbologismo mais antigo de que o homem lançou mão, para expressar suas relações com o espaço em que vivia ou com os fenômenos que ultrapassavam sua capacidade de compreensão (Coelho, 2000, p. 167).

Os contos de fadas clássicos, de forma similar às fábulas, utilizam o simbolismo animal para imprimir marcas dos comportamentos humanos, mostrando qualidades e vícios. A utilização de seres não-humanos nas histórias, segundo Coelho (2000, p. 107), pode indicar uma naturalização entre o mundo real e a magia, por meio da qual os elementos fantasiosos promovessem o fascínio constante das histórias.

No contexto literário do século XVII, escritoras francesas emergiram como defensoras do acesso feminino à esfera intelectual, ganhando destaque como “preciosas” devido à popularidade dos romances medievais da época conhecidos por essa designação. Suas contribuições na produção e disseminação de histórias nos salões franceses são consideradas emblemáticas (Merege, 2010, p.37). Jean-Marie Leprince de Beaumont¹⁸, por exemplo, publicou a versão mais difundida de “A Bela e a Fera”¹⁹. Nesse período, houve também uma grande inovação literária na denominação do que hoje conhecemos como contos de fadas. A baronesa francesa Marie D'Aulnoy, em conjunto com a escritora Julie de Murat, cunhou o termo “conte de fée” após a publicação de D'Aulnoy intitulada “A Ilha da Felicidade”, em 1690. Jack Zipes (2002), Donald Haase (2008), Eliana Bueno-Ribeiro (2016) e Nelly Novaes Coelho (2012) afirmam que “A Ilha da Felicidade” foi a primeira publicação de conto de fadas literário francês. A trama é protagonizada pelo príncipe Adolfo, que vivencia uma história de amor em uma ilha administrada pela princesa Felicidade. As demais publicações de D’aulnoy, assim como “A Ilha da Felicidade”, geralmente apresentavam enredos longos com moralidades ao final, ambientes detalhados, elementos folclóricos e ironia.

¹⁸ Madame Leprince de Beaumont (1711-1780) foi uma das primeiras contistas a escrever contos de fadas destinados às crianças, com linguagem simples, capaz de transmitir ensinamentos sem deixar a magia à margem. Foi responsável pela publicação de contos e outros ensaios em coleções e revistas como *O Magazine das Crianças* (1757).

¹⁹ A disseminação do conto “A Bela e a Fera” ocorreu com a publicação de Madame Beaumont. No entanto, acredita-se que a escritora francesa Gabrielle de Suzanne Barbot de Villeneuve tenha lançado uma versão desse conto dezesseis anos antes. Enquanto Beaumont direcionou sua produção para o público infantil, alinhando-se às versões e adaptações fílmicas famosas, Villeneuve elaborou uma trama extensa, assemelhando-se ao romance (Lacerda apud Beaumont; Villeneuve, 2016, p. 16).

Katia Canton (2010, p. 24) destaca que nem todos os contos de fadas, no entanto, possuem fadas nas histórias, o que é válido tanto para os contos das preciosas, como também para os contos tradicionais mais famosos. A denominação passou a existir, de início, para demarcar o tipo de história: “as fadas foram criadas para diferenciar os contos da gente rica, que vivia perto do rei (conto de fadas), dos contos dos pobres, que moravam no campo (contos populares de magia)”. Esse momento de distinção permitiu às classes dominantes a adaptação das histórias populares para uma linguagem literária, atendendo às demandas sociais da época e favorecendo a educação infantil. Entretanto, ressalta-se que tal transformação não implicou no desaparecimento dos contos orais, os quais ainda continuaram representando as culturas de inúmeros povos (Canton, 2009, p. 15).

Ao passo que, atualmente, os contos de fadas tornaram-se acessíveis a todas as classes sociais, os escritores acima alavancaram-nos de maneira significativa, promovendo a sua assimilação na cultura e certamente fornecendo elementos para outros coletores, (re)escritores e organizadores dessas narrativas, que surgiram em épocas posteriores. Eles também demonstram a propensão dessas histórias à reescritura e a manipulações próprias desses processos (como acréscimos, exclusões, condensações, etc.) a que estão sujeitas. Nomes consagrados como os de Charles Perrault, os irmãos Jacob Ludwig Karl Grimm e Wilhelm Carl Grimm e Hans Christian Andersen, tratados a seguir, exemplificam a sua versatilidade.

Charles Perrault

Charles Perrault nasceu em Paris em 12 de janeiro de 1628, filho de Pâquette Leclerc e Pierre Perrault, advogado e membro parlamentar. Os pais, pertencentes à burguesia católica, tinham o desejo de que os filhos Jean, Nicolas, Claude, Pierre e o caçula, Charles, recebessem uma educação formal e conquistassem carreiras profissionais (Mendes, 2000, p. 65). Desde que iniciou seus estudos no colégio Beauvis em 1637, Charles demonstrou talento para a Literatura, mas, aos 15 anos, entrou em conflito com seu professor de Filosofia e abandonou os estudos. Ele passou, então, a estudar de forma autônoma e preparou-se para pleitear uma vaga na universidade. Durante esse período, teve acesso a autores latinos como Virgílio e Cícero e começou a escrever junto com os irmãos Nicolas e Claude. Eles publicaram, segundo Mariza Mendes (2000, p. 66), poemas e até uma tradução do canto VI da *Eneida*, de Virgílio, que ganhou o título *Os Muros de Tróia*.

Perrault formou-se em Direito em 1651 e, em 1654, começou a trabalhar para o irmão Pierre, que havia obtido um cargo de coletor de impostos. Sua carreira literária continuou paralelamente ao serviço, o que era favorecido por seu convívio no meio aristocrático. Como ressalta Eliane Bueno-Ribeiro (2016, p. 21), no século XVII, para que a arte literária prosperasse, eram necessários “padrinhos” ilustres, principalmente porque os altos membros da realeza concediam a permissão para imprimir e divulgar histórias. No início, Perrault encontrou espaço nos salões literários, especialmente na Corte de Fouquet, onde trabalhava como superintendente de finanças.

Devido a questões políticas, Pierre, irmão de Perrault, perdeu o cargo, o que não influenciou no trabalho de Perrault. Ele passou a trabalhar para Colbert, tornando-se um profissional de confiança e exercendo, além do cargo político, várias funções em diferentes setores, inclusive na Academia Francesa. Uma de suas atribuições nesse órgão era controlar as publicações da Imprensa Real, com o objetivo de garantir a propagação e o fortalecimento do absolutismo do Rei Luís XIV. As obras de arte e outras expressões culturais, como a literatura de cordel, também deveriam promover a permanência do absolutismo. Por isso, os editores eram controlados em panfletos e outras publicações, sendo que “Perrault era o instrumento principal dessa política cultural voltada exclusivamente para os interesses reais” (Mendes, 2000, p. 69).

Em 1672 Perrault casou-se com Marie Guichon e o casal teve quatro filhos: uma menina, de quem, por ausência de registro documental, não há nome ou informações, Charles-Samuel, Charles e Pierre Darmancour (Mendes, 2000, p. 69). Apenas seis anos após o casamento, sua esposa faleceu devido à varíola. Gradualmente, Perrault deixou de cumprir as suas responsabilidades na corte e Colbert transferiu suas atribuições para o seu filho, o marquês d’Ormoy. Assim, a carreira política de Perrault entrou em declínio e, como viúvo, passou a dedicar-se principalmente aos cuidados com os filhos e à escrita literária (Bueno-Ribeiro, 2016, p. 21).

Em 1687, Perrault envolveu-se em uma polêmica literária conhecida como “Querela dos Antigos e Modernos”. Nessa disputa, havia o grupo de escritores considerados “antigos”, liderado por Boileau,²⁰ e os “modernos”, liderados por ele, que incluíam jovens acadêmicos e, principalmente, o público leitor. Dois dos principais tópicos em discussão incluíam a utilização dos clássicos greco-romanos nas composições literárias e o acesso feminino à

²⁰ Nicolas Boileau-Despréaux foi escritor e teórico francês do século XVII. Ele publicou seu primeiro volume de sátiras em 1666 e, três anos depois, começou a frequentar a corte francesa.

cultura. De fato, o direito à intelectualidade feminina foi atacado por Boileau no poema “Sátira X”, em 1693. No ano seguinte, em resposta ao poema, Charles Perrault apresentou “A Marquesa de Salusses” ou “A Paciência de Grisélidis”, poema que elogiava a paciência das mulheres. Nesse mesmo ano, Boileau e Perrault, de maneira amigável, encerram as divergências literárias e em público (Bueno-Ribeiro, 2016, p. 390).

Zipes (2006a) enfatiza que, apesar de Perrault enaltecer a inteligência e a complacência feminina em publicações como “A Paciência de Grisélidis”, em sua opinião, as qualidades femininas deveriam ficar restritas ao âmbito doméstico. Mendes (2000, p. 53) complementa essa informação relatando que o comportamento de Perrault era ambíguo com relação às mulheres, pois, “embora as defendesse contra os ataques de Boileau, na Querela dos Antigos e Modernos, seus contos deixam escapar nas entrelinhas inúmeras manifestações antifeministas”. Essa visão é contrastada com a de Coelho (1987), para quem Charles Perrault, em detrimento das reflexões do momento, comportou-se como um feminista, defendendo as mulheres, contrariamente a Boileau. Em termos dos escritos de Perrault, o embate literário “Querela dos Antigos e Modernos” serviu para intensificar seu desejo de rompimento com os padrões clássicos e a retomada da essência folclórica na França (Bueno-Ribeiro, 2016, p. 390). Zipes (2006a, p. 73) reforça que o escritor conseguiu transformar os elementos culturais de forma sutil, com a finalidade de demonstrar sua posição com respeito à sociedade francesa. Após o término da controvérsia literária, em 1695, Perrault publicou uma edição contendo três narrativas em versos: “A Paciência de Grisélidis”, “Pele de Asno” e “Os Desejos Ridículos”. No prefácio à obra, ele enfatiza que os poemas eram frutos de inspirações folclóricas, representando, assim, recriações literárias.

As contribuições mais efetivas de Perrault para os contos de fadas deu-se com suas histórias em prosa, o que ocorreu em 1697, com a obra intitulada *Histórias ou Contos dos Tempos Passados, com Moralidade*, da qual faziam parte oito narrativas: “A Bela Adormecida”, “Chapeuzinho Vermelho”, “Barba Azul”, “A Gata Borralheira”, “Riquete do Topete”, “Pequeno Polegar”, “O Gato de Botas” e “As Fadas”. Porém, a autoria das histórias é atribuída a seu filho mais novo, Pierre. Canton (1994, p. 41) afirma que tal atitude seria justificada como uma maneira de Perrault evitar possíveis críticas em decorrência de sua participação na “Querela dos Antigos e Modernos”:

em primeiro lugar, dando a autoria dos contos a Pierre, Charles Perrault estaria a salvo das acusações literárias de Boileau contra sua falta de refinamento. Em segundo [lugar], usando a figura de seu filho mais novo,

poderia injetar nas histórias uma ingenuidade típica que as tornaria mais atraentes às crianças (Canton, 1994, p. 41).

De maneira estratégica, assim, Charles Perrault procurou conquistar também o público infantil. O próprio subtítulo de *Histórias ou Contos dos Tempos Passados, com Moralidade*, designado *Contos da Mamãe Gansa*, tornou-se o título principal da obra por meio do qual os contos são conhecidos na contemporaneidade. Segundo Regina Michelli e Elen Pereira Lima (2019, p. 110), Mamãe Gansa é a imagem sugestiva de uma personagem de contos ancestrais, que contava histórias para os filhotes. No entanto, de acordo com as pesquisadoras, a imagem apresentada no frontispício dessa edição retratava uma mulher sentada em frente a uma lareira, rodeada por três crianças, “evidenciando a associação do ato de contar histórias tanto à figura feminina e suas funções (fiar), quanto à lareira, local propício à atividade por ser o mais aquecido da casa, tal como em tempos outros a narração de histórias [...] ao redor da fogueira” (Michelli; Lima, 2019, p. 110).

Segundo Canton (1994, p. 42), para compor a coletânea de contos de fadas, Charles Perrault buscou inspiração não apenas na tradição e em escritores franceses, mas também nas publicações dos italianos Straparola e Basile, além de contos populares, realizando reescritas e adaptações para que ficassem em consonância com os valores burgueses. As narrativas de *Histórias ou Contos dos Tempos Passados, com Moralidade* eram encerradas com as *moralités*, que visavam fornecer uma espécie de resumo das principais ideias dos contos, de maneira requintada e com a presença de rimas.

Os contos de fadas de Perrault foram uma expressão literária que visava atender ao público leitor da elite, conquistando crianças por meio de lições de aprendizagem. Segundo Canton (1994, p. 42), “*civilité* é a palavra-chave para entender os contos de fadas de Perrault. Eles foram construídos para disseminar noções que deveriam regular o comportamento das crianças e homogeneizar os seus valores”. Além disso, os escritos de Perrault também eram — e, provavelmente, continuam — apreciados por adultos devido à combinação de traços de ironia com o *glamour* da corte francesa. As narrativas constituem formas polidas de entretenimento, baseadas em histórias transmitidas por narradoras, mães, avós e governantas, que suprimiram por muitos anos o desejo das crianças por aventuras, mas que também agradavam quem as veiculasse ou ouvisse (além das crianças). À medida que os contos ganharam novas publicações, eles tornaram-se mais infantilizados, as histórias passaram a ser resumidas, justamente para se tornarem ainda mais atrativas. No entanto, elas continuaram

abordando a resolução de conflitos entre bem e mal, a rivalidade entre irmãos e os conflitos com termos felizes e satisfatórios para os padrões sociais da “moral burguesa”.

Irmãos Grimm

Jacob Ludwig Karl Grimm nasceu em 4 de janeiro de 1785 e Wilhelm Carl Grimm, em 24 de fevereiro de 1786, na cidade de Karlsruhe, localizada na Alemanha. Eles eram os mais velhos de seis irmãos, e, apesar das dificuldades financeiras que sua família enfrentou após a morte do pai em 1796, conseguiram frequentar a escola e, posteriormente, iniciar seus estudos universitários em Marburg com a ajuda de um parente (Zipes, 2000, p. 218). Tanto no colégio quanto no ensino superior, “mantiveram sua integridade moral mesmo quando foram marginalizados pelos professores e colegas devido à sua condição social inferior e privações financeiras” (Canton, 1994, p. 54).

Durante o período na universidade, entre 1802 e 1806, os Grimm conheceram Frederick Karl von Savigny, professor do curso de Direito, que os incentivou e inspirou a estudar Literatura, bem como os aspectos filológicos e históricos do Direito, tornando-se mentor dos irmãos (Zipes, 2015, p. 70). Zipes (2015) destaca o compromisso do professor em enfatizar a importância de conhecer o passado para compreender o momento presente, por meio de estudos interdisciplinares que exploravam a relação entre o sistema legal, a cultura, os costumes e as leis de um povo. Foi por meio dessa perspectiva de compreensão que os irmãos Grimm começaram a perceber que a linguagem desempenhava um papel crucial na união de um povo.

Os Grimm dedicaram-se, entre os anos 1802 e 1812, a atribuir uma identidade cultural ao povo alemão. Para isso, imergiram no universo das estruturas germânicas, pesquisas linguísticas, narrativas orais, explorando mitos e histórias passados de geração em geração. Gradualmente, descobriram como o folclore nacional era enviesado por narrativas de fontes primitivas. Para os Grimm, investigar a literatura antiga significava retornar às formas mais simples, autênticas e “naturais” da comunicação e escrita de um povo, com raízes na oralidade e que serviriam de base para a literatura alemã. Eles acreditavam na existência de conexões entre a tradição oral e a literatura, ainda que essas conexões pudessem estar fragmentadas ou esquecidas.

Os planos dos irmãos de sempre estudarem juntos foram interrompidos pela Guerra Napoleônica. Em 1806, Jacob serviu à Comissão de Guerra, enquanto Wilhelm formou-se em Direito e conseguiu emprego em uma biblioteca. Somente no ano seguinte, em 1807, é que,

após perder seu cargo na guerra, Jacob arranhou trabalho, também como bibliotecário do novo rei Jérôme Bonaparte (Zipes, 2015, p. 70). Canton (1994, p. 55) ressalta o fato de que Jacob repudiava o domínio francês na Alemanha, mas devido à perda da mãe e os problemas financeiros, fora obrigado a aceitar o trabalho.

Durante esse período, e em meio às mudanças ocasionadas pelas guerras napoleônicas, os irmãos mantiveram contato com o professor Frederich, que os apresentou a Clemente Brentano, um poeta italiano interessado em publicar um livro contendo contos folclóricos alemães em conjunto com o cunhado e escritor Achim von Arnim. Brentano procurou os Grimm porque sabia que eles desenvolviam estudos sobre elementos tradicionais do povo e se preocupavam também com a preservação da memória popular. Zipes (2006a, p. 81) aponta que os Grimm auxiliaram Brentano, coletando cerca de quarenta e nove contos, muitos dos quais ouvidos nos salões literários de jovens aristocratas, que, de sua parte, tinham-nos ouvido de suas babás. Havia, além disso, os contos provenientes da literatura francesa, as histórias de famílias de classe média ou até mesmo de pessoas mais humildes. Dentre algumas colaboradoras, responsáveis por repassar essas narrativas aos Grimm, estão Jeannette Hassenpflug, amiga da família, a camponesa Katherina Wieckmann e Dorothea Viehmann. Zipes (2015) afirma que somente Dorothea transmitiu aos irmãos quarenta contos.

De acordo com Zipes (2015), Achim von Arnim aconselhou a que os Grimm publicassem os contos que lhes haviam sido repassados, pois acreditava na relevância do trabalho dos irmãos para preservar a cultura alemã. Assim, após organizarem as histórias, os Grimm publicaram, em 1812, o primeiro volume de *Kinder- Und Hausmärchen*. Essa obra foi traduzida para o português, passando a ser conhecida por dois títulos, os quais são *Contos da Infância e do Lar* e *Contos de Fadas para Crianças e Adultos*. A coletânea abrange fábulas, novelas, contos de fadas e lendas. Os escritores são “perfeitamente integrados nas forças renovadoras da época — de um lado o *culto das tradições populares* e, de outro, uma *nova preocupação com a criança* — os Irmãos Grimm deram a ambas o melhor de seus esforços” (Coelho, 2010, p. 151, grifos originais).

Pesquisadores como Karin Volobuef (2007), Katia Canton (1994), Jack Zipes (2006) e Maria Tatar (2004) concordam que, apesar da valorização da oralidade, os autores registraram e publicaram os contos o mais próximo da linguagem formal e

a forma como os irmãos alteraram as histórias também demonstra um desejo de encontrar um modo “alemão” de escrever contos de fadas, que se distinguisse da tradição francesa. Em contraste com a época de Perrault, a erudição era condenada e significava contaminação, no contexto dos Grimm,

já que se opunha ao puro e genuíno espírito do povo alemão, que os autores e seus contemporâneos tentavam capturar (Canton, 1994, p. 51).

A preocupação com uma narrativa refinada estava à frente do linguajar rude presente nas recolhas feitas pelos irmãos Grimm. Esse cuidado, juntamente com o cunho patriótico, norteou a composição da primeira edição. Ainda sobre a elaboração da obra, alguns aspectos fizeram com que se tornasse bastante extensa: a presença de longas notas contendo outras versões de algumas histórias, além de um prefácio, fazendo com que não houvesse uma preocupação com as crianças em específico, mesmo encerrando histórias que pudessem ser apreciadas por elas. Um outro aspecto significativo da publicação são as passagens violentas, talvez por força da própria época, e que distinguiam esses contos dos franceses que os antecederam. Em contrapartida, de acordo com Coelho (2010, p. 151), eles apresentam um olhar mais humano e esperançoso para o homem, para o universo e para a vida. O segundo volume, publicado em 1815, foi aprimorado por Wilhelm, possuindo um estilo mais refinado e sendo um pouco mais adequado às crianças (Tatar, 2004, p. 352). Segundo Coelho (2012, p. 29), os autores “retiraram episódios de demasiada violência ou maldade, principalmente aqueles que eram praticados contra as crianças”. Todavia, Tatar (2002, p. 351) afirma que críticas à edição atordoaram Wilhelm. Alguns críticos consideraram os contos um material “contaminado” por inspirações italianas e francesas ou insinuaram que as narrativas eram grosseiras. Isso fez com que os Grimm repensassem as publicações futuras. Talvez, por esse motivo, uma perspectiva de literatura infantil fosse uma escolha mais favorável para o momento.

Essa alternativa demonstra-se plausível à segunda edição do livro, publicada em 1819. Contendo 170 histórias, o que representou um acréscimo de 14 contos em relação à primeira edição, e diferentemente da publicação anterior, as notas e os apêndices foram separados, tornando essa coletânea mais adequada ao jovem público leitor. A partir desse ano, conforme destacado por Zipes (2006a, p. 82), durante as revisões, Wilhelm substituiu as passagens mais violentas e/ou eróticas nos contos por elementos de sentimento cristão, sem comprometer o uso dos elementos maravilhosos. Segundo Coelho (2010, p. 150), os volumes continham narrativas como “A Bela Adormecida”, “Os Músicos de Bremen”, “Os Sete Anões e a Branca de Neve”, “O Chapeuzinho Vermelho”, “A Gata Borralheira”, “O Corvo”, “Branca de Neve e a Rosa Vermelha”, “O Ganso de Ouro”, “A Dama e o Leão”, “A Luz Azul”, “O Lobo e as Sete Cabras”, “O Diabo e a Avó”, “O Pequeno Polegar”, “João e Maria”, entre outras. Após

publicarem a segunda edição, os Grimm lançaram outras cinco e a última edição organizada por eles saiu em 1857, com 210 contos (Zipes, 2006a, p. 82).

Contos da Infância e do Lar não são as únicas publicações de histórias clássicas. Wilhelm Grimm selecionou e organizou 50 outros contos de fadas. Ele chamou a coletânea de *Pequena Edição*, lançando-a entre os anos de 1825 e 1858. Com ilustrações do irmão Ludwig Grimm, o intuito de Wilhelm era fazer com que as crianças e suas famílias de maior poder aquisitivo, por meio de uma obra mais concisa, apreciassem intensamente os contos de fadas (Zipes, 2015, p. 10). Logo as histórias começaram a ganhar traduções para o inglês e outros idiomas, resultando em uma ampla reprodução e popularização dos contos de fadas dos Grimm. Zipes (2015) reforça o fato de que eles são basilares para inúmeras manifestações culturais expressas em rádio, televisão, óperas, entre outros meios e veículos para adaptações.

Hans Christian Andersen

Hans Christian Andersen, um dinamarquês nascido em Odense em 1805, é aclamado como um excepcional escritor. Contemporaneamente é uma celebridade, possuindo até mesmo uma estátua de bronze em Copenhague, embora sua infância e início de carreira tenham sido marcadas por muitas adversidades. Sendo filho único de um sapateiro e uma doméstica, ele cresceu em meio a dificuldades financeiras (Zipes, 2006a, p. 110). Aos sete anos, quando teve a oportunidade de conhecer o teatro, Andersen ficou extasiado com um mundo completamente diferente e distante de sua realidade miserável. A partir desse momento, decidiu que seu futuro devesse estar ligado aos palcos, na condição de um grande escritor ou ator. No entanto, aos onze anos, ao perder o pai, e, com a mãe alcoólica e uma tia administradora de um bordel, continuou em um ambiente vergonhoso e distinto do que almejava.

Determinado a mudar a sua condição e realizar o sonho de trabalhar nos palcos, Andersen partiu para Copenhague aos quatorze anos. Enfrentou várias dificuldades entre tentativas de atuação e composição de peças no Teatro Royal, tampouco se destacando ou conseguindo iniciar a carreira almejada naquele momento. Entretanto, Jonas Collin, um aristocrata, acreditou no seu potencial, enviando-o para um colégio interno próximo a Copenhague, para que pudesse estudar e ter a oportunidade de aprimorar sua atuação. Assim, entre os anos de 1822 e 1827, Andersen dedicou-se arduamente aos estudos.

Em 1827, Andersen retornou a Copenhague e preparou-se para iniciar a vida acadêmica, o que aconteceu dois anos depois. Paralelamente ao início de seus estudos

universitários, começou a divulgar alguns escritos e experimentou, pela primeira vez, uma recepção positiva. Sua comédia *Love at St. Nicholas Tower* foi encenada no Teatro Royal, o que contribuiu para sua visibilidade. Ele continuou recebendo o apoio de Collins, que o auxiliou tanto com bolsas para a realização de cursos quanto com conexões propícias com pessoas influentes para alavancar sua carreira. Ao estabelecer contato com as classes mais altas, Andersen começou a ser conhecido e finalmente respeitado como escritor. Ele obteve muito sucesso com um romance autobiográfico, *O Improvisador*, publicado em 1835, assim como o conto infantil “Companheiro de Viagem” e o compilado intitulado *Contos de Fadas para Crianças*. Maria Tatar (2002, p. 347) enfatiza o desejo de Andersen de produzir contos de fadas para o público infantil, mas observa que o autor sempre explorava uma ideia e desenvolvia uma narrativa que pudesse ser aproveitada por adultos também. A autora relata que Andersen chegou a receber críticas pelo fato de seus contos não serem tão apropriados e específicos aos leitores jovens, mas isso não o deteve. Por onde passava era constantemente cercado por crianças que liam suas histórias.

De acordo com Coelho (2012, p. 30), a criação estética de Andersen pode ter sido influenciada pelas vitórias napoleônicas na Alemanha, Áustria, Rússia e Prússia, o que desencadeou uma corrente nacionalista que chegou até os nórdicos. Por isso, assim como nas obras dos Irmãos Grimm, Andersen também reforçava o sentimento de patriotismo em suas obras. O escritor começou a divulgar seus escritos cerca de duas décadas após a guerra, entrelaçando sua obra com a ternura e a sensibilidade do romantismo. As publicações dos contos ocorreram de 1835 a 1872, refletindo valores nacionalistas como os contextos da guerra e do pós-guerra e as histórias que retratavam a dureza da realidade. A autora acredita que o tom da escrita de Andersen revela a sutileza romântica, a originalidade e os preceitos cristãos, alcançando valores morais e sociais importantes para leitores de todas as idades e que

embora entre suas estórias haja muitas que se desenrolam no mundo fantástico da imaginação, a maioria está presa ao cotidiano. Vivendo em uma época em que a ascensão econômica se fazia através da expansão industrial e da nova classe, a dos operários, que então se formava, Andersen teve uma boa oportunidade de conhecer os contrastes da abundância organizada ao lado da miséria sem horizontes. Ele mesmo pertenceu a essa faixa social — a da pobreza organizada em sistema (Coelho, 2010, p. 159).

Enquanto a maior parte dos contos de fadas clássicos mostra a construção de riquezas e poder, “os contos de fadas literários de Andersen são mais íntimos e pessoais, centrando-se no comportamento humano, em virtudes e vícios, e na compaixão e no arrependimento”

(Tatar, 2002, p. 348). Além disso, sugere-se que muitos de seus personagens espelhem situações difíceis vivenciadas pelo escritor, como a pobreza, a rejeição do início da carreira e, mais tarde, o ápice, por ser um escritor consagrado e, conseqüentemente, integrar a aristocracia. Sobre a autenticidade das suas histórias,

diferentemente de Perrault e dos Grimm, Andersen reivindicava a autoria das histórias que contava. Admitindo que algumas eram inspiradas pelos contos que ouvira na infância, afirmava também o poder de seu próprio gênio e imaginação para elaborar contos de fadas literários (Tatar, 2002, p. 347-348).

No ano de 1840 e subsequentes, Andersen continuou a escrever contos, incluindo “O Patinho Feio” (1843). No entanto, ao organizar e publicar uma coletânea de contos de fadas, ele retirou o endereçamento às crianças do título da obra. Em 1844, a obra recebeu o título de *Contos de Fada* e, em publicações posteriores, *Histórias*. Jack Zipes (2007) atribui esse fato à profundidade temática das histórias, que se afastariam, de certa forma, dos enredos infantis. O estudioso destaca que o conto “A Sombra”, por exemplo, é destinado a Edvard Collin, filho do padrinho do contista, por quem nutriu um amor não correspondido. Andersen “revela os sentimentos de obliteração causados por essa relação, a qual, como história, é também um reflexo brilhante do relacionamento mestre/servo e da [sua] condição de paranoia”²¹ (Zipes, 2007, p. 116, tradução nossa).

Em 1846, as obras de Andersen começaram a ser traduzidas para a língua inglesa. O autor viajou para a Inglaterra e foi recebido como verdadeiro gênio literário. Sentia-se bem viajando e divulgando suas obras também em países como França e Alemanha, mas não recebeu a aclamação que desejava do público e dos críticos literários dinamarqueses. Andersen continuou publicando autobiografias, romances e peças teatrais. Essas últimas não obtiveram muito êxito com o público dinamarquês, embora seus contos de fadas venham sendo aclamados naquele e em outros países até a contemporaneidade (Zipes, 2007, p. 1116). A imaginação artística do autor transformou-o em um dos mais brilhantes escritores de histórias infantis, pois sua escrita foi rica em sensibilidade e originalidade, capaz de potencializar as perspectivas criativas do imaginário dos leitores. Entre os contos de fadas mais conhecidos de Andersen estão, segundo Coelho (2010, p. 159), “O Patinho Feio”, “Os Sapatinhos Vermelhos”, “A Rainha da Neve”, “A Sereiazinha”, “O Rouxinol e o Imperador da China”, “O Soldadinho de Chumbo”, “A Pastora e o Limpador de Chaminés”, “A Pequena

²¹ Trecho original: “Andersen reveals the feelings of obliteration caused by this relationship, which, as a story, is also a brilliant reflection of the master/slave relationship and the condition of paranoia”.

Vendedora de Fósforos”, “Os Cisnes Selvagens”, “A Roupas Nova do Imperador”, “O Companheiro de Viagem”, “O Homem da Neve”, “João e Maria”, “A Menina que Pisou no Pão” e “Nicolau Grande e Nicolau Pequeno”.

Em 2005, o escritor foi homenageado no Brasil pela escola de samba Imperatriz Leopoldinense do Rio de Janeiro. O samba-enredo, intitulado “Uma Delirante Confusão Fabulística”, apresentou alguns nomes dos contos mais conhecidos de Andersen e de Monteiro Lobato, reforçando o potencial transformador de suas histórias, que permanecem vívidas em incontáveis gerações. Outra homenagem relevante, conforme informações disponíveis no *website* da prefeitura da cidade de São Paulo, é a Biblioteca Municipal Infantil do Tatuapé. Ela foi inaugurada em 1952 e passou a ser chamada, a partir de 1955, como Biblioteca Infanto-Juvenil Hans Christian Andersen, e como Biblioteca Pública Hans Christian Andersen a partir de 2008. Esse espaço é o ambiente ideal para que as crianças possam conhecer a biografia do escritor dinamarquês e o mundo encantado de seus contos de fadas. Além dessas homenagens, existe o Prêmio Hans Christian Andersen, concedido a ilustradores e escritores de livros infantis e juvenis pela *International Board on Books for Young People* (IBBY), traduzido para o português como Conselho Internacional de Livros para Jovens. Esse prêmio é considerado o Nobel da Literatura Infantil, e, devido ao seu prestígio, inclui uma medalha de ouro com o nome e o rosto do escritor, entregue pela rainha da Dinamarca.

2.1.3 Os elementos dos contos de fadas e seus principais representantes

Um fato primordial a respeito dos contos de fadas, como mencionado, é que estão envoltos no sobrenatural. As manifestações fabulosas encerram personagens como fadas e bruxas, objetos encantados e acontecimentos como “transformação de príncipes em sapos, aparições de fantasmas, viagens ao centro da Terra” (Volobuef, 1993, p. 99), entre outros. Tzvetan Todorov (2017) desenvolveu estudos com a intenção de buscar uma classificação para essas narrativas incomuns. Para o autor, os contos pertencem ao universo maravilhoso justamente por permitir a atuação da magia e, na sua opinião, “relaciona-se geralmente o gênero do maravilhoso ao do conto de fadas; [e] de fato, o conto de fadas não é senão uma das variedades do maravilhoso” (Todorov, 2017, p. 60).

A imersão em um universo maravilhoso constitui uma forma de desconexão com a realidade e de envolvimento com o mundo imaginário, conforme destacado por David Roas

(2014, p. 34). O elemento miraculoso presente nessas narrativas não causa surpresa ou espanto, nem nos personagens nem nos leitores, porque a própria natureza dos acontecimentos que apresentam é surpreendente (Todorov, 2017, p. 60). Os contos maravilhosos obedecem a uma lógica própria, na qual a presença de elementos fantásticos, como um tapete voador ou uma sereia não causam reações inesperadas, medo ou qualquer outra emoção de espanto; eles são compreendidos como seres impossíveis de serem encontrados em nosso cotidiano, mas perfeitamente passíveis ao universo do maravilhoso. Carolina Marinho (2009, p. 46) complementa essa ideia ao destacar a liberdade de criação proporcionada pelo maravilhoso e sua capacidade de tornar tudo plausível. Trata-se da naturalização das manifestações mágicas presentes na esfera ficcional, compreendida também como *maravilhoso puro* por Todorov (como sublinhado pelo autor), justamente pela ausência da necessidade de explicações ou justificativas dos fenômenos sobrenaturais.

A denominação dessas narrativas como “contos de fadas”, “contos maravilhosos” ou “contos de magia” é utilizada de modo equivalente, para a maioria dos autores, servindo para a referência a qualquer história fantástica. Entretanto, Nelly Novaes Coelho (2012) propõe uma distinção entre os contos maravilhosos e os contos de fadas. Segundo ela, o conto de fadas é caracterizado por uma sucessão de acontecimentos que ocorrem de maneira sobrenatural e que são provocados por figuras como princesas, fadas, rainhas, reis, bruxas, e assim por diante, os quais existem fora do contexto e da realidade conhecida, ou seja, além da estabilidade e da regularidade do mundo em que vivemos (Coelho, 1987, p. 14-15). As ações empreendidas nesse tipo de conto acontecem para a resolução de uma problemática interna, na qual o homem (príncipe) e a mulher (princesa) enfrentam obstáculos e se realizam por meio do casamento e do “final feliz”. Já o conto maravilhoso, segundo a autora, seria composto para mostrar a resolução de conflitos de ordem social, ligados às condutas das personagens em relação à vida, e para refletir sobre atitudes, comportamentos e ações humanas, como abordado na história “O Gato de Botas”, protagonizada pela ação do gato astuto, capaz de ajudar seu dono a tornar-se uma figura nobre (Coelho, 2012, p. 85). A distinção entre contos de fadas e contos maravilhosos é plausível pelo fato de os primeiros desenvolverem temáticas que envolvem a vontade humana (Passos, 2020, p. 49).

Segundo Todorov (2017), os contos de fadas pertencem ao universo do maravilhoso, o qual é considerado um gênero literário juntamente com o fantástico. Para Todorov (2017), o *fantástico* seria fruto da imaginação ou parte de algum acontecimento real que escape à nossa compreensão; ou seja, estaria ligado à noção do extraordinário, o que acontece quando algo ultrapassa o entendimento humano. Na transição entre real e imaginário o elemento

sobrenatural ou fantástico ganha interpretações a partir do olhar do leitor. Esse espaço da incerteza, criado pelo leitor, é considerado como “hesitação”, na classificação do autor. Para Todorov o gênero fantástico “dura apenas o tempo da hesitação” (Todorov, 2017, p. 49). Nesse sentido, avaliar se uma narrativa assemelha-se ou não ao mundo real é uma das condições para que a hesitação exista e, conseqüentemente, para que haja a ocorrência do fantástico. Marinho (2009), por sua vez, expande o conceito adotado por Todorov, reconhecendo que o maravilhoso esteja relacionado à narratividade, visto estar ligado à produção e às diferentes formas de relatar. Para Marinho, dessa forma, o maravilhoso é essencialmente uma linguagem caracterizada por um modo peculiar de narração, o qual se encaixa em uma estrutura particular (Marinho, 2009, p. 13), na qual o sobrenatural desempenha um papel importante. Essa representação do sobrenatural é robusta e pode ser encontrada em diversos sistemas discursivos, como televisão e teatro. Para esses estudiosos, não se trata apenas de classificar os contos em uma divisão do maravilhoso, mas também categorizar as representações desse amplo gênero narrativo.

Dentro da amplitude do maravilhoso, de acordo com Marina Warner (1999, p. 17), encontra-se também a metamorfose, um elemento característico dos contos de fadas que permite a transformação de personagens encantados, criando um universo diferente do convencional e conectando-o a outra atmosfera de possibilidade. Essas novas configurações assumidas pelos personagens, conforme Zipes (2000, p. 15), são dádivas presentes nas histórias, com a finalidade de demonstrar as possíveis alterações e mudanças que podem ocorrer, ganhando características inovadoras, e que envolvem desde simples objetos, como um espelho encantado, até mudanças de condição social, vivenciadas pelas princesas. Vera Maria Tietzmann Silva (1984, p. 1) destaca que a transformação física de um protagonista é um atributo essencial “para que ele entre em ação”. A metamorfose pode-se manifestar na forma de um artifício externo, tal como na utilização de roupas diferentes (o que pode acontecer tanto ao herói quanto ao vilão nas histórias tradicionais) visando ao disfarce ou à proteção necessária para alcançar o êxito almejado. Para Coelho (2000, p. 95), o mundo das metamorfoses é responsável também pela criação de uma realidade mágica, capaz de categorizar tipos diferentes de personagens, dividindo-os, por exemplo, entre seres maravilhosos como gigantes, bruxas, entre outros; seres inferiores, como servos, amas, guardas; e seres superiores, representados por membros da realeza.

Nesse sentido, pode-se perceber que o universo do maravilhoso transforma constantemente as histórias, e, portanto, está sempre relacionado à magia, seja em objetos encantados ou na constituição física de personagens. Os contos são responsáveis, por

exemplo, por apresentar um cenário realístico, como a decadente Idade Média pela qual transitem João e Maria e, ao mesmo tempo, mostrar como a lógica pode ser invertida por meio do miraculoso, expresso na casa feita de doces. Essa mistura entre o poder da representação e o encantamento leva a uma “visão dupla dos contos, por um lado mapeando impulsos e terrores perenes, conscientes bem como inconscientes, e por outro lado delineando experiências reais e voláteis, [o que] empresta ao gênero seu fascínio e poder de satisfazer” (Warner, 1999, p. 19).

Na maior parte dos enredos clássicos, além dos protagonistas, existem outras figuras, as quais são componentes essenciais para o enredo. Esses personagens são designados, em especial, pelas ações que desempenham em cada história. Geralmente, são divididos em duas categorias: representantes das classes nobres e representantes das classes mais baixas, distribuídos, normalmente, entre forças maléficas e benéficas. Segundo Sonia Salomão Khéde (1990, p. 22), os reis e rainhas costumam designar padrões clássicos e sua atuação pode assumir contornos positivos ou negativos. Por exemplo, as rainhas, quando fazem o papel de madrastas, podem simbolizar antagonistas cheias de raiva e ciúmes, como as vilãs presentes nas histórias de “Cinderela” e “Bela Adormecida”. Já os reis podem representar figuras paternas ausentes enquanto as segundas esposas ditam as normas dos castelos.

Os nobres designados como príncipes são geralmente retratados como indivíduos notáveis por sua bravura e beleza, enfrentando diversas batalhas e superando obstáculos para resgatar suas parceiras. São, portanto, considerados heróis, que, movidos pelo espírito aventureiro, enfrentam os antagonistas para salvar e proteger a mulher amada. As princesas, em sua maioria, possuem linhagem nobre ou são consagradas pelo matrimônio, sendo “caracterizadas pelos atributos femininos que marcam a passividade e sua função social como objeto de prazer e da organização familiar” (Khéde, 1990, p. 22). Embora possam parecer independentes à primeira vista, personagens como Cinderela, Branca de Neve ou Rapunzel travam uma espécie de batalha pela sobrevivência, comportando-se como vítimas da situação em que se encontram. Segundo Khéde (1990, p. 23), essa apresentação demonstra um modelo social, e, por isso, representam valores históricos e culturais.

Tanto o príncipe quanto a princesa desempenham suas trajetórias como protagonistas da narrativa, cujos destinos são predestinados, e, portanto, apresentam-se linearmente. Eles também coexistem em uma estrutura relativamente simples, que representa a luta das forças benevolentes, marcadas por intensas mudanças ou aprimoramento pessoal. O protagonismo é uma idealização desses príncipes e princesas, por atuarem na construção de um desfecho minimamente exitoso. Essa configuração dos protagonistas pode ser compreendida, como

Propp (2002) sugere, por meio das classificações herói-vítima (princesas) e herói-buscador (príncipes).

Em muitas histórias clássicas, é comum os protagonistas contarem com a ajuda de aliados ao longo de suas jornadas. Dentre os mais proeminentes auxílios das forças benéficas encontram-se os objetos mágicos, os quais incluem uma extensa gama de exemplares, desde roupas até utensílios domésticos, frutas, animais e plantas. Eles também se podem estender para carruagens, cavalos, sapatos, etc., que permitam o deslocamento rápido do herói para locais geograficamente muito distantes, impulsionando desenvolvimento do enredo (Lüthi, 1982, p. 57). Eles são dotados de poderes sobrenaturais e representam a inserção da magia por meio dos objetos. Além disso, é por seu intermédio que o herói enfrenta inimigos, supera obstáculos e finaliza sua missão. Além disso, pode haver o hábito ancestral de usar varas retiradas de árvores verdes para açoitá-las com o objetivo de conseguir força e fecundidade, como se viu na introdução da vara de condão nos contos de fadas.

O fato de o herói receber auxílio para realizar suas façanhas não desabona sua presença no conto, entretanto. Ao contrário, os heróis são tão poderosos e possuem uma força tão expressiva, que todo o enredo dessas narrativas converge para seus grandes feitos. Nessa perspectiva, o amparo sobrenatural pode ser interpretado até mesmo como uma recompensa. Assim como os próprios acontecimentos nessas histórias, os auxiliares mágicos fazem parte de um contexto mágico inquestionável. Além disso, eles estimulam a crença de que os protagonistas são semelhantes aos seres imortais, constituídos de força profícua e capazes de superar e vencer todos os obstáculos que encontram pelo caminho.

Nos contos clássicos, é também comum que figuras de animais sejam utilizadas como auxiliares mágicos, possuindo a capacidade de se metamorfosear em outros seres. Essa relação entre o personagem e o animal sugere um intenso processo de transformação e fortalecimento, muitas vezes conectado a outros elementos da natureza, como a água, as árvores e as frutas. Max Lüthi (1970, p. 14) sustenta que os bichos dotados de poderes mágicos simbolizam formas da natureza, as quais os personagens utilizam como meio de mostrar a superação das forças malignas que residem nas pessoas. Complementando esse pensamento, Propp (2002, p. 220) sugere que as mudanças ocorridas nessas configurações representam a forma mais primitiva de transmutação do personagem durante sua jornada de iniciação, indicando as mudanças subsequentes ao longo do caminho.

Segundo Propp (2002), há também uma relação entre o corpo do animal e o aprimoramento pessoal do personagem, uma ideia que tem origem em crenças primitivas. Essa associação se expressa por meio de outros tipos de objetos mágicos, como amuletos,

talismãs, anéis, para citar alguns, uma vez que se acredita no poder dos materiais de evocar espíritos, “assim, também aqui o conto conserva ecos do passado” (Propp, 2002, p. 232). Essa ancestralidade do auxiliar-animal, pode ser observada nas histórias de Cinderela e de Branca de Neve. Em “Cinderela”, os pássaros desempenham um papel de auxiliares dos serviços domésticos, demonstrando uma relação recíproca entre a heroína e os animais, pois eles se comunicam. Além disso, em outro momento da história, há lagartos transformados em cocheiros. No conto de Branca de Neve, a protagonista também é caracterizada como amiga dos animais, os quais, juntamente com a floresta, conduzem-na até a casa dos anões, local em que recebe abrigo.

E, certamente, há as fadas. Os seres dotados de habilidades mais importantes nas narrativas desses contos. De acordo com Coelho (2012, p. 78), a denominação “fada” tem origem no termo latino “*fatum*” (destino), o que sugere uma relação estreita entre esses seres mágicos com o futuro do personagem. O nome “fada” é identificado também em obras de cavalaria, possuindo a nomenclatura *fata* (oráculo) e designadas em textos mais modernos como *fada* (português), *fata* (italiano), *fée* (francês, como mencionado acima), *fairy* (inglês) e *hada* (espanhol) (Coelho, 2012, p. 78). As fadas são reconhecidas na tradição dos contos populares como responsáveis por intermediar a concretização de sonhos, especialmente de protagonistas femininas, como as princesas. Com frequência, as fadas assumem a aparência humana e empregam seus poderes mágicos para intervir positivamente na vida dos personagens quando as soluções para seus problemas estão além das possibilidades do mundo real:

[...] estranhas fadas! E mais estranhas ainda quando as olhamos de perto. Os filólogos são categóricos: seu nome vem do latim, *fatum*: o destino. Por essa vertente, elas descendem em linha direta das Parcas, que tecem nossa vida e a interrompem sem aviso. Seriam elas as únicas divindades que sobreviveram ao paganismo e se misturaram às crenças cristãs. Nesses casos, podemos nos perguntar, com os folcloristas e historiadores, se não se trataria de um culto anterior, que nos devolveria às crenças da humanidade primitiva e se manteria como um substrato através das religiões e superstições (Soriano, *apud* Coelho, 2012, p. 78-79).

Dentre as onze narrativas publicadas por Perrault, cinco possuem fadas intervindo na conduta das protagonistas, conforme especificado no quadro a seguir:

Quadro 1 – Contos de Perrault e a participação das fadas

<i>Contos de fadas</i>	<i>Ações das fadas</i>	<i>Consequências da ação das fadas na vida dos personagens</i>
“A Bela Adormecida”	As fadas participam do batizado da princesa, atribuindo-lhe muitas bençãos. Somente uma fada má, que não havia sido convidada, aparece rogando-lhe a praga da morte, mas que é atenuada com o sono profundo, por cem anos, em que cai a princesa até que seja despertada por um príncipe.	Aos quinze anos, a princesa adormece profundamente e, após cem anos, é despertada pelo príncipe.
“As Fadas”	Comportam-se de maneira dupla: para a moça boa há recompensa de riquezas; para a má, restam sapos e cobras saindo-lhe pela boca.	A educação e o bom comportamento são recompensados.
“Cinderela” ou “Sapatinho de Vidro”	Provêm para as princesas roupas e sapatos deslumbrantes.	Cinderela participa dos bailes.
“Riquete do Topete”	Atribui inteligência ao príncipe, que nasce feio; e estupidez à princesa, que nasce bonita.	Influenciam nas ações dos personagens e na mudança de pensamento da princesa.
“Pele de Asno”	Revela que a fuga seria a única maneira de a princesa escapar do casamento com o pai.	A princesa consegue fugir e, portanto, não se casa com o pai.

Fonte: Elaborado pela autora

Ao transcenderem a realidade, as fadas podem da mesma forma realizar atos de maldade. Quando agem com o intuito de interferir de forma negativa, assumem características típicas de bruxas, transformando-se em grandes antagonistas nos contos de fadas. Nessa condição de representantes do mal, são capazes de elaborar artimanhas prejudiciais à jornada dos protagonistas, desfazendo as bondades ou as dádivas, igualmente fazendo uso de magia.

Nos contos de fadas, as personagens fadas e as bruxas personificam a dualidade entre o bem e o mal, simbolizando comportamentos que promovem felicidade e/ou infelicidade. Conforme destacado por Coelho (2012, p. 78), essa relação espelha, de forma viva, a dualidade longa da própria condição feminina. A autora ressalta ainda que a caracterização dessas figuras em termos de atitudes virtuosas ou maléficas facilita a exposição dos valores culturais fundamentais. As fadas utilizam suas virtudes para a realização de feitos benévolos, desempenhando um papel essencial no final feliz das princesas; enquanto as bruxas são geralmente repugnantes e não se sobressaem ao final da história. Essa configuração pode estar relacionada, culturalmente, às próprias consequências das ações humanas.

Para auxiliar os homens em situações delicadas, nas quais nenhuma ajuda humana fosse possível, as fadas utilizavam a vara de condão, objeto mágico transformador, que foi repassado à nossa cultura. De acordo com Chevalier e Gheerbrant (2020, p. 1015), a vara simboliza a lucidez, “seja de um poder e uma clarividência mágicos, subtraídos às forças celestes ou recebidos do demônio.” A magia do objeto encantado também possui a capacidade de manifestar acontecimentos negativos, sendo a varinha mágica uma ferramenta essencial no universo das bruxas, permitindo a prática da feitiçaria. As personagens maléficas possuem o poder de desfazer encantamentos e transformar seres humanos em diferentes formas, como ratos, pedras, cães e cobras, como descrito em contos gregos e russos (Jarvis, 2008, p. 892).

A presença da vara é mencionada na mitologia grega, na qual Esculápio, filho de Apolo, conhecido como deus da cura, a utilizava para tratamentos relacionados à cura com ervas medicinais. Na *Odisseia* de Homero, a feiticeira Circe transformava homens em porcos utilizando uma vara (Chevalier; Gheerbrant, 2020, p. 1015). A palavra condão, por sua vez, segundo Regina Michelli (2013, p. 65), é derivada de *condonare*, “que tem o sentido de dar de presente”. Assim, a vara utilizada pela fada madrinha em contos de fadas clássicos representa o elo entre realidade e ajuda sobrenatural, dada como dádiva, como merecimento. No universo primordial dos celtas, a vara era o símbolo de poder utilizado pelos druidas, os detentores do saber, para dominar os elementos. Era utilizada, por exemplo, para pedir silêncio ou até mesmo para transformar um ser humano em animal (Chevalier; Gheerbrant, 2020, p. 1016).

A aparição das bruxas e das fadas é feita por simbologias, além de seus comportamentos (Coelho, 1987, p. 32). As representações das princesas transmitem uma ideia de beleza, enquanto as figuras maléficas são retratadas como feias e animalizadas, desempenhando o papel de antagonistas especialmente das princesas. A ênfase dada à oposição *beleza* versus *feiura* é ampliada nos papéis dos antagonistas, abrangendo não apenas as bruxas, mas também aqueles que se opõem aos protagonistas, reafirmando, assim, uma ética maniqueísta, na qual as vilãs, retratadas como más e monstruosas, são punidas por suas ações, enquanto as heroínas são recompensadas. É nesse contexto que se evidencia a importância das caracterizações acerca do caráter de cada personagem, como um importante norteador dos contos de fadas.

Na literatura de contos franceses, não é comum o uso da terminologia “bruxa”. Em vez disso, há uma ênfase na representação das características das antagonistas, como acontece com a irmã feia, preguiçosa e mal-educada do conto “As Fadas”, e da fada que não foi convidada para o batizado de Bela, no conto “A Bela Adormecida” — de fato, também retratada com características de bruxa, sem, no entanto, ser denominada com o termo. Por outro lado, os Irmãos Grimm introduzem as bruxas em suas histórias, atribuindo-lhes características maléficas e utilizando a terminologia para designá-las em contos como “Rapunzel” e “João e Maria”, também atribuída às madrastas, como ocorre em “Cinderela” e “Branca de Neve”. No entanto, os Grimm optam por substituir as fadas por outros tipos de seres em outras histórias. Na narrativa intitulada “Rumpelstiltskin”,²² por exemplo, é um gnomo quem auxilia a filha do moleiro a se tornar princesa, enquanto no conto “O Ganso de Ouro”, um senhor desempenha o papel de ajudante mágico. De maneira ampla, Coelho (2000, p. 106) destaca a formação dos personagens por meio do comportamento, de modo que podem ser encontrados personagens malcriados, traidores, obedientes, entre outros, numa expressão de sua personalidade por meio de atitudes. Tais modos de agir estariam entrelaçados na maioria das histórias clássicas, como na oposição entre a princesa bondosa e a madrasta malvada. De fato, cada personagem tem seu correspondente e, portanto, deve ser vista de modo dual. Esse modelo é fundamentado no aspecto ético, que se opõe ao mal e exalta o bem, representado, por exemplo, pela figura da princesa casando-se ao final da história. Nesse sentido, a ambivalência dos personagens é uma forma de fortalecer essa

²² Rumpelstiltskin, também conhecido como Rumpelstichen, Rumpelstilzchen, Rumpel ou Rumpelstikin, é o vilão do conto alemão “O Anão Saltador”. Os Grimm publicaram sua versão do conto em 1812, intitulada “Rumpelstilzchen”. O conto recebeu o título de “Rumpelstiltskin” em publicações posteriores. De acordo com Jack Zipes (2014, p. 496), a primeira menção ao Rumpelstilzchen foi encontrada pelos Irmãos Grimm em uma adaptação da obra *Gargantua* de 1577, escrita por Johann Fischart.

dualidade, fazendo com que fique evidente quem são os heróis e, do lado oposto, os vilões. Por fim, a punição dos malfeitores (que normalmente acontece nos desfechos) é uma forma de demonstrar o triunfo do bem e a intolerância às más condutas. A aspiração por uma recompensa para os comportamentos virtuosos e a punição para os atos maléficos pode ser compreendida como parte de uma moralidade com valoração cristã, evidenciada nas narrativas clássicas que propagam ideologias e exploram ações humanas. Isso acontece porque os contos

satisfazem, ao mesmo tempo, o nosso pendor para o maravilhoso e o nosso amor ao natural e verdadeiro, mas, sobretudo porque as coisas se passam nessas histórias como gostaríamos que acontecessem no universo, como deveriam acontecer (Jolles, 1976, p. 198).

A restauração da harmonia, simbolizada pela frase “viveram felizes para sempre”, denota um estado de equilíbrio e um restabelecimento da paz, que frequentemente escapam ao cotidiano das pessoas porque nem sempre aqueles que praticam boas ações permanecem sem sofrer injustiças. Nesse sentido, os contos desempenham um papel significativo ao despertar um senso de justiça e reparação rápida, que atende, segundo Jolles (1976, p. 199), a uma ética filosófica conhecida como *ética do acontecimento* ou *moral ingênua*. Tal conceito manifesta-se, por exemplo, na transformação dos trajes de Cinderela, nos diversos casamentos em que as meninas de origem humilde tornam-se princesas, na superação de obstáculos ou até mesmo quando personagens modestos conseguem adquirir bens materiais. A demanda por restituição e sucesso, inerente à presença do elemento maravilhoso nas narrativas, conduz a uma transição para o universo das possibilidades. De acordo com Jolles (1976, p. 202-203), o fascínio pela satisfação moral é alimentado pela indefinição dos locais onde se passam as histórias e pela ausência de descrições detalhadas, o que segundo Max Lüthi pode significar a simplicidade e objetividade dos enredos que se centram nas ações dos personagens (Lüthi, 1982, p. 25). Um monstro escondido em uma floresta, por exemplo, pode simbolizar, de maneira geral direta, as maldades ocorridas no cotidiano, procurando reforçar a eficácia e a rapidez com que é combatido pelo herói, amplificando o senso de justiça transmitido pelos contos de fadas.

2.2 Estrutura do Conto de Fadas Tradicional

A análise dos componentes formadores dos contos de fadas e sua operação pode ser observada na obra *Morfologia do Conto Maravilhoso*, de Vladimir Jakovlevich Propp, publicada em 1928. A partir dos contos tradicionais russos, Propp desenvolveu uma abordagem estrutural dos elementos que compõem esse tipo de narrativa, conferindo primazia à sequência de ações executadas pelos personagens. Para o estudioso, a importância de compreender o método de identificação da sequência das ações está em observar primeiramente quais delas os personagens realizam e de que maneira(s) (Propp, 2006, p.16). Assim, podemos examinar a relação dos personagens com suas designações e com o conto de fadas em sua totalidade.

Iniciando com a morfologia ou a forma dessas histórias, Propp designa as narrativas de cunho maravilhoso como “todo desenvolvimento narrativo que, partindo de um dano (A)²³ ou uma carência (a) e passando por funções intermediárias termina com o casamento (W0) ou outras funções utilizadas como desenlace” (Propp, 2006, p. 51), observadas na ordem de sua ocorrência. Assim,

um conto pode compreender várias sequências e quando se analisa um texto deve-se determinar, em primeiro lugar, de quantas sequências esse texto se compõe. Uma sequência pode vir imediatamente após a outra, mas também podem aparecer entrelaçadas, como se se detivessem para permitir que outra sequência se intercale (Propp, 2006, p. 51).

Segundo Propp (2006, p. 116), há sete tipos básicos de personagens: o *herói* (*buscador* ou *vítima*), o *mandante*, o *malfeitor*, o *doador*, o *ajudante mágico*, a *princesa* (ou o rei) e o *falso herói*. Esses personagens basilares atuam em diferentes esferas de ação. A esfera de ação²⁴ do *antagonista*, por exemplo, compreende causar algum dano, perseguir e lutar contra o herói. No campo do *doador* há a preparação e a entrega do objeto mágico ao herói. O *ajudante mágico* liga-se ao deslocamento do herói, à reparação do mal sofrido, ao auxílio ao herói em situações perigosas. O *mandante* atua enviando o herói para determinado lugar. Já a esfera de ação da *princesa* ou do *rei* compreende as proposições de tarefas difíceis,

²³ Cada função recebe uma codificação, podendo ser uma letra ou símbolo (Propp, 200, p. 114). Cada narrativa recebe sua “fórmula”, estruturada em letras e símbolos os quais buscam codificar as funções. Para o estudioso, se a letra A designar uma função que ocorra sempre primeiro e B a função seguinte, é possível estruturar o conto como “um relato único, nenhuma delas sairá da série nem [irá] excluir-se ou contradizer-se mutuamente” (Propp, 1984, p. 28).

²⁴ As esferas de ação são designadas em letras gregas para diferenciá-las das funções seguintes, que podem aparecer em letras romanas e símbolos diversos (Propp, 2006, p. 114).

desmascaramento do vilão, reconhecimento como verdadeira heroína e casamento. Geralmente é o pai quem designa tarefas complexas e quem delega o castigo do falso-herói. A princesa também pode ocupar a esfera de ação do *herói* ao relacionar-se com o *doador* e, ao casar-se, correspondendo ao *herói-vítima*. Já o *herói-buscador* é quem parte para realizar a missão de busca. Por último, o *falso-herói* age especificamente com o intuito de enganar, uma vez que sua intenção é ocupar o lugar do herói (Propp, 2006, p. 44).

Outros constituintes dos contos de fadas, como os cenários, a caracterização dos personagens e os próprios (demais) personagens, podem passar por variações. Ao desmembrar as histórias em unidades menores, é possível identificar as “funções” desempenhadas por cada personagem, as quais se podem desenvolver em até 31 movimentações possíveis (Propp, 2006, p. 3). Essas funções, embora, igualmente elementos basilares, não precisam estar necessariamente presentes em sua totalidade em todos os tipos de contos. Porém, quando presentes, ocorrem sempre na mesma ordem (Propp, 2006, p. 114).

O conto de fadas geralmente é desenvolvido a partir de uma *situação inicial*, na qual há a apresentação de uma família ou de um herói, partindo lentamente para a introdução de agruras, traumas ou outro tipo de dificuldade, que rompem a paz vivenciada pelos personagens principais (em particular crianças e/ou jovens) até aquele momento. A partir daí são desencadeadas as “funções” dos personagens, como Propp as descreve da primeira à trigésima primeira. A primeira função ocorre pelo afastamento de um dos membros da família, por exemplo, quando essa personagem parte para fazer uma viagem. Mas a situação de afastamento também pode ocorrer quando um filho perde os pais.

Após o afastamento, “impõe-se ao herói uma proibição (2ª função) e essa orientação será transgredida, originando a 3ª função. É o momento em que o antagonista ou *agressor* aparece para desestabilizar a paz da família. Reconhecido também nas histórias clássicas como vilão ou inimigo, ele pode ser caracterizado como dragão, madrasta ou bruxa (Propp, 1984, p. 33). Com o intuito de continuar realizando más ações, o antagonista vai em busca de obter uma informação comprometedor sobre o protagonista (4ª função) e concretizando o seu objetivo (5ª função).

A sexta função corresponde à tentativa do antagonista de “ludibriar a vítima para apoderar-se dela ou de seus bens”, momento que pode ser representado, segundo Propp (1984, p. 34), quando uma bruxa transforma-se em uma simpática senhora, por exemplo. A sétima, oitava e nona funções são os prejuízos causados pelo agressor. Já as funções décima, décima primeira e décima segunda consistem em reações do herói ao perceber que está sendo

enganado e começa a ser submetido a provações que o preparem para combater as maldades, designando a décima terceira função.

Na sequência, o herói estará preparado para ser transportado e ter, de fato, a posse do objeto mágico (14ª e 15ª funções), pois ele pode encontrar-se em um reino distante e pode haver formas peculiares para achá-lo (Propp, 1984, p. 49). O herói pode estar acompanhado de uma figura auxiliadora (comumente uma anciã ou um ancião), que lhe fornecerá amuletos protetores contra as forças titânicas com as quais provavelmente irá deparar-se (Campbell, 2007, p. 39).

Ao receber a ajuda mágica, o herói encontra-se com seu antagonista (16ª função) e, no embate com ele, recebe algum tipo de marca (17ª função), a qual pode ser interpretada como símbolo de seu enfrentamento. O herói tipicamente vence o agressor (18ª função) e o dano causado no início da narrativa é reparado (19ª função). Ao regressar (20ª função), o herói poderá sofrer uma perseguição (21ª função), conseguir ajuda (22ª função) e chegar a sua casa, podendo ainda viajar para outro país (23ª função). Muitos contos de fadas terminam com o retorno do herói, após a vigésima segunda função. Porém, para Propp (1984, p. 55), pode haver uma nova série de funções ou *sequências*, a partir dessas. Antes do término feliz pode acontecer um novo fato ruim, por exemplo, que desencadeie um novo ciclo de ações.

Uma dessas sequências, pode-se dar quando um falso herói apresente argumentos para se passar pelo herói (24ª função). O herói verdadeiro é colocado à prova novamente, recebendo uma (nova) tarefa difícil (25ª função). A missão é prontamente realizada (26ª função) e, conseqüentemente, ele é reconhecido como verdadeiro herói (27ª função). Logo após, o impostor é desmascarado (28ª função), o herói passa por uma transformação, ganhando nova aparência (29ª função), o vilão é punido (30ª função) e o herói casa-se e sobe ao trono (31ª função). Cada função é classificada de acordo com a ação desempenhada pelos personagens. Essencialmente, o herói, que ocupa a maior parte das funções, é um homem e, por isso, há a separação, para Propp, entre o personagem masculino e a princesa, na demarcação de seus gêneros. Pelo fato de a princesa ser em geral uma vítima nos contos clássicos, ela pode ser analisada também como heroína-vítima. Trata-se de uma possibilidade porque ela pode atuar em ambos os papéis no mesmo conto.

No clássico “A Bela Adormecida”, pode-se evidenciar, de modo bastante preciso, as funções elencadas por Propp, algumas das quais mencionamos (de modo aleatório e exemplificativo) a seguir. O estabelecimento da primeira função dá-se no *afastamento* e ocorre quando uma profecia é lançada para que a princesa dormisse profundamente caso espetasse o dedo em uma roca de fiar. Em seguida, há a *proibição* (2ª função), que tem início

a partir do momento em que a princesa é proibida de encostar no objeto de fiar. A *transgressão* (3ª função) acontece quando a princesa entra em um quarto e realmente espeta o dedo na roca. Assim, o malfeitor causa o *dano* ao fazer com que todos no castelo durmam por cem anos, caracterizando a oitava função.

No desenrolar da história, ao final dos cem anos, um príncipe, caçando na floresta, avista um castelo aparentemente abandonado. Ele encontra um senhor caminhando no bosque, que lhe conta sobre o que aconteceu com as pessoas do castelo. Com essas informações, o príncipe parte para a missão de resgatar a princesa (função 11). Ele recebe auxílio dos elementos mágicos que transformam os espinhos em flores, permitindo seu acesso ao castelo. Essas ações correspondem às funções 14 e 15. No desfecho da narrativa, ocorre o *reconhecimento* e a *recompensa*. O herói supera as dificuldades, consegue chegar até a torre onde está a princesa adormecida e a salva, cumprindo a função 19. Ele a acorda com um beijo de amor e casa-se com ela, representando a função 31. Esse exemplo ilustra a estrutura narrativa presente em muitos contos clássicos e mostra como a maioria das princesas encaixa-se nesse padrão, incluindo as protagonistas tradicionais exploradas nesta pesquisa.

Segundo Propp, como se viu, os contos podem apresentar ou não todas as funções. O final pelo casamento, no entanto, está presente na maior parte das histórias tradicionais, fato que é levado em consideração na apresentação dos contos de fadas clássicos, mas subvertido nas histórias que apresentam as princesas objetos deste estudo. A estruturação, por sua vez, dos contos elaborada por Propp tornou-se uma espécie de parâmetro, uma referência na análise dos contos de fadas por possibilitar, de maneira esquemática, a observação da atuação de personagens em sua progressão no enredo. Para Nelly Novaes Coelho (2000, p. 109), ao se utilizar o modelo de Propp é possível a obtenção de uma sequência invariável das histórias, mesmo de um modo sucinto, como ela própria organiza:

- 1- Toda efabulação tem, como motivo nuclear, uma aspiração ou um desígnio, que levam o herói (ou a heroína) à ação.
- 2- A condição primeira para a realização desse desígnio é sair de casa; o herói empreende uma viagem ou se desloca para um ambiente estranho, não-familiar.
- 3- Há sempre um desafio à realização pretendida, ou surgem obstáculos aparentemente insuperáveis que se opõem à ação do herói (ou da heroína).
- 4- Surge sempre um mediador entre o herói (ou a heroína) e o objetivo que está difícil de ser alcançado; isto é, surge um auxiliar mágico, natural ou sobrenatural, que afasta ou neutraliza os perigos e ajuda o herói a vencer.
- 5- Finalmente o herói conquista o almejado objetivo (Coelho, 2000, p. 109-110).

Esses parâmetros serão úteis e tomados como ponto de partida em nossa análise do papel da princesa em versões fílmicas contemporâneas de contos de fadas (expressas pela quadrilogia *Shrek* [2001; 2004; 2007; 2010], *Deu a Louca na Cinderela* [2006/2007], *Valente* [2012], *Detona Ralph* [2012/2013] e *WiFi Ralph: Quebrando a Internet* [2018/2019]), objetos de estudo neste trabalho, especialmente no que diz respeito à sua aproximação, deslocamento ou alienação do seu lugar de ação na narrativa. Antes de considerarmos a figura da princesa nos dias atuais, no entanto, é de utilidade observar de que maneira a princesa tradicional é em geral representada nos contos de fada de mesma ordem, de modo que o Capítulo 2, a seguir, detêm-se primeiramente em seu estudo.

3 A FIGURA DA PRINCESA EM CONTOS DE FADAS TRADICIONAIS

As princesas constituem um dos principais elementos dos contos de fadas. Em sua representação clássica, elas são geralmente personificações de mulheres bonitas, delicadas e até mesmo fortes e decididas, mas que, por alguma razão, se encontram em uma condição de fragilidade. É comum que, nesse período, a princesa enfrente várias adversidades, que, novamente, lhe podem sobrevir por motivos que envolvem de seu nascimento em um berço nobre à sua beleza, que, por sua vez, pode despertar, por inveja ou usurpação, o desejo de malfetores. Maria Tatar (2009, p. 92) acrescenta que a humildade é uma das características mais marcantes das princesas, de modo que são também alvos de desmoralização. Enquanto o heroísmo masculino é amplamente condecorado na realização de provas e outros feitos nas histórias em que protagonizam as princesas, elas são geralmente os alvos de sua assistência.

Além da beleza, a maioria das princesas clássicas possui uma gama de qualidades como decoro, refinamento no falar e no modo de agir, honestidade, simplicidade, entre outras, sendo que algumas são também congratuladas com dons musicais. Muitas princesas são assim intituladas por pertencerem à realeza; outras se tornam princesas por meio do matrimônio, que, de fato, constitui um dos pilares da sociedade real. A princesa deve ser dada em casamento a quem lhe esteja à altura em nobreza e atitudes e, por meio do casamento, perpetuar o seu legado, seja no compartilhamento da administração do reino ou na condução efetiva de seu lar e da educação dos filhos.

Com o intuito de explorar a importante figura da princesa nos moldes tradicionais, este capítulo aborda as protagonistas nos contos de Charles Perrault, Irmãos Grimm e Hans Christian Andersen, tendo sido realizada uma seleção entre as histórias mais e menos conhecidas desses autores. A observação das personagens deu-se dividindo-as em três grupos, que delineiam respectivamente as princesas que possuem o título nobre por nascença, as que o adquiriram por meio do casamento e as princesas representadas por simbologias animais. Além de apresentar a trama das narrativas que protagonizam, o objetivo é destacar o papel da princesa em relação às expectativas sociais e culturais dos contextos em que atuam.

3.1 Princesas que nasceram princesas

“Bela Adormecida”

Segundo Maria Tatar (2004, p. 100), a personagem Bela Adormecida dos Grimm²⁵ é considerada uma variante da história “Sol, Lua e Tália”²⁶ de Giambattista Basile e “Bela Adormecida no Bosque”, de Perrault.²⁷ O enredo clássico, tanto no conto dos Grimm quanto no de Perrault, envolve uma rainha que sonhava em ser mãe. Ela recebe a benção de dar à luz uma filha e decide celebrar o nascimento com uma grande festa. Todos participavam da comemoração quando fadas convidadas começaram a projetar benções para a princesa. A autora explica o papel das fadas em ambas as versões:

na versão de Perrault e na versão original dos Grimm, são fadas que concedem as dádivas. Elas prometem transformar a Bela Adormecida dos Grimm numa mulher “ideal” – virtuosa, bonita e rica. Na versão de Perrault, a menina é aquinhoada com a beleza, um temperamento angelical, graça, a habilidade de dançar com perfeição, a voz de um rouxinol e talento para tocar instrumentos (Tatar, 2004, p. 102).

Um elemento de distúrbio é introduzido durante a bênção. Uma fada má, que não havia sido convidada, aparece de surpresa e assume o papel de antagonista, proferindo um destino horrível para a princesa: ao completar quinze anos, ela furaria o dedo em uma roca de fiar e morreria. Essa tragédia é evitada por uma fada boa, que troca a morte iminente por um sono profundo. A profecia se concretiza e a princesa e todo o reino caem em sono profundo.

Na versão de Perrault, o despertar de Bela acontece com o beijo de um príncipe, o qual a mantém afastada da família por possuir uma mãe ogra, inclinada a correr atrás de criancinhas e cujo casamento com seu pai se tinha realizado por dinheiro. A personagem demonstra-se monstruosa, planejando servir Aurora, Dia e a nora em um jantar, mas acaba dando origem ao final feliz ao morrer na própria armadilha que idealizara, pois, ao ver o filho

²⁵ A maioria das versões dos Irmãos Grimm citadas neste capítulo foi traduzida por Lia Wyler e publicada em 2005 pela Editora Rocco.

²⁶ Tália, personagem de Basile, morre ao espetar o dedo em uma farpa, uma morte simbólica, considerada um sono muito profundo. Enquanto está dormindo, desperta a curiosidade e o desejo de um rei, que a estupra e engravida. O fato mais curioso é que o despertar da protagonista acontece quando um de seus gêmeos chupa o seu dedo e retira a farpa. Ao ficar sabendo da traição, a rainha planeja a morte de Tália e seus filhos Sol e Lua, mas acaba caindo na própria armadilha e morre. A nova rainha e sua família conquistam um final feliz, apesar da maneira emblemática em que é constituída, pois esta versão apresenta sua configuração em torno das formas de violência contra a mulher, talvez um alerta para práticas frequentes na época.

²⁷ O livro *Histórias ou Contos de Outrora* traz um conjunto de histórias de Perrault traduzido por Renata Cordeiro e publicado pela Editora Landy em 2004. Por abranger a maior parte dos contos franceses, exceto “A Paciência de Gisélidis”, será utilizado como referência na apresentação das princesas de Charles Perrault.

chegar de repente, atira-se no caldeirão que havia providenciado para jogá-los. Na versão alemã, são mantidos elementos como o feitiço lançado contra a princesa e o fim do sono profundo pelo beijo do príncipe. Os filhos da princesa e sua sogra animalizada são, porém, inexistentes.

“Branca de Neve”

Na narrativa de Branca de Neve, contada pelos Irmãos Grimm, uma rainha possuía o desejo de ter uma filha branca como a neve. O desejo se concretiza, mas ela morre após o nascimento da criança, a quem foi dado o nome, seguindo a sua vontade, de Branca de Neve. Os escritores alemães incorporaram à história uma madrasta, que se torna a antagonista, caracterizada como malvada, orgulhosa e consumida por inveja, especialmente pelo fato de Branca de Neve ser considerada, conforme as palavras de seu Espelho Mágico, a mais bela de todas as mulheres. A rainha não consegue lidar com essa realidade e ordena a um servo que leve a jovem para a floresta e a mate. No entanto, o homem não tem coragem de matar uma moça tão bela e aconselha-a a fugir. Branca de Neve consegue chegar a uma pequena casa, habitada por anões, onde é acolhida. O espelho maquiavélico, por sua vez, novamente interfere em seu destino, revelando à Rainha informações sobre o paradeiro de Branca de Neve e potencializando sua raiva com relação a ela: “— Sois a mais bela aqui, reafirmo / Mas Branca de Neve, no alto da colina, / Fez com os anões moradia e ainda é mil vezes mais bela” (Grimm, 2005, p. 36).

A rainha, determinada a assassinar Branca de Neve, concebe um novo plano. Disfarçando-se como vendedora ambulante, bate à porta da pequena casa, e, ao ser atendida, tenta diferentes métodos para alcançar seu objetivo. Numa primeira oportunidade tenta enforcá-la com um cordão; em uma segunda, utiliza outro disfarce e tenta pentear-lhe os cabelos com um pente envenenado. Na terceira e última vez, assume a aparência de uma camponesa e consegue entregar à jovem uma maçã envenenada, convencendo-a a experimentá-la e mordendo, ela mesma, uma das metades livre de veneno. Quando os Anões retornaram à casa, encontraram Branca de Neve desacordada e, apesar de tentativas incansáveis, constatam sua aparente morte.

A beleza de Branca de Neve é tal que, para preservá-la e de modo a que possa continuar sendo contemplada, os anões a colocam em um caixão de vidro. Certo dia, um jovem príncipe encontra refúgio na moradia dos anões, e, ao deparar-se com o caixão que guardava o corpo da bela jovem, solicita permissão para ser seu cuidador, levando-o para o

lugar onde mora. Seu pedido é atendido e, durante o transporte do caixão, um movimento brusco faz com que o pedaço de maçã se solte da boca de Branca de Neve, ocasionando o seu despertar. O príncipe, tomado por imensa alegria, pede a sua mão em casamento.

Um dado interessante da versão original dos Grimm é que a história, além de estender-se para a celebração do casamento, inclui um fim trágico para a Rainha. Essa personagem, embora inicialmente incrédula, comparece à festa, também novamente se enfurecendo ao ouvir mais uma vez do espelho a confirmação da beleza de Branca de Neve: “a jovem rainha é mil vezes mais bela” (Grimm, 2005, p. 41). Mas o que a aguarda é ainda pior: “o príncipe mandou esquentar sapatos de ferro ao fogo, apanhá-los com pinças em brasa e colocá-los diante dela [da madrasta]. A rainha foi obrigada a calçá-los e dançar até cair morta” (Grimm, 2005, p. 41).

Maria Tatar (2004, p. 85) também salienta o fato de a madrasta ter que passar por “uma vilã duplamente encarnada, como uma rainha bela, orgulhosa e má e como uma bruxa feia, sinistra e perversa”. A protagonista, por sua vez, é salva devido a sua beleza, por estar em um caixão de vidro que permitia sua contemplação enquanto dormia em sono profundo. O problema central da história reside na maldade e no ciúme da madrasta em relação à beleza de Branca de Neve. Ao visualizar a jovem como uma ameaça à sua própria beleza, surge uma rivalidade repleta de ódio e um desejo de eliminar a competição que nutria seu ego, sentimentos esses alimentados pelo espelho.

E há, ainda, os simbolismos do espelho e da maçã. O espelho possui um caráter mágico, capaz de responder às perguntas da Rainha e, ao mesmo tempo, incitar a competição, o desejo de assassinar Branca de Neve, uma vez que é por meio dele que a madrasta descobre o paradeiro da jovem. Quando questionado, o objeto sempre responde que a madrasta não é mais bela que a enteada, “existindo, portanto, uma configuração entre o sujeito contemplado e o espelho que o contempla. A alma termina por participar da própria beleza à qual ela se abre” (Chevalier; Gheerbrant, 2020, p. 346). A magia inerente ao objeto reside na capacidade de refletir a imagem de quem o contempla, revelando ainda uma espécie de essência da pessoa que o utiliza. No contexto dessa história, o espelho assume um papel negativo, comporta-se como uma extensão da maldade por cumprir um papel fundamental ao revelar o paradeiro da protagonista.

Por sua vez, a maçã carrega consigo conotações de conhecimento e evolução. Nas civilizações celtas, ela estabelece o elo entre o mundo dos vivos e dos mortos. Consumir uma maçã possui o significado de “abusar da própria inteligência para conhecer o mal, da própria sensibilidade para o desejar, da própria liberdade para praticá-lo” (Chevalier; Gheerbrant,

2020, p. 642). As sementes, que apresentam formato similar a uma estrela, simbolizam espíritos menos evoluídos. Essas conotações nos auxiliam na interpretação do fato de a madrasta também ingerir um pedaço da maçã, na tentativa de convencer Branca de Neve de que a fruta estava livre de veneno. Por outro lado, para a princesa, a fruta remete ao conhecimento, à escolha de prová-la, e, conseqüentemente, ser enfeitiçada. Ela estabelece uma conexão entre dois mundos e marca o despertar físico, dando o início a um novo ciclo em sua vida.

A princesa de “Riquete do Topete”

O conto “Riquete do Topete”, de Perrault, aborda questões relacionadas à beleza e à inteligência, ao apresentar a história de um príncipe, Riquete, feio e inteligente, em contraste com uma princesa bela, porém estúpida. Com o passar dos anos, Riquete apaixona-se pela princesa e quando tem a oportunidade pede-a em casamento. No entanto, a princesa encontra-se entristecida devido à sua falta de inteligência e não compreende a situação em que o pedido é feito, aceitando-o sem saber ao certo a que isso corresponde. O jovem, que possui um dom especial, é capaz de transformar a pessoa amada, concedendo à princesa a dádiva da inteligência. Nesse processo de transição intelectual, concomitante ao seu compromisso anterior de casamento com Riquete, a jovem adquire um novo foco de atenção, que lhe permite perceber a erudição do príncipe, transcendendo, assim, sua mera aparência física. Assim, o conto transmite uma lição valiosa de metamorfose do amor, na qual a princesa, dotada de perspicácia, é capaz de reconhecer e amar o príncipe pelas suas qualidades intrínsecas, em vez de se deixar guiar meramente por sua aparência. Ao final, a princesa é caracterizada pela combinação de beleza e inteligência, atributos essenciais para a sua condição e basilares para o desenvolvimento da magia na trama, de apaixonar-se pelas virtudes do noivo.

A princesa de “O Ganso de Ouro”

O conto “O Ganso de Ouro”, no registro dos irmãos Grimm, apresenta uma protagonista de personalidade séria, caracterizada por nunca sorrir²⁸. Sua condição torna-se

²⁸ Luís da Câmara Cascudo, notório cientista social nordestino, publicou várias obras culturais, como um dicionário de folclore, antologia sobre alimentação e lendas brasileiras. Também registrou inúmeros contos na obra *Contos Tradicionais do Brasil*, publicada em 1967. Dentre esses registros de contos folclóricos está “A

um desafio para seu pai, que a promete em casamento àquele que a fizesse, assim, dar risada. Nesse cenário, João Bobo, o caçula de três irmãos, ao compartilhar uma refeição com um misterioso senhor habitante da floresta, recebe dele uma ajuda “mágica” em forma de ganso com plumagem de ouro. Ao tomar conhecimento de que havia no reino uma princesa destinada a se casar com o homem capaz de fazê-la rir, João Bobo decide dirigir-se até a jovem e apresentar-lhe a peculiar ave. No momento em que João entra no castelo, levando consigo a ave, e todas as pessoas que, ao tentar arrancar-lhe uma pena, ficam presas a ele, uma cena cômica se configura, arrancando risos da princesa de semblante sério. Ao exigir do Rei o prêmio por seu feito, João Bobo não é bem-sucedido a princípio, uma vez que o Rei não se demonstra satisfeito em casar a filha com alguém com tal nome. Depois de cumprir uma série de provas que lhe são impostas — e, assim, demonstrar perseverança e habilidade —, João Bobo logra o casamento com a princesa, o que conclui a narrativa.

A princesa de “O Rapaz que Não Sentia Calafrios”

Em “O Rapaz que Não Sentia Calafrios”, também de registro alemão dos Grimm, são apresentados um pai e dois filhos. O filho mais novo era tratado como “burro e sem imaginação”, além de incapaz de se assustar. Esse fato fez com que seu pai o expulsasse de casa por ter derrubado um sacristão que o estava tentando ajudar, vestindo-se de fantasma para lhe provocar medo. Nas suas andanças, o rapaz ouve a história de um rei que promete a bela filha em casamento a quem tivesse coragem de passar três noites em um castelo mal-assombrado, dominado por espíritos que vigiavam arcas cheias de ouro. Ao candidatar-se à façanha e ser enviado ao castelo nas noites designadas, o rapaz alcança êxito pelo fato de não se assustar e ainda liberta o local das entidades sobrenaturais. Como recompensa, conquista o matrimônio com a princesa. Sua esposa, perspicaz, proporciona-lhe a experiência dos calafrios, derramando sobre ele pequenos peixes e água fria. O conto, assim, e de maneira semelhante ao anterior, retrata a princesa como alguém que aguarda o casamento, enquanto os protagonistas masculinos se transformam em príncipes pelo casamento. Os noivos são homens comuns, destituídos de linhagem nobre, frequentemente considerados simplórios e marginalizados pela própria família. No entanto, revelam-se astutos, destemidos e completam todas as provas impostas para celebrar boas uniões.

Princesa Sisuda”, que também não sorria, e cujo pai, enfurecido com a situação, prometeu-a em casamento ao primeiro que a fizesse gargalhar.

A princesa de “O Príncipe Sapo”

A narrativa intitulada “O Príncipe Sapo” descreve a filha mais jovem de um rei como uma donzela belíssima, que costumava brincar nas proximidades de um poço adjacente ao castelo. Certo dia, sua bola desliza e cai no lago, e um sapo oferece-se para resgatá-la em troca de refeição e bebida, bem como de dormir no quarto junto a ela. Na ânsia de retomar suas brincadeiras, a menina aceita a oferta, recupera a bola e retorna para o castelo, esquecendo-se da promessa até que o sapo chegue ao castelo para reivindicá-la. Impelida pelo pai, que a obriga a honrar seu compromisso, a princesa não tem outra alternativa que não acompanhar o sapo durante o jantar e, depois, levá-lo até seu quarto. Na hora de dormir, sentindo asco, ela o arremessa contra a parede. Porém, para sua surpresa, não se depara com uma criatura repulsiva, mas com um belo príncipe, que havia sido enfeitiçado e transformado na criatura. Assim, a princesa aprende a valiosa lição de honrar a sua palavra e, como recompensa também por compreender o valor da obediência, recebe um marido tão belo e nobre quanto ela própria.

A princesa de “A Pastora de Gansos”

A nobre protagonista do conto dos irmãos Grimm intitulado “A Pastora de Gansos”²⁹ é submetida a uma série de vexames e humilhações ao empreender uma jornada ao reino de seu futuro marido, acompanhada por sua fiel serva. Ao longo do percurso, porém, a criada não apenas revela seu desinteresse em servi-la, como aplica-lhe um golpe, exigindo que ambas troquem de roupas e de cavalo. A serviçal, assim, assume a identidade da nobre, usurpando-lhe o papel; e, por conseguinte, ao chegar ao castelo, a princesa é designada ao posto de pastora dos gansos que habitam os domínios do local. Diversos infortúnios convergem para que a princesa permaneça por um longo tempo nessa condição: inicialmente, perde o lenço embebido em gotas do sangue de sua mãe, cuja finalidade era proporcionar-lhe proteção ao longo da jornada; seu cavalo falante é morto para que não revelasse a verdade sobre a serva; e ela própria não impõe à situação qualquer tipo de resistência, aceitando seu destino.

A condição da princesa é somente transformada quando, por uma fortuita coincidência e sem que ela perceba, o Rei a escuta em seu lamento junto à cabeça do cavalo morto e, a partir daí, em outras circunstâncias que, de modo inteligente, organiza para apurar os fatos. A

²⁹ Tradução de Chistine Röhrig, publicada pela Editora 34 em 2018 com reimpressão em 2020.

verdade vem à tona a tempo de impedir o casamento do príncipe com a criada (pois já se encontravam noivos) e a história tem um desfecho favorável à verdadeira princesa. O rei revela ao príncipe as reais identidades das duas moças, a princesa é vestida com trajes de festa e convidada a um banquete, durante o qual o rei, mais uma vez demonstrando a sua habilidade, atrai a falsa noiva para uma armadilha, pedindo-lhe sugestão do que se faria a alguém que traísse um nobre e punindo-a em conformidade com a sua resposta.

A princesa de “O Rei Barbicha”

A princesa da narrativa intitulada o “Rei Barbicha”, dos Irmãos Grimm, mostra-se dotada de arrogância e presunção, uma vez que busca defeitos em todos os pretendentes que se lhe aproximam, até que seu pai anuncia que se casará com o primeiro mendigo que bater à sua porta. De fato, o último pretendente a bater à porta do castelo é um maltrapilho, Barbicha (que fora apelidado dessa maneira por causa de seu queixo pontiagudo), com quem a princesa é obrigada a se casar. O marido conduz a princesa a um lugar humilde, no qual é privada de suas vestimentas luxuosas e outros confortos e em que passam por várias dificuldades. Mas esse é também o lugar onde a princesa tem a oportunidade de aprender várias lições de vida, sendo, assim, aprimorada no cultivo da bondade e da educação, uma vez que, na opinião de seu pai e seu marido, a beleza jamais deveria existir desprovida desses valores. Em face disso, o marido decide revelar sua verdadeira identidade, pois era um rei outrora rejeitado por essa princesa, e, oferecendo à moça uma nova chance, proporciona-lhe uma vida requintada em seu palácio.

A princesa de “Os Seis Criados”

A princesa retratada em um outro conto dos Irmãos Grimm, “Os Seis Criados”, é a filha de uma rainha feiticeira. Essa rainha submete os pretendentes da filha a provas rigorosas, com ameaça de sentença de decapitação em caso de fracasso. Um determinado príncipe, consumido pelo desejo de conhecer a princesa, acaba adoecendo de melancolia, de modo que seu pai, sensibilizado por sua condição, autoriza-o a se dirigir ao castelo e tentar realizar as tarefas impostas a fim de obter a mão da princesa em casamento.

A primeira missão imposta ao príncipe consistia em recuperar um anel da rainha, que havia caído nas profundezas do Mar Vermelho. A segunda tarefa requeria que ele consumisse trezentos bois, e, a terceira, que permanecesse acordado, com a princesa em seus braços, até a

meia-noite. Ao cumprimento das duas primeiras provas e preparação para a terceira, agindo de modo desleal, a rainha leva a filha para um rochedo distante, com o intuito de dificultar a conclusão da missão. Com a ajuda de seres mágicos, no entanto, o príncipe consegue cumprir a etapa final, estando apto a casar-se com a princesa. A história ganha um direcionamento distinto nesse momento, em que o príncipe esconde a sua verdadeira identidade, fingindo-se um criador de porcos e impondo à princesa a tarefa de ajudá-lo. Ao aceitar esse destino (apesar de seu orgulho), no entanto, a princesa revela-se maleável e disposta a ceder para a felicidade de ambos. É quando, com a ajuda de conhecidos, que a conduzem ao castelo, lhe é revelado que seu marido é um príncipe, que desejava seu sofrimento por ter sofrido primeiramente por ela. Zipes (2006a, p. 148) enfatiza o viés sexista presente nesse conto, fazendo referência à maneira dominadora com que o príncipe trata a princesa, visando reafirmar os valores exigidos pela hierarquia social estabelecida.

Elisa, de “Os Cisnes Selvagens”

O conto “Os Cisnes Selvagens”, de Andersen, introduz a princesa Elisa, arrancada de seu lar quando criança por uma madrasta má e criada entre camponeses. Aos quinze anos, quando consegue retornar a sua casa, entra em um embate com a madrasta que, invejosa de sua beleza e não conseguindo transformá-la em cisne, como fizera com seus onze irmãos, deixa-a com uma aparência horrível — com cabelos sujos de cinza e areia, o rosto coberto de pomada e o corpo tingido com suco de nozes— para que ninguém a desejasse. Sentindo-se envergonhada e triste, e não sendo reconhecida pelo pai, Elisa parte em busca de seus irmãos.

Depois de vagar pela floresta por alguns dias, Elisa observa a beleza das águas e reflete:

Devo aprender com elas a ser paciente, sem nunca me deixar levar pelo cansaço ou pelo desânimo. Obrigada, ondas, pela lição que acabam de me ensinar. Estou certa de que um dia vocês haverão de me levar até onde estão meus queridos irmãos (Andersen, 2019, p. 142).

Com a ajuda de uma senhora, Elisa consegue a informação de que, durante o dia, onze cisnes costumavam nadar em um rio nas proximidades. Ao encontrá-los, decide partir com eles ao país onde residem, visto que são seus irmãos, e, durante a viagem, num momento em que param para descansar numa caverna, tem um sonho no qual uma fada, Morgana, instrui-

lhe a confeccionar onze camisas de manga longa, utilizando a fibra de uma planta denominada urtiga, para libertar seus irmãos do feitiço que os transformara em cisnes.

Ao despertar do sonho, Eliza é surpreendida por caçadores, liderados por um rei, que, encantado por sua beleza, leva-a para o seu castelo a fim de casar-se com ela. Mantendo segredo sobre os irmãos cisnes, mas não desistindo de ajudá-los, Eliza parte para o castelo. Não demora para que o rei e outras figuras eminentes como um arcebispo, comecem a desconfiar das saídas de Eliza para colher urtigas. Mais que isso, Eliza é acusada de bruxaria e de confabular com monstros (visto ter passado por seres híbridos de mulher e serpente a caminho das referidas plantas), sendo que a história somente se resolve quando, a ponto de ser queimada, consegue produzir as onze peças de roupa, libertando os irmãos, que aparecem na forma humana para testemunhar a seu favor.

A princesa de “A Princesa e a Ervilha”

No conto “A Princesa e a Ervilha”, de autoria de Andersen, desvela-se a história de um príncipe em busca de uma noiva que correspondesse à condição de “princesa genuína”. Diante do insucesso de suas viagens, e ao retornar desanimado ao castelo em uma noite tempestuosa, o príncipe é surpreendido por uma princesa que chega ao castelo pedindo abrigo, também despertando a atenção da Rainha. É a Rainha, de fato, quem decide testar a autenticidade da nobreza da recém-chegada, colocando uma ervilha sobre o colchão em que a princesa dormiria e, sobre ele, empilhados, outros vinte colchões e vinte edredons. Ao amanhecer, a jovem é questionada sobre a qualidade de seu sono, ao que prontamente responde não ter descansado de forma satisfatória, embora sem compreender o motivo de seu desconforto. Em sua perspicácia, a Rainha deduz que somente uma princesa de extrema sensibilidade seria capaz de ser perturbada pelo incômodo de uma ervilha oculta. Assim, convencido de ter encontrado uma princesa autêntica, o príncipe casa-se com ela.

Conforme apontado por Maria Tatar (2008, p.59), a busca do príncipe por uma “princesa verdadeira” leva à representação de uma sensibilidade feminina extrema, considerada um privilégio reservado à nobreza. Essa narrativa pode ser interpretada como uma reflexão sobre os valores culturais vigentes no período de registro do conto, bem como sobre o caráter e a natureza da pessoa da princesa. Além disso, segundo a autora, o conto retrata uma princesa que pode ser compreendida de forma metafórica, como simbólica de emoções profundas. Nota-se também que, apesar de sua delicadeza, a princesa surge no

castelo por conta própria, evidenciando sua capacidade de buscar e encontrar oportunidades para se casar e engajar-se em uma vida confortável.

A Princesa de “O Isqueiro Encantado”

O conto “O Isqueiro Encantado”, de Andersen, em algumas versões denominado “O Isqueiro Mágico”, tem início com um soldado e uma velha feiticeira. A anciã solicita ao jovem que entre em uma árvore oca, onde ele encontraria um grande salão com três portas, cada uma levando a um baú repleto de moedas de cobre, prata e ouro, respectivamente, e sobre os quais repousavam cachorros de olhos grandes. A intenção da velha era de que o soldado ficasse com o dinheiro para si, mas recuperasse para ela um isqueiro que sua avó havia esquecido ao entrar na árvore pela última vez. Após cumprir a missão com sucesso e sair rico da árvore, o interesse do soldado volta-se para o objeto, que usurpa da feiticeira, decapitando-a quando ela se recusa a lhe contar sobre a sua utilidade.

De posse do isqueiro, o soldado segue para a cidade, hospedando-se em um hotel. Lá, ouve a história de uma princesa trancafiada em um castelo de bronze em razão de uma profecia indicativa de seu casamento com um soldado sem patente de importância. Apesar de seu interesse em conhecê-la, o soldado acaba-se distraindo e gastando todo o dinheiro em vestimentas, hotéis luxuosos, passeios de carro e outros entretenimentos, até que se vê sem recursos e é obrigado a morar em um sótão. Nesse lugar, restando-lhe apenas uma vela, decide utilizar o isqueiro para acendê-la e, ao fazê-lo (e para sua surpresa), surge a sua frente um cão com grandes olhos, o mesmo que se encontrava sobre o baú de moedas de cobre, que lhe pergunta qual é o seu desejo. O soldado descobre na sequência que, ao acionar o isqueiro duas vezes, surgirá o animal sobre o baú das moedas de prata e três vezes, aquele sobre o baú das moedas do baú de ouro. Dessa forma, o soldado retoma sua vida luxuosa, pedindo aos cães riquezas e bens materiais.

O soldado também decide reencontrar a princesa por meio dos cães. Atendendo ao seu pedido, eles atraem a princesa para fora do castelo, durante a noite, conduzindo-a ao quarto de hotel do soldado. Para a moça, as experiências não passavam de sonhos. Porém, não apenas sua dama de companhia percebe os seus frequentes desaparecimentos, como, com a ajuda do rei e da rainha, um plano é organizado para rastreá-la, o que leva à descoberta, prisão e sentenciamento do soldado à força.

O destino do soldado revela-se outro, porém. Conseguindo recuperar a posse do isqueiro (deixado no hotel no momento de sua prisão) e recorrendo novamente aos cães

mágicos, ele promove um pânico generalizado no vilarejo, o que leva seus habitantes a empenharem-se por seu casamento com a princesa. Assim, ambos se casam (o que também concretiza a profecia a respeito do casamento da princesa com alguém de pouca distinção), com a festa de casamento estendendo-se por uma semana.

Para além da simbologia dos cães em sua função de guardiões da arca, representantes dos elementos sobrenaturais e dos dispositivos de que se vale o herói para atingir os seus objetivos, há na história a preocupação mais realista de um pai, que não deseja casar a filha com uma pessoa sem posses. Ao mesmo tempo, ela transmite uma crítica aos padrões sociais, os quais preconizam que os casamentos devam ocorrer de modo a preservar e frutificar as riquezas da nobreza, mantendo a condição das classes privilegiadas. A estrutura do conto é também diferenciada. A personagem anciã, ao passar o objeto mágico ao soldado, antes de ser executada, permite que a magia seja atribuída à história, sem a presença e a ação de uma fada.

A princesa, por sua vez, de maneira similar à personagem Bela Adormecida, encontra-se em sono profundo, alheia ao fato de ser transportada para fora do castelo para se encontrar com um estranho. Nessa narrativa, podemos observar uma versão mais elaborada do conto clássico da princesa adormecida. A princesa é mantida em isolamento, com o intuito de evitar um casamento fracassado financeiramente. Ela não tem conhecimento de que, como mero objeto social, acaba elevando seu noivo à posição de rei, em detrimento do final menos desejado por sua família.

A princesa de “A Sombra”

O conto “A Sombra”, de Andersen, descreve a trajetória de um jovem intelectual que, num momento de descontração, proclama a autonomia de sua sombra, que poderá, de forma independente, separar-se dele e seguir seu próprio caminho. A ideia, até então inimaginável, torna-se concreta e são atribuídos destinos diversificados às duas personagens: enquanto a sombra se envolve com a poesia, percorre vários lugares e até observa secretamente a vida alheia durante as madrugadas, o intelectual transforma-se em Filósofo, enfrentando a decadência na busca da verdade e da beleza. Ambos passam por transformações. Porém, a Sombra tem a oportunidade de vivenciar a experiência enriquecedora de conhecer o mundo das artes e observar as suas influências em sua própria existência. Em um ponto crucial da história, em que os papéis se invertem, o jovem passa a viver literalmente na penumbra, à margem da sociedade e, enfrentando uma fase de obscuridade, enquanto a sombra é personificada, adquirindo reconhecimento e influência.

Dona de uma personalidade exuberante, a Sombra passa a utilizar elegantes vestimentas, cerca-se de objetos caros e instigantes e convida o Filósofo a acompanhá-la a uma estância hidromineral para aproveitarem as águas com propriedades curativas; e sendo a condição para que o jovem participe do passeio assumir, ele próprio, o papel de sombra. Ao chegarem ao local, deparam-se com uma princesa que lá estava em busca da cura para sua condição de “enxergar demais”, que se encanta com a intelectualidade da Sombra. Além da preocupação terapêutica, a princesa buscava uma administração bem-sucedida para seu reino, em particular no tocante a compartilhar as responsabilidades com alguém que a auxiliasse. Com a oportunidade de conversar e conhecer melhor a Sombra, apaixona-se por ela (visto que, em sua personificação, assumira as feições de um homem) e um futuro enlace é planejado:

[A Princesa] [f]ez-lhe diversas perguntas acerca do sol, da lua e da espécie humana, recebendo respostas que demonstravam erudição e conhecimento. “Que se pode pensar de alguém que tem uma sombra assim tão sábia”? “Seria uma benção para o meu povo se eu o tomasse por marido. É o que farei” (Andersen, 2019, p. 343).

A história tem um final surpreendente: uma vez que, para a concretização do casamento, era necessário que o Filósofo permanecesse na condição (secundária) de “sombra” da Sombra, renunciando a sua humanidade, sua recusa em fazê-lo leva-o a ser executado, com a Sombra triunfando como marido da princesa e humanizada para sempre. Chama atenção, no entanto, não apenas a sabedoria da Sombra e sua versatilidade em dominar o conhecimento humano, mas o enfoque da princesa na questão administrativa. A princesa possui uma abordagem incomum e distante dos contos clássicos de Perrault e dos Grimm, primeiro por ter a autonomia de escolher um marido e, segundo, por sua opção ter sido baseada no intelecto da pessoa, o que novamente evidencia a importância do bom gerenciamento do reino. Além disso, para cuidar de seu povo, não hesitou em eliminar aquele que não estivesse disposto a obedecer ordens, também não deixando de revelar uma faceta sanguinária de sua personalidade.

A Princesa de “João Pateta”

Nesse conto, registrado por Andersen, um rei manda anunciar que casaria a filha com o pretendente que tivesse mais conhecimento. Ao saber da notícia, um velho senhor incentiva dois de seus filhos, um que sabia latim e outro que dominava técnicas de artesanias, a

apresentarem-se como pretendentes. O senhor possuía ainda um terceiro filho, João Pateta, sobre quem não se pensou, pois, além de considerado estúpido, não possuía uma boa aparência. No momento da partida dos irmãos em direção ao castelo, no entanto, João Pateta os acompanha, montado em um bode (o pai provera cavalos somente para os dois irmãos), igualmente chegando ao local.

Como era de se esperar, a história é favorável a João Pateta: seguindo a longa fila de candidatos a serem entrevistados, seus irmãos são primeiramente recusados: o que sabia latim não conseguiu se lembrar de uma só palavra; e o artesão reclamou do intenso calor vindo da cozinha, ambos não agradando a princesa. Seguindo a sua vez, João Pateta entra na sala montado no bode, comenta sobre o calor, ao que a princesa prontamente responde ser devido aos frangos sendo assados na cozinha. Essa é uma oportunidade para que João pergunte se pode assar uma gralha que encontrou no caminho, o que a princesa consente, advertindo-o de que não há mais panela nem molho para tanto. Usando a criatividade, João alega haver madeira e lama suficientes, que poderão ser úteis, e uma interação se estabelece entre eles, a ponto de a Princesa o escolher. Esse fato, bem como o de João Pateta ser, ao final, coroado rei, revela que, nesse caso, a princesa construída por Andersen se interessa pelo pretendente mais agradável, que esteja mais interessado em dialogar e compartilhar uma rotina: assar frangos, providenciar lenha, etc., demonstrando-se também preparado como provedor de necessidades. Essa princesa, assim, revela-se alvo de proteção e amparo, mas, ao mesmo tempo, com necessidade de afinidade e amizade.

3.2 Princesas que se tornaram princesas por meio do casamento

“Cinderela”

A narrativa de Cinderela figura entre as mais célebres dos clássicos literários³⁰. Na obra de Perrault, intitulada “Cinderela ou Sapatinho de Vidro”, a história parte do relato de

³⁰ Entre as muitas versões de “Cinderela” está a italiana “Cenerentola”, de autoria de Basile, que, provavelmente tenha servido de base para as variantes mais amplamente difundidas de Perrault e Irmãos Grimm. Nessa história, Zezolla, por não aceitar o segundo casamento do pai, assassina a madrasta com a ajuda da governanta, que é a próxima a se casar com ele. Diferentemente do que Zezolla esperava, no entanto, a nova madrasta não apenas leva suas seis filhas (até então ocultas) para morar com sua família, como transforma-a em criada, obrigando-a a permanecer na cozinha, misturada às cinzas do fogão. O destino de Zezolla começa a mudar ao receber a visita de uma pomba mágica, a qual lhe informa que, se pedir ajuda à Pomba das Fadas da Sardenha, será atendida, o que Zezolla faz, recebendo como presente uma muda de tamareira, uma enxada de ouro e um guardanapo de seda. Esses objetos serão úteis para realizar o desejo de Zezolla de participar, sem que ninguém a reconheça, mas de modo exuberante, dos bailes oferecidos pelo rei de seu vilarejo. A fuga apressada da festa durante o terceiro

uma jovem sob o jugo de sua madrasta, cujas filhas são tão vis e perversas quanto ela. Enquanto Cinderela ostenta virtudes louváveis, demonstrando simplicidade, resignação e obediência irrestrita às demandas da madrasta, essa e suas filhas engendram atos tiranos, impelidos pela maldade e pela inveja, de modo a atrapalhar a vida de Cinderela e tirar-lhe a paz. Por sua docilidade e respeito, a jovem pede permissão à madrasta para comparecer aos bailes oferecidos pelo rei do vilarejo, o qual, com essa celebração, procurava uma pretendente para o filho. À negativa do pedido, no entanto, pela primeira vez, Cinderela reage de modo transgressor, e, com a ajuda de uma Fada Madrinha, realiza o seu desejo. De fato, sua participação nos bailes dá-se por meio de feitiço, com sua identidade ocultada e estando condicionada a que retornasse a sua posição de criada antes da meia-noite a cada vez. Justamente por essa razão, Cinderela sai às pressas de um dos bailes, deixando para trás um dos sapatos, o que impelirá o Príncipe a procurá-la pelo vilarejo e, ao encontrá-la, casar-se com ela.

Nessa versão, Cinderela ascende à posição de princesa, perdendo suas irmãs e conduzindo-as ao palácio, onde consegue orquestrar-lhes casamentos com membros da corte. Um aspecto moral do conto ressalta a importância da beleza e como esse traço é enaltecido por meio das transformações realizadas em Cinderela pela Fada Madrinha. O conto também revela as vicissitudes como manifestações do destino e ao considerar-se a maneira como Cinderela era tratada e sua reação diante das humilhações com abdição e obediência. Sua reação de protesto somente acontece quando suas irmãs vilãs ironizam suas vestimentas simples, o que também relaciona suas atitudes a motivações embasadas na aparência exterior. A conquista do príncipe, por sua vez, está intrinsecamente ligada à paixão despertada à primeira vista, também conectada aos trajes de Cinderela, os quais eram complementados pela elegância de seu sapatinho de cristal.

A versão de Cinderela documentada pelos Irmãos Grimm foi intitulada “A Gata Borralheira”. O conto inicia quando a mãe da menina, embora debilitada, ainda está viva e solicita à filha que continue a ser devota e virtuosa, confiando que Deus a auxiliará constantemente. Cinderela atende ao pedido da mãe. Mesmo depois de sua morte, quando o pai casa-se novamente, acolhendo em seu lar a segunda esposa e suas filhas maldosas, a menina mantém-se no propósito de bondade e segue dessa maneira, em face dos maus-tratos

baile, faz com que Zezolla perca um de seus tamancos, mas que funciona para o seu bem, dando origem a outras festas para que o rei a encontre, descubra a sua identidade e case-se com ela, no final feliz esperado (e invejado), típico do conto.

das novas agregadas, característicos da história. O apelido de Gata Borralheira é um elemento de distinção nessa versão, e que se dá em razão de a moça andar maltrapilha e com as roupas sujas das cinzas do borralho da lareira.

E há, ainda, várias diferenças com relação aos elementos mágicos e funções no desenvolvimento do enredo. Para citar alguns, ao chorar no túmulo da mãe, Borralheira rega uma planta, que se transforma em uma avelaneira e abriga um Pássaro Branco, que fará as vezes de fada madrinha. O sapatinho é perdido porque, com o intuito de descobrir quem era a moça que nunca permanecia até o final do baile, por quem se apaixonara, o Príncipe prepara uma armadilha na escada para prender seu sapato (dourado, aqui). As artimanhas das irmãs para que o sapato lhes sirva incorrem em sangue e violência, com uma delas mutilando o dedo e, a outra, o calcanhar. E o final que lhes é reservado não é menos trágico:

Na hora do casamento, as duas falsas irmãs apareceram para adular Borralheira e participar de sua boa sorte. Quando o cortejo nupcial se dirigia à igreja, a mais velha se sentou à direita e a mais nova à esquerda, e os pombos furaram um olho de cada uma.

Mas, na saída da igreja, a mais velha ficou à esquerda e a mais nova à direita, e os pombos furaram o outro olho de cada uma. Assim, a maldade e falsidade delas foram punidas para o resto da vida com a cegueira (Grimm, 2005, p. 61).

Em qualquer das versões, Cinderela é uma personagem de extrema submissão, benevolência e beleza, que, mesmo na condição de humilhação, evoca sensações de delicadeza e caráter terno. Na versão de Perrault, ela parece “flutuar”, assim como uma pluma, nos sapatos de cristal, conforme aponta Canton (2002), que destaca essa invenção do escritor como um elemento original. Além disso, o conto destaca várias simbologias ligadas à condição da mulher. A abóbora que é utilizada como meio de transporte (tendo sido transformada em carruagem), por exemplo, associa-se à abundância de sementes e pode estabelecer relações tanto com a fertilidade quanto à regeneração do espírito, segundo o *Dicionário de Símbolos* de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (2020). O sapato de cristal, por sua vez, conecta-se à participação de Cinderela na festa e comprova a sua identidade:

Grande foi a surpresa de quando Cinderela tirou do bolso o sinal de reconhecimento, a prova irrefutável, o *outro sapatinho*, que colocou no pé: a prova da identidade da pessoa. O príncipe, apático desde o seu desaparecimento, tendo-a enfim reencontrado, casa-se com ela por sua beleza, apesar de sua pobreza e seus farrapos (Chevalier; Gheerbrant, 2020, p. 881, grifos originais).

A carruagem confeccionada a partir da abóbora e os sapatos de cristal também representam a jornada de Cinderela para chegar ao baile e seu percurso de volta, servindo para expressar a sua ascensão como para preservar a sua integridade. O caminhar da princesa é igualmente simbólico, remetendo à fertilidade e à renovação, as quais são componentes essenciais no processo de amadurecimento dessa heroína. Por outro lado, o uso de um material tão delicado na confecção do sapato denota sutileza e desenvoltura, além de uma preocupação com a aparência física, para haver harmonia com o seu traje e a simplicidade de sua pessoa. O tamanho dos pés é outra característica diferenciada na configuração e no desempenho da protagonista no conto, uma vez que os pés são a base de sustentação do corpo e fundamentais para os passos que levam a um destino específico. No caso de Cinderela, possuir os pés pequenos é determinante em sua trajetória, culminando no encontro com o príncipe e consequente final feliz.

Na versão alemã é a árvore da avelaneira o elemento simbólico da fertilidade. A árvore está intimamente ligada ao aspecto do maravilhoso na narrativa, pois abriga os dois Pombos Brancos que competem como idealizadores do destino da protagonista. Por ter sido plantada no túmulo da mãe de Borralheira, ela também estabelece uma conexão entre mãe e filha, evidenciando o cuidado que transcende as fronteiras entre o mundo dos vivos e dos mortos por meio da comunicação. Os pássaros mágicos, vistos como uma extensão da proteção materna, além de expressar o amor,

ao longo de toda a simbologia judaico-cristã, a pomba — que, com o Novo Testamento, acabará por representar o Espírito Santo — é, fundamentalmente, um símbolo de pureza, de simplicidade, e, também, quando traz o ramo de oliveira para Noé, na arca, de paz, harmonia, esperança, felicidade recuperada (Chevalier; Gheerbrant, 2020, p. 805).

Os pombos desempenham vários papéis na narrativa do conto. Eles atuam de modo colaborativo com Borralheira ao auxiliá-la na realização das tarefas difíceis, como a separação de lentilhas do meio das cinzas. Eles também atuam como promotores de justiça ao punir as antagonistas com a cegueira. De fato, nesse sentido, eles são vistos como instrumentos punitivos, sendo também associados a elementos bíblicos. Eles se inserem em um conjunto de elementos de proteção ao redor da personagem, fazendo alusão simbolicamente à restauração do bem. A presença marcante de uma atmosfera religiosa na versão alemã, por meio desses pombos protetores, ainda que vingativos, busca fortalecer os ideais religiosos da classe média,

em que a bondade é recompensada e a maldade é severamente punida. Isso exemplifica o comportamento social aceitável de acordo com esses ideais.

“Grisélidis”

Eliana Bueno-Ribeiro (2016) realizou a tradução de “A Paciência de Grisélidis” (ou “Grisélidis”), de Perrault, uma história em versos, estruturada na forma de novela³¹ e privilegiando o contexto histórico. A narrativa se concentra na tolerância feminina, expressa na trama de um príncipe que inicialmente rejeita a ideia de se casar, mas muda de opinião ao encontrar uma jovem de beleza excepcional e caráter pacífico:

Sem orgulho ou vaidade,
Completamente obediente,
Comprovadamente paciente,
E que vontade própria não tenha (Perrault, 2016, p. 348).

Trata-se de uma camponesa, Grisélidis, em quem o príncipe encontra todas as qualidades desejáveis e que se torna, assim, princesa por meio do matrimônio. O casamento não prospera como deveria. O encanto da vida cercada por cortesãs, que Grisélidis leva a princípio, é abruptamente interrompido pelo comportamento cruel e ciumento do marido, que a isola, privando-a dos cuidados da corte e do convívio social e, mais ainda, da filha do casal, sob o argumento de que a menina teria que ser preservada da convivência com uma camponesa, que não possuía os trejeitos de uma dama da corte: “Vejo que a amais, disse-lhe, entretanto / É preciso que desde já eu vô-la retire / Para moralmente educá-la e para preservá-la / De um certo mau gosto que adquirir pode-se convosco” (Perrault, 2006, p. 362).

De fato, a crueldade do marido vai além: ele envia a filha a um mosteiro, alegando falsamente a Grisélidis que ela havia falecido, o que é utilizado para testar a sua submissão e aceitação resignada de infortúnios — testes nos quais Grisélidis é aprovada, ao manter a sua fé inabalável e acreditar que as provas são desígnios divinos. A história se concretiza quando o marido toma conhecimento de que a filha está prestes a se casar com um nobre. Constatando a veracidade de seu amor, ele assente à união, revendo também o seu

³¹ De acordo com Eliana Bueno-Ribeiro (2016, p. 342), Perrault mencionou o termo “novela” com a finalidade de associá-la ao requinte dos textos preciosos da época.

comportamento para com Grisélidis, reparando os danos que cometera e assumindo por ela o seu amor:

Sabei, ainda, que vivamente tocado
 Pelo zelo e paciência
 Da esposa fiel e sábia
 Que indignamente expulsei,
 E que reabilito, a fim de reparar,
 Por tudo o que pode o amor mais doce ter,
 O tratamento duro e bárbaro
 Que recebeu de meu espírito ciumento (Perrault, 2006, p. 372).

A história de Grisélidis é caracterizada pela ausência de elementos mágicos, o que a torna mais realista e próxima a situações plausíveis. Essa abordagem enfatiza o comportamento feminino e a importância da união matrimonial, os quais demandam paciência, resiliência e fé em Deus para enfrentar situações difíceis. Nesse contexto, a mulher é apresentada como uma figura redentora, que busca valores celestiais, em contraposição ao homem, que pode ser cruel, perverso e dominante — também evidenciando a atualidade das temáticas de relacionamento e tratamento da mulher (no casamento).

A princesa de “As Fadas”

A narrativa “As Fadas”, de Perrault, explora a temática da beleza associada à educação e à nobreza por meio do matrimônio. Nela, uma viúva possuía duas filhas: uma, mais velha, que se assemelhava a ela em arrogância e maldade e a quem tratava bem; e, uma outra, mais nova, a quem maltratava, que era bela e educada como o pai. A mãe explorava a filha mais nova principalmente nos trabalhos domésticos. Certo dia, ao sair para buscar água na fonte, a filha mais nova depara-se com uma senhora, que lhe pede água. A senhora era uma fada disfarçada, que resolve recompensá-la por sua educação. Generosamente, a fada concede à jovem o dom de, a cada palavra que proferir, fazer surgir de sua boca uma flor ou uma pedra preciosa.

Ao testemunhar tanta riqueza saindo da boca da caçula, a mãe instrui a filha primogênita a buscar essa mesma dádiva, ao que assente, indo ela dessa vez ao poço para buscar água. A personagem encantada, todavia, assume outra aparência e, ao solicitar auxílio, é rechaçada de forma extremamente indelicada pela moça. Desse modo, em vez de dádiva, a jovem recebe uma punição, por meio da qual, a cada palavra que pronunciasse, saísse de sua

boca uma serpente ou um sapo. Ao ver o que acontecera à filha mais velha, a mãe, num ataque de raiva e inveja, expulsa de casa a filha mais nova, que sai em disparada pela floresta. A boa sorte da moça não tarda a ocorrer: um príncipe que retornava de uma caçada, encontra-a em seu caminho e, encantado tanto por sua beleza quanto pela capacidade mágica de fazer brotar flores e pedras preciosas de sua boca, apaixona-se e casa-se com ela.

De modo concomitante, a filha mais velha é igualmente expulsa de casa, uma vez que a aversão da mãe por cobras e sapos torna sua convivência insuportável. A moça também foge para a floresta, lá morrendo sozinha, entretanto. Os irmãos Grimm registraram uma história análoga, intitulada “Senhora Holle”, com desfechos um tanto distintos. A irmã gentil e benevolente não ascende à condição de princesa, como acontece no conto de Perrault, sendo, em vez disso, premiada com ouro. A irmã mal-educada e preguiçosa, por sua vez, recebe um banho de piche como castigo, tendo a pele impregnada dessa substância até o final de sua vida.

“Rapunzel”

O conto de Rapunzel figura como notório dentre os clássicos tradicionais e descreve a trajetória de uma menina entregue a uma feiticeira como forma de punição pelo delito cometido por seu pai, ao furtar-lhe hortaliças do quintal, e sendo trancada no alto de uma torre. A bruxa atua como um tipo de mãe para Rapunzel, fazendo-lhe visitas costumeiras e utilizando os cabelos da menina para acessar a torre, uma vez que essa última não possuía portas ou escadas e, por nunca ter sido cortado, o cabelo de Rapunzel crescera em demasia, a ponto de alcançar o solo. O cabelo passa a expressar, assim, o elo entre a menina e a “mãe” (Corso; Corso 2006). Em determinado dia, um príncipe que anteriormente passara pelo local e testemunhara uma das subidas da bruxa, utiliza o mesmo chamado que ela, “Rapunzel, jogue suas tranças!”, em sua curiosidade de também acessar a torre e conhecer a menina; e ele passa então, igualmente, a visitá-la até que Rapunzel comete o lapso de comentar com a feiticeira o fato de ele ser mais leve que ela ao subir por seus cabelos.

A feiticeira se enfurece, corta os cabelos de Rapunzel e, antes de enviá-la para a floresta, prepara uma armadilha para o príncipe, jogando-lhe apenas o cabelo cortado em sua visita seguinte. Sem a sustentação de Rapunzel, o príncipe cai, fica cego e passa a vagar, desorientado e aos prantos, pela floresta, até que o destino favorável promova, novamente, a sua união. O príncipe identifica o canto triste da amada ressoando na floresta e, ao encontrarem-se, as lágrimas de Rapunzel restauram-lhe a visão, colocando-se como elemento

mágico impulsionador. Posteriormente, eles unem-se em matrimônio, não havendo menção ao desfecho da feiticeira. Desse modo, a temática subjacente à narrativa desenvolve-se em torno do isolamento de Rapunzel, a qual, de certa forma, é afastada para ser preservada dos perigos do mundo real (embora isso não ocorra em nenhum sentido).

A princesa de “O Cravo”

O conto “O cravo” descreve a trajetória de um príncipe dotado de poderes mágicos, que lhe proporcionam realizar qualquer tipo de desejo. Na infância, o príncipe é sequestrado pelo cozinheiro real, que o mantém em um cativeiro longínquo em um castelo que lhe pedira. Observando a solidão do menino, o cozinheiro sugere que ele faça surgir uma menina para ser sua amiga, ao que o príncipe atende. O cozinheiro, porém, temendo que o príncipe questione a sua ascendência, pede que a menina o assassine enquanto ele dorme, o que ela não faz, em vez disso, delatando o cozinheiro e revelando ao menino parte de sua história. O príncipe, assim, transforma o cozinheiro em um cachorro e, à recusa da menina em segui-lo em busca do seu passado (por causa da distância), transforma-a em um cravo, levando-a na lapela do paletó ao buscar o castelo de seu pai. É no ambiente desse castelo que a história tem o seu desfecho, inclusive com a descoberta e libertação da rainha, que estivera presa em uma torre, injustamente acusada de ter matado o menino; e no qual acontece, ainda, o final feliz da história, em que o príncipe casa-se “com a bela jovem que trouxera para o palácio como flor e, pelo que sei, talvez continuem vivos” (Grimm, 2005, p. 47). Esse sendo também um caso de princesa que adquire essa condição pelo matrimônio, a participação da menina é fundamental, pois graças a sua decisão de ajudar o príncipe, ele sobrevive e (além de encontrar o amor) pode ajudar na resolução da trama orquestrada contra sua mãe.

“Polegarzinha”

A história de Polegarzinha, de Andersen, inicia com o desejo de uma mãe de ter uma criança que nunca crescesse. Ávida por realizar seu sonho, procura uma feiticeira, que lhe dá um grão de cevada, garantindo que sua vontade será concretizada. A criança, por conseguinte, é gerada a partir da floração da cevada e nasce do tamanho de um polegar, recebendo o nome de Polegarzinha. As aventuras da pequenina têm início quando uma rã a sequestra para que se torne sua nora. Como até mesmo os peixes do lago ficam indignados com o fato de uma

menina tão bonita ter que conviver com sapos feios e asquerosos, resolvem libertá-la da folha onde ficara confinada.

Deslizando pelas correntezas do rio, Polegarzinha encontra abrigo na toca de uma rata, a qual começa a organizar seu casamento com o Senhor Toupeira, para que não fique desamparada. O destino de Polegarzinha começa a mudar, de fato, quando sua compaixão pelos animais impulsiona-a a ajudar uma andorinha. A nova amiga pássaro resgata-a de seu futuro casamento, levando-a para um país cujo sol resplandece junto ao céu e mar azuis. Entre arvoredos e flores, Polegarzinha avista um jovem igualmente pequenino, o príncipe e Anjo das flores, com quem, dessa vez, por fim, se casa, tornando-se a rainha das flores e recebendo o nome de Maio.

3.3 Princesas representadas por simbologias de animais

A princesa de “Pele de Asno”

O conto intitulado “Pele de Asno”, registrado por Perrault, narra a história de um rei que desenvolve um amor obsessivo por sua própria filha. Após ficar viúvo, o rei propõe casamento à filha, que repudia o pedido, mas, para não ser tomada à força, e, com o auxílio de uma Fada Madrinha, pede ao pai presentes quase inalcançáveis (como um vestido da “cor do tempo” ou a pele do Asno Mágico) para evitar o matrimônio. Após realmente receber a pele do asno, a fada instrui a jovem a disfarçar-se com ela e fugir, já que, agora, o casamento seria inevitável. Dessa forma, a princesa foge, atravessa reinos distantes, e passa a levar uma vida humilde, chegando a trabalhar em um chiqueiro, embora sem se desfazer de seus trajes e joias requintados. Em certa ocasião, um príncipe, que voltava de uma caçada, resolve parar no lugar em que a princesa trabalhava. A beleza e delicadeza da moça despertam o amor e a curiosidade do príncipe, especialmente quando ele consegue vê-la pela fechadura de uma porta enquanto ela experimenta um de seus belíssimos vestidos.

A história termina com uma grandiosa festa para celebrar o enlace da princesa e do príncipe, contando com a presença de reis de lugares longínquos, incluindo o pai da moça, que havia se casado com uma rainha viúva e esquecido do amor que sentia pela filha. Maria Tatar (2004, p. 214) destaca o fato de que essa história oferece uma reflexão sobre a relação entre pai e filha e sobre o comportamento do pai, o que forjou a partida da menina como forma de se livrar do incesto. Nesse sentido, a pele do asno utilizada como capa é simbólica da invisibilidade social, que possibilita um novo começo para ela.

A princesa de “O Rei da Montanha de Ouro”

Nesse conto, dos Irmãos Grimm, um rico mercador descobre que perdera todo o dinheiro que fazia em viagens, comercializando mercadorias valiosas, em decorrência do naufrágio de seus navios. Ao receber a notícia da perda financeira, um anão lhe aparece, prometendo-lhe muito ouro em troca de entregar o que primeiro lhe roçasse as pernas no período de doze anos. O homem concorda, sem imaginar que, ao chegar em casa, seu filho, muito pequeno, utilizasse suas pernas como apoio para andar. Doze anos passaram-se e o menino, não aceitando ser entregue ao anão, e o pai, por sua vez, consciente de que não cumprira o prometido, e visto que o filho não mais lhe pertencia, decide colocá-lo em um barco para navegar, sem rumo, o curso de um rio, também quase certo de que morreria.

Após navegar por um tempo, o jovem depara-se com uma praia desconhecida e um magnífico castelo. Ao adentrar o castelo, descobre uma princesa enfeitiçada, que havia sido transformada em cobra. Para quebrar o feitiço, o jovem teria que suportar ataques de homens por três noites consecutivas e, no final da terceira noite, ter sua cabeça cortada pelos invasores, podendo ser salvo apenas pela princesa, que se tornaria a futura rainha daquele reino. Magicamente, tudo ocorre conforme estipulado, a princesa retorna à forma humana e os dois casam-se, passando a viver nesse reino.

Anos mais tarde, o agora “Rei da Montanha de Ouro” decide visitar seu pai. Antes de partir, a rainha dá-lhe de presente um anel mágico, que lhe permitirá a transportabilidade, com a condição de que não seja utilizado para levá-la até o sogro. Porém, ao encontrar-se com os familiares seu pai não o reconhece como rei em razão de seus trajes humildes. Para provar que estava dizendo a verdade, gira o anel, fazendo com que sua esposa e filho apareçam na residência de seu pai, o que o faz quebrar sua promessa. Por conseguinte, o rei é abandonado pela rainha, também perdendo o anel mágico, e restando-lhe a alternativa de retornar ao reino para retomar o seu posto. No caminho, é novamente congratulado com presentes auxiliares: botas mágicas, uma espada e um manto de invisibilidade, que o ajudam a encontrar o castelo. Ao chegar, o protagonista nota que o ambiente é festivo, pois a esposa, que o abandonara, se estava casando com outro. Empunhando, então, a espada mágica, ele consegue eliminar todos os presentes, exceto a soberana. O desfecho da narrativa destaca a restauração do casamento e sua posição como único Monarca.

O conto apresenta uma peculiaridade ao incluir uma princesa metamorfoseada. Ela aguarda doze anos para ser resgatada e retomar sua forma humana. Além disso, constitui um caso de princesa que passa a essa condição por meio do matrimônio, mas com um período

turbulento entre esse acontecimento e o final em que a estabilidade é restaurada. Nesse sentido, destaca-se também a figura do herói, que, nas reviravoltas da história, enfrenta diferentes desafios para recuperar seu título de rei e reunir-se à sua família, traçando, assim, o seu próprio destino.

“A Pequena Sereia”

No conto “A Pequena Sereia”, de Andersen, a sereia é a mais nova de seis irmãs que vivem com o pai num reino subaquático e aguarda até completar quinze anos para poder conhecer a superfície marítima. Na sua primeira aventura, salva um belo príncipe que navegava em meio a uma tempestade e estava prestes a se afogar. Motivada por esse feito e tendo-se despertado para outros universos além do seu, ao retornar para o fundo do mar, indaga sua avó sobre a possibilidade de possuir uma alma mortal e transformar-se em humana, ao que, em resposta, a senhora lhe diz:

— Não — disse a velha rainha do mar —, a não ser que um homem venha a te amar tão profundamente que seja para ele mais que pai e mãe. Se ele concentrar em ti todos os seus pensamentos e todo o seu amor, e se deixar que um padre ponha a sua mão direita na tua, prometendo ser-te fiel nesta vida e na eternidade, então a sua alma se transferirá para o teu corpo, e obterás uma parte na felicidade que espera os humanos. E ele te dará uma alma, sem perder a sua. Mas isso jamais acontecerá! Tua cauda de peixe, que entre nós, gente do mar, constitui um símbolo de beleza, é considerada na terra uma deformidade: lá é preciso ter dois esqueques fortes, que eles chamam pernas, para ser uma criatura bela! (Andersen, 2019, p. 35).

O conto aborda diversas temáticas, tais como a desobediência da princesa, que, motivada pelo desejo de se tornar humana e conviver com o príncipe, recorre a uma feiticeira. Além disso, mostra as consequências de colocar-se em outro ambiente em busca do amor idealizado. O príncipe, por sua vez, não se apaixona por ela em sua forma humana. Ao final, uma importante lição sobre a conquista da imortalidade é apresentada, quando a princesa se vê incapaz de matar o príncipe para desfazer o encanto que a tornará humana. Embora não tenha conquistado o amor do príncipe, o que lhe concederia a imortalidade da alma, ela opta pela morte, transformando-se em uma “filha do ar”, responsável pelo sopro de brisas e fragrâncias de cura e felicidade.

A esposa de Barba Azul

Considerado o conto mais sombrio de Perrault, com a animalização presente na figura masculina, “Barba Azul” revela a história de um homem rico, proprietário de vários bens, e de uma barba tão enegrecida, que apresentava um tom azulado. Devido a essa característica, ele torna-se temido pelas jovens: “o que as desgostava mais era o fato de que ele já havia desposado várias mulheres, e ninguém sabia o que tinha acontecido com elas” (Perrault, 2015, p. 41). Apesar disso, uma pretendente aceita seu pedido de casamento, tornando-se sua esposa e, como tal, nobre e muito rica, podendo ser comparada a uma princesa, em vista da grandiosidade de seu patrimônio. Algum tempo depois do casamento, Barba Azul viaja e recomenda que a esposa desfrute da luxuosa mansão, onde passa a morar, e que até mesmo receba seus amigos, se quiser. Para tanto, entrega-lhe as chaves de todas as dependências da casa, que podiam ser quase todas usadas, exceto por uma minúscula chave, que dava acesso a um pequeno gabinete, que estaria proibida de usar, sob pena de terríveis consequências.

Impelida pela curiosidade, a esposa abre a porta proibida e descobre várias mulheres (as esposas precedentes de Barba Azul, pregadas às paredes, mortas por estrangulamento). Ao sair, horrorizada, do local, derruba, sem querer, a chave, que ganha uma mancha de sangue. Por se tratar de uma chave encantada, a mancha não desaparece, por mais que a moça a tenha tentado limpar. De fato, a mancha torna-se simbólica da violação da proibição de Barba Azul, possibilitando, ao retornar à casa, a descoberta da transgressão da esposa, o que leva a sua condenação à morte. Surpreendentemente, a esposa é salva por seus irmãos, que haviam prometido visitá-la naquela noite e chegam a tempo de impedir Barba Azul de assassiná-la com um cutelo, matando-o à espada, em vez disso. A esposa herda toda a fortuna do casal.

O conto de horror apresenta como único elemento mágico a mancha de sangue na chave, e retoma o caminho inverso da felicidade matrimonial ao introduzir um marido assassino em série como personagem. Apesar disso, Perrault procura mostrar, por meio da desobediência da esposa, que os vilões e malfeitores tendem a ser eliminados nas histórias, dando espaço ao final feliz, embora, nesse caso, o final feliz aconteça apenas para um dos cônjuges. Segundo Maria Warner (2002, p. 31), contos como “Barba Azul” ou “A Bela e a Fera” servem para alertar os ouvintes e iluminar seu caminho para o futuro.

O terrível momento por que passou a esposa de Barba Azul evidencia os tipos de dificuldades enfrentadas pelas princesas em determinadas situações. De acordo com Martins (2016, p. 30), quando essas personagens afastam-se do ambiente familiar, enfrentam conflitos e requerem ajuda para superá-los. Elas frequentemente são vítimas de injustiças em suas

narrativas, sendo alvo de artimanhas de fadas malévolas, bruxas e madrastas que buscam prejudicá-las. Essas antagonistas são caracterizadas por suas atitudes maléficas, por tentativas de matar, envenenar, punir e amaldiçoar. Elas personificam o mal e geralmente são retratadas com aparência animalizada, intensificando o papel que desempenham. A configuração das princesas, por sua vez, seja com relação a aspectos físicos ou morais, é demarcada por suas qualidades de modéstia, beleza, educação e bondade. Essas virtudes destacam-se ao longo dos enredos, os quais mostram o triunfo do bem (Sosa, 1978 p. 124). E para selar o destino das protagonistas nos contos, elas casam-se com os seus heróis. O desfecho comum dos contos de fadas ressalta, assim, que a principal função das princesas é amar os príncipes, casar-se com eles e dedicar-se à família (Lopes, 2015, p. 42). Por essa razão, elas sempre são caracterizadas por atributos que reforçam a sua passividade e sua função social de objeto de prazer e cuidados com a família (Khéde, 1990, p. 22).

Em alguns contos de fadas apresentados, as princesas casam-se com homens de *status* social mais modesto, como nos casos de João Pateta e João Bobo. Nessas histórias, os personagens masculinos, embora aparentemente considerados simplórios, demonstram qualidades agradáveis (como senso de humor, perspicácia ou afinidade suficiente para iniciar uma conversa, por exemplo) e são capazes de conquistar as futuras esposas. Similarmente, em “Riquete”, o pretendente, apesar de ser caracterizado como feio, consegue fazer com que a princesa apaixone-se por ele em razão de suas qualidades. E “O Rapaz que Não Sentia Calafrios” caracteriza um homem destemido, o qual conquista a noiva por não ter medo de passar algumas noites em um castelo considerado mal-assombrado. A escolha de cônjuges humildes e até mesmo ridicularizados, como nesses casos, não compromete os enredos, no entanto. Ao contrário, ela preserva os elementos tradicionais associados aos desfechos clássicos recorrentes na maioria dos contos mostrados. Essas histórias destacam um outro paradigma de escolha matrimonial, indo além das convenções sociais mais comuns e valorizando atributos como astúcia, coragem, etc., além dos mencionados, igualmente desejáveis no homem que acompanhará a princesa em sua vida no reino.

3.4 A princesa como representativa de ideais atribuídos à mulher na literatura

Há um contexto histórico que molda os papéis sociais masculinos, femininos e infantis. Desde a infância, as normas comportamentais são claramente definidas conforme as perspectivas masculina e feminina. De acordo com Heleieth Saffioti (2015, p. 37), em geral, espera-se que o desenvolvimento das mulheres seja “amputado”, especialmente no que diz

respeito ao pensamento crítico e ao poder. Para a autora, enquanto os homens exaltam sua virilidade e se preocupam em manter a moral e a honra, as mulheres são orientadas a agir de forma dócil e submissa ao homem dominante.

Na opinião da autora, ainda, a configuração masculina está ligada ao uso da força física para prover o lar, enquanto a configuração feminina relaciona-se ao desenvolvimento de habilidades manuais, serviços domésticos e cuidados com os filhos. E ela sustenta que essas atribuições são decorrentes de sociedades primitivas e foram mantidas ao longo do tempo, sendo compreendidas como características da formação patriarcal, que se estendeu até o século XIX, embasada principalmente na diferenciação biológica³² e na religião³³.

Esse tipo de construção social influenciou os contos de fadas tradicionais, que transmitem elementos culturais sobre o masculino e feminino. O patriarcado é evidente no comportamento dos bravos heróis e das submissas heroínas, reforçando uma lógica moralizante das histórias. A conexão com objetos e ajudas mágicas, presente na maioria dos contos, enfatiza a crença de que os personagens que prezam por valores morais como bondade e humildade são agraciados pelo final feliz e justo, vencendo todas as situações difíceis. Dessa forma, a figura da princesa é geralmente concebida com o propósito de ilustrar a dinâmica das diferenças e estimular a sensação de pertencimento por meio do uso de trajes extravagantes, da ostentação do luxo e da adoção de comportamentos passivos condizentes com as regras sociais vigentes em sua época.

Nos contos de fadas, a protagonista, geralmente uma jovem sofrida, anseia por incorporar o brilho da realeza. No entanto, as princesas por nascimento muitas vezes têm

³² Aristóteles, filósofo grego nascido em 384 a.C., registrou suas observações acerca do tema na obra *Metafísica*. Para ele, homem e mulher são opostos como os elementos água e fogo e, fisiologicamente, os homens se sobressaem pelo poder de fecundar e as mulheres, pela capacidade de gerar os filhos. Tal distinção é feita ainda para defender o fato de a mulher eliminar grande quantidade de sangue corresponde à uma fragilidade do ser e do corpo físico e, por isso, ser tão inferior ao do homem, o qual é capaz de produzir esperma. Na obra *A Política*, o pensador ressalta a capacidade de comando masculino, o qual utiliza o senso de justiça e poder para gerir a família de acordo com as virtudes morais, em detrimento da mulher, que precisa utilizar as suas qualidades para silenciar-se e obedecer, pois “quanto ao sexo, a diferença é indelével: qualquer que seja a idade da mulher, o homem deve conservar sua superioridade” (Aristóteles, 2006, p. 33).

³³ No estudo bíblico do Livro do Gênesis, por exemplo, é possível identificar algumas impressões sobre gênero, as quais ganharam proporções universais e passaram a compor e influenciar modos de vivências. Nessa parte, o intuito do líder Moisés era chegar até a terra prometida, e, para isso, conduziu o povo no deserto por quarenta anos. Sua peregrinação culmina na origem de leis e costumes a serem cumpridos pelo povo hebreu. Embora Moisés não tenha cumprido a missão de chegar até a terra prometida, Josué finda a missão por volta do ano 1250 a. C. A necessidade de se adequar em novo ambiente e o enfrentamento às moléstias e guerras, corroborou para que a mulher fosse compreendida como procriadora, com foco na maternidade, e para que passasse a ser excluída de atividades públicas, demonstrando a mudança da orientação familiar matrilinear para patrilinear. Nesse cenário, o chefe da família era responsável por cuidar da propriedade, e, quando falecia, a coordenação ficava para o filho mais velho; na falta de filho poderia deixar para filha, contanto que fosse realizado um casamento com um membro da tribo para que a terra continuasse com o mesmo clã (Lerner, 2019, p. 286).

como responsabilidade, delegada pelo pai, a tarefa de manutenção ou expansão territorial a fim de preservar a riqueza. Assim, tanto o pai, que organiza o casamento da filha, como a mãe que aspira para ela um lugar na nobreza têm como alvo articular o poder em nome da riqueza, seja para mantê-la ou conquistá-la. Nesse sentido, uma princesa dificilmente casa-se com um homem sem procedência nobre, a não ser que ele demonstre bravura e/ou realize provas de desafios diversos. Além disso, a escolha do marido não é baseada no livre arbítrio da paixão, embora em alguns casos as jovens que se tornaram princesas pelo casamento, curiosamente, se apaixonam à primeira vista pelos príncipes. Acima de tudo, a fim de compor os personagens de reis, princesas e príncipes em suas histórias, os Grimm “eliminaram os elementos eróticos e sexuais que poderiam ser ofensivos à moralidade da classe média, acrescentaram expressões cristãs e enfatizaram papéis de gênero específico, de acordo com o código patriarcal” (Canton, 1994, p. 57).

A voz que ecoa do espelho encantado da Rainha Má, presente no conto “Branca de Neve”, pode ser interpretada como a voz do patriarcado ou da própria madrasta, que procura reforçar sua beleza, altamente valorizada como norma social, conforme aponta Maria Tatar (2004, p. 86). A ênfase na aparência física é evidente na figura da madrasta e exemplifica outras nuances da relação matriarcal, como a inveja que sente pela enteada, e seu caráter monstruoso frente à beleza e docilidade da moça. Além disso, a história de Branca de Neve omite a figura paterna, criando um espaço maior para destacar a atuação da madrasta no papel matriarcal.

A versão alemã do conto “Cinderela”, do mesmo modo, evidencia a manutenção da estrutura matriarcal por meio da madrasta e suas filhas, uma vez que a figura paterna igualmente tem participação reduzida. Tal dinâmica, segundo Zipes (2006a, p. 136), também reflete uma ancestral disputa feminina entre mulheres velhas e jovens. No entanto, o castigo imposto às vilãs do conto (madrasta e filhas) anula qualquer hegemonia feminina, demonstrando o código moral ligado ao domínio masculino, que permite a punição da mulher que age em interesse próprio. Conforme Canton (1994, p. 58), o castigo para ações malévolas tornou-se um fator essencial, em particular, nos escritos dos Grimm, inclusive no sentido de ressaltar a violência física e/ou mutilações corporais.

É também comum nos contos de fadas que as princesas sejam relacionadas a três atributos que se interconectam, a beleza, a bondade e a passividade. A beleza de Cinderela, por exemplo, é ressaltada por meio das vestimentas exuberantes que usa nos bailes, o que é de importância para que se destaque nesse ambiente e atraia o interesse do príncipe. Mas sua beleza é indissociável de sua educação e, principalmente, de sua bondade e resiliência.

Evidência disso é o fato de a personagem (na versão de Perrault) não nutrir qualquer sentimento de rancor ou falta de perdão com relação à madrasta e às irmãs, inclusive levando-as a viver com ela em seu palácio e arranjando para as últimas nobres casamentos. E Cinderela é, por fim, modelo de passividade e submissão:

Não é difícil emocionar as ouvintes ou os leitores se o narrador domina com perfeição a arte de descrever uma bela personagem ou uma bela cena. Tarefa mais delicada, exigindo maior destreza, é fazer dessa bela personagem um modelo de candura e submissão às determinações do destino, ou da sociedade. Cinderela não reclama dos maus-tratos e dos serviços pesados que a madrasta e suas filhas lhe impõem, aceita ingenuamente as razões pelas quais ela não pode ir ao baile e, depois, concorda em retirar-se antes da meia-noite (Mendes, 2000, p. 123).

Aludindo à passividade de Cinderela, Mariza Mendes (2000, p. 123) afirma que Perrault “conseguiu retratar, com refinamento artístico, o modelo de comportamento feminino esperado pela sociedade machista: a mulher deve ser bela, dócil, obediente e infinitamente bondosa”, mas que pode ser aplicável aos contos de fadas em geral. De acordo com Zipes (2006a, p. 161), os contos de Perrault apresentam princesas em situações difíceis, em que suas qualidades são utilizadas para vencer as vicissitudes. Nos contos “Riquete do Topete” e “Barba Azul” as protagonistas enfrentam situações conflitantes, mas agem com coragem e nobreza contra os maus-tratos masculinos, triunfando de maneira feliz. E mesmo a passividade é vista como positiva na consagração do que se espera da figura da princesa dentro do contexto masculino, bastando considerar-se os casos de Rapunzel e Bela Adormecida em seu apagamento social em virtude do trancamento na torre da primeira e do sono profundo da última:

[...] heroína feminina essencial dos contos de fadas, Bela Adormecida é a lendária princesa passiva, que espera ser libertada por um príncipe. Desprovida de iniciativa, assemelha-se à catatônica Branca de Neve, que nada pode fazer além de permanecer deitada à espera do Príncipe Encantado (Tatar, 2004, p. 101).

Em grande medida, a elaboração dessas e de outras protagonistas refletindo um discurso dominante com bases patriarcais/matriarcais está intimamente ligada a influências histórico-sociais de representações culturais da mulher especialmente focadas na Idade Média e que permeou principalmente a literatura de Perrault. No período do século XVII, por

exemplo, em que seus contos já circulavam nota-se a união de histórias pertencentes à oralidade das classes baixas, que foram absorvidas pela literatura e circularam na aristocracia, o que representou uma hibridização cultural nos contos. Com essa movimentação popular, houve uma exaltação dos valores nobres por meio da ficção, que padronizou o comportamento de homens e mulheres e fez um movimento de cima para baixo na exposição do cotidiano dos desfavorecidos. As narrativas, por sua vez, propunham uma fuga em todos os sentidos, apresentando descrições de belos castelos como contraponto às dificuldades econômicas enfrentadas pela França, por exemplo. De fato, a realidade das classes populares era bem diferente:

[O]s camponeses, no início da França moderna, habitavam um mundo de madrastas e órfãos, de labuta inexorável e interminável, e de emoções brutais, tanto aparentes como reprimidas. A condição humana mudou tanto, desde então, que mal podemos imaginar como era, para pessoas com vidas realmente desagradáveis, grosseiras e curtas. É por isso que precisamos reler Mamãe Ganso (Darnton, 1986, p. 47).

Durante a Idade Média, a população enfrentou dificuldades alimentares, com a escassez de alimentos básicos e a fome como uma realidade frequente. Em muitas ocasiões, as famílias eram obrigadas a subsistir com uma dieta limitada, composta por uma mistura de água e pão. Nesse contexto, o abandono de crianças por falta de recursos era uma prática socialmente aceitável, conforme descrito nas narrativas de Perrault. Além disso, as mulheres, ao se casarem, assumiam uma carga de trabalho ampliada, atuando tanto nas manufaturas como no âmbito doméstico, além de contar histórias para as crianças antes de dormir. Em média, uma mulher poderia ter entre cinco e sete filhos, dos quais apenas dois ou três sobreviviam. A morte prematura de homens e mulheres era comum, o que levou à normalização do segundo casamento, principalmente entre homens, resultando no aumento da presença de madrastas e enteados nas famílias.

De acordo com Philippe Ariès (2014, p. 266), a posição da mulher na família sofreu uma degradação significativa. A partir do século XIV, a mulher começou a ser representada socialmente pelo marido. No século XVI, tornou-se completamente subjugada à vontade do cônjuge, sendo obrigada a obter seu consentimento em todas as suas ações, sujeitando-se à anulação de suas vontades. Como resultado, a dominação masculina tornou-se mais intensa, afetando não apenas as mulheres, mas também os filhos. O poder de decisão sobre a vida das mulheres, com a fixação da dominação masculina, estendeu-se aos filhos, incluindo a autoridade sobre a escolha matrimonial deles.

Em um outro aspecto, esse momento histórico contribuiu para o refinamento político e cultural maior da classe burguesa, o qual espelhou a educação das crianças, que passaram a ser vistas com maior atenção quanto aos brinquedos, roupas e manuais de etiqueta social. Ainda no final do século XVII os manuais e panfletos sobre os bons comportamentos circulavam entre as classes altas e nas classes camponesas:

era impossível um membro da aristocracia ou burguesia escapar à influência de tais manuais, que se tornaram parte da escolaridade informal e formal de todas as crianças da classe alta. Essas mesmas opiniões foram divulgadas aos camponeses através dos panfletos baratos da Biblioteca Azul. A coerção exercida pelos membros da alta sociedade para agir de acordo com os novos preceitos de bom comportamento aumentou, de modo que os códigos de vestuário e conduta se tornaram extremamente rigorosos e hierárquicos até o final do século XVII (Zipes, 2006b, p. 37, tradução nossa).³⁴

Acima de tudo, esses preceitos vieram destacar o aspecto religioso ao qual estavam atrelados, como Ligia Cademartori afirma em seu enfoque na Contrarreforma e seu reflexo na cristianização das narrativas, nas quais o recato e o clamor a Deus tornaram-se recorrentes: “[o]s princípios educativos que regem os contos de Perrault, e que foram apresentados por ele no prefácio da edição em verso de 1695, são os critérios da arte moral definidos pela Contrarreforma: a valorização do pudor, mas, antes de mais nada, a cristianização” (Cademartori, p. 29). Um exemplo disso, que Cademartori menciona é que na versão de “Barba Azul”, de Perrault, a mulher desse protagonista realiza preces antes de morrer. Na versão popular original “ela se desnuda, dizendo adeus a cada peça de sua vestimenta, numa tentativa de seduzir, com a beleza de seu corpo, o iminente assassino” (Cademartori, p. 29-30).

A abordagem religiosa permeou em igual medida as histórias dos irmãos Grimm e, juntamente com o viés patriarcal, ditou modelos aceitáveis de conduta. Jack Zipes (2006b) aponta uma implementação rigorosa desses padrões severos, que rejeitavam comportamentos “bárbaros”, vestimentas e apelos sexuais naturalizados anteriormente, em particular, no período entre 1480 e 1650. De acordo com ele, a caça às bruxas que ocorreu na França e Inglaterra contribuiu para a regularização da vida religiosa e social. Os valores sociais,

³⁴ Trecho original: *It was impossible for a member of the aristocratic or bourgeois class to escape the influence of such manuals that became part of the informal and formal schooling of all upper-class children. These same views were disseminated to the peasantry through the cheap pamphlets of the Bibliothèque Bleue. Coercion exerted by members of high society to act according to new precepts of good behavior increased so that the codes of dress and manner became extremely stringent and hierarchical by the end of the seventeenth century.*

políticos e religiosos mesclaram-se aos interesses aristocráticos e foram incorporados às qualidades burguesas de honestidade e responsabilidade. A igreja contou com o apoio das classes mercantis para reforçar os ideais protestantes como forma de direcionar a sociedade para uma maior racionalização e coibir desvios associados ao diabo, como personificados em lobisomens e bruxas. As mulheres frequentemente eram associadas ao diabólico por praticarem bruxaria, o que era visto como uma manifestação de sua natureza quase indomável, distante dos preceitos cristãos. Como consequência, o período foi marcado pela proteção e abrigo das crianças, que eram consideradas símbolos de pureza, e pela punição dos malfetores, que realizavam atos impulsivos pela natureza selvagem em nome da moral e do cristianismo (Zipes, 2006b, p. 49-51).

No medievalismo não se estabelecia uma distinção clara entre a figura da criança e a do adulto, porquanto não havia consciência de que a infância representasse uma fase distinta da maturidade, que demandasse cuidados mais específicos relacionados a brincadeiras, vestimentas e educação. Entretanto, a partir do século XVII, a questão passou a ser abordada de maneira distinta, com as crianças sendo reconhecidas como uma parte fundamental da esfera familiar, enquanto seres que necessitavam de orientação e cuidado antes de alcançarem a fase adulta. Tal preocupação com as crianças também se refletiu nas publicações dos Grimm, que buscaram atenuar a violência contida nos contos coletados, demonstrando o cuidado com as histórias que, aos poucos, passaram a ser destinadas ao público infantil.

A escola atuou como coadjuvante nesse processo, proporcionando um ambiente mais adequado para a formação das crianças e tratando-as como adultos em potencial, que careciam de disciplina e conhecimento. De maneira incisiva, a ampliação da circulação das histórias infantis esteve intrinsecamente ligada ao ambiente escolar. Os contos de fadas, por sua vez, solidificaram-se ainda mais, ultrapassando o ambiente doméstico. Em 1830, por exemplo, os contos de Perrault chegaram à Espanha, ganhando novas traduções sob o título de *Contos de Fadas* em 1862. Além disso, desde 1741 circulava uma edição inglesa bilingue destinada aos alunos que estudavam francês, e

a enorme difusão de contos recolhidos por folcloristas ou recriados por autores que extraíam de fontes populares tornou possível a manutenção destes contos no imaginário coletivo de uma sociedade que se industrializava e alfabetizava rapidamente. A escolarização social gradual trouxe a necessidade de leitura de textos para jovens alunos e os contos populares

encontraram depressa o seu caminho para a sala de aula³⁵ (Colomer, 2010, p. 148, tradução nossa).

No século XVIII, a difusão dos contos infantis foi ampliada, com os contos frequentemente reafirmando a construção de papéis sociais idealizados. A obra de Perrault continuou a ser valorizada durante esse período, impulsionando seus valores primorosos. Assim,

a socialização literária foi uma maneira de difundir os valores e interesses e de reforçar subliminarmente o seu domínio sobre o processo civilizatório. Porque a infância tinha se tornado uma fase distinta de crescimento e foi considerada como base importante para o desenvolvimento do caráter individual, foi dada atenção especial às boas maneiras das crianças, às roupas, livros, brinquedos e educação em geral³⁶ (Zipes, 2006b, p. 50, tradução nossa).

Houve uma maior supervisão dos leitores jovens, a fim de garantir que as histórias transmitissem valores ideológicos apropriados. Dado que as classes sociais mais altas influenciavam o conteúdo transmitido pela escola, havia um padrão educacional e civilizador tanto no ambiente escolar quanto no doméstico. Os contos de fadas, portanto, precisavam reforçar o poderio da camada social. “A investigação discreta e a censura foram empregadas para garantir que os contos de fadas fossem mais ou menos construídos para seguir o padrão clássico e para reforçar os códigos dominantes dentro de casa e da escola³⁷” (Zipes, 2006b, p. 35, nossa tradução).

No caso de Andersen, apesar de suas histórias terem sido publicadas posteriormente, elas têm origem popular e são influenciadas pela pobreza de sua infância. Ele desenvolveu um estilo de escrita peculiar, deixando de lado o “era uma vez” e adotando uma linguagem mais coloquial em seus contos, o que o tornou um escritor moderno de contos de fadas (Zipes, 2006a, p. 14). Suas histórias retratam as dificuldades humanas e incentivam a reflexão social,

³⁵ Trecho original: *La enorme difusión de los cuentos recopilados por los folcloristas o recreados por autores que bebían de las fuentes populares permitió mantener estos cuentos en el imaginario colectivo de una sociedad que se industrializaba y alfabetizaba con gran rapidez. La progresiva escolarización social planteó la necesidad de textos de lectura para los pequeños alumnos y los cuentos populares pasaron pronto a las aulas.*

³⁶ Trecho original: *A Literary socialization was one way of disseminating its values and interests and of subliminally strengthening its hold on the civilizing process. Because childhood had become more distinguished as a separate phase of growth and was considered as the crucial base for the future development of the individual character, special attention was now paid to children's manners, clothes, books, toys, and general education.*

³⁷ Trecho original: *“that is, discreet inquiry and censorship have always been employed to guarantee that fairy tales were more or less constructed to follow the classical pattern and to reinforce the dominant social codes within the home and school”.*

sem uma moral explícita. Como ressalta Maria Tatar (2004, p. 304), “para Andersen o sofrimento é a insígnia da superioridade espiritual, e seus protagonistas tiranizados emergem triunfantes por sofrer humilhações aparentemente infundáveis”.

As princesas, a exemplo da Pequena Sereia, experimentam angústias ao buscar adaptar-se a um universo diverso. O desfecho feliz entre uma sereia e um humano não é plausível para Andersen, a despeito do prazer que outras princesas clássicas experimentam em um reino distante. Andersen, no conto “A Arca Voadora”, criou, ainda, uma princesa que previu sua infelicidade amorosa por meio de uma profecia: certo dia, um jovem que pilotava uma arca voadora chegou ao castelo de uma princesa, visitando-a por algumas noites. A despeito de ser filho de um mercador que se fazia passar por um deus turco, ele cativou os futuros sogros contando histórias, levando todo o reino a celebrar a iminente união dos noivos. No entanto, o rapaz perdeu sua arca voadora e nunca mais retornou ao reino, deixando a noiva abandonada. Segundo Zipes (2006a, p. 14), outras princesas criadas por Andersen possuem características comuns, que incluem o hábito de ler jornais, viajar e até mesmo cozinhar. Embora esses exemplos ilustrem princesas diferentes da maioria apresentada no capítulo, eles não deixam de exemplificar a protagonista como membro da nobreza, que pode, assim como as demais, desfrutar de sua posição. Os escritores selecionados demonstram como a construção clássica da princesa é influenciada pelo contexto social em que os contos de fadas circulam. Ainda que Andersen, por exemplo, não coloque o casamento como foco de suas histórias, elas ainda mantêm os modelos tradicionais de princesas em suas respectivas características.

4 A PRINCESA E O CINEMA: ADAPTAÇÕES CINEMATOGRAFICAS DE CONTOS DE FADA

A figura da princesa continua sendo incessantemente divulgada na atualidade, podendo ser encontrada facilmente em livros ou meios eletrônicos. O contexto contemporâneo favoreceu a apropriação dos contos de fadas pela grande indústria midiática, transformando as histórias que geralmente protagonizam em inúmeras reproduções, que atendem ao entretenimento em larga escala. Essa expressiva circulação das narrativas preservou vários de seus componentes, o que lhes rendeu grande visibilidade, principalmente, nas célebres adaptações fílmicas com princesas produzidas no decorrer do século XX. As histórias foram, ainda, preenchidas no âmbito social, atendendo às expectativas universalizadas em momentos chave em que começaram a circular. Por isso, essas narrativas tornaram-se atemporais e moldáveis, possuindo uma potencialidade intrínseca, que se manifesta em sua maleabilidade, capacidade de mudança e transgressão, além de incorporação a instituições culturais (Canton, 1994, p. 59). Como resultado, versões diversificadas de contos de fadas expandem cada vez mais o formato textual e tornam-se parte da formação discursiva dos indivíduos, que, por meio do cinema, da *internet* ou de outros formatos (digitais), podem reformular a literatura canônica.

Por essa perspectiva, explorar a caracterização da princesa em adaptações para meios diversos, ou, no caso deste estudo, especificamente em adaptações cinematográficas, torna-se relevante para um entendimento, pelo menos em parte, desses tipos de fatores que as cercam. Nesse sentido, o objetivo deste capítulo é enfocar algumas adaptações para esse meio, produzidas entre os séculos XX e XXI, com vistas a delinear algumas características de sua elaboração e circulação enquanto produtos culturais. Serão abordados, primeiramente, aspectos da teoria da adaptação com relação ao cinema, adaptações tradicionais de contos de fadas, notadamente as lançadas pelos Estúdios Walt Disney, em que princesas figurem como elemento de destaque e, na consideração dos oito filmes escolhidos como *corpus* de estudo, a maneira como a princesa tradicional é reelaborada na contemporaneidade. A ideia é demonstrar, entre outros aspectos, quais elementos se sobressaem nesses filmes e suas implicações para a visão da princesa no contexto atual.

4.1 A Adaptação e o Cinema

Tanto o cinema quanto a literatura são expressões artísticas que utilizam o âmbito ficcional para produzir significado. A amplitude de sentido que evocam pode gerar grande

identificação entre a obra e quem entra em contato com ela. Ambos são contadores ou narradores, e a vasta indústria cinematográfica, ao recontar uma história, mantém as narrativas literárias vivas no imaginário de muitas gerações. Segundo Linda Hutcheon (2013, p. 22), adaptar é uma prática fundamental na cultura ocidental, pois promove a criação de histórias a partir de outras histórias. Por essa perspectiva, um pensamento comum é o de que a arte literária pudesse sofrer com a transposição do texto para outros suportes, o que pudesse resultar em simplificação ou redução da obra original. Tal opinião não é contemplada pela autora, no entanto, uma vez que

[os adaptadores] utilizam as mesmas ferramentas que os contadores de histórias sempre utilizaram, ou seja, eles tornam as ideias concretas ou reais, fazem seleções que não apenas simplificam, como também ampliam e vão além, fazem analogias, criticam ou mostram seu respeito, e assim por diante. As histórias que contam, entretanto, são tomadas de outros lugares, e não inteiramente inventadas (Hutcheon, 2013, p. 24).

Uma das principais reflexões que envolvem a adaptação de obras literárias advinda desses pressupostos é a questão da fidelidade discursiva. De acordo com Hutcheon (2013, p. 59), a adaptação não deve necessariamente manter-se fiel, não havendo a obrigatoriedade de se fazer alusões explícitas ao original. Entretanto, trata-se de uma obra que promove uma repetição de elementos já conhecidos, acrescentada a elementos surpreendentes. O questionamento acerca da fidelidade de uma adaptação fílmica em relação à obra literária “original” diz respeito às frustrações decorrentes da possível perda de elementos fundamentais da trama, como alterações na temática. Conforme ressalta Robert Stam (2008, p. 20), o conceito de reprodução estrita é questionável, já que a transposição de um meio verbal para um meio multifacetado, que utilize elementos sonoros e visuais, imagens animadas e ultrapasse a linguagem, torna falha a fidelidade em sua literalidade. Dessa forma, as teorias sobre adaptações devem ser compreendidas em sua amplitude, pois a forma

da adaptação como uma “leitura” do romance-fonte, inevitavelmente parcial, pessoal, conjuntural, por exemplo, sugere que, da mesma forma que qualquer texto literário pode gerar uma infinidade de leituras, assim também qualquer romance pode gerar uma série de adaptações. Dessa forma, uma adaptação não é tanto a ressuscitação de uma palavra original, mas uma volta num processo dialógico em andamento (Stam, 2008, p. 21).

Segundo a perspectiva de Robert Stam, a adaptação cinematográfica pode ser vista como uma manifestação técnica e artística de transformação. De acordo com Jack Zipes

(2011, p. 10), independentemente do método utilizado para modificar uma narrativa, esse processo envolve tanto uma *expropriação* quanto uma *apropriação*. A expropriação consiste em retirar algo, no sentido de obter a “propriedade”, enquanto a apropriação é o ato de tornar próprio algo alheio. Por exemplo, um conto popular transmitido oralmente seria considerado “propriedade” de um contador, que, ao expropriá-lo, adicionasse características culturais e sociais próprias. Conforme Zipes, isso implica que uma narrativa popular é expropriada pelos contadores e apropriada por outras pessoas, como os escritores que passam a criar ou recriar contos de fadas em meios impressos ou outras mídias, como a televisão e o cinema.

A existência de reciprocidade entre a obra original e sua reprodução é inegável; contudo, elas se movem em direções opostas, representando distintos gêneros estéticos (Bluestone, 1971, p. 2). Consequentemente, Doc Comparato (2018, p. 514) sustenta que a adaptação é governada pela transcrição da linguagem para outro suporte linguístico, o que equivale a transubstanciar, ou seja, transformar a substância. O resultado da recriação pode implicar em um distanciamento da obra original ou em sua superação. Com o intuito de classificar as diferentes formas de adaptação, Comparato (2018, p. 515) estabelece diversos graus, incluindo a *adaptação propriamente dita*, as *baseadas*, as *inspiradas* e as *recriações*. As histórias inspiradas utilizam a matéria original apenas como ponto de partida, podendo desenvolver a narrativa com uma nova estrutura. Em contrapartida, as recriações mantêm um grau mínimo de fidelidade em relação ao conteúdo original, sem descaracterizá-lo, permitindo a liberdade de modificar personagens e o tempo em que a narrativa ocorre, atribuindo-lhes novos valores e significados. As histórias baseadas exigem que a narrativa permaneça o mais fiel possível ao texto original, permitindo ajustes em certos elementos, como os nomes de personagens, por exemplo (Comparato, 2018, p. 516-517). Durante o processo de adaptação, algumas reproduções cinematográficas de contos de fadas clássicos podem ser consideradas tanto inspirações quanto recriações, como é o caso das versões do século XXI, a serem abordadas mais detalhadamente a seguir.

Conforme Dudley Andrew (1984, p. 32), o processo de transformação de um suporte narrativo para outro apresenta um obstáculo importante: a necessidade de manter a fidelidade ao espírito da narrativa, seus valores e ritmo originais. É imprescindível encontrar elementos estilísticos que representem a mesma ideia narrativa no filme, uma vez que cabe ao cineasta a responsabilidade de reproduzir fielmente o material original. É delicado abordar essa problemática, pois tanto o conto quanto o filme podem oferecer interpretações distintas, e não é possível que o sentimento capturado pelas palavras seja reproduzido de forma idêntica na

tela. Ambas as apresentações, contudo, podem proporcionar novos conhecimentos ou mudar opiniões anteriores. Assim,

é impossível [...] pintar um quadro analítico das relações que os textos estabelecem entre si: da mesma natureza, nascem uns dos outros; influenciam uns aos outros, segundo o princípio de uma geração não espontânea; ao mesmo tempo não há nunca reprodução pura e simples ou adoção plena. A retomada de um texto existente pode ser aleatória ou consentida, vaga lembrança, homenagem explícita ou ainda submissão a um modelo, subversão do cânone ou inspiração voluntária (Samoyault, 2008, p. 9- 10).

Na mesma linha de pensamento, há uma corrente que engloba a intensidade e o refinamento das adaptações. Trata-se da teoria da intertextualidade, cujos fundamentos foram estabelecidos por Julia Kristeva (2005), a partir dos estudos de Mikhail Bakhtin. Kristeva aprofundou a noção de entrelaçamento de ideias nos textos, que Bakhtin enfatiza como sendo direcionada aos destinatários e, ao mesmo tempo, integrante de um contexto no qual dois eixos formadores não são claramente distintos,

[...], mas essa falta de rigor é, antes, uma descoberta que Bakhtin foi o primeiro a introduzir na teoria literária: todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto. Em lugar da noção de intersubjetividade, instala-se a de *intertextualidade*, e a linguagem poética lê-se pelo menos como dupla (Kristeva, 2005, p. 65, grifos originais).

Conforme Kristeva (2005), a análise em dupla compreende a linguagem poética e outras interpretações, incluindo a *intertextualidade* e o *dialogismo*, outro termo introduzido por Bakhtin. Nesse sentido, a construção híbrida da literatura aplica-se de forma mais evidente em meios colaborativos como o cinema. A originalidade total não é possível nem mesmo desejável (Stam, 2008, p. 21).

Tratando dessas mesmas questões, Gérard Genette aprimora o que foi conceituado por Kristeva e Bakhtin e introduz a terminologia *transtextualidade* para designar a relação de um texto com outros, de forma implícita ou não. Uma das categorias de transtextualidade é a *hipertextualidade*, a qual prevê a maneira por meio da qual um texto se relaciona com outro³⁸. As adaptações cinematográficas, por exemplo, são caracterizadas como hipertextos oriundos

³⁸ Genette (2010, p. 18) nomeia o texto B como hipertexto e o texto A, que seria o anterior, que serviu como base, de hipotexto. Mesmo que o texto B não remeta diretamente ao A, ele não poderia ter sido construído sem o A. Esse processo seria o de transformação.

de narrativas precedentes ou *hipotextos*. Esses estudos vão de encontro à formação de uma premissa que resguarda a presença de um texto capaz de fomentar interpretações diversas, pois o fato de retomar um texto pré-existente pode servir como inspiração, homenagem, submissão ou subversão (Samoyault, 2008, p. 10). Sugestivamente, da mesma maneira que a leitura de um conto pode promover outras interpretações, ela pode instigar a origem de inúmeras adaptações.

De acordo com Zipes (2011, p. 08), é comum nas adaptações cinematográficas, por exemplo, que cineastas não se atenham a uma única narrativa como hipotexto ao adaptar histórias de princesas, uma vez que possuem conhecimento de múltiplas variantes. Além disso, mesmo quando utilizam um texto como referência, o próprio processo produtivo pode gerar novas perspectivas e memórias, tornando os contos de fadas materiais extremamente flexíveis. O conto, originado na tradição oral e replicado em diversos idiomas desde a Antiguidade, é um gênero fluido, que se adapta constantemente por meio de outras versões orais ou escritas. Assim, as reproduções cinematográficas são consideradas adaptações baseadas em uma fonte adaptativa.

Os meios de produção empregados pelos cineastas possuem influência determinante na reelaboração temática a ser explorada pela obra fílmica. A concepção cinematográfica pode basear-se em uma narrativa literária, constituir uma refilmagem de um filme pré-existente ou servir de inspiração para futuras versões. Para Zipes (2011, p.11), o processo adaptativo que envolve a transformação de um conto de fadas em um longa-metragem cinematográfico implica não somente na extensão temporal da história, mas também na remoção do contexto original da narrativa, composto por todo o seu significado sociocultural, e a nomeação de novos “autores”, como se a obra adquirisse uma nova identidade. De acordo com Carolina Marinho (2009, p. 59), as reproduções cinematográficas são capazes de retratar na tela a dinâmica da vida, e, mediante o uso de todos os recursos disponíveis, são capazes de ampliar o processo narrativo, criando uma linguagem própria.

Em meio à abundância de exemplos que poderiam ser citados, as adaptações de Georges Méliès, cineasta francês reconhecido como um dos precursores das adaptações cinematográficas, destaca-se por suas versões de contos de fadas no final do século XIX e início do XX. De acordo com Zipes (2011, p. 39), na versão de seis minutos de *Cinderela* (1889) elaborada por Méliès, com base no conto de Perrault, a passagem do tempo é sugerida por meio da presença de diversos relógios nas cenas, desde a primeira aparição da protagonista na cozinha até o seu retorno do baile. Nas adaptações de *Chapeuzinho Vermelho* e *Barba Azul* pelo mesmo cineasta há ainda outros recursos do tipo embora as histórias sejam,

igualmente, inspiradas em Perrault. Na versão de “Chapeuzinho Vermelho” (1901), o lobo é assado em um espeto enquanto a família celebra a volta da personagem. Já em “Barba Azul”, o pai obriga a filha a se casar com o marido assassino, retratando a ambição e o desejo pelo poder.

Ao longo dos séculos, as histórias canonizadas da literatura infantil vêm sendo incessantemente adaptadas e readaptadas, o que indica que sejam moldadas ao contexto social em que circulam. Em outras palavras, para recontá-las é necessário que seu(s) elaboradore(s) seja(m) inspirado(s) em fontes que utilizam personagens e temas comuns das histórias clássicas. Linda Hutcheon (2013, p. 59) compartilha dessa opinião, afirmando que as histórias são recontadas por meio de novos materiais em um processo de mutação, tanto social quanto dos próprios meios de divulgação das narrativas. Dessa forma, pode-se inferir que façam parte de um grande processo civilizador, no qual transitem heróis e heroínas tipificados, ou seja, que representem o contexto cultural do momento em que sejam criados. Pode-se afirmar, no entanto, que essas adaptações em seus múltiplos efeitos tornam-se, ao mesmo tempo, um estímulo à memória cultural, onde a ressurgência de experiências ou memórias anteriores ativa e expande o imaginário de seu público. Ou seja,

o cinema, [em vez] de obedecer às leis do mundo exterior, obedece às da mente. Mas o papel da memória e da imaginação na arte do cinema pode ser ainda mais rico e significativo. A tela pode refletir não apenas o produto das nossas lembranças ou da nossa imaginação, mas a própria mente dos personagens. A técnica cinematográfica introduziu com sucesso uma forma especial para esse tipo de visualização. Se um personagem recorda o passado- um passado que pode ser inteiramente desconhecido do espectador, mas que está vivo na memória do herói ou heroína-, os acontecimentos anteriores não surgem na tela como um conjunto novo de cenas, mas ligam-se à cena presente mediante uma lenta transição (Münsterberg, 2018, p. 36-37).

Tendo como base os pressupostos que acabam de ser descritos é que, a partir deste ponto, iniciaremos a consideração de adaptações cinematográficas de contos de fadas, inicialmente apresentando algumas das principais versões realizadas nesse meio no século XX e, na sequência, aquelas selecionadas para o estudo propriamente dito. Acompanhando o desenvolvimento da cinematografia, as primeiras adaptações fílmicas dessas histórias tornaram-se canônicas tanto da expressão do meio enquanto arte quanto de modelos tradicionais de abordagem de enredos, temáticas e simbologias que envolvem, de acordo com o pensamento corrente na época em que foram produzidas. Nas adaptações empreendidas no século XXI, também acompanhando a evolução nas técnicas e recursos cinematográficos, as

versões são idealizadas não apenas a discutir e, muitas vezes, desconstruir valores éticos, sociais e que dizem respeito à condição humana, quanto valem-se da abrangência e popularidade do meio para fomentá-los socialmente, ajudando a transformar a mentalidade de sua época e a consolidar novos parâmetros por meio dos quais os contos de fadas devem ser visualizados.

4.2 Walt Disney e as Primeiras Adaptações de Princesas de Contos de Fadas

Quando se discute a adaptação cinematográfica de conto de fadas, um nome recorrente na criação desse gênero fílmico é o de Walter Disney, também conhecido como Walt Disney ou simplesmente Disney.³⁹ Zipes (2011, p. 17) examina a concepção de pioneirismo atribuída ao cineasta no final do século XX e início do século XXI, reconhecendo seu papel dominante no âmbito das adaptações cinematográficas de contos de fadas. Suas adaptações adotam uma fórmula encantadora de resolução de conflitos, conferindo magia à linguagem visual para conquistar o público. A indústria cultural estabelecida por Disney contextualizou, à sua maneira, as contações de histórias de príncipes e princesas, contribuindo, assim, para a formação de um conceito cinematográfico dos contos de fadas. Nas primeiras adaptações de Disney, a princesa é transposta de maneira similar aos contos tradicionais.

Para criar uma representação visual cativante da princesa nos contos de fadas, a equipe de animadores de Walt Disney investiu em estudos sobre movimento e anatomia humana. Os artistas buscaram dar vida à personagem por meio de traços sutis e brilho rosado nas bochechas, assemelhando-se a maquiagem (Fanning, 2015, p. 21). Por meio do uso de cores que ressaltam a delicadeza do corpo, a princesa encarna a beleza e a elegância dos clássicos. Em 1937, Branca de Neve, vestida com tons de azul e amarelo, uma capa vermelha e muita graça, inaugura a produção de versões animadas e torna-se uma referência de sucesso na adaptação das princesas clássicas. A produção desse longa-metragem tinha como objetivo

³⁹ Walter Elias Disney nasceu em Chicago em 1901. Ainda na infância desenvolveu o gosto pelo desenho. Em 1910, quando o pai vendeu a pequena propriedade em que moravam em Missouri e adquiriu um delivery de jornais no Kansas, Walter e seu irmão Roy trabalhavam na entrega de jornais. Os irmãos realizaram esse ofício com afinco e ajudaram a família. Observando a dedicação do filho, o pai, Elias, permitiu que Walter frequentasse aulas no Instituto de Artes do Kansas, já que, além dos desenhos, ele gostava das expressões teatrais. Assim, aos 14 anos, Walter conseguiu se qualificar artisticamente e, aos 18 anos, começou a criar e divulgar algumas animações próprias, também fazendo anúncios publicitários, piadas que passavam como uma espécie de propaganda no cinema local do Kansas. Disney juntou dinheiro e conseguiu preliminarmente começar o que seria conhecido mais tarde como um dos maiores estúdios de cinema (Finch, 1988, p. 19-20).

principal auferir para a companhia lucros superiores aos obtidos com os curtas-metragens, como a produção de Mickey Mouse (Finch, 1988 p. 68). Além disso, Disney

também desejava o desafio estético – ficar à frente do rebanho e continuar a ser melhor que qualquer um, o que era agora fonte de enorme orgulho. Até em um nível mais pessoal, quanto mais profundamente explorasse seu mundo de fantasia e mais extraísse dele, mais plenamente compreensível esse mundo teria de ser (Gabler, 2016, p. 337-338).

Como fonte de inspiração para a composição da primeira princesa, Branca de Neve, Walt Disney revisitou as histórias conhecidas na sua própria infância. Ele baseou-se não apenas nas histórias dos Irmãos Grimm, mas também em uma peça teatral exibida em 1913, a qual retratava a personagem beijando os sete anões antes de saírem para o trabalho, além da rainha disfarçada como vendedora para enganar a princesa. Neal Gabler (2016, p. 340) sugere que a escolha por adaptar a história de Branca de Neve pode ter sido motivada por uma conexão com vivências experimentadas durante a infância, como a criação rígida e o trabalho árduo, somados às recompensas da maturidade, a resiliência e à perspectiva de usar a fantasia como refúgio das responsabilidades da vida adulta. Christopher Finch (1988, p. 69) compartilha da mesma visão, enfatizando a intenção de Disney de explorar o aspecto lúdico dos contos de fadas, conferindo-lhes mais elementos fantasiosos do que os encontrados em filmes de ação. Com o intuito de espelhar a magia dos contos de fadas no cinema, deu-se início ao processo de criação da princesa e dos demais personagens do filme.

A seguir podem ser vistos os esboços de criação da princesa Branca de Neve, do príncipe e da rainha transformada em bruxa, empreendidos pela equipe de artistas do estúdio Disney.

Figura 1 – Esboço de Branca de Neve



Fonte: Thomas; Johnston (1981, p. 214).

Figura 2 – Esboços de Branca de Neve interagindo com os anões



Fonte: Thomas; Johnston (1981, p. 92)

Figura 3 – Esboços do príncipe



Fonte: Thomas; Johnston (1981, p. 88).

Figura 4 – Esboços da rainha transformada em bruxa



Fonte: Thomas; Johnston (1981, p. 89).

De acordo com Finch, a produção de *Snow White and the Seven Dwarfs* [*Branca de Neve e os Sete Anões*] seguiu um período de intensa dedicação da parte de Walt Disney e sua equipe, os quais se empenharam por aproximadamente três anos. Eles chegaram a contratar atores para interpretar os papéis da rainha, do príncipe e da princesa, uma vez que, pela primeira vez, foi necessário atentar para todas as nuances das expressões humanas. Cada segmento foi cuidadosamente selecionado, desde a representação dos personagens em animação, como as cores aplicadas em cada um, até o enquadramento de cada cena (Finch, 1988, p. 75). Zipes (1995, p. 35) complementa as informações do autor, relatando que Disney dividiu o estúdio em departamentos, tais como os de narração de histórias, som e animação.

Ele também investiu em uma câmera capaz de capturar imagens em multiplano para registrar os planos das cenas com maior profundidade, além de utilizar tinta para auxiliar a focagem ou desfocagem em vidro fosco.

O roteiro do filme foi idealizado por Merrill de Maris, Otto Englander, Earl Hurd, Dorothy Blank, Richard Crredon, Ted Sears e Webb Smith. A adaptação fílmica foi lançada nos Estados Unidos em 1937 e no Brasil no ano seguinte. O estúdio cinematográfico obteve o êxito desejado não apenas ao apresentar um longa-metragem em cores, mas também ao explorar outras oportunidades de lucro por meio da produção de musicais, da elaboração de livros e da fabricação de brinquedos e discos, todos desenvolvidos para acompanhar o enredo do filme (Zipes, 2002, p. 31).

O folder do filme de Branca de Neve, apresentado a seguir, evidencia tratar-se da primeira produção de longa-metragem dos estúdios Disney. Na formação da imagem, a princesa Branca de Neve está no centro, com os anões ao seu lado, enquanto um jovem montado em um cavalo aparece atrás dela. A figura da madrasta que se transforma em bruxa também é apresentada, bem como a de um castelo ao fundo. Essa composição de imagens busca destacar os principais personagens e elementos da história, ressaltando a aventura e a magia presentes na produção inaugural de filmes de longa duração, a qual deu início a uma era de contos de fadas animados.

Figura 5 – Folder do filme

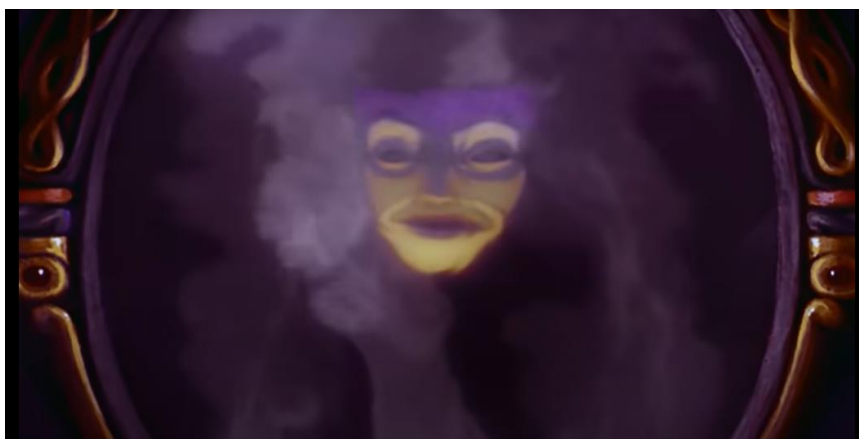


Fonte: Branca de Neve e os Sete Anões. (Maio, 2023). In Wikipedia.
[https://pt.wikipedia.org/wiki/Branca_de_Neve_e_os_Sete_An%C3%B5es_\(filme\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Branca_de_Neve_e_os_Sete_An%C3%B5es_(filme))

Na apresentação do filme aos expectadores, é exibido um exemplar com a inscrição do título do conto de Branca de Neve em sua capa. Ao abrir o livro, uma narração inicia-se, descrevendo a história até a aparição de um castelo, marcando a transposição e o início das cenas adaptativas da história. Em seguida, Branca de Neve canta uma música enquanto vai buscar água para jogar nas escadas, com a seguinte letra: “Quem quiser realizar aquilo que sonhou basta o ego repetir o que você falou/Um dia, um dia, eu serei feliz, sonhando, sonhando, assim... /Aquele com quem eu sonhei eu quero, eu quero pra mim”⁴⁰ (*Branca de Neve*, 1937, 00:04:15) Nesse momento, o príncipe entra em cena e fica encantado com a voz dela. Deslumbrado, canta para Branca de Neve: “Esta canção que eu canto é só para você/ O amor compôs o tema e o poema vem de você. Sinto que algum dia esta canção que eu fiz venha fazer o nosso destino muito feliz” (*Branca de Neve*, 1937, 00:05:48). No entanto, o clima romântico é interrompido pela madrasta, aparecendo, bastante nervosa, por ter ouvido de seu espelho mágico que Branca de Neve é a mais bonita de todo o reino. Jack Zipes (2011, p. 115-116) enfatiza que o aspecto de maior relevância no filme é o comportamento da rainha, pois torna-se refém da opinião dada pelo objeto mágico e, impulsionada pela vaidade, toma medidas para punir Branca de Neve, solicitando ao caçador que mate a menina e lhe entregue o seu coração.

Os *prints* das primeiras cenas destacam o espelho mágico, os protagonistas e a madrasta:

Figura 6 – O espelho mágico da rainha



Fonte: Captura de tela do filme *Branca de Neve e os sete anões* [00:03:12]

⁴⁰ O trecho da canção foi extraído da versão traduzida em português, distribuída por RKO Pictures.

Figura 7 – Primeira cena em que Branca de Neve aparece



Fonte: Captura de tela do filme *Branca de Neve e os sete anões* [00:03: 44]

Figura 8 – O príncipe aparece de repente e canta para Branca de Neve



Fonte: Captura de tela do filme *Branca de Neve e os sete anões* [00: 06:46]

Figura 9 – A rainha ordena que o caçador mate Branca de Neve e lhe entregue o coração da menina



Fonte: Captura de tela do filme *Branca de Neve e os sete anões* [00:07: 38]

O caçador se abstém de assassinar a menina, devido à sua inocência e doçura, aconselhando-a a fugir. Branca de Neve, em meio às lágrimas, perambula sozinha pela noite, entre as árvores que aparentam ser ameaçadoras e monstruosas. Esse segmento não está presente na história tradicional e pode ter sido utilizado para intensificar o medo da personagem e o perigo por estar sozinha em um ambiente aterrorizante. Porém, logo após o momento de pânico, Branca de Neve é reconhecida pela própria natureza como uma “amiga” que costumava passear e interagir com os animais. Assim, recebe ajuda dos animais e da floresta, que a conduzem até a casa dos sete anões.

Figura 10 – Branca de Neve conversando com os animais ao arrumar a casa dos anões



Fonte: Captura de tela do filme *Branca de Neve e os sete anões* [00:18: 00]

Segundo Thomas e Johnston (1981, p. 214), a cena como demonstrada acima foi construída com o intuito de exemplificar uma tomada em *close*, sem muitos movimentos para capturar em primeiro plano a ação de Branca de Neve limpando a casa logo após interagir com os animais. A execução das tarefas domésticas reflete a expectativa atribuída ao papel feminino, e, apesar de sua posição como princesa, ela acredita que a casa limpa e organizada seria fundamental para receber o acolhimento dos anões. De acordo com Francisco (2020, p. 92), a floresta pode ser interpretada como um símbolo da restrição das mulheres ao espaço público. E uma princesa (ou moça) deveria restringir-se ao espaço privado, por isso, Branca de Neve é obrigada a realizar os serviços do lar, passando por uma privação de suas funções que se estende posteriormente ao casamento.

Na sequência, mesmo recebendo orientações de não abrir a porta para nenhuma pessoa desconhecida, a ingênua Branca de Neve acaba deixando uma senhora entrar na casa dos anões. A mulher é a rainha disfarçada de bruxa e oferece-lhe uma maçã, que Branca de Neve aceita e morde. Ao fazer isso, ela entra em um sono profundo, semelhante à morte, e tanto os animais da floresta quanto os anões ao chegarem à casa pensam que ela estaria morta. Pelo fato de ser tão bela, os anões decidem deixá-la em uma espécie de caixão de vidro.

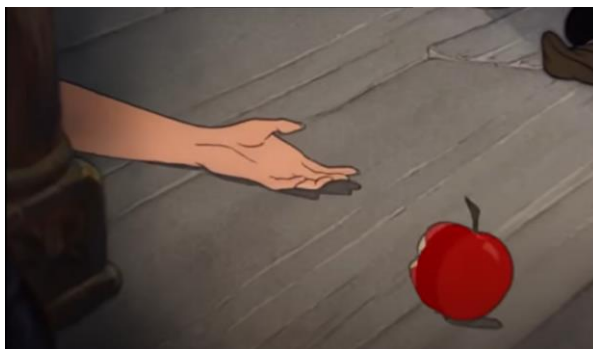
Figura 11 – A rainha transformada em bruxa buscando o feitiço da maçã envenenada



Fonte: Captura de tela do filme *Branca de Neve e os sete anões* [00:51: 43]

A figura da madrasta é subvertida de uma senhora para uma entidade malévola, evidenciando sua transformação em uma bruxa ameaçadora, conforme ilustrado na imagem acima. A utilização de elementos de animalização e deformidade intensifica a maldade da personagem, estabelecendo um contraste com a beleza e a construção da princesa, caracterizada por traços finos, delicados e aparência física e facial harmoniosa.

Figura 12 – Branca de Neve permite que a senhora entre na casa e morde a maçã oferecida



Fonte: Captura de tela do filme *Branca de Neve e os sete anões* [01:15: 29]

Figura 13 – A princesa cai em sono profundo



Fonte: Captura de tela do filme *Branca de Neve e os sete anões* [01:19: 34]

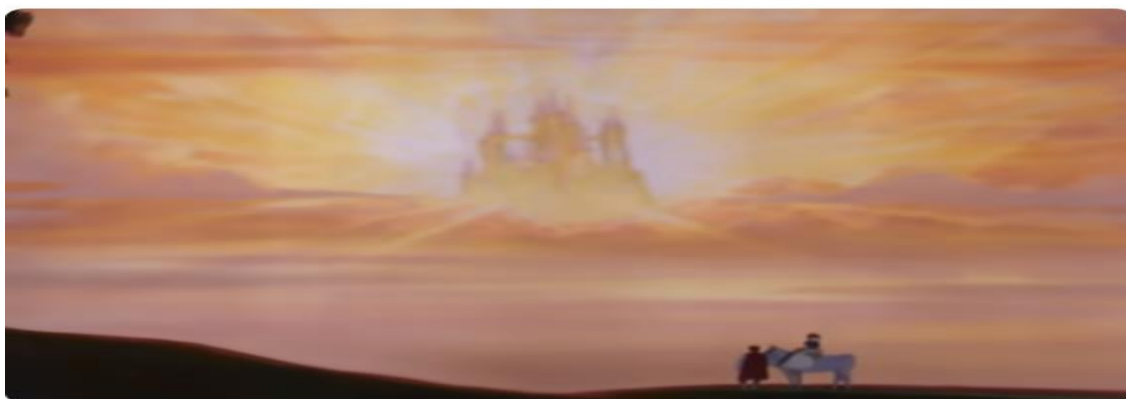
A bruxa consegue escapar temporariamente, fugindo dos anões, mas acaba caindo de um penhasco, recebendo a punição por ter causado a morte de uma princesa tão humilde e bela. O tempo passa e, finalmente, o príncipe chega ao local onde o caixão da princesa está exposto. Mesmo acreditando que a princesa estivesse morta, ele a beija. Branca de Neve desperta, despede-se de todos e parte com o príncipe. Na cena final, são retratados os dois indo em direção ao castelo, enquanto a projeção da imagem de um castelo surge no céu, sugestivamente, o lar próspero do mais novo casal. Logo após, é exibido um livro, o qual aparece no início e, possivelmente, conta essa mesma história, apresentando na última página as palavras finais “e foram felizes para sempre”.

Figura 14 – O beijo de amor que a fez despertar



Fonte: Captura de tela do filme *Branca de Neve e os sete anões* [01:20: 40]

Figura 15 – Eles vão embora e são “felizes para sempre”



Fonte: Captura de tela do filme *Branca de Neve e os sete anões* [01:22: 29]

As cenas finais são encantadoras e incorporam as configurações essenciais para criar um desfecho impressionante, como o beijo do príncipe, o resgate da princesa pelo herói, a projeção de uma vida próspera em um castelo magnífico e o triunfo do bem. Walt Disney mostrou que o romantismo e a magia de cada elemento contribuíram para a perfeição necessária para que a história perdurasse e a “fórmula” se tornasse um sucesso aplicável a outros filmes (Fanning, 2015, p. 22). Disney e a sua equipe foram responsáveis por materializar visualmente as princesas clássicas, que antes existiam nas páginas dos livros. Eles desenvolveram as características essenciais para representar uma princesa, como o icônico vestido azul e amarelo da Branca de Neve, que hoje é facilmente encontrado em fantasias infantis.

Em comparação com o conto dos Grimm, que serviu como modelo para a adaptação cinematográfica, o filme não aborda o nascimento de Branca de Neve, iniciando a narrativa

com a jovem lavando as escadas do castelo, trajando roupas simples e sugerindo seu envolvimento em atividades domésticas. Além disso, não são mostrados os pais da protagonista, deixando em aberto sua presença na trama, ao mesmo tempo que o príncipe é apresentado nas primeiras cenas entoando uma canção apaixonada, sugerindo um possível amor à primeira vista.

Quando o caçador concede a Branca de Neve a oportunidade de fugir, os animais e a floresta desempenham o papel de verdadeiros protetores, agindo de forma mágica para salvá-la. No filme, a natureza age como uma aliada, visando amplificar as ações positivas e a proteção da protagonista. Conforme mencionado por Zipes (1995, p. 36), os anões que acolheram Branca de Neve agem com o intuito de combater o mal, auxiliando no aniquilamento da bruxa. Eles recebem nomes que representam seus comportamentos, como “Zangado”, “Mestre” e “Dengoso” e todos atuam como uma equipe para auxiliar Branca de Neve. O autor observa ainda que as ações do príncipe serviram para romantizar o desfecho da história, uma vez que é por meio do beijo do príncipe que a princesa recupera a consciência, quebrando o feitiço que a afligia. Essa abordagem difere do conto dos Grimm, em que ela acorda quando o pedaço da maçã envenenada se solta de sua língua.

Jack Zipes (1995) ressalta que em meio a reproduções como “Os Três Porquinhos” (1933), a versão de “Branca de Neve e Os Sete Anões” produzida por Walt Disney ganhou evidência. A notoriedade do primeiro filme de princesa está em retratar a trajetória de uma princesa exilada, que, graças ao amor do príncipe, consegue superar a maldade da madrasta e recuperar sua posição nobre. Essa narrativa combina o caráter pessoal de seu idealizador Disney e o destino dos norte-americanos, que ansiavam pela esperança e pela solidariedade nas adversidades ocasionadas na década de 1930 pela Grande Depressão, uma grande crise financeira que assolou os Estados Unidos (Zipes, 1995, p. 35). Morais e Amorim (2022, p. 9) argumentam que essa crença de prosperidade reflete também uma tentativa de mostrar que a classe média poderia ter êxito financeiramente, assim como os heróis e heroínas das histórias. Essa perspectiva de mudança de *status* social impulsionada pelo dinheiro contribuiu para o sucesso das adaptações fílmicas como a de Branca de Neve em diversos países, inclusive o Brasil.

Após o grande sucesso experimentado pela adaptação da história de Branca de Neve, a Disney lançou a versão cinematográfica da história de Cinderela em 1950, nos Estados Unidos e no Brasil. O filme *Cinderella* [Cinderela] possui roteiro de Bill Peet, Erdman Penner, Winston Hibler, Homer Brightman e Harry Reeves. Quanto à caracterização dos personagens, Finch (1988, p. 113) destaca que as filhas da madrasta, a fada madrinha e o rei

são caricaturas para mostrar características de forma mais exagerada, enquanto o príncipe é apresentado de maneira mais natural.

O folder do filme, apresentado na imagem a seguir, busca expressar o caráter romântico da história de amor dos protagonistas, por meio de palavras e imagens sugestivas. As ilustrações destacam a participação de um casal vestido com belos trajes e a presença proeminente de uma carruagem e de um majestoso castelo, elementos simbólicos do romance e da ambientação típica das histórias de fadas tradicionais. Observe-se que as letras do título do filme compõem uma escada, por meio da qual dar-se-á a ascensão de Cinderela (ainda diante do primeiro degrau) até o topo, onde se encontra o príncipe e, por fim, levando ao castelo, ao fundo, pelo caminho até ele a ser percorrido por ambos. A utilização de imagens evocativas e a linguagem sentimental presentes no folder visam criar uma conexão emocional com o público e despertar o interesse pelo filme, que promete transportar as pessoas para um mundo de sonhos, magia e amor.

Figura 16 – Folder do filme Cinderella



Fonte: *Cinderella*, Wikipedia. [https://pt.wikipedia.org/wiki/Cinderella_\(1950\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Cinderella_(1950))

Nas cenas iniciais, um livro é mostrado, a capa possui o título *Cinderella*. Quando o livro é aberto, uma narradora começa a contar a história de Cinderela que é acompanhada das cenas de quando o pai de Cinderela casa-se com uma mulher que possuía duas filhas da idade de Cinderela. A madrasta revela seu lado cruel após a morte repentina do marido, gastando o dinheiro da família de forma desmedida e passando a maltratar Cinderela, a quem faz de

criada, apelidando-a de Gata Borralheira. Apesar de trabalhar e ser tratada como criada, Cinderela continua gentil e não perde a esperança de que será muito feliz e sonha com seu futuro.

Figura 17 – Cinderela conversa com os pássaros



Fonte: Captura de tela do filme *Cinderela* [00:04:18]

Ainda no início do filme, que segue sem a voz da narradora, após acordar para começar os serviços domésticos, relembra o sonho e canta a seguinte canção⁴¹:

Um sonho é um desejo d'alma
 N'alma adormecer
 Em sonhos a vida é calma
 É só desejar para ter
 Tem fé no teu sonho e um dia
 Teu lindo dia há de chegar
 Que importa o mal que te atormenta
 Se o sonho te contenta
 E pode se realizar (Cinderela, 1950, 00:04:21).

Após cantar, Cinderela leva o café da manhã aos quartos da madrasta e das filhas.

Figura 18 – Cinderela levando o café da manhã para a madrasta e suas duas filhas



Fonte: Captura do filme *Cinderela* [00:19:42]

⁴¹ O trecho da canção foi extraído da versão traduzida em português, distribuída por RKO Pictures.

Figura 19 – A madrasta de Cinderela



Fonte: Captura de tela do filme *Cinderela* [00:22:41]

Em meio aos serviços domésticos chega o convite do grande baile do reino, no qual o príncipe local escolheria a futura esposa. Todas as meninas foram convidadas, e, por isso, Cinderela pede autorização à madrasta para participar da festa. Todas riem porque a condição para ir ao evento é realizar uma extensa lista de tarefas. Observa-se que as características físicas atribuídas às irmãs não apresentam o mesmo nível de graciosidade e delicadeza que as de Cinderela, evidenciando, assim como a narrativa clássica, a associação da beleza à bondade e à educação, e da maldade à feiura.

Figura 20 – As filhas da madrasta rindo da possibilidade de Cinderela participar do baile



Fonte: Captura de tela do filme *Cinderela* [00:30:07]

Com a ajuda mágica dos pássaros e dos ratos, ela consegue fazer todo serviço da casa (impostos como tarefas para atrasá-la), sobra-lhe tempo para se arrumar. Todavia, dessa vez são as “irmãs” de Cinderela que lhe rasgam a roupa para impedi-la novamente de ir ao baile.

Figura 21 – Cinderela com o vestido rasgado



Fonte: Captura de tela do filme *Cinderela* [00:41:36]

De acordo com a análise de Zipes (2011, p. 172), a personagem Cinderela é uma verdadeira sobrevivente, que encena com maestria uma órfã, uma enteada e aparentemente uma moça frágil em todas as situações vivenciadas em casa, e que essa forma de retratá-la não faz jus ao fato de que ela supera todas as coisas por “reivindicar seu lugar no mundo”. A protagonista encara uma condição de resignação depois de perder a mãe, trabalha como uma simples subalterna em sua própria casa e, sem nenhuma reclamação, obedece a todos os caprichos da madrasta e suas duas filhas. Essa resiliência da heroína é uma das características que mais se sobressaem na sua trajetória. A permissão para participar do baile estava camuflada por muita maldade, revestida, de fato, de mais serviços domésticos. Não são os afazeres que a impedem, no entanto, mas o fato de as filhas da madrasta rasgarem o seu vestido. O infeliz episódio é também somente mais um exemplo do ciclo de maldades em que Cinderela estava envolvida. E é somente com a chegada da fada madrinha, que aparece, enxuga-lhe as lágrimas e a veste apropriadamente, permitindo-lhe participar da festa, que sua sorte começa a mudar. Sua ida ao baile é uma espécie de passaporte para momentos felizes, os quais colocariam fim às práticas violentas que vivenciara até então.

Figura 22 – Cinderela e a fada madrinha



Fonte: Captura de tela do filme *Cinderela* [00:43:07]

Figura 23 – Cinderela pronta para o baile após a ajuda da fada madrinha



Fonte: Captura de tela do filme *Cinderela* [00:47:14]

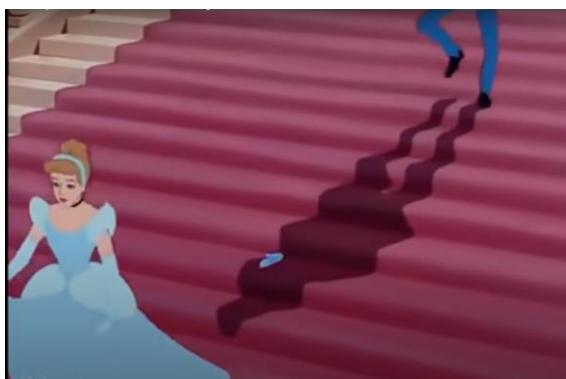
Segundo Fanning (2015, p. 30), a fim de conferir maior realismo às expressões de Cinderela, a equipe da Walt Disney adotou a abordagem de filmar previamente todas as cenas de ação interpretadas por uma atriz, utilizando-as posteriormente como referência na composição da animação. Combinando uma voz suave e traços delicados, a protagonista foi (trans)formada pelo amor e magia, retratando a realidade de uma princesa sofredora, que sempre nutriu a crença na busca pela felicidade.

Figura 24 – Cinderela e o príncipe dançam no baile



Fonte: Captura de tela do filme *Cinderela* [00:52:59]

Figura 25 – Cinderela sai apressada do baile e perde seu sapato



Fonte: Captura de tela do filme *Cinderela* [00:55:09]

A identidade de Cinderela permaneceu um mistério para o príncipe, que tornou-se decidido a encontrá-la, possuindo apenas um sapatinho. Ele ordenou que procurassem por ela por todo o reino e determinou que a moça cujo pé se encaixasse no sapato de vidro seria a nova princesa. Ao chegarem à casa de Cinderela, os serviçais do rei foram recebidos pela madrasta, que logo se atentou para a possibilidade de sua enteada se tornar nobre e, com isso, trancou Cinderela no seu quarto. Depois disso, a madrasta articulou para que o desastrado ajudante do rei caísse e quebrasse o sapato de vidro, com o intuito de evitar que a jovem o experimentasse. Contudo, seus planos malévolos foram frustrados novamente, quando ratinhos conseguiram destrancar o quarto e permitiram que Cinderela aparecesse com o outro sapatinho em seu bolso, calçando-o e provando que era a sua verdadeira dona. Esses acontecimentos representam momentaneamente a tensão de como a personagem resolveria a

questão. Conforme observado por Zipes (2011, p. 172), um sapato feito de material tão delicado é invenção de Perrault, justamente porque ele quebraria caso caísse, o que acrescenta um elemento mágico e simbólico tanto ao conto quanto à adaptação. O filme termina com as cenas do casamento real, não abordando qualquer tipo de punição para a madrasta e suas duas filhas, como acontece na versão dos Irmãos Grimm.

Figura 26 – O sapatinho coube no pé de Cinderela



Fonte: Captura de tela do filme *Cinderela* [01:13:10]

Figura 27 – O casamento de Cinderela



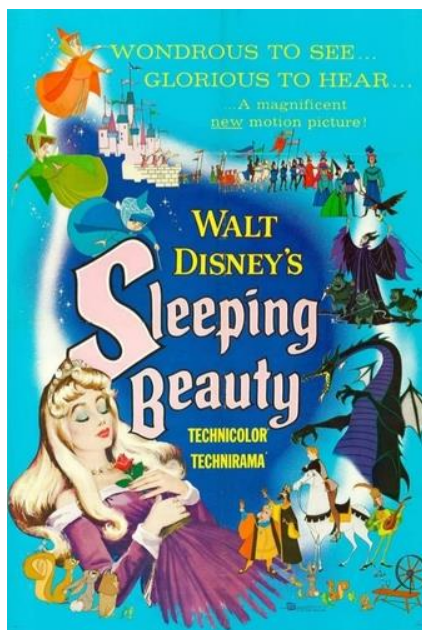
Fonte: Captura de tela do filme *Cinderela* [01:13:38]

A cena conclusiva do matrimônio, conforme apresentada acima, também se encontra na última página do livro, acompanhada das palavras que denotam a felicidade do recém-casal. Em seguida, o livro é fechado e procede-se a uma rápida passagem por todas as páginas, retornando à capa, na qual se pode novamente vislumbrar o título da narrativa. De

acordo com Bueno (2021, p. 104), Cinderela é o exemplo de moça que luta por seus sonhos, simbolizando para o estúdio de animação o modelo ideal de uma adolescente americana, inspirando, ainda, a criação de uma linha de peças de vestuário, com saias, vestidos e blusas com babados, entre outros itens que reproduzem o seu figurino.

O terceiro clássico dos estúdios Disney foi inspirado na história de Bela Adormecida, registrada por Perrault, e é intitulado *Sleeping Beauty* [A Bela Adormecida]. O roteiro foi realizado por Erdman Penner, Joe Rinaldi, Winston Hibler, Bill Peet, Ted Sears e Ralph Wright e o lançamento ocorreu nos Estados Unidos e no Brasil em 1959. Segundo Finch (1988, p. 113), trata-se de uma das mais brilhantes produções do contexto pós-guerra. Ainda segundo o autor, a equipe empenhou-se em utilizar estilos inspirados nas pinturas renascentistas, de modo que os personagens foram idealizados para misturar-se aos cenários, reforçando as características visuais refinadas da produção. O folder do lançamento do filme destaca os elementos emblemáticos presentes nas histórias tradicionais, como as fadas, a vilã, a princesa e o castelo. A magia é reforçada com uma mensagem apelativa, buscando enfatizar que o filme é tão maravilhoso de assistir quanto de ouvir.

Figura 28 – Folder do filme *A Bela Adormecida*



Fonte: *A Bela Adormecida*. (novembro, 2023). In *Wikipedia*.

O filme começa com a história de Bela Adormecida sendo retratada nas páginas de um livro, o qual apresenta o nascimento da princesa Aurora. Após o nascimento da princesa, a narrativa não se limita apenas ao livro, mas é continuada ampliando-se para as cenas do filme

propriamente dito. O reino é mostrado em festa para celebrar o nascimento da princesa. Porém, as cenas não apresentam um retrato detalhado da criança, apenas mostrando o berço ou a rainha segurando-a, toda protegida por um cobertor. Nessa comemoração, três fadas concedem votos de felicidade à princesa, mas Malévola, uma fada má que não havia sido convidada para a comemoração, surge e lança, contrariamente, um feitiço sobre a menina. De acordo com ele, quando completasse dezesseis anos, a menina iria furar o dedo em uma roca de fiar e morreria.

Figura 29 – A Rainha segurando Aurora



Fonte: Captura de tela do filme *A Bela Adormecida* [00:07:13]

A terrível situação imposta pelo feitiço de Malévola foi amenizada por uma fada que ainda não havia concedido um presente à princesa, que substituiu a morte da princesa por um sono profundo que lhe acometeria e somente poderia ser interrompido por um beijo de amor verdadeiro. As três fadas benévolas Flora, Fauna e Primavera, opinaram sobre levar a princesa Aurora para ser cuidada por elas na floresta, afastando-a dos perigos do reino e sendo que seu retorno estaria programado para ocorrer em seu aniversário de dezesseis anos. A ideia foi acatada pelos pais e as fadas partiram para cuidar da princesa em sua casa na floresta.

Em relação à configuração das fadas nesse enredo, Francisco (2020, p. 95-96) destaca que, ao contrário do enfoque nas tarefas domésticas das princesas nos filmes anteriores, os seres mágicos demonstram baixa habilidade nessas atividades, recorrendo ao uso de varinhas mágicas para cozinhar, por exemplo. Isso pode sugerir a incorporação da tecnologia para auxiliar nas tarefas domésticas. O autor também menciona a possibilidade de uma referência à

entrada das mulheres no mercado de trabalho durante a década de 50, período em que os eletrodomésticos eram utilizados para agilizar as tarefas do lar.

Ao longo do filme, a princesa não é retratada em sua infância nem no início da adolescência, sendo considerada uma princesa secreta (Fanning, 2015, p. 58). Sua aparição ocorre somente quando se aproxima seu aniversário de dezesseis anos. Por volta desse período, caminhando pela floresta, Aurora entoa a seguinte canção⁴²:

Por que será
 Por que será que cada passarinho tem alguém
 Para quem cantar
 Doces canções
 Uma pequena e alegre melodia de amor?
 Será que
 Será que
 Se o meu coração continuar a cantar
 Minha canção chegará
 A alguém
 Que me encontrará
 E trará uma canção de amor
 Para mim? (*A Bela Adormecida*, 1959).

Figura 30 – Aurora interagindo com os animais



Fonte: Captura de tela do filme *A Bela Adormecida* [00:24:57]

A estética do vestuário da princesa Aurora é inspirada na moda medieval, caracterizada pelo uso de linhas verticais tanto em peças simples quanto em vestidos mais trabalhados. Além disso, a personagem apresenta uma postura elegante, associada a traços

⁴² O trecho da canção foi extraído da versão traduzida em português, distribuída por Buena Vista Distribution.

físicos distintivos da beleza convencional como altura, magreza, delicadeza e graça de movimentos. Sua voz suave complementa sua personalidade e expressa a intensidade das emoções vivenciadas, estabelecendo uma conexão próxima com o público (Fanning, 2015, p. 59).

Após a cena em que cantava, observava um castelo ao longe, demonstrando estar aparentemente sonhando com um príncipe encantado. Durante sua conversa com os animais, expressou sua insatisfação por ser tratada como criança pelas fadas e compartilhou seus sonhos de encontrar um príncipe, sem suspeitar que os amigos arquitetavam um encontro entre ela e um príncipe, Felipe, que andava pela floresta. Os animais roubaram a capa e o chapéu do rapaz e os levaram para perto da moça, possibilitando o encontro entre os dois. Eles se apaixonaram rapidamente. Após essa experiência, a princesa retornou para a casa onde vivia com as fadas, a fim de se preparar para o seu aniversário de dezesesseis anos.

Figura 31 – O príncipe e a princesa Aurora



Fonte: Captura de tela do filme *A Bela Adormecida* [00:27:08]

As fadas acompanharam Aurora de volta ao reino, pois a maldição prescreveria justamente naquela noite de seu décimo sexto aniversário. Sem desistir, Malévola empreendeu outros esforços para atrapalhar o príncipe, criando-lhe obstáculos como um caminho de espinhos ou posicionando um dragão na floresta para vigiá-lo e impedi-lo de chegar até o castelo de Aurora. Felipe mostrou bravura e, graças ao auxílio das fadas, que novamente atuaram em favor da princesa, superou os empecilhos, chegou ao castelo e despertou Aurora com um “beijo de amor verdadeiro”. Após o beijo, Felipe e Aurora descem as escadarias do salão de festas, surpreendendo a todos, uma vez que o pai do príncipe (presente no local em

visita aos pais de Aurora) não sabia quem seria a pretendente do filho, e tampouco os pais de Aurora tinham conhecimento de que ela havia despertado. O filme encerra com os dois dançando, seguido pela imagem do livro, que aparece e se fecha, concluindo tanto a história narrada em suas páginas quanto a do filme.

Figura 32 – A iminência do beijo de amor verdadeiro



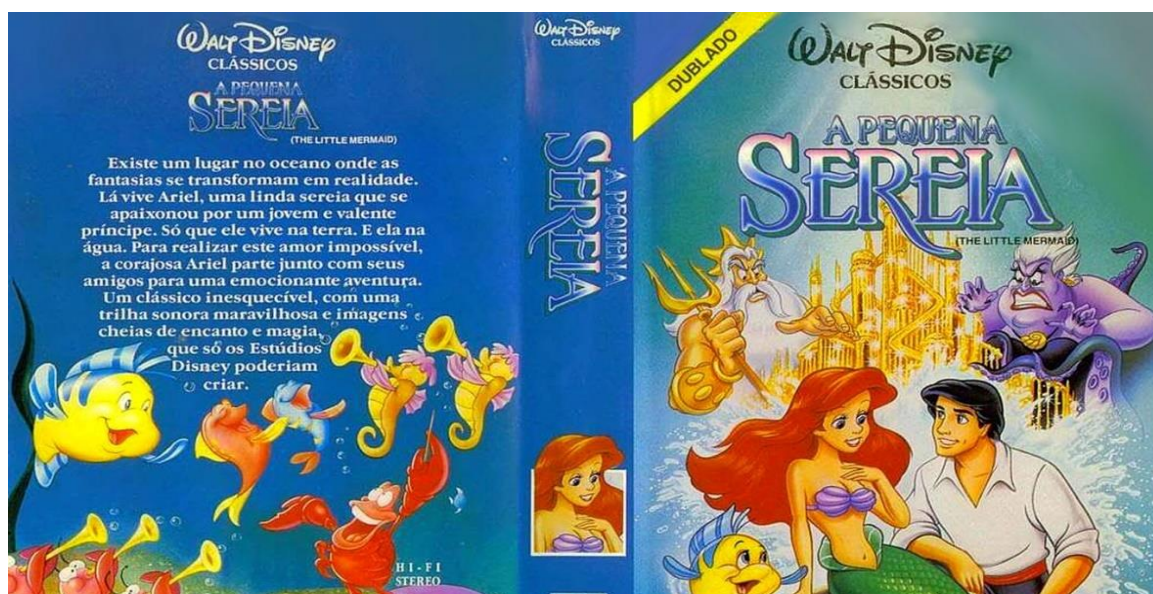
Fonte: Captura de tela do filme *A Bela Adormecida* [01:12:00]

Comparando-se a versão ao conto clássico de Perrault, observa-se que a abordagem de Disney concentra-se principalmente no casamento em si, deixando de mencionar a animalidade da sogra da princesa e a situação em que a rainha ordena que os netos sejam servidos como pratos principais do jantar, fato que foi impedido pelo próprio filho. Na opinião de Zipes (2011, p. 88), a Disney interpreta de forma única a narrativa de Perrault, afastando-se do registro original para construir sua própria versão. O estúdio opta por promover um encontro encantador entre os protagonistas e faz com que eles se apaixonem instantaneamente, além de introduzir um elemento dramático ao fazer com que a vilã capture o príncipe sem encontrar nenhum obstáculo e o aprisione na masmorra da Montanha Proibida. A intervenção mágica das três fadas, possibilitando a fuga do príncipe, resgate da princesa e enfrentamento de Malévola, evidencia a aproximação do desfecho como os momentos de maior tensão na narrativa. Tais elementos são recorrentes do modelo narrativo de sucesso adotado pelos estúdios Disney.

Trinta anos após o lançamento de *A Bela Adormecida*, o estúdio Walt Disney adaptou o conto “A Pequena Sereia”, de Andersen. O filme *The Little Mermaid*, [*A Pequena Sereia*] possui roteiro de Ron Clements e John Musker, foi produzido pela Walt Disney e distribuído

por Walt Disney Pictures tendo sido lançado em 1989 nos Estados Unidos e no ano seguinte no Brasil.

Figura 33 – Poster do filme *A Pequena Sereia*



Fonte: <https://apequenasereia.weebly.com/vhs-americanos.html>

O enredo se desenvolve em contexto subaquático. Nas profundezas do mar residem o rei Tritão, pai da princesa sereia Ariel, e outros habitantes marinhos, como o peixe Linguado, o caranguejo Sebastian e a garça Sabidão, que possui esse nome por conhecer tanto o universo marinho quanto o terrestre.

Apesar do conselho do pai para que Ariel não visite a superfície da água, a princesa transgredir as orientações, não apenas frequentemente observando as pessoas que passeiam pela praia como até mesmo recolhendo objetos, como um garfo, que encontra e guarda em uma gruta no fundo do mar. Certo dia, ao emergir à superfície, Ariel testemunha, ao observar um navio, a comemoração do aniversário de um príncipe chamado Eric, por quem se apaixona. Após as celebrações, a jovem percebe que o navio está sendo destruído por uma tempestade, e, agindo rapidamente, intervém e salva Eric, conduzindo-o até a praia. Ao perceber que o jovem está seguro, ela canta a seguinte canção⁴³:

Quero viver onde você está.
Quero ficar bem aqui a seu lado.

⁴³ O trecho da canção foi extraído da versão traduzida em português, distribuída pela Walt Disney Pictures.

Quero também ver você sorrir para mim.
 Vamos andar, vamos passear e você vai me ensinar a amar...
 Amor profundo e no seu mundo quero morar (*A Pequena Sereia*,
 1990, 00:27:13).

Figura 34 – Ariel e o príncipe Eric



Fonte: Captura de tela do filme *A Pequena Sereia* [00:27:05]

Após entoar a canção, marcas registradas das princesas fílmicas apresentadas, Ariel percebe que o príncipe está prestes de despertar e decide partir sem que ele a veja, considerando que sua natureza de sereia provavelmente o assustasse. Nos dias que seguem, o pai de Ariel nota a mudança de seu comportamento e descobre a sua paixão pelo príncipe. O rei a adverte, ressaltando que ela não deveria ter tido qualquer tipo de interação com os seres humanos, proibindo-a de se aproximar da terra novamente. Ariel, porém, determinada a retornar à superfície e encontrar Eric, e, em desobediência ao pai, faz um acordo com Úrsula, a bruxa do mar, caracterizada com tentáculos semelhantes aos polvos, que geralmente é seguida por duas enguias, suas ajudantes, chamadas Pedro e Juca.

O pacto estabelece que a princesa ganharia a forma humana por três dias, em troca de sua voz, que a feiticeira guardaria em uma concha, que penduraria ao pescoço. Caso, ao final dos três dias, Ariel não recebesse o beijo de amor verdadeiro, retornaria à forma de sereia e ficaria sob o domínio de Úrsula. A princesa aceita o pacto, ganha a forma humana e consegue encontrar Eric, mas, até o segundo dia, não recebe o beijo, que passa a buscar. Úrsula, por sua vez, tenta atrapalhar os planos da jovem, assumindo a forma humana, de uma moça chamada Vanessa, e utilizando a voz de Ariel para despertar o interesse do príncipe. Úrsula chega até mesmo a lançar um feitiço sobre o príncipe para que não mais se lembre de Ariel.

No terceiro dia, para sua surpresa, Ariel descobre que Eric irá se casar com Vanessa. Com a ajuda de seus amigos o casamento é interrompido e, durante a confusão que se ocasionou, a concha é quebrada, restaurando a voz de Ariel e revertendo o feitiço lançado sobre Eric. O príncipe corre para abraçá-la e beijá-la, mas, nesse instante, o dia termina e a princesa retoma a sua forma de sereia, sendo imediatamente sequestrada por Úrsula.

Tomando conhecimento da situação da filha, o rei Tritão pede para que a bruxa a solte, levando-o em seu lugar. Úrsula concorda e transforma o rei em uma estrutura pequena e fixa do mar, denominada pólip, tomando o poder no reino. Eric vem, então, em socorro do rei e do mundo subaquático, enfrentando a vilã. Manobrando com bravura o seu barco, ele acerta o braço da feiticeira com um arpão. Furiosa, ela faz surgir uma tempestade, que desestabiliza o barco, derrubando Eric ao mar. Ao final, porém, ele consegue sobreviver, recupera o barco e mata Úrsula com ele. Com isso, o rei retoma sua forma e volta a governar o reino do fundo do mar, decidindo transformar Ariel em humana para que ela possa se casar e viver ao lado de Eric.

Nessa adaptação, a protagonista Ariel é quem toma a decisão de explorar a superfície e observar as pessoas. Ao se apaixonar por um humano, ela demonstra determinação inabalável em salvá-lo, revelando coragem e vontade de se aventurar em um ambiente completamente divergente daquele de sua origem e arriscando-se para viver uma paixão. Para Giroux (1995 p. 59), a rebeldia adolescente pode representar e intensificar o desejo de atrair homens com boa aparência. Além de ser uma sereia, Ariel é dotada de uma voz que atua como elo de reconhecimento entre o seu “lar” e o mundo dos humanos. É por meio da voz que ela é identificada como o verdadeiro par romântico do príncipe, desfazendo-se o engano e desmascarando-se a vilã. Com um toque mágico para deixar o final mais plausível, a princesa passa a integrar o nosso mundo para se casar com o príncipe.

Na versão de Andersen, a Pequena Sereia faz um acordo com a feiticeira do mar, cedendo-lhe a voz em troca da oportunidade de obter uma alma imortal. Para alcançar tal condição, a sereia deve conquistar o amor do príncipe humano, e ele, a sua vez, compartilhar uma parte dessa alma, por meio de seu amor. Por outro lado, ao renunciar a voz, a Pequena Sereia fica impossibilitada de se comunicar com outras pessoas, resultando no distanciamento de seu par romântico, que passa a nutrir por ela apenas carinho, desconsiderando a possibilidade de casamento. Esse desinteresse culmina com o compromisso do príncipe com uma princesa do reino vizinho, com quem realmente se casa. As irmãs da protagonista encontram uma alternativa para desfazer o acordo entre Ariel e a bruxa para que ela recupere a sua forma de peixe e retorne ao seu reino: a protagonista deveria assassinar o príncipe.

Como tal ação não se concretiza, a Pequena Sereia parte para o final altruísta (e um tanto trágico), fazendo com que a história se destaque como exceção em relação à maioria dos contos clássicos e, por certo, as adaptações dos estúdios Disney.

Elizabeth Bell (1995, p. 113) ressalta que há nas adaptações de Disney uma sobreposição do final feliz centrado no casamento, relegando a segundo plano a própria constituição animada dos corpos das princesas. As protagonistas se apaixonam instantaneamente pelos príncipes, ressaltando a romantização e ênfase nos “beijos de amor verdadeiro”, evidenciando outro foco dos filmes. Ao mesmo tempo que estabelecem um laço amoroso imediato, as princesas desempenham papéis que podem ser percebidos como frágeis e vulneráveis, tornando-se, conseqüentemente, uma recompensa para os príncipes, o que pode ser interpretado como uma mercantilização do sentimento (Bell, 1995, p. 115).

O contexto de tornar-se mulher, envolve, ainda, a apresentação das princesas em ambiente doméstico. Branca de Neve e Cinderela trabalham incessantemente. A primeira para ser aceita pelos anões, a segunda, para servir à madrasta. Para Giroux (1995, p. 66) a antagonista bruxa Úrsula diz a Ariel que perder a voz não seria terrível, pois os homens não apreciam mulheres que falam. Dessa maneira,

a fabricação de rígidos papéis de gênero não representa um momento isolado no universo fílmico de Disney; pelo contrário, o poder que inspira a reprodução disneyana de estereótipos negativos sobre mulheres e adolescentes ganha força, em parte, através da forma consistente pela qual mensagens similares são postas a circular e reproduzidas, em vários graus, em todos os filmes animados da Disney (Giroux, 1995, p. 66).

Um outro aspecto da configuração das princesas, de acordo com Elizabeth Bell (1995, p. 113), é a constituição física. A representação física de Ariel se distancia do corpo esguio e delicado das três primeiras princesas produzidas pela Disney, aproximando-se de uma aparência mais próxima à de uma adolescente, com o uso de biquíni confeccionado a partir de conchas. Essa caracterização reforça a ideia de uma jovem que demonstra desobediência e petulância ao buscar encontros com o jovem de outro “mundo”. Ao abordar as narrativas de Branca de Neve, Cinderela e Aurora, as três primeiras princesas clássicas, busca-se reforçar o estereótipo da passividade e doçura, além de atribuir à forma física dessas princesas características que se adequem aos padrões sociais idealizados: magras, cabelos lisos e pele clara. Elizabeth Bell (1995, p. 112) destaca que os corpos de Cinderela e Aurora são representados com expressões típicas de bailarinas, corpos esguios que transmitem uma imagem de força, disciplina e elegância, ainda que as personagens sejam retratadas como

vítimas passivas em suas narrativas. Enquanto as princesas são caracterizadas em posturas similares a dançarinas, as irmãs de Cinderela, por exemplo, são retratadas como plebeias animadas, não possuindo o mesmo porte físico gracioso e delicado esperado de uma futura princesa.

O romantismo entre os protagonistas de *Branca de Neve* e de *Cinderela* também manifesta-se como uma forma de escapar de situações familiares complicadas. As personagens exemplificam a experiência de padecer sob o domínio de madrastas arrogantes e orgulhosas, e encontram o amor como uma maneira de enfrentar as adversidades impostas em seus lares. Eduardo Pérez (2020, p. 72) ressalta que essas princesas sofrem em decorrência das ações de mulheres mais velhas e más, o que revela uma falta de união feminina, além da resolução das apreensões das protagonistas ocorrer por meio das ações realizadas pelos príncipes. Isso sugere que o ato de serem salvas por príncipes, caçadores e outros representantes do sexo masculino perpetua um modelo patriarcal, no qual os homens assumem a responsabilidade por direcionar a vida das mulheres.

Conforme as considerações de Zipes (2011, p. 86-87), a abordagem romântica adotada na moldagem dos contos de fadas pelos estúdios Disney é vista como uma “maldição”, que não apenas restringiu a liberdade artística dos artistas da própria corporação, mas também influenciou negativamente o imaginário coletivo. A estética utilizada pela produtora em seus longas-metragens do século XX retrata a princesa de forma romantizada e desprovida da capacidade de refletir sobre valores sociais de maneira efetiva. Nessa perspectiva, apesar do enorme sucesso alcançado pelos filmes, eles contribuíram para a reverberação de uma abordagem limitada dos contos de fadas. Giroux (1995, p. 59) acrescenta que os filmes da Disney produzem significados, narram a “cultura infantil” e necessitam ser avaliados pela forma como o fazem e sua importância no cenário social deve ser questionada.

Por outro lado, nos filmes do século XXI, podemos identificar uma dimensão social mais abrangente que, ao longo do tempo, tem sido utilizada como instrumento de subversão da ordem vigente, expressando valores do mundo contemporâneo. Um exemplo significativo é o filme *A Princesa e o Sapo*, lançado em 2009, que apresenta uma princesa negra, dentre outras releituras produzidas ou não nos Estúdios Disney. Zipes (2011, p. 87) destaca como as produções Disney serviram como substrato para que outros cineastas e produtores independentes reavaliassem a perspectiva das histórias de contos de fadas. Essa abordagem mais inclusiva e diversificada tem contribuído para ampliar a representatividade e o impacto social dessas narrativas no cenário contemporâneo.

Nas adaptações que começaram a surgir a partir dos primeiros anos do século XXI, o processo de desestabilização da estrutura tradicional dos contos de fadas que apresentam a figura da princesa ocorre de várias maneiras, como poderá ser observado nas adaptações escolhidas para este estudo: a quadrilogia *Shrek* (2001; 2004; 2007; 2010), *Valente* (2012), *Deu a Louca na Cinderela* (2006); *Detona Ralph* (2012) e *Wi-Fi Ralph: Quebrando a Internet* (2018), que passamos agora a considerar.

4.3 A Princesa em Adaptações Cinematográficas do Século XXI

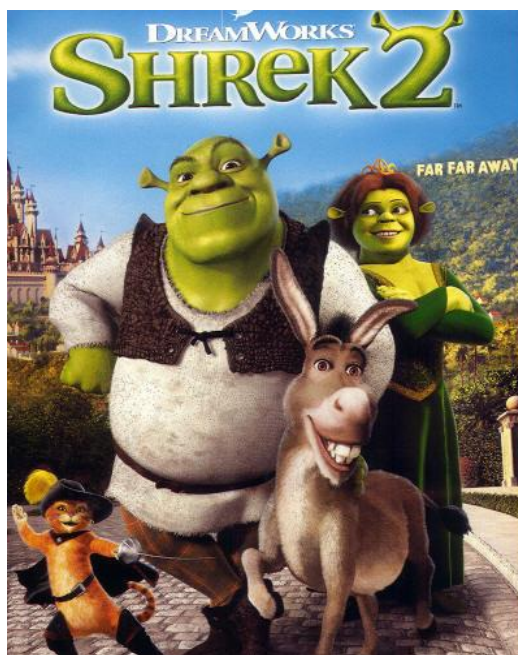
As quatro princesas das versões filmicas em animação escolhidas para a pesquisa não são todas advindas de produções de Walt Disney. Elas constituem, no entanto, assim como os filmes das princesas clássicas, representações que passaram a ser bastante difundidas na atualidade, merecendo atenção por sua abordagem diferenciada dessa personagem tão importante nos contos de fadas. A princesa Fiona é a protagonista da quadrilogia *Shrek*, da qual fazem parte *Shrek* [*Shrek*] (2001), *Shrek 2* [*Shrek 2*] (2004), *Shrek Terceiro* [*Shrek the Third*] (2007) e *Shrek para Sempre* [*Shrek Forever After*] (2010). Com a exceção do terceiro filme, dirigido por Chris Miller, e do último, dirigido por Mike Mitchell, com roteiro de Josh Klausner e tendo como produtores Gina Shay e Teresa Cheng, destacam-se, em particular, os nomes de Andrew Adamson e Aron Warner na idealização dos filmes, todos com produção pelos Estúdios DreamWorks Animation e, no caso dos dois últimos, distribuição pela Paramount. Os filmes também variam em duração, estendendo-se de 90 a 93 minutos e contam com vozes famosas como as de Eddie Murphy, Cameron Diaz, Antonio Banderas e Justin Timberlake. Foram lançados no Brasil nos mesmos anos de seus respectivos lançamentos nos Estados Unidos, de onde provêm.

Figura 35 – Folder do filme *Shrek*



Fonte: Shrek. (outubro, 2023). In *Wikipedia*. <https://pt.wikipedia.org/wiki/Shrek>

Figura 36 – Folder do filme *Shrek 2*



Fonte: <https://movimentoculturalgaia.files.wordpress.com/2009/07/shrek2lg.jpg>

Figura 37 – Folder do filme *Shrek Terceiro*



Fonte: <https://www.justwatch.com/br/filme/shrek-o-terceiro>

Figura 38 – Folder do filme *Shrek para Sempre*

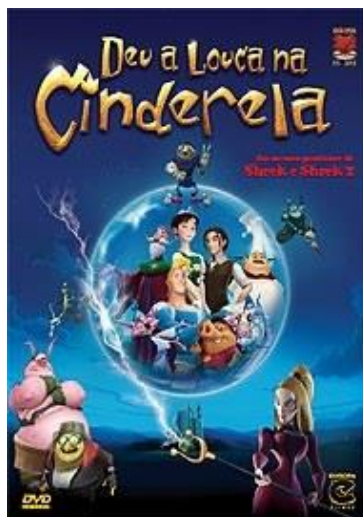


Fonte: https://dublagem.fandom.com/wiki/Shrek_para_Sempre

Em *Deu a Louca na Cinderela* [*Happily N'Ever After*], de 2006, e lançado no Brasil em 2007, a princesa a ser enfocada é Ella. O filme possui direção de Paul J. Bolger e Yvette Kaplan, roteiro de Rob Moreland e produção de John H. Williams. Com duração de 87 minutos, foi criado em coprodução alemã e norte-americana, da qual participaram as

companhias BFC Berliner Film Companie, BAF Berlin Animation Film e Vanguard Animation, tendo sido distribuído por Lionsgate. Na voz original da vilã Frieda, madrastra de Ella, participou da animação a atriz Sigourney Weaver.

Figura 39 – Folder de *Deu a Louca na Cinderela*



Fonte: https://www.ufpb.br/escolasplurais/contents/noticias/filmes/deu-a-louca-na-cinderela/@@slideshow_view?ajax_include_head=1&ajax_load=1

A princesa Merida será abordada em *Valente* [*Brave*], lançado nos Estados Unidos e no Brasil em 2012. O filme possui direção de Mark Andrews e Brenda Chapman, foi produzido por Katherine Sarafian e conta com roteiro de Mark Andrews, Steve Purcell, Brenda Chapman e Irene Mecchi. Numa coprodução de Walt Disney Pictures e Pixar Animation, com duração de 93 minutos, o filme também inclui no elenco de vozes a da atriz Emma Thompson.

Figura 40 – Folder do filme *Valente*

Fonte: <https://disneyprincesas.fandom.com/pt-br/wiki/Valente>

Como a última princesa a ser visualizada está Vanellope, protagonista das animações *Detona Ralph* [*Wreck-It Ralph*], lançado nos Estados Unidos em 2012 e, no Brasil, em 2013, e sua continuação, *WiFi Ralph: Quebrando a Internet* [*Ralph Breaks the Internet*]), de 2018, com a distribuição no Brasil em 2019. Ambos os filmes foram produzidos sob a batuta do diretor Rich Moore, dos roteiristas Phil Johnston, Jennifer Lee e Pamela Robin (particularmente no segundo filme) e do produtor Clark Spencer. O estúdio a liderar e distribuir ambas as produções foi Walt Disney Studios Motion Pictures. Com duração média de 100 minutos, as animações trazem no elenco de vozes as de John C. Reilly e Sarah Silverman.

Figura 41 – Folder de *Detona Ralph*

Fonte: [https://detonaralph.fandom.com/pt-br/wiki/Detona_Ralph_\(filme\)](https://detonaralph.fandom.com/pt-br/wiki/Detona_Ralph_(filme))

Figura 42 – Folder do filme *WiFi Ralph*

Fonte: https://detonaralph.fandom.com/pt-br/wiki/WiFi_Ralph?so=search

Embora aspectos como a ridicularização, a inversão de papéis, a subversão da estrutura, etc. sejam comuns a adaptações, recriações e reescrituras, podendo, assim, ser aplicadas em conjunto a mais de uma das animações em análise, elencamos os que se sobressaem em cada uma, de modo a enfocar de que maneira(s), de uma forma geral, cada filme individualmente trabalha a reformulação da princesa. Os títulos serão empregados em suas versões oficiais em português do Brasil, igualmente o idioma ser utilizado nos exemplos de citações e diálogos e que seguirão, portanto, as datas de sua distribuição brasileira.

4.3.1 A paródia e a carnavalização na quadrilogia *Shrek*

Na quadrilogia *Shrek*, cuja inspiração para a criação do primeiro filme advém do livro infantil de mesmo título, de William Steig, publicado em 1990, nota-se um processo de “desglamorização” da figura da princesa, particularmente por meio da paródia e da carnavalização. A conhecida série narra o encontro dos protagonistas Shrek e Fiona e acompanha o seu desenvolvimento como casal de ogros em situações comuns do cotidiano. No primeiro filme, *Shrek* (2001), Fiona é uma princesa humana que, por conta de um feitiço, transforma-se em ogra todas as noites. Inicialmente, ela é retratada como a clássica Rapunzel, presa na alta torre de um castelo, aguardando resgate para que o feitiço seja quebrado, o herói a salvá-la tendo também que derrotar um feroz dragão fêmea que protege o local.

Lorde Farquaad, um nobre diminuto, utilizando o Espelho Mágico que mandara roubar da Rainha Má de “Branca de Neve”, seleciona Fiona entre três princesas solteiras — sendo as outras duas a própria Branca de Neve e Cinderela — a quem tem intenções de cortejar como futura noiva. Por não possuir altura e bravura suficientes para partir ao resgate de Fiona, Farquaad negocia com Shrek essa missão, oferecendo-lhe em troca a restauração da harmonia no pântano onde vive, invadido por personagens de contos de fadas (confinados a esse lugar pelo próprio Farquaad) e que passaram a lhe tirar o sossego e Shrek parte, então, para a torre, acompanhado de seu mais novo amigo, o Burro Falante.

Figura 43 – Lorde Farquaad e o espelho mágico



Fonte: Captura de tela do filme *Shrek* [00:17:00]

Figura 44 – Shrek e o burro falante



Fonte: Captura de tela do filme *Shrek* [00:04:18]

Figura 45 – Princesa Fiona se prepara para ganhar um beijo



Fonte: Captura de tela do filme *Shrek* [00:33:53]

Ao perceber a chegada de seu possível herói à torre, Fiona adota comportamentos similares aos de Bela Adormecida, fingindo que está dormindo enquanto aguarda a entrada de um príncipe que a trate com delicadeza e educação. Ao adentrar o local, no entanto, em vez de beijá-la, Shrek sacode-a e convida-a para sair do castelo, demonstrando uma abordagem não convencional a um herói. A princesa, ainda tentando ser romântica, sugere que Shrek recite um poema ou realize gestos típicos de contos de fadas, como descer pela janela com uma corda até um cavalo ou pegar um lenço, que ela propositalmente havia jogado no chão, em demonstrações de *finesse* e educação. Novamente, o ogro não realiza nenhum ato tradicionalmente romântico, optando por tratar Fiona de um modo mais rústico e à sua indagação sobre que tipo de herói ele seria, respondendo que “o único”.

Ao longo do caminho de volta, Shrek e Fiona começam a perceber afinidades entre si. Porém, o herói acredita que um relacionamento entre ambos seja impossível, pois se considera indigno do amor de uma moça tão bela e perspicaz como Fiona. O que os dois desconhecem é que compartilham do mesmo sentimento, pois Fiona também se encanta com Shrek, embora acredite que sua forma de ogra (a ser revelada quando anoitece) seja um desafio para ele, ainda que igualmente seja um. Além disso, o resgate da princesa faz parte de um acordo. Assim, Shrek não demonstra intenção de casar-se com ela, a princípio, o que vem a acontecer somente próximo ao desfecho do filme, quando se conscientiza da grandeza de seu amor e de que vale a pena lutar por ele. Nesse ponto, e depois de empreender uma luta com Lord Farquaad, que estava prestes a se casar com Fiona para legitimar sua ascensão ao trono, a princesa recebe o “beijo de amor verdadeiro” de Shrek e “assume sua verdadeira forma”, permanecendo ogra e feliz como tal.

Um dos aspectos mais relevantes na caracterização de Fiona certamente advém de sua aparência. Na qualidade de princesa, Fiona contrapõe-se ao que se espera desse tipo de personagem por sua configuração ogra. Por sua vez, Shrek distancia-se do modelo de herói, pois não demonstra a destreza esperada no salvamento de uma princesa e não o faz com o intuito de casar-se com ela, mas para restaurar a tranquilidade de seu habitat. Ademais, Shrek, assim como Fiona, possui a aparência de um ogro, representando a antítese do príncipe valente e bem apessoado dos contos de fadas tradicionais. O casamento de ambos, assim, consolida de forma enfática a abordagem da beleza e suas implicações e de traços como a delicadeza no tratamento entre as pessoas, entre outros padrões sociais pré-estabelecidos.

Figura 46 – Princesa Fiona



Fonte: Captura de tela do filme *Shrek* [00:39:00]

Nessa nova perspectiva de configuração e reinterpretação de histórias clássicas reside especialmente a paródia, caracterizada pela apresentação dos enredos de modo a transcender a formulação convencional, para incluir elementos críticos humorísticos. O conceito tradicional de beleza, por exemplo, não poderia ser aplicado, num contexto formal, a uma criatura cuja pele tem pigmentação verde, tampouco à fisionomia dos ogros, vilões clássicos com a aparência que desperta medo e terror, conforme também explorado em *Shrek*. Assim, ele é discutido e ressignificado apresentando uma versão cômica do convencional, de modo a sugerir que ela também possa ser aceitável. Affonso Romano Sant’Anna (2007, p. 7) afirma que “[...] a frequência com que aparecem textos parodísticos testemunha que a arte contemporânea se compraz num exercício de linguagem onde a linguagem se dobra sobre si mesma num jogo de espelhos”.

Para Linda Hutcheon (1985, p. 17), também, a paródia geralmente é marcada pela diferença em vez da semelhança, estabelecendo uma “repetição com distância crítica”. Nesse sentido, o afastamento do texto-fonte é proposital para a produção de novos efeitos, e em que se deve buscar analisar as novas obras como novas e não como meras imitações. A autora complementa que “não se trata de uma questão de imitação nostálgica de modelos passados: é uma confrontação estilística, uma recodificação moderna que estabelece a diferença no coração da semelhança” (Hutcheon, 1985, p. 19). Dessa forma, podemos observar tanto a presença da ironia quanto a intenção ridicularizadora na inserção de novos significados por meio da marcante configuração ogra da princesa Fiona em relação às princesas de filmes e contos clássicos.

A paródia é, ainda, uma forma artística que se destaca pela sua capacidade de propor novas interpretações além das apresentadas no texto-fonte, revelando-se como uma expressão transgressora capaz de imprimir novos conceitos a partir de modelos pré-determinados ou já conhecidos. No contexto dos contos de fadas, a paródia permite uma constante reinterpretação das narrativas clássicas, conferindo uma caracterização inovadora aos personagens. Hutcheon (1985, p. 39) complementa que “a paródia é, fundamentalmente, dupla e dividida; a sua ambivalência brota dos impulsos duais de forças conservadoras e revolucionárias que são inerentes à sua natureza, como transgressão autorizada”. A imitação é uma característica comum da paródia, conforme apontado por Vladimir Propp (1992, p. 84), podendo explorar peculiaridades individuais ou até mesmo criticar aspectos negativos da ordem social.

No caso específico da caracterização de Fiona, observa-se também uma representação exagerada por meio do grotesco. Contudo, essa representação grotesca, segundo Propp (1992, p. 88), não se limita à mera provocação do riso, podendo exercer outras funções na narrativa paródica. A utilização da aparência de ogro na retratação da princesa Fiona confere uma abordagem inovadora ao estigma da beleza, uma temática recorrente em contos clássicos e primeiras versões cinematográficas da Disney, enfatizando também uma desconstrução de padrões (pré-)estabelecidos desse atributo. Isso denota que a paródia como recurso narrativo é empregada como ferramenta para remodelar as princesas. Nesse sentido, a presença da paródia transcende a mera provocação cômica e emerge também como forma de adaptação ou reconfiguração da própria estrutura clássica subjacente aos contos de fadas.

Além da paródia, uma outra perspectiva para compreender as transformações das figuras das princesas em contextos mais contemporâneos é a abordagem da carnavalização. O conceito de “carnavalização” foi introduzido na crítica literária por Mikhail Bakhtin. Inicialmente, Bakhtin estabelece uma interseção entre paródia e carnavalização. Para ele, a carnavalização representa uma das manifestações da paródia, vista como o oposto da seriedade, em que o riso afasta qualquer austeridade e subverte todas as ordens sociais, “o riso carnavalesco ambivalente destrói tudo o que é empolgado e estagnado, mas em hipótese alguma destrói o núcleo autenticamente heroico da imagem” (Bakhtin, 1997, p. 133). Segundo a concepção do estudioso, a Idade Média viu emergir um vasto espectro de formas e expressões cômicas, as quais zombavam das estruturas culturais oficiais ou eclesiásticas. As festividades carnavalescas eram uma dessas manifestações culturais, com seus desfiles e representações, que muitas vezes apresentavam versões paródicas das cerimônias eclesiásticas e seculares (Bakhtin, 1997, p. 130).

As festividades carnavalescas instituíam um espaço paralelo ao das estruturas de poder vigentes, proporcionando ao povo uma vivência distinta. O carnaval conferia uma existência alternativa à população. Ao liberar os indivíduos das hierarquias e restrições impostas pela ordem estabelecida, a comemoração promovia uma renovação das relações humanas, caracterizadas por uma igualdade efêmera. Nesse ambiente, emergiam novas formas de comunicação, suprimindo as barreiras sociais e as etiquetas. A linguagem poderia apresentar formas de expressão lúdicas, constantemente dinâmicas e ambíguas. Assim, a dinâmica carnavalesca era pautada por uma lógica de inversões e possibilidades, que se sustentavam na liberdade, na fluidez imaginativa, no riso, na audácia e na sensação de euforia. Os dias de celebração na praça pública representavam momentos de escapismo, de indulgência e de suspensão das preocupações cotidianas, propiciando uma vivência coletiva. Essa partilha do espaço simbolizava mais que uma coincidência temporal e geográfica; traduzia-se no instante em que as barreiras socioeconômicas eram subvertidas, permitindo ao pobre experimentar a riqueza, ao rico, experimentar a simplicidade, ao feio, vestir-se com roupas deslumbrantes ou utilizar uma bela máscara com o intuito de não revelar a sua identidade, evidenciando, dessa maneira, uma reconfiguração identitária que viabilizava a liberação dos desejos represados.

Dentro desse prisma, os personagens Shrek e Fiona assumem o papel de representantes de uma nova configuração dos contos de fadas, um conto de fadas “às avessas” (Bakhtin, 1997, p. 123). Além disso, há a inversão da hierarquia, na qual o pântano suplanta o castelo e a nobreza de Lord Farquaad (que é devorado pelo dragão fêmea ao final), é substituída pela brutalidade ogra, inaugurando novas possibilidades narrativas e interpretativas. A inclusão de princesas clássicas no filme (Branca de Neve e Cinderela), por sua vez, contribui para solidificar a intersecção histórica entre o clássico e o contemporâneo. Consequentemente, “o simples fato de promover a reversão de algum aspecto da narrativa tradicional já é suficiente para desestabilizar subjacentes suposições de que os contos de fadas sejam mitos universais, atemporais” (Martins, 2015, p. 136).

Nesse contexto, a carnavalização emerge como um mecanismo de subversão que possui um potencial interpretativo tão grande quanto a paródia. A arte carnavalesca também pode ser utilizada para questionar valores, reestruturando os aspectos sociais. Por isso, por meio da perspectiva da carnavalização, é possível reinterpretar as histórias de fadas, ressignificando suas características tradicionais para alinhar-se às visões mais contemporâneas sobre poder, sociedade e gênero, por exemplo.

O segundo filme da quadrilogia, intitulado *Shrek 2* (2004), trata do cotidiano dos recém-casados após retornarem da lua de mel, uma abordagem incomum nas histórias de

fadas tradicionais, as quais geralmente não exploram a vida das princesas após o casamento, possivelmente devido à representação do acontecimento do matrimônio como o ápice da felicidade. No filme em questão, após retornarem para o pântano, Shrek e Fiona são convidados para uma comemoração na casa dos pais de Fiona, Rei Harold e Rainha Lillian, em homenagem ao casamento da filha com o que eles acreditam ser o “verdadeiro amor” da princesa, também crendo que ela se havia casado com o Príncipe Encantado, filho da Fada Madrinha. A chegada do casal à corte é marcada pelo espanto e pela descrença, uma vez que a união de uma princesa com um ogro é inconcebível para os pais da princesa, especialmente para o pai.

Novamente, a questão da beleza é explorada, dessa vez com Shrek acreditando que, se fosse mais bonito, seria aceito pela família de sua esposa sem causar repulsa. Esse anseio leva-o a procurar uma solução, recorrendo à poção “Felizes para Sempre”, que o transforma em um homem de aparência elegante, e ao seu burro, em um alazão. O filme, assim, ilustra o drama enfrentado por Shrek ao buscar a beleza como símbolo de perfeição não apenas para conquistar o respeito na corte real, mas para ser amado por Fiona. Isso evidencia uma paródia que subverte os valores tradicionalmente difundidos nos contos clássicos, onde a aparência da princesa é frequentemente retratada como atributo crucial para incitar o amor de seu par romântico. Shrek se submete ao que ele acredita ser mais coerente para possuir um casamento feliz, uma ideia que é rejeitada por Fiona, pois ela prioriza a autenticidade do sentimento e a reciprocidade como alicerces da união matrimonial e não a aparência física, uma vez que, para ela, a forma de ogro não está vinculada à felicidade.

Figura 47 – Fiona se barbeando



Fonte: Captura de tela do filme *Shrek 2* [00:03:36]

O desfecho do filme culmina na resolução do conflito entre aceitação da aparência e beleza, com a prevalência do amor sobre a constituição física. Dessa forma, o casal opta por permanecer na forma ogra que os unira inicialmente, em vez de adotar aspectos humanos. E outras nuances do filme podem ser citadas como colocando enfoque em questões semelhantes, a figura do Rei Harold, pai de Fiona, sendo uma delas. Esse rei é, de fato, um sapo transformado, cuja identidade é revelada ao proteger a filha e o genro do feitiço lançado pela Fada Madrinha. A relação entre Fiona, que é uma ogra, e seu pai, um Rei Sapo, pode estabelecer, assim, uma conexão “inversa” com a figura do príncipe enfeitiçado presente no contos dos Irmãos Grimm, reforçando a ideia de que o exterior é secundário diante das emoções e da verdadeira essência das personagens, como delineado no filme. Nessa história, também, a Fada Madrinha e o Príncipe Encantado desempenham papéis de antagonistas, conspirando para afastar Shrek da vida de Fiona e para tomar o controle do reino — o que igualmente ocasiona a ironia e a inversão de papéis em seu desempenho tradicional nos contos.

O filme subsequente da quadrilogia, intitulado *Shrek Terceiro* (2007), retrata, em uma de suas cenas, Shrek e Fiona preparando-se para assumir as posições de rei e rainha. Tal acontecimento é resultado do falecimento do pai da princesa, tornando-os os próximos da linha sucessória. Representado na imagem a seguir, o casal veste trajes que evocam a moda francesa da época de Perrault. No figurino de Fiona, nota-se um corpete na cintura, sendo o vestido volumoso que, aparentemente, deixa-a desconfortável, restringindo seus movimentos e causando-lhe desconforto; o que de modo semelhante pode ser visto em Shrek, e elementos que, novamente, ridicularizam, por meio da paródia, a tradição e a pompa de cerimônias e ocasiões formais ou a vida institucional.

Figura 48 – Shrek e Fiona

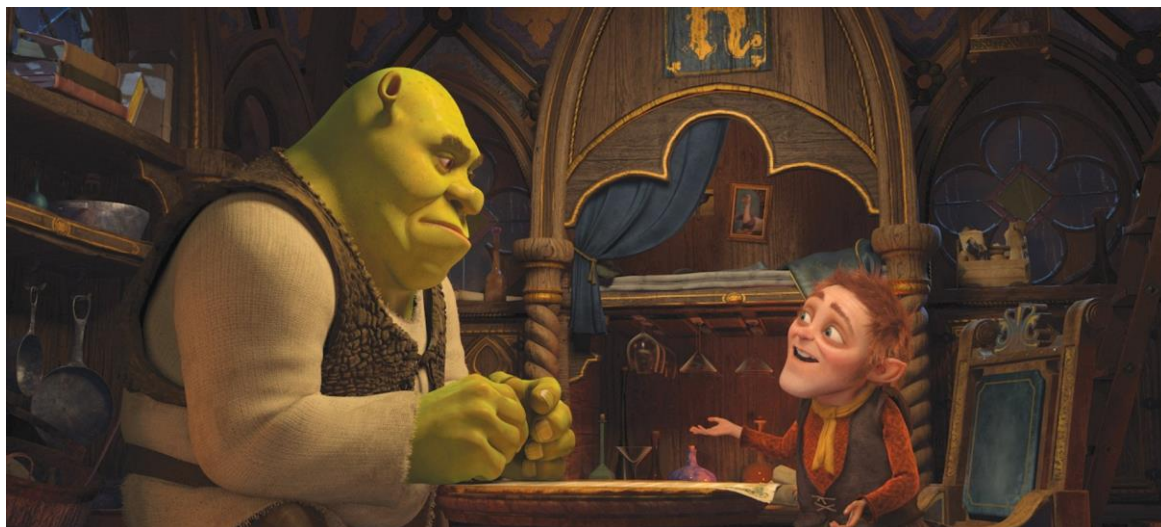


Fonte: Captura de tela do filme *Shrek Terceiro* [00:08:27]

Nessa adaptação, também, ao passo que Shrek se sente atormentado e inseguro em face de suas novas funções como rei, partindo em busca do primo de Fiona, Arthur, a fim de transferir-lhe a responsabilidade de governar, Fiona anuncia sua gravidez. Embora Shrek esteja distante o bastante, a bordo de um navio, não conseguindo escutar a novidade, esse fato introduz um outro elemento contrastivo aos contos de fadas, uma vez que, em suas versões tradicionais raramente (se não em nenhuma ocasião) exploram a vida da princesa como mãe. E é também o caso que, ao focar o despreparo de Shrek para a liderança, questiona mais esse traço do herói tradicional, inexistente na personagem.

No desfecho da quadrilogia, apresentado em *Shrek para Sempre* (2010), a narrativa se concentra na vida do casal depois do nascimento de trigêmeos. Dessa vez, em que são novamente exploradas as inseguranças de Shrek em sua nova condição de pai, o enredo centra-se em um acordo que Shrek, em um momento de estresse da vida familiar, faz impensadamente com o vilão Rumpelstiltskin. Firmado na assinatura de um contrato, e tendo como motivações da parte do antagonista o controle do reino, o acordo versa que Shrek concorda em trocar um dia de sua infância por um outro, em que fosse simplesmente um ogro assustador, gozando de privacidade e sendo temido por todos. Uma vez que Rumpelstiltskin escolhe, de sua parte, o dia em que Shrek nasceu, ele é imediatamente transportado a um universo paralelo, o que implica em sua inexistência no contexto atual.

Figura 49 – Shrek assinando contrato com Rumpelstiltskin



Fonte: Captura de tela do filme *Shrek para Sempre* [00:17:49]

Por essa modificação de seu presente, Shrek e Fiona seguem trajetórias distintas, sem sequer terem-se conhecido, e voltarão a reunir-se somente depois que Shrek, auxiliado por Burro Falante (que se torna seu amigo também em sua nova circunstância), consegue encontrar uma cláusula oculta no contrato e voltar a sua antiga realidade. As coisas não são tão fáceis: para que o contrato seja anulado, é preciso que Shrek receba um “beijo de amor verdadeiro”, supostamente de Fiona. Ela, por sua vez, agora uma guerreira, líder da resistência contra o rei Rumpelstiltskin, e que nunca fora salva da torre, não se predispõe a fazê-lo. Nesse ponto, chama atenção não apenas a inversão de papéis entre os personagens, como a carnavalização do beijo enquanto importante elemento dos contos de fadas, uma vez que Fiona banaliza o seu efeito:

Shrek: O beijo do amor verdadeiro deveria consertar tudo!

Fiona: Pois é, foi o que me disseram também. O amor verdadeiro não me tirou daquela torre. Fui eu, fui eu que me salvei. Você não entende? Isso não passa de um conto de fadas.

Shrek: Fiona, não pode falar assim. Isso é real.

Fiona: E como você sabe? Por acaso cresceu vigiado por um terrível dragão? Viveu sozinho em uma torre horrorosa? E você ficou chorando antes de dormir toda noite, esperando por um amor verdadeiro que não apareceu?

Shrek: Mas eu sou seu amor verdadeiro.

Fiona: Então onde estava você quando eu precisei? (*Shrek para Sempre*, 2010).

A descrença de Fiona em seu apagamento da memória de Shrek, também possibilita a (re)escritura e a (re)configuração da história à sua maneira, o que delineou numa grande porção do filme, a trajetória peculiar de uma princesa sem seu par romântico. Ao mesmo

tempo, o processo de sua reconquista por Shrek confere à adaptação em questão e à série como um todo não apenas um movimento de fechamento de um ciclo, como um tom de “páginas em branco”, em que a princesa dos dias atuais pode ser remodelada de diversas maneiras, mas que, de qualquer modo, constitui-se uma heroína independente de heróis convencionais, forte e que igualmente confronta a sua dificuldade de compreender o conceito de “amor verdadeiro”. Ao fazer essa proposição, no entanto, o filme não deixa de questionar a própria existência do conto de fadas.

4.3.2 A sátira e a ironia em *Deu a Louca na Cinderela*

Ao passo que a temática central da quadrilogia Shrek consiste na “desglamourização” da princesa, por meio da paródia e da carnavalização, em *Deu a Louca na Cinderela*, a história é pautada na sátira e na ironia como elementos de destaque. A começar pelo título da adaptação em inglês, *Happily N’Ever After*, que, ao introduzir a letra “n” antes de “after”, criando um trocadilho, forma a palavra “never”, por sua vez, transformando a expressão “happily ever after” (“felizes para sempre”) para uma outra como “e nunca foram felizes”, o filme constrói várias personagens do modo oposto a como deveriam ser ou agir, mas que, mais que inversões, transformam-se em irônicos por causa da comicidade que as subjaz.

A história é narrada por Rick, escudeiro do Príncipe e uma espécie de faz-tudo no castelo, que também participa da trama. Inicialmente, Rick oferece o plano de fundo para a história, centrado no discurso de Frieda, madrasta de Cinderela (Ella nessa adaptação), que, reunindo os principais vilões dos contos de fadas, expõe o seu desejo de banir os finais felizes das histórias, dando visibilidade e mais poder de ação para os malfeitores — o que representa um dos primeiros momentos de sátira e ironia do filme. Aproveitando-se da ausência do Mago controlador do bom andamento dos contos de fadas, que partira de férias para a Escócia, Frieda consegue acesso à grande bola de cristal que preserva essas narrativas e começa a interferir em seus enredos, no intuito de cumprir seu propósito.

Nessa versão, Ella sofre os tradicionais castigos nas mãos de Frieda, mas, ao conseguir um convite para o baile, com que Rick, numa demonstração de nutrir sentimentos por ela, lhe presenteia ao distribuí-los nas redondezas, é ciente de que, se conseguir dançar com o Príncipe e chamar-lhe a atenção de algum modo, tem chances de se tornar uma princesa.

Figura 50 – Ella com o convite para o baile nas mãos e grandes expectativas



Fonte: Captura de tela do filme *Deu a Louca na Cinderela* [00:07:59]

Figura 51 – A madrasta com uma lista de afazeres para impedir Ella de ir ao baile



Fonte: Captura de tela do filme *Deu a Louca na Cinderela* [00:08:23]

Figura 52 – A Madrasta arrumando as filhas para o baile



Fonte: Captura de tela do filme *Deu a Louca na Cinderela* [00:04:14]

Seguindo as propostas da adaptação, no entanto, e não obstante as expectativas para o grande evento, várias passagens da história são subvertidas, em novas caracterizações de sátira e ironia, que frustram o que se espera das personagens em suas respectivas funções. A Fada Madrinha, por exemplo, embora se apresentando como simpática senhora, dá a entender que está demasiado cansada para o papel, incorrendo em vários erros, como transformar Ella em abóbora, depois em mergulhadora e até em pirata, antes de vesti-la como princesa; e cometendo ainda outras “gafes” com seus sapatos (dando-lhe, primeiramente, botas), seu penteado, que variou entre estilos do século XIX, passando por Cleópatra, a repleto de *dreads* rastafári antes da versão final, com uma tiara; e, por fim, chamando Cinderela de Salmonela.

Figura 53 – Fada Madrinha e Cinderela com roupa de mergulho



Fonte: Captura de tela do filme *Deu a Louca na Cinderela* [00:14:07]

Figura 54 – Cinderela pronta para participar do baile



Fonte: Captura de tela do filme *Deu a Louca na Cinderela* [00:14:49]

O Príncipe é outra figura a ser subvertida. Ele é objeto de ridicularização tanto por sua aparência, que faz pressupor vaidade e futilidade, quanto por sua personalidade, em que são ressaltadas a falta de iniciativa, e, em várias ocasiões, de raciocínio lógico e agilidade de pensamento. Ao seguir um roteiro pré-determinado em um manual de conduta que leva consigo onde vai, o Príncipe aguarda os acontecimentos do baile e a chegada da princesa que lhe cativará o coração. Ao sair para procurá-la, ele carregará seu cavalo ao escalar uma montanha e empunhará aleatoriamente a espada, sem fazer qualquer uso dela, no entanto.

Figura 55 – Príncipe e seu manual de condutas



Fonte: Captura de tela do filme *Deu a Louca na Cinderela* [00:09:04]

Figura 56 – O cavalo caído sobre o Príncipe depois que ele o carrega até o topo do penhasco



Fonte: Captura de tela do filme *Deu a Louca na Cinderela* [00:46:00]

Ao tomar posse da bola de cristal e demais objetos de controle dos contos de fadas, Frieda também abala sobremaneira o desenvolvimento da história, que será desviada em várias confusões e situações cômicas, juntamente com outras histórias do gênero. Por uma delas, com implicações diretas para o andamento do baile, Ella perde seus trajes de gala, mesmo antes da meia-noite, e vê-se diante do Príncipe com as roupas simples de trabalho — embora ele não a reconheça e, contrariamente, saia bradando “— Donzela em perigo!”, à procura da dona do sapato de cristal que apanhara do chão, à sua frente, e desaparecendo na direção da floresta.

Segundo Maria Cristina Martins (2015, p. 31), nos contos de fadas clássicos, geralmente os personagens masculinos, particularmente os príncipes, são dotados de coragem e astúcia. Eles saem em busca de aventuras, da transposição de obstáculos e salvam princesas em perigo. Esses personagens desempenham papéis definidos, e, enquanto sua valentia é ressaltada, contrariamente, são evidenciadas a modéstia e a submissão da princesa. Ainda segundo a autora, no processo de revisão desses papéis em cenários contemporâneos, as atribuições antes bem definidas para homens e mulheres passam a ser mostradas por outros pontos de vista, justamente do que se faz uso no filme por meio dos elementos de sátira e ironia.

Figura 57 – O Príncipe partindo em resgate de Cinderela, sem perceber que ela estava à sua frente



Fonte: Captura de tela do filme *Deu a Louca na Cinderela* [00:28:33]

Mas esses elementos são construídos também no discurso dos personagens. Para citar poucos exemplos, começando pela introdução da história, Rick incorre em comentários como

o seguinte: “— [...] vamos voltar um pouco no tempo e eu direi a verdade sobre a Terra dos Contos de Fadas. É, o nome é meio brega, mas tínhamos que dar algum nome e Canadá já estava sendo utilizado...”; contando uma piada, um dos três Lobos Maus que vigiam o local, no castelo, de onde Frieda controla as histórias para finais infelizes, discorre para seus companheiros: “— Aí o porco disse: ‘Pode soprar’. — Mas o cimento dele tava todo cheio de areia e a casa caiu...”; o Príncipe, ao ser encontrado por Rick na floresta, seguindo o manual em busca de Cinderela e demonstrando pouca surpresa, diz: “— Ahhh, é o garoto da cozinha. Trouxe alguma roupa limpa para mim?”; mais tarde, ao ser preso por Frieda, ele lamenta em tom extremamente dramático não ter sido capaz de salvar Ella: “— Eu fiz tudo: o baile, a dança, o corte de cabelo, o cavalo... Eu tinha até a cueca... perfeita... Eu sou um fracasso!”; e Rumpelstiltskin (que poderia corresponder ao que conhecemos como “bicho-papão”), afeiçoado à criança que roubara de uma mãe qualquer do reino, diz a Frieda em tom de inquietação: “— Eu não estou gostando nada disso, imperatriz. Estou preocupado com o efeito que essa violência vai ter sobre o pequeno Reginaldo (*Deu a Louca na Cinderela*, 2007, 01:36; 01:05:05; 56:05; 01:03:13; 01:06:46).

As subversões do que se era esperado para o Príncipe e Rick, principalmente, vão, aos poucos, despertar em Ella o questionamento sobre se o primeiro seria sua escolha acertada. Rick estivera com ela todo o tempo: ele parte com ela para a floresta, à procura do Príncipe, vai procurá-lo ele mesmo para que ela não se arrisque e, finalmente, retorna em seu socorro quando ela é capturada por Frieda. Sua proteção e ajuda, progressivamente, promovem uma desconstrução do modelo associado ao papel tradicional do príncipe herói, deslocando, não essa função, mas o seu detentor, com Rick passando (também ironicamente), de personagem secundário a protagonista. Ella, por sua vez, primeiramente ao derrotar Frieda com suas próprias mãos e conscientizar-se de seu amor por Rick, passa a vislumbrar um final distinto do previsto, subvertendo, ela própria, a maneira como se desenvolve a sua história.

Figura 58 – O casamento de Ella e Rick



Fonte: Captura de tela do filme *Deu a Louca na Cinderela* [01:16:28]

Nessa adaptação, também, existe a ênfase de que o amor é uma construção pautada no companheirismo, em contraposição à ideia de um lugar à mesa da realeza. A união com um “sujeito comum” realça essa concepção, forjando uma protagonista que, além de não ascender à condição de princesa por meio do casamento, ou seja, de renunciar à riqueza para vivenciar o que considera o “amor verdadeiro”, propõe uma ideia mais realista para os finais das histórias. Isso é comprovado, ao término do filme, quando Rick indaga: “— Mas, afinal, o que significa ‘felizes para sempre’?”, e ele mesmo responde: “— Isso eu não sei, mas eu vou dizer uma coisa: a gente ainda vai descobrir” (01:13:45), o que, por fim, subverte a estrutura dos contos de fadas.

4.3.3 A transgressão da estrutura e a inversão de papéis em *Valente* e a série *Ralph*

Em *Valente* (2012), Merida é a primogênita de um clã tradicional escocês denominado Dunbroch. Princesa por nascimento, Merida cresce com muita liberdade, desfrutando do amor dos pais nas conhecidas High Lands [Terras Altas] da Escócia durante o período anglo-saxão e, desde a infância, praticando esportes como tiro ao alvo, em grande medida por incentivo de seu pai. Uma das primeiras rupturas do filme, dá-se justamente com relação a esse aspecto, uma vez ser esse um esporte não convencional para as mulheres da época. Mas o filme retrata mais fortemente os conflitos de Merida e sua mãe, a Rainha Elinor, que, à medida que ela cresce, desaprova não apenas os esportes a que se dedica, mas seu comportamento distanciado do esperado para uma princesa — e que se tornam irônicos considerando o período e a sociedade essencialmente formada por guerreiros — e cujos modelos restritivos Merida não se dispõe a cumprir.

Figura 59 – Merida usando o arco e flecha



Fonte: Captura de tela do filme *Valente* [00:02:14]

Figura 60 – Merida segurando o balde que utiliza para cuidar de seu cavalo



Fonte: Captura de tela do filme *Valente* [00:15:50]

Em sua busca de liberdade e identidade Merida tampouco tem o casamento em seus planos imediatos. No entanto, a necessidade de seguir a tradição do reino, em que devesse se casar para a manutenção da harmonia entre os clãs, coloca em cheque as suas escolhas, dando origem ao tema central do filme, que rompe com a estrutura convencional dos contos de fadas. Por rebelar-se contra o matrimônio, que considera arranjado, Merida entra em conflito, particularmente, com a mãe e, determinada a encontrar uma solução para o problema, recorre a uma bruxa, que lhe fornece uma poção que transforma a Rainha em urso. Isso desencadeará não apenas a busca de Merida por um modo de reverter a transformação (já que sua mãe poderia viver permanentemente na forma animal), como inverte os papéis de mãe e filha, além dos clássicos papéis do herói a serviço do salvamento da princesa.

Como heroína da história, Merida consegue desfazer o feitiço e termina a narrativa cavalgando ao lado da mãe, que tem seu pensamento modificado com relação ao casamento e às exigências de condutas apropriadas a uma princesa, que anteriormente lhe eram importantes. Além disso, contrariamente às princesas tradicionais, geralmente órfãs ou que tem suas mães sequestradas ou ausentes, a Rainha enfrentará todos os perigos para a reversão de seu estado junto com Merida, mesmo em sua nova condição. Ao final, essas experiências fortalecerão a sua relação e promoverão a compreensão de que Merida necessita da parte da mãe para continuar a desenvolver a sua liberdade, mas que não deixam de refletir a inversão de padrões em que, numa sociedade de guerreiros acostumados a batalhas e conquistas, é a filha quem salva a mãe e ao reino e que Merida consegue conviver melhor com a mãe quando essa possui uma condição animalasca.

Figura 61 – Merida e sua mãe, cavalgando ao final do filme



Fonte: Captura de tela do filme *Valente* [01:24:16]

De acordo com o modelo estrutural de Propp (2002), Merida é identificada como a protagonista de sua própria jornada, desempenhando os papéis tradicionalmente associados aos príncipes nos contos de fadas. As atividades heroicas da princesa estão relacionadas ao seu crescimento pessoal ao buscar resolver o conflito com sua mãe, começando pela quebra do feitiço que a transformou em um urso. Merida parte de casa, desempenhando a décima primeira função; recebe ajuda para solucionar seu problema, correspondendo à décima terceira função; explica a situação da mãe enfeitiçada, necessitando da colaboração de todos para lidar com o desafio, e, posteriormente, enfrenta o confronto final, participando das funções décima sexta e décima sétima. Como resultado, o mal é derrotado, representando a vigésima função. Merida não é vítima de nenhuma maldição específica e não há tentativa de usurpação de sua identidade, o que evita a punição de vilões e justifica a ausência de outras

funções de Propp. E conta-se ainda que o filme termina com a restauração da família, em vez do tradicional término com o casamento do príncipe e da princesa. Uma vez que a importância do casamento é ressignificada, a princesa poderá decidir, com o tempo, o destino que deve seguir.

Com *Detona Ralph* (2013) e *WiFi Ralph: Quebrando a Internet* (2019) o conto de fadas é transposto para o ambiente virtual. Ambos os filmes retratam personagens dessa natureza, com destaque para a princesa Vanellope von Schweetz, uma corredora de kart em jogos de videogame. No primeiro filme da série, a trama se desenvolve dentro de um fliperama da década de 1980 e inicia-se com Ralph, num Encontro de Vilões Anônimos, expondo o seu descontentamento com seu papel no jogo que integra. Nesse jogo, Conserta Félix Jr., na condição de vilão, Ralph destrói os apartamentos de um prédio, que são, em seguida, restaurados pelo construtor Félix. Ralph, teme, desse modo, que, assim como acontece com jogos que se tornam obsoletos frente a lançamentos mais recentes, seu jogo possa ser desligado por causa de sua impopularidade, resultando em sua morte como personagem.

Figura 62 – Ralph no apartamento de Félix

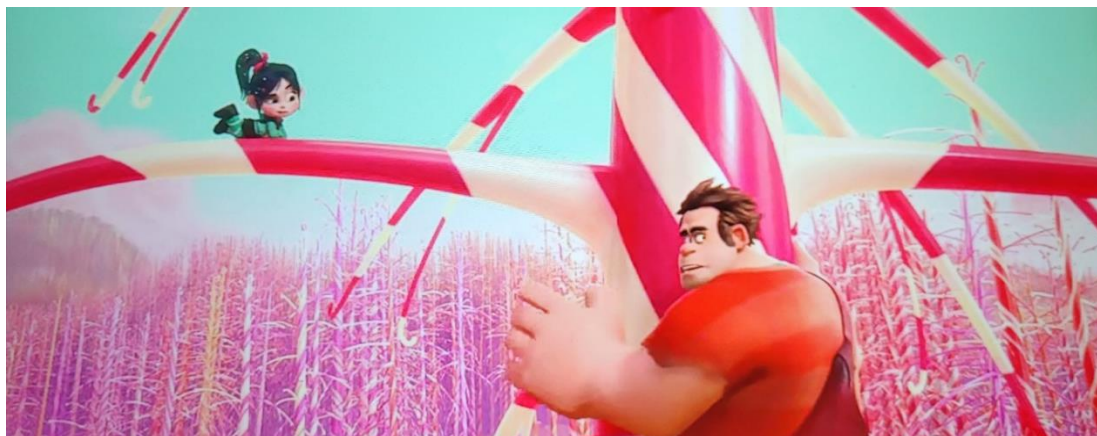


Fonte: Captura de tela do filme *Detona Ralph* [00:12:16]

Com vistas a tornar-se mais popular, e aproveitando-se do momento em que os personagens, depois que o fliperama é fechado, podem transitar entre os jogos e realizar atividades alheias a suas rotinas programadas, Ralph parte para o jogo *Corrida Doce* (em que as ações se desenvolvem no universo dos doces e guloseimas), em busca de uma medalha de herói, que lhe relacionasse a ações mais nobres. Ao conquistar a medalha, um biscoito do tipo *cookie*, ele, porém, inadvertidamente, introduz um vírus na competição, perdendo-a na

sequência e sendo impelido a ajudar Vanellope, a quem conhece nesse contexto, e que, por sua vez, acabara de conquistar a medalha, prometendo devolvê-la a Ralph em troca de sua ajuda.

Figura 63 – Vanellope e Ralph



Fonte: Captura de tela do filme *Detona Ralph* [00:29:14]

Exposto o problema de Vanellope, que é alvo de hostilidades por não possuir um carro de corrida, e sendo ajudada por um sensibilizado Ralph, que lhe constrói um, a medalha lhe é devolvida e Vanellope parte para competir. Nesse instante, no entanto, Rei Doce, um antagonista, aparece na trama, usurpa a medalha de Ralph e, ameaçando reiniciar o jogo, pede a Ralph que impeça Vanellope de correr, pois ela é, de fato, um *bug* que afetara o sistema. Temendo causar problemas, Ralph destrói o carro da colega e volta para o seu jogo de origem, sem perceber que o real inimigo é Rei Doce, ou, para utilizar o seu verdadeiro nome, Turbo, corredor de um jogo obsoleto, que se utilizava desse disfarce para assombrar os demais competidores e fazê-los desistir.

Descoberta a manobra, e com Ralph voltando à Corrida Doce e executando vários feitos heroicos (inclusive enfrentando Turbo em uma batalha corporal), Vanellope consegue participar da competição, conquistar o primeiro lugar e triunfar como piloto, restaurando a normalidade do jogo. No momento em que ela cruza a linha de chegada, também, um acontecimento mágico tem início e, não apenas Vanellope é instantaneamente transformada em princesa, como a magia se estende para todo o fliperama, que passa a ser o seu reino. Divertindo-se com a ideia, a princípio, Vanellope, ao final, dispensa os trajes reais, preferindo o conforto de seu uniforme, embora aceite o título de presidente de seu jogo. Ralph, a sua vez, retorna ao fliperama, tendo destacadas as suas virtudes de amigo.

Na sequência do filme, *Wi-Fi Ralph: Quebrando a Internet* (2019), é na condição de amigos que, seis anos mais tarde, Ralph e Vanellope voltam a se encontrar, dessa vez, no mundo virtual da *internet*, no qual “navegam” para encontrar um novo controle de videogame (um volante de carro) para a atuação de Vanellope em Corrida Doce, a que continua vinculada. Em meio à imensa cidade virtual em que prédios são representativos de *websites*, avatars, de usuários e programas são personagens, eles conseguem encontrar o objeto, porém o arrematam sem querer em um leilão virtual do eBay, o que os obriga a angariar fundos para saldar a dívida e recuperar o jogo. Com o auxílio da personagem Yesss, Ralph cria um vídeo cômico para arrecadar dinheiro, enquanto Vanellope ajuda na sua divulgação em plataformas diversas, o que dá início à nova aventura.

Figura 64 – A *internet* representada como uma imensa cidade



Fonte: Captura de tela do filme *Wi-Fi Ralph: Quebrando a Internet* [00:23:16]

Num momento crucial da animação, o cronômetro do leilão virtual aproxima-se do término, levando Ralph a uma grande ansiedade na expectativa de “curtidas” para seus vídeos. Felizmente alcançando a monetização necessária, ele adquire o volante e já pode voltar para o fliperama. Porém, ao ligar para Vanellope, que se atrasara para encontrá-lo, ele acidentalmente ouve a sua conversa com Shank, piloto líder do jogo Corrida do Caos, e toma conhecimento de que Vanellope tem interesse no tipo de competição que ele envolve. Entediada com a previsibilidade e monotonia de Corrida Doce, ela anseia por emoções mais fortes, que lhe poderiam ser proporcionadas pelo novo jogo. Assim, com receio de perder a amiga e, principalmente, temendo que Corrida do Caos possa prejudicá-la, Ralph decide contaminar o jogo com um vírus a fim de persuadi-la a desistir.

Figura 65 – Shank e Vanellope conversando enquanto Ralph escuta a conversa



Fonte: Captura de tela do filme *Wi-Fi Ralph: Quebrando a Internet* [00:55:54]

Figura 66 – Vanellope e Shank no jogo “A Corrida do Caos”



Fonte: Captura de tela do filme *Wi-Fi Ralph: Quebrando a Internet* [00:36:58]

A ação de Ralph causa danos significativos ao jogo e a outros setores virtuais, além de comprometer a sua amizade com Vanellope. Levando a maior parte dos servidores a uma sobrecarga, o vírus caracteriza-se pela replicação da figura de Ralph, problema do qual se desencadeia, por conseguinte, uma grande dificuldade em se identificar qual delas corresponde a ele. Para recuperar o sistema é necessário atrair todos os vírus para o setor de antivírus, e Yesss colabora com os amigos na missão. No entanto, seu poder torna-se tão intenso, que as réplicas de Ralph reúnem-se num imenso monstro gigante, Ralphzilla, que somente será extinto quando, juntos, Ralph e Vanellope o enfrentam e, numa conversa que o redime, Ralph concorda em que ambos permaneçam amigos, mesmo que isso implique em sua separação. Tendo sido atraídos para a cabeça do monstro, a uma grande altura do chão,

Ralph cai com a eliminação do vírus, sendo resgatado heroicamente por princesas Disney, que se tornaram amigas de Vanellope. No desfecho do filme, assim, Vanellope permanece em Corrida do Caos e mantém contato com Ralph por vídeo-chamadas.

Figura 67 – O grande vírus Ralphzilla



Fonte: Captura de tela do filme *Wi-Fi Ralph: Quebrando a Internet* [01:27:31]

Figura 68 – Ralph despedindo-se de Vanellope



Fonte: Captura de tela do filme *Wi-Fi Ralph: Quebrando a Internet* [01:34:13]

Embora o deslocamento da ambientação dos filmes, do castelo para o universo virtual do fliperama ou da *internet*, não implique em um rompimento com os contos de fada — uma vez que constituem o cenário apropriado para os personagens que constituem —; e contando ainda com elementos chave do gênero, como vilões, armadilhas, surpresas, magia, etc., os filmes propõem uma abordagem menos rigorosa do conto de fadas. Os protagonistas

embarcam em suas jornadas nobres sem aderir necessariamente aos moldes convencionais, como a estruturação basilar de Propp, por exemplo, visto que, nesse novo enfoque, não há a presença de um príncipe e uma princesa tradicionais e tampouco a trama é motivada por sentimentos amorosos. A narrativa envolve o confronto entre forças do bem e do mal, porém de maneira desvinculada dos formatos tradicionais, explorando novas vertentes de heroísmo.

Há também nos filmes uma notável inversão de papéis. No primeiro, embora goze de certa representatividade, Ralph almeja ser um herói por desempenhar o papel de antagonista no jogo em que está inserido e torna-se um ao ajudar Vanellope contra o vilão Turbo. Ao mesmo tempo, Ralph é capaz de, por motivos egocêntricos, sabotar todo um jogo para impedir que Vanellope o abandone. E pode-se mencionar, ainda, que, no segundo filme, são as princesas que desempenham o papel de heroínas. De fato, os tipos de relações sugeridas nos filmes são menos estáveis, personificadas na própria condição dos protagonistas. Virtuais em sua essência, eles representam a velocidade e a transitoriedade dos jogos, estando sujeitos a surgir e desaparecer instantaneamente ou a recomeçar as suas ações pré-determinadas, dependendo dos movimentos do jogador, e estando a sua existência condicionada a esses fatores.

5 A REMODELAGEM DA PRINCESA TRADICIONAL NA CONTEMPORANEIDADE

Com base nas novas proposições das versões contemporâneas de contos de fadas, em análise, partiremos agora, especificamente, para a consideração das protagonistas nessas produções: Fiona (série *Shrek*), (Cinder)Ella (*Deu a Louca na Princesa*), Merida (*Valente*) e Vanellope von Schweetz (*Detona Ralph* e *Wi-Fi Ralph*). Como ocupantes de posições de destaque nesses filmes, elas manifestam não apenas as temáticas de relevo em cada um, mas foram também elaboradas para, por si, expressarem valores de anseios, apreensões e reivindicações individuais (quer forjadas por uma condição inerente a seu *status* ou impelidas por fatores circunstanciais), mas que se tornam representativos da classe a que pertencem em uma época tão importante de posicionamentos sociais de várias espécies. Assim, é tanto no âmbito da conjuntura particular de sua existência quanto no cenário mais amplo das implicações que se lhe decorrem, que serão observadas.

A análise concentra-se primeiramente na discussão de como, nos filmes em estudo, a princesa é remodelada, especialmente, por meio da mudança em seus padrões comportamentais: de recatadas e com pouca iniciativa, a princesa contemporânea vai à luta para proteger sua família, seus direitos e seus objetivos, colocando-se em igualdade às ações desempenhadas pelo herói/príncipe em contextos tradicionais, ou até mesmo superando-as. Na sequência, dar-se-á a principal proposta do estudo, de como se dá a progressão dessas mudanças e de que tenham ocorrido em um espaço de tempo razoavelmente curto comparando-se o período de menos de vinte anos, considerado nas produções abordadas, a períodos mais longos, que muitas vezes duraram séculos, para que mudanças efetivas no pensamento de gerações pudessem ocorrer. O trabalho é concluído com possíveis motivações e fatores de reforço para a visão contemporânea da princesa.

5.1 A remodelagem da princesa por meio da quebra de padrões comportamentais

5.1.1 A quadrilogia *Shrek*

Na quadrilogia *Shrek*, a transformação da personagem da princesa é evidenciada através de suas ações. No primeiro filme, após ser resgatada, durante o caminho de volta ao Reino Tão, Tão Distante, Fiona se envolve em um confronto com membros do grupo liderado por Hobin Hood. A representação visual dessas cenas de luta, apresentadas nas imagens a seguir, faz uma referência ao filme *Matrix* (1999), ao destacar as habilidades de combate e

dinamicidade da protagonista. Denise Souza (2012, p. 130) enfatiza que a sequência de luta possui uma coreografia meticulosamente elaborada: “Fiona dá um salto e permanece suspensa no ar por alguns instantes (a imagem é congelada), enquanto a câmera, em um movimento circular, gira ao redor da princesa, permitindo que observemos de todos os ângulos os golpes que ela desfere nos rapazes”.

Figura 69– Fiona lutando



Fonte: Captura de tela do filme *Shrek* [00:53:22]

Figura 70 – Fiona se preparando para lutar



Fonte: Captura de tela do filme *Shrek* [00:53:31]

Em uma ocasião subsequente, Fiona empreende uma tentativa de executar um dueto vocal com um pássaro, um acontecimento frequentemente retratado em adaptações clássicas, à semelhança da história de Branca de Neve. Contudo, essa ação resulta em um desfecho terrível para o animal, uma vez que Fiona canta de forma tão desafinada, que o pássaro literalmente explode. Após o incidente, é possível observar, em uma sequência de imagens, as penas azuis do pássaro dispersando-se junto aos fragmentos restantes de seu corpo. Adicionalmente, dois ovos do pássaro permanecem intactos, os quais Fiona utiliza posteriormente no preparo do café da manhã.

Figura 71 – Fiona cantando ao lado do pássaro



Fonte: Captura de tela do filme *Shrek* [00:39:50]

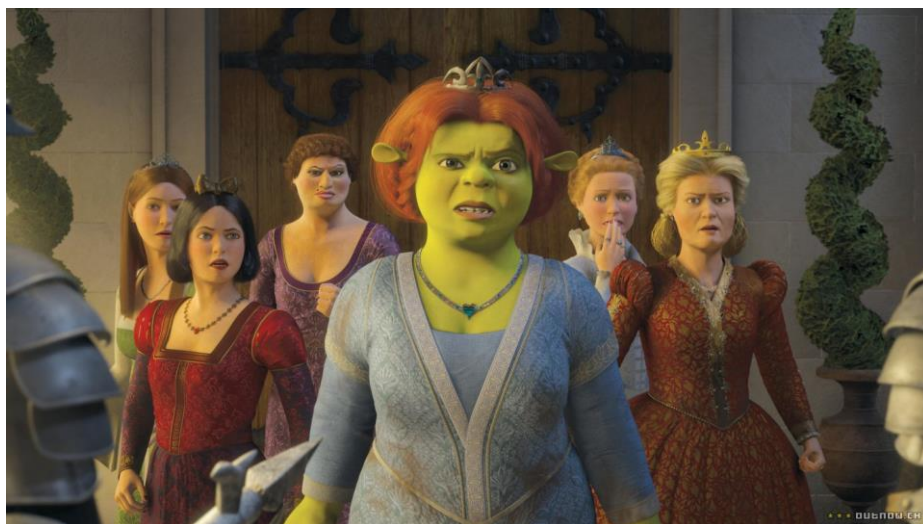
Figura 72 – O que restou do pássaro após explodir



Fonte: Caputra de tela do filme *Shrek* [00:40:04]

Em *Shrek Terceiro*, durante a realização do chá de bebê de Fiona, o castelo é invadido pelo Príncipe Encantado, que almeja tomar o trono e, para iniciar a sua missão, decide aprisionar os presentes. Na figura abaixo observa-se, pelo semblante das convidadas, sua surpresa generalizada ao verem Encantado e os guardas chegarem ao castelo enquanto o vilão anuncia que será o próximo rei.

Figura 73 – Fiona e suas convidadas no momento em que veem Encantado



Fonte: captura de tela do filme *Shrek Terceiro* [00:50:59]

Após serem colocadas na prisão, Fiona demonstra coragem e determinação ao convocar sua mãe e as demais convidadas para enfrentar Encantado. As princesas, inicialmente passivas, esperam por ajuda mágica ou por um herói, mas mudam de ideia ao perceberem que não serão “resgatadas” como nas histórias clássicas. Embora lutem, acabam sendo capturadas devido à traição de Rapunzel, que se alia a Encantado na esperança de se casar com ele e tornar-se rainha, numa (re)interpretação gananciosa da personagem. Cinderela executa tarefas de limpeza na cela, enquanto Branca de Neve expressa o desejo de desfrutar de luxos no castelo. Fiona e a Rainha Lillian ressaltam a importância de se preocuparem com o governo do reino. Branca de Neve convoca todas para assumirem suas responsabilidades. Bela Adormecida adormece, Branca de Neve deita-se e Cinderela senta-se em um banquinho. Bela Adormecida afirma que essas posições correspondem ao modo como, nas histórias clássicas, esperariam para ser resgatadas, e representadas na cena a seguir:

Figura 74 – Como Bela Adormecida, Branca de Neve e Cinderela imaginam a espera de ajuda



Fonte: captura de tela do filme *Shrek Terceiro* [01:04:39]

Branca de Neve zomba da situação, mencionando as diferentes personalidades das princesas e outros personagens presentes na cela. A Rainha Lillian surpreende a todos ao quebrar duas paredes com a testa. Fiona convoca as amigas para enfrentar a situação por conta própria. Isso demonstra uma mudança de postura, de que não apenas estão determinadas a se vingar de Encantado, mas que decidem quebrar as amarras da dependência masculina, tornando-se atuentes em sua própria liberdade. Esses pressupostos são evidenciados nos próximos cinco cortes de cena que mostram Branca de Neve com o vestido sem as mangas, a mãe de Fiona marcando o rosto com batom, à semelhança de uma guerreira, Cinderela usando uma máquina para afiar o salto de seu sapatinho de vidro, Bela Adormecida preparando-se para lutar e, por fim, um sutiã sendo queimado.

Figura 75 – Branca de Neve pronta para lutar



Fonte: captura de tela do filme *Shrek Terceiro* [01:05:45]

Figura 76 – Rainha Lillian, mãe de Fiona, pintando o rosto com batom



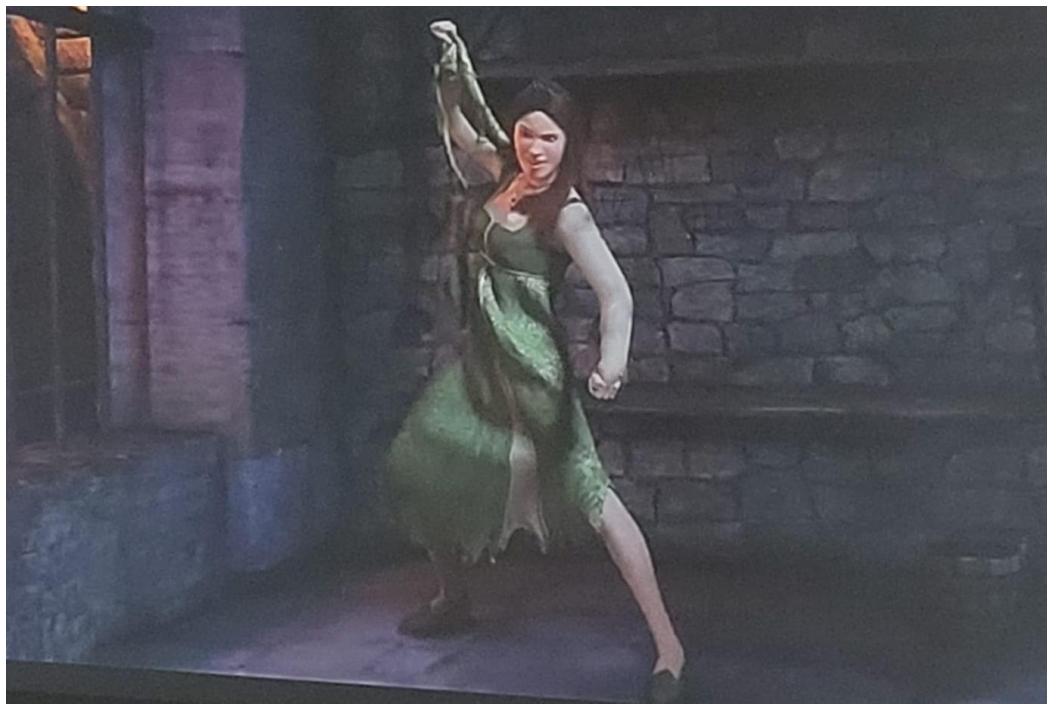
Fonte: captura de tela do filme *Shrek Terceiro* [01:05:54]

Figura 77 – Cinderela afiando o salto do sapato



Fonte: captura de tela do filme *Shrek Terceiro* [01:05:55]

Figura 78 – Bela Adormecida rasga o vestido



Fonte: captura de tela do filme *Shrek Terceiro* [01:05:52]

Essas atitudes também representam uma ruptura com os tradicionais figurinos deslumbrantes das princesas. Segundo Cordeiro e Mota (2018, p. 143), as imagens das mulheres foram historicamente construídas como tipificações do ambiente doméstico e do casamento, refletindo o *status* social do homem e sua riqueza através de vestimentas e acessórios. As roupas das mulheres eram um reflexo da riqueza da família, razão por que as princesas são frequentemente associadas a trajes luxuosos. Ao rasgarem os vestidos nessa versão fílmica, assim, Branca de Neve e Bela Adormecida ao mesmo tempo rompem com essa carga simbólica, questionando o papel social atribuído às mulheres. Além disso, ao utilizar seu emblemático sapatinho como arma, Cinderela redefine a sua própria condição nos contos de fadas, não apenas expressando um posicionamento de emancipação, mas de ressignificação de sua existência.

Figura 79 – Um sutiã sendo queimado



Fonte: Captura de tela do filme *Shrek Terceiro* [01:05:56]

Esses fragmentos buscam ainda exemplificar a solidariedade e convergência das mulheres, que se unem em prol de uma luta comum. Em particular o último recorte, da queima do sutiã, estabelece uma referência intertextual com o movimento histórico-cultural conhecido como “Queima de Sutiãs”, ocorrido nos Estados Unidos no final da década de 1960, como forma de protesto contra os padrões de beleza impostos às mulheres. Essa manifestação ocorreu em frente ao local onde estava sendo realizado o concurso Miss América: “[o] concurso era tido, pelas participantes do movimento feminista, como uma prática arbitrária e opressiva” (Cordeiro; Mota, 2018, p. 140); e que, desse modo, passa a ser aplicável até mesmo às princesas dos contos de fadas.

Na sequência do filme, em que cada princesa se prepara para lutar, o enfoque é mais uma vez colocado na sua tomada de atitude. Fiona lidera as princesas, em sua prontidão e destreza para lutar a qualquer momento. Juntas, elas conseguem adentrar o castelo (local onde estava sendo encenada a peça teatral de Encantado, na qual Shrek seria morto e seu antagonista tornar-se-ia rei de Tão, Tão Distante) e resgatar Shrek, salvando também o reino. Fiona até mesmo chuta parte do cenário para acessar a encenação, conforme a imagem abaixo, em que agora há a quebra dos padrões de delicadeza atribuídos às princesas:

Figura 80 – Fiona após entrar no local onde era encenada a peça teatral



Fonte: captura de tela do filme *Shrek Terceiro* [01:14:14]

No último filme da quadrilogia, *Shrek para Sempre*, em que Fiona confronta o vilão Rumpelstiltskin, há uma ruptura ainda maior com os padrões da princesa convencional. Dessa vez, Fiona é apresentada como líder da resistência contra esse antagonista, demonstrando força, determinação e habilidade de combate. Como se viu, nessa versão, o enredo se desenvolve a partir do episódio em que Shrek, cansado de sua rotina cotidiana, assina um contrato com Rumpelstiltskin, que implica no apagamento do dia em que nasceu (e, assim, na própria inexistência de sua ação de resgate de Fiona ou de seu casamento). Assim, não apenas há o distanciamento de Fiona de tarefas domésticas ou do cuidado com os filhos, como ocorre na história a inversão máxima de papéis, em que é ela quem salva Shrek do cumprimento do contrato por meio de um beijo de “amor verdadeiro”. Na imagem abaixo, Fiona se posiciona como guerreira para derrotar seus oponentes:

Figura 81 – Fiona se preparando para lutar



Fonte: Captura de tela do filme *Shrek para Sempre* [00:42:49]

5.1.2 *Deu a louca na Cinderela*

Em *Deu a Louca na Cinderela*, chama atenção inicialmente um Mago e seus dois assistentes, Mambo e Manco, guardiões responsáveis pelos desfechos felizes nos contos de fadas. Esses personagens têm a função de preservar as narrativas, acompanhando-as através de uma bola de cristal posicionada ao lado de uma balança, que, por sua vez, simboliza o equilíbrio entre o bem e o mal na Terra dos Contos de Fadas. Eles também estão cientes da história de Cinderela, que começa a se desenvolver diante de seus olhos, com o sofrimento da moça nas mãos da Madrasta, a ida ao baile com a ajuda da Fada Madrinha, e, durante o evento, seu anseio por encontrar o Príncipe, que deverá resgatá-la ao final.

Como também foi mencionado, durante o baile, e aproveitando-se da ausência do Mago, que partira de férias para a Escócia, Frieda, a madrasta, consegue enganar Mambo e Manco, assumindo o controle da bola de cristal e da balança, e causando um grande tumulto nos contos de fadas. Por sua ação, não apenas vilões como Lobo Mau (que se apresenta multiplicado em três), Trolls e Rumpelstiltskin aliam-se para criar “ finais felizes alternativos”, nos quais não sejam punidos, como a própria história em questão sofre um desarranjo imediato, com Ella (o nome de Cinderela na versão) perdendo seus trajes elegantes em pleno

baile e o Príncipe partindo à procura da dona do sapato de cristal, abandonado diante dele, ignorando a protagonista, sem reconhecê-la minimamente.

A ruptura com os padrões tradicionais na história dá-se justamente nesse contexto. Ao seguir o Príncipe, julgando ser ele o herói a restabelecer a paz local, Ella é capturada por Frieda e, recebendo a ajuda de Rick, assistente do Príncipe, que se junta a Mambo e Manco para resgatá-la, entra em um embate físico com a vilã. Contrariamente a sua posição passiva e benevolente da história tradicional (em uma de cujas versões até mesmo leva a madrasta para viver consigo no castelo do Príncipe), Ella trava uma luta feroz com Frieda, ao final, banindo-a para sempre da Terra dos Contos de Fadas e resgatando a harmonia das histórias.

Figura 82 – Ella enfrenta a madrasta



Fonte: Captura de tela do filme *Deu a Louca na Cinderela* [01:09:08]

Figura 83 – Ella desfere um soco em Frieda



Fonte: Captura de tela do filme *Deu a Louca na Cinderela* [01:09:44]

De um modo não menos veemente, Ella começa a pensar em sua história, indagando Mambo e Manco sobre se Rick deve ou não se casar e questionando o seu próprio casamento com o Príncipe. Analisando seus sentimentos, ela descobre que seu verdadeiro amor é, de fato, Rick (que já havia demonstrado estar apaixonado por ela desde o início da história), com quem se casa depois que ambos salvam o Príncipe de um cativeiro na floresta em novas atitudes de rompimento com os padrões tradicionais do conto.

Figura 84 – Rick e Ella se aproximam enquanto estão na floresta



Fonte: Captura de tela do filme *Deu a Louca na Cinderela* [00:53:29]

Figura 85 – Ella beija Rick



Fonte: Captura de tela do filme *Deu a Louca na Cinderela* [01:10:11]

O Príncipe também representa o mesmo tipo de ruptura. Primeiramente, ele é apresentado como tolo, desajeitado e vaidoso (e até mesmo com um certo grau de chauvinismo), sendo incapaz de agir por si próprio ou de atitudes que não estejam descritas em seu manual de conduta. Além disso, ele não consegue salvar Ella ou empreender qualquer ato de bravura, finalmente demonstrando desinteresse pela protagonista, manifesto em particular por seu contentamento pela união da moça com Rick (e que parece genuíno), como se vê, a seguir, na segunda imagem que o enfoca:

Figura 86 – O Príncipe tenta beijar Cinderela no baile



Fonte: Captura de tela do filme *Deu a Louca na Cinderela* [00:27:20]

Figura 87 – Casamento de Rick e Ella



Fonte: Captura de tela do filme *Deu a Louca na Cinderela* [01:12:32]

É também significativo na animação que Ella não receba o título de princesa, uma vez que se casa com o ajudante do príncipe. Ela escolhe por quem se apaixonar e inicia uma nova história, longe de um casamento arranjado, mesmo que isso também implique em uma vida mais simples. Pode-se dizer, utilizando as palavras de Maria Cristina Martins, que a Cinderela desse filme passa por um “processo revisionista”:

o processo revisionista dos contos de fadas move-se exatamente no sentido de expor o questionamento de significados cristalizados dos contos de fadas, a fim de minar o contexto discursivo dessas histórias e de provocar rupturas para que as mulheres possam, por exemplo, ganhar voz nos contextos em que, até então, estavam emudecidas (Martins, 2015, p. 63).

De fato, essas conclusões podem ser aplicadas à história como um todo, uma vez que, com a interferência de Frieda, como se viu, não apenas ocorre uma reversão no andamento da trama, como as *funções* apontadas por Propp são comprometidas em sua ordem e operação. Conforme Martins (2015, p. 40) complementa, embora se concentrando em elementos distintos em cada conto, “os textos revisionistas transgridem e subvertem as narrativas tradicionais e contestam significados cristalizados”, o que é evidenciado nessa versão de Cinderela.

5.1.3 *Valente*

Em *Valente*, a princesa Merida, pertencente ao tradicional clã anglo-saxão escocês Dunbroch, cresce seguindo a orientação de sua mãe a respeito das condutas apropriadas a uma princesa. A mãe enfatiza a importância de dominar os assuntos do reino, ter conhecimentos musicais, comer com moderação, rir discretamente, acordar cedo, ser paciente e cautelosa e buscar a perfeição. Essas diretrizes são fundamentais para alguém da nobreza. Em sua pouca disposição para seguir tais regras, e numa primeira expressão, no filme, da ruptura com a tradição, Merida argumenta que recebe um tratamento diferente dos seus três irmãos mais novos e anseia por uma vida mais livre. Desse modo, ela aproveita os momentos em que pode sair sozinha para praticar tiro ao alvo, cavalgar e escalar montanhas, como se vê nos trechos selecionados da animação, a seguir, em que realiza as duas últimas atividades no dia de seu aniversário:

Figura 88 – Merida cavalgando e segurando seu arco



Fonte: Captura de tela do filme *Valente* [00:07:44]

Figura 89 – Merida escalando

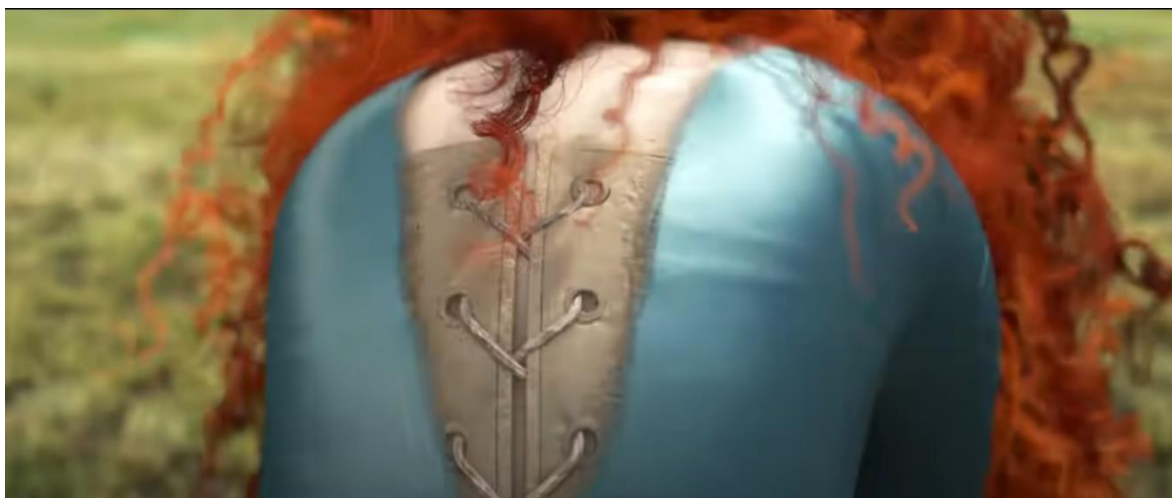


Fonte: Captura de tela do filme *Valente* [00:08:20]

Em certa ocasião, reúnem-se no local os clãs aliados para a disputa dos também tradicionais Highland Games [Jogos das Terras Altas], em que os primogênitos de cada família competirão pela mão de Merida, a ser dada em casamento. Em conversa com a mãe, ela recusa-se a se casar. Porém, é obrigada a aguardar os preparativos e a chegada dos pretendentes. Além disso, ao prepará-la para recepcioná-los, a rainha veste-lhe um espartilho e prende-lhe os cabelos, ações que “engessam” a sua vontade e autonomia. Para Rafael Pereira Francisco (2020, p. 151), por essas imposições o corpo de Merida passa a ser delimitado de acordo com o que a mãe espera de uma princesa ou como a sociedade espera que seja. E seu cabelo, ao ser preso, interfere no símbolo expressivo de sua liberdade.

Na sequência do filme, no entanto, Merida toma várias atitudes que novamente rompem com a tradição: primeiramente, ciente de sua habilidade com o arco e a flecha, e sendo primogênita de seu clã, ela tem a ideia de se apresentar como competidora por sua própria “mão”. Por si uma quebra de paradigmas, uma vez que o tiro ao alvo seria (em particular para a sociedade do período) essencialmente um esporte masculino, Merida também rasga o vestido e arrebenta o espartilho na hora de competir. Mais do que livrar-se do incômodo e do aperto que não lhe permitiam atuar de maneira apropriada na competição, esse ato funciona como simbólico de sua rebeldia e libertação das amarras de uma condição de passividade e submissão.

Figura 90 – O vestido de Merida se rasga



Fonte: Captura de tela do filme *Valente* [00:26:20]

Figura 91 – Merida participando do torneio



Fonte: Captura de tela do filme *Valente* [00:26:27]

Mais tarde, também, sentindo-se perturbada por descobrir que haveria de se casar, mesmo tendo vencido o torneio, Merida incorre em outras atitudes simbólicas de objeção ao tradicionalismo de sua família. Em uma nova discussão com sua mãe, ela acaba por rasgar a tapeçaria que os representava. E recorrerá ainda à feitiçaria, oferecendo à rainha um bolo que a transformará em urso, para mudar-lhe a opinião com relação ao casamento. Para que o enredo se desenvolva de maneira a comprovar o heroísmo de Merida, as coisas não saem como planejado e, por pouco, a rainha viveria eternamente na forma do referido animal. Ao final, porém, o feitiço é desfeito por meio da restauração da tapeçaria e, novamente num ato simbólico, a relação entre mãe e filha é assegurada, com a mudança de perspectiva da primeira.

No novo modo de pensar da rainha, ela ressalta que os casamentos não deveriam mais ser arranjados, ou realizados com base em disputas envolvendo um vencedor, que levasse uma moça como prêmio. Para Merida, a sua vez, tanto as princesas quanto os príncipes deveriam ter a liberdade de tomar suas próprias decisões e, acima de tudo, seguir seus instintos para encontrar o amor no momento adequado, sem imposições — todas colocações pertinentes na opinião dos ouvintes das palavras de ambas. Na cena final, com os laços familiares restaurados, Merida destaca, ainda, a importância de cada indivíduo encontrar seu próprio destino, sendo necessário ser “valente o bastante para vê-lo” (Valente, 2012, 01:24:31); e que dialoga com o que a princesa expressa no início do filme, de que “[...] o destino é costurado como um tecido, onde a sina de um se interliga à de muitos outros. [...] Alguns nunca encontram o destino, mas outros são levados a ele” (Valente, 2012, 00:04:48).

Fica evidente na trajetória da protagonista, no entanto, que a resistência é a maneira de encontrar tal destino e que isso se dá de maneira individual, no caso de Merida, rompendo com as barreiras que pudessem impedi-la de lográ-lo e que justamente leva ao seu amadurecimento. De acordo com Benjamin Hide et al. (2018, p. 11), o heroísmo de Merida desloca a função tradicional de “donzela em perigo” e demonstra a sua capacidade de “autossalvação”, eliminando a necessidade de um príncipe para salvá-la; e que se reflete, entre os aspectos já considerados, nos próprios esportes que é capaz de realizar com destreza, ou no espartilho, simbólico da feminilidade e beleza frágeis, que não é capaz de tolerar. O filme reforça, assim, a quebra com padrões pré-estabelecidos e o suporte dos Estúdios Disney a personagens femininas independentes.

5.1.4 *Detona Ralph e WiFi Ralph: Quebrando a Internet*

No que diz respeito a *Detona Ralph* e *WiFi Ralph*, em que as histórias se passam no mundo virtual, no primeiro filme da série, como se viu, a protagonista corredora de kart Vanellope von Schweetz foi alvo de sabotagem da parte de Rei Doce, personagem de um jogo desatualizado, que buscou impedir seu desempenho na Corrida Doce, transformando-a em uma falha, a fim de minar suas chances de vitória e manter o controle do brinquedo. Embora sendo um vilão que destrói um edifício em um outro jogo, e tendo entrado acidentalmente em Corrida Doce, Ralph, junto com Conserta Félix Jr. (que repara o edifício toda vez que ele o destrói), auxiliam Vanellope, que, depois de inúmeras confusões e reviravoltas, conquista a corrida e restabelece a popularidade de seu jogo.

Figura 92 – Ralph em um dos vários momentos em que ajuda Vanellope



Fonte: Captura de tela do filme *Detona Ralph* [00:57:10]

A conquista da corrida evidencia a verdadeira identidade de Vanellope, de fato, uma princesa, cujo domínio no jogo havia sido usurpado por Rei Doce. Significativa por si, essa revelação é enfatizada pela transformação mágica de Vanellope, que recebe um luxuoso vestido de gala cor-de-rosa, juntamente com uma coroa e um cetro, que a personificam em sua realeza, como mostrado nas imagens a seguir.

Figura 93 – Vanellope recebendo trajes de princesa depois de vencer a Corrida Doce



Fonte: Captura de tela do filme *Detona Ralph* [00:31:36]

Figura 94 – Vanellope vestida como princesa ao final de sua mágica transformação



Fonte: Captura de tela do filme *Detona Ralph* [00:31:39]

Seguindo a linha da ruptura com a tradição nos filmes em análise, no entanto, Vanellope dispensa os trajes reais. Para ela, o mais importante é o restabelecimento do jogo e de sua atuação, dando preferência para o traje de piloto, que, em sua opinião, representa melhor a sua identidade.

Figura 95 – Vanellope dispensando seu vestido de princesa



Fonte: Captura de tela do filme *Detona Ralph* [01:04:29]

Na animação subsequente as aventuras de Vanellope e Ralph são vivenciadas dentro da *internet*. Em parte para livrar seus tradicionais fliperamas de um desligamento e em parte para levantar fundos para custear um novo volante para o carro de Vanellope, que Ralph

arrematara acidentalmente em um leilão da e-Bay, ambos adentram esse universo e acabam postando vídeos de Ralph no BuzzTube, e que começa a receber audiência crescente, numa esperança do dinheiro (rápido) de que necessitam. Nesse filme, entre outras instâncias, chama atenção a conversa de Vanellope com diversas princesas, que encontra também de modo acidental, ao explorar o *website* “Oh My Disney”, e que revela significativos aspectos da desconstrução da princesa clássica de que estamos tratando.

Figura 96 – Vanellope rodeada por princesas



Fonte: Captura de tela do filme *WiFi Ralph: Quebrando a Internet* [00:54:21]

O encontro entre as personagens dá-se com a aparição abrupta de Vanellope no camarim das princesas ao fugir dos soldados humanoides de Darth Vader, que estavam em sua captura por divulgar os vídeos de Ralph naquela rede. Como as moças se assustam e se armam contra ela, Vanellope justifica sua presença apresentando-se e afirmando também ser uma princesa, ao que, a partir de então, vários questionamentos comprobatórios começam a lhe ser feitos. Pocahontas, por exemplo, indaga sobre qual princesa ela é; Rapunzel pergunta se ela possui cabelos mágicos, Elza, se tem mãos mágicas, Cinderela, se os animais falam com ela. Branca de Neve também interroga Vanellope sobre se já havia sido envenenada, ao que Bela Adormecida e Tiana aproveitam a oportunidade para indagá-la sobre se já havia sido amaldiçoada, e novamente Rapunzel e Bela Adormecida, sobre se havia sido sequestrada ou escravizada. Na vez de Ariel, a pergunta é sobre se Vanellope já havia feito algum acordo com uma bruxa do mar e ficado sem voz em troca de pernas humanas. E o questionamento final de Branca de Neve é sobre se Vanellope já havia recebido um beijo de amor verdadeiro.

Tendo respondido “não” a todas as perguntas e até mesmo demonstrado certo asco à menção de receber beijos, Vanellope somente convence as princesas de ser uma delas, quando Rapunzel lhe indaga sobre o seguinte: “— As pessoas assumem⁴⁴ que todos os seus problemas se resolveram porque apareceu um homem fortão?” (*WiFi Ralph*, 2018, 00:54:37). A resposta sendo afirmativa dessa vez, as princesas acolhem Vanellope ao coro de “— Ela é uma princesa!” e passam a admirar suas roupas e sua maneira descontraída de agir e se vestir, como se vê na cena abaixo:

Figura 97 – Vanellope ao lado de Ariel e Cinderela



Fonte: Captura de tela do filme *WiFi Ralph: Quebrando a Internet* [00:55:28]

Certamente as divertidas perguntas e conclusões das princesas advêm de suas representações tradicionais, em particular nos filmes que protagonizam. Nesse sentido, até mesmo uma piada introduzida ao final da cena, em que Merida aconselha Vanellope a não se preocupar muito com as coisas: “— Aí, se tiver uma pá de treita rolando, não fica pistola, amiga. Segura a peruca e lacra!” (*WiFi Ralph*, 2018, 00:57:50) — ao que Vanellope, sem compreender, indaga, em voz baixa, sobre o significado a princesas sentadas próximas a ela e recebendo as seguintes respostas: “— Não sabemos”; “— Ninguém entende ela”; “— Ela é de outro estúdio” (*WiFi Ralph*, 2018, 00:57:59) — pode ser entendida no contexto da personalidade de cada princesa.

No entanto, Vanellope influencia de um modo mais profundo as novas amigas: primeiramente, já na cena em que a interrogam, a pergunta de Jasmine sobre se discute com seu pai, ao que Vanellope responde sequer ter mãe, leva as princesas à conclusão de que elas

⁴⁴ O verbo “assume”, da língua inglesa, é um falso cognato, ou seja, uma palavra que dá a impressão de ter um correspondente exato ou muito semelhante em outra língua, mas que não é o caso. Possuindo em português as acepções de “presumir”, “supor” ou “concluir”, ele foi, portanto, traduzido incorretamente no trecho em questão.

tampouco e que esse fato as une nessa categoria. Num momento posterior, em que incentivam Vanellope a cantar por aquilo que deseja e ela, além de não possuir dom algum para o canto, entoia uma música sobre desejar um volante (de automóvel), em uma atmosfera diferente daquelas de cenários bucólicos e românticos, as princesas são levadas a refletir sobre o (des)propósito de cantarem nos filmes. A consciência das princesas parece ganhar mais força ao perceberem que se sentem muito mais à vontade com roupas leves e informais, como as de Vanellope e com as quais rapidamente se vestem (dando até mesmo a impressão de estarem preparadas para uma festa do pijama) do que com os figurinos que costumeiramente trajam. Elas voltarão a usá-los minutos depois quando C-3PO (de *Guerra nas Estrelas*), assistente de palco no filme, aparece à porta anunciando que entrarão no ar em cinco minutos para o *quiz* “Que Princesa da Disney Você É?”. Mas, ao final, quando salvam Ralph de uma queda da torre do Google após derrotar Ralphzilla, é com as roupas confortáveis que o fazem.

Figura 98 – As princesas conversando após trocarem os vestidos por roupas confortáveis

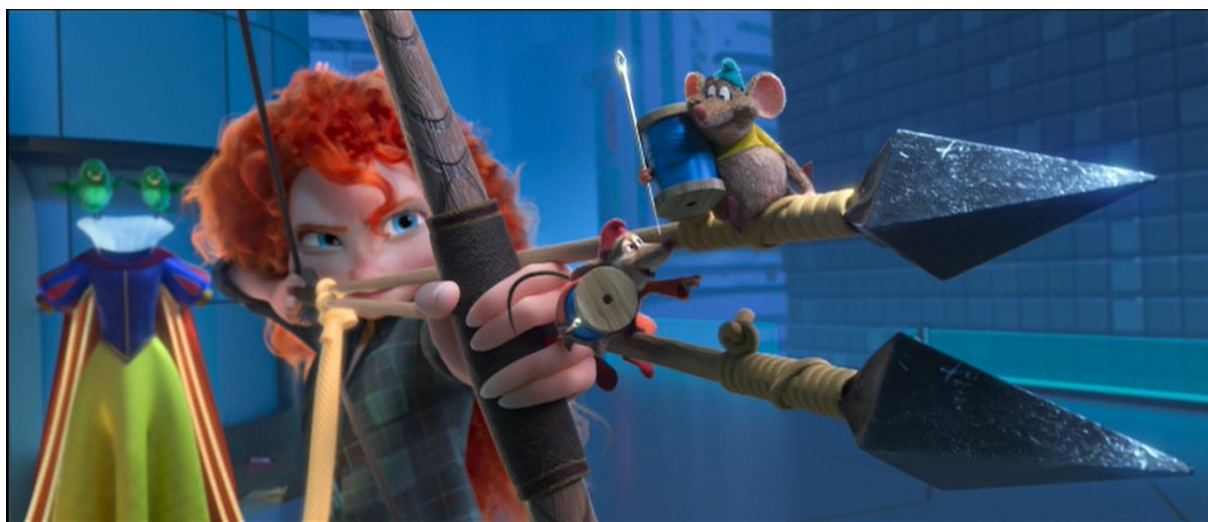


Fonte: Captura de tela do filme *WiFi Ralph: Quebrando a Internet* [00:55:32]

O próprio salvamento de Ralph pode ser citado como mais uma quebra de paradigmas na remodelagem da princesa. Nessa cena, além de as princesas fazerem uso de suas diversificadas habilidades (o domínio da água de Moana, o canto de Ariel, a criação de objetos de gelo de Elza, o controle de folhagens ao vento de Pocahontas, entre outras) para se organizar entre os prédios à medida que Ralph cai vertiginosamente de uma grande altura, elas utilizam os vestidos para amortizar a queda de Ralph, numa espécie de cama elástica improvisada. Essas ações não apenas conferem aos vestidos (e, por extensão do simbolismo, às princesas) uma nova funcionalidade como revertem o papel de Ralph, que, em vez de herói, torna-se alvo de resgate. Tanto é assim, que, ao ser amparado no resistente suporte

criado por elas, Ralph entra no vestido de Branca de Neve, é transportado até a cama de Bela Adormecida e recebe o beijo de um sapo para acordar (numa nova inversão de papéis como se viu anteriormente). O filme, assim, completa a reconfiguração da princesa entre os títulos abordados.

Figura 99 – Merida atirando com seu arco uma forte corda tecida com fios de cabelo de Rapunzel



Fonte: Captura de tela do filme *WiFi Ralph: Quebrando a Internet* [01:31:24]

Figura 100 – Ralph ao acordar depois de seu salvamento pelas princesas



Fonte: Captura de tela do filme *WiFi Ralph: Quebrando a Internet* [01:32:00]

5.2 A trajetória da nova configuração da princesa

Sugerimos que essas transformações ocorram de modo gradual, nesses oito filmes, mas de maneira mais lenta na primeira década do ano 2000 e, a partir da segunda década,

numa velocidade e com características mais incisivas. Ao considerarmos as produções de *Shrek*, por exemplo, que se estendem de 2001 a 2010, verificamos proposições inovadoras para os contos de fadas: longe de constituírem os protótipos da beleza, os protagonistas são ogros, não usufruem de popularidade e, principalmente, Shrek distancia-se do pai de família provedor e heroico que se esperaria para esse tipo de história. Como se viu, contrariamente, em muitas ocasiões, Fiona assume a liderança em sua casa, sai em resgate de Shrek, em confusões diversas em que se meta, e se posiciona como guerreira para enfrentar qualquer tipo de oponente a perturbar a paz de seu lar ou comunidade. Fiona também é pioneira em não se importar com a aparência exterior nos padrões do que seja convencionalizado como belo. Já no primeiro filme da série, ela se sente realizada como ogra, demonstrando, nessa condição, as mesmas qualidades de integridade de caráter que possuía antes de sua transformação e igualmente valorizando-as em Shrek — em grande medida, a razão de apaixonar-se por ele.

No entanto, Fiona preserva as principais características da princesa casta à espera de seu príncipe e aposta na relação conjugal como meio de felicidade. A contar das primeiras cenas em que começa a se apaixonar por Shrek, passando por seu casamento e culminando no cotidiano como casal, a trajetória de seu relacionamento é embasada no amor verdadeiro e na manutenção da família e da harmonia do lugar onde vivem, especialmente no que diz respeito à comunidade ao seu redor. Em cenas aleatórias, selecionadas entre os quatro filmes, a seguir, por exemplo, verifica-se o seu olhar lânguido enquanto conversa com Shrek, a expressão de “sonho” em seu rosto ao embarcar com ele para a lua de mel, de contentamento por lhe proporcionar o prazer de suas coisas preferidas ou de sensatez conciliadora ao tentar acalmá-lo depois de uma explosão de nervosismo:

Figura 101 – Shrek e Fiona



Fonte: Captura de tela do filme *Shrek* [00:54:39]

Figura 102 – Shrek e Fiona partindo para a lua de mel



Fonte: Captura de tela do filme *Shrek* [01:21:26]

Figura 103 – Shrek e Fiona num romântico banho de lama (proporcionado por ela) durante a lua de mel



Fonte: Captura de tela do filme *Shrek 2* [00:04:30]

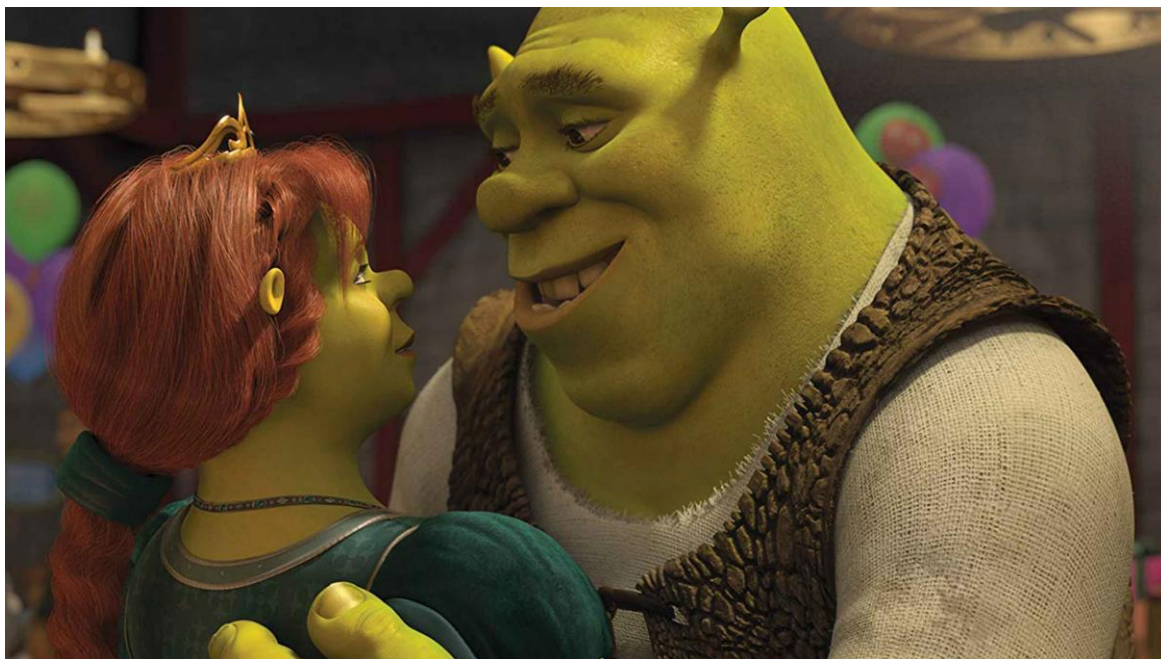
Figura 104 – Shrek e Fiona discutindo



Fonte: Captura de tela do filme *Shrek para Sempre* [00:14:06]

São também inúmeras as cenas em que Fiona e Shrek demonstram o seu amor um pelo outro ou em que Fiona expressa contentamento por sua condição de esposa, mãe e cuidadora dos filhos, como também se vê nas imagens abaixo:

Figura 105 – Shrek e Fiona



Fonte: Captura de tela do filme *Shrek para Sempre* [00:10:18]

Figura 106 – O casal e os bebês



Fonte: Captura de tela do filme *Shrek Terceiro* [01:21:51]

Figura 107 – Fiona alegremente cuidando dos bebês



Captura do filme *Shrek para Sempre* [00:01:22]

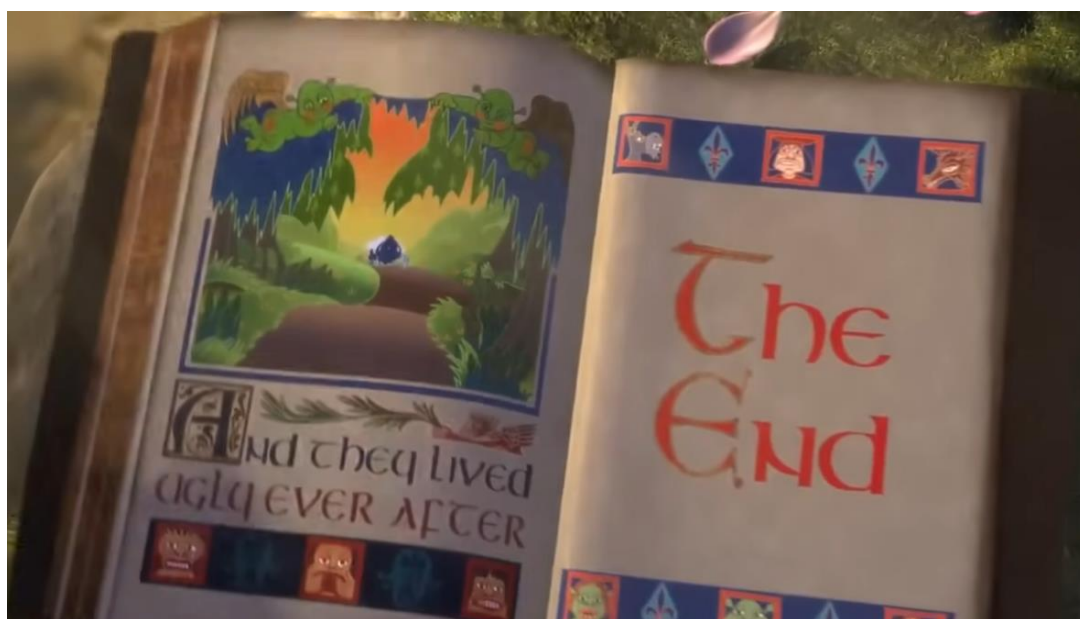
Além disso, os filmes preservam a tradição da narrativa do conto de fadas, ao abrirem-se e fecharem-se (em cenas iniciais e finais, como ocorre, por exemplo, em *Shrek* e *Shrek 2*) como histórias dentro de um livro. Em *Shrek*, o protagonista, de fato, rasga uma das páginas, no ponto em que um narrador em *voice over* especifica a trágica sina da princesa presa na torre sob um encantamento e que deve ser resgatada por “seu verdadeiro amor” em seu primeiro beijo. Entendemos que esse ato implica na ruptura com o protótipo do príncipe bem apessoado e valente, que Shrek representa ao não enquadrar-se nesse perfil, mas que mantém na quadrilogia a essência de uma união amorosa e do “final feliz” desejável.

Figura 108 – A história da princesa enfeitiçada



Fonte: Captura de tela do filme *Shrek* [00:01:15]

Figura 109 – Uma das cenas finais do filme



Fonte: Captura de tela do filme *Shrek* [01:30:08]

Entendemos que as mudanças de paradigma propostas na quadrilogia *Shrek* direcionam-se para o questionamento da estética convencional (especialmente feminina) e dos papéis geralmente atribuídos ao homem e à mulher, sugerindo um modelo de princesa calcado na bondade, em valores como a verdade e a simplicidade, sem detrimento da vida familiar, da durabilidade dos sentimentos ou da luta por ideais representativos desses pilares. A beleza apresentada nesses filmes, e personificada em Fiona, está intrinsecamente relacionada à

profundidade moral e emocional, das quais a princesa também faz uso para manter a estrutura padrão do conto de fadas.

Em *Deu a Louca na Cinderela*, em certa medida, esses princípios são acrescidos de outros, que reforçam a igualdade de gênero, os relacionamentos com base em sentimentos genuínos e a livre escolha em termos matrimoniais em substituição aos casamentos arranjados ou, no caso do filme, no cumprimento de um *script* tradicional dos contos de fadas. Ainda assim, no entanto, vê-se no filme que Ella, assim como Fiona, anseia por encontrar um amor verdadeiro, casar-se e constituir uma família, desejos que permanecem mesmo em face das mudanças em seu conto de fadas.

Como vimos, a configuração do Príncipe colocou-se como um dos motivos para a mudança de rumo da história. Distanciado do perfil do herói, ou até mesmo do homem que desejasse casar-se, o Príncipe não demonstra interesse pela protagonista, além do que seria esperado para o cumprimento de seu papel no conto de fadas. Ainda assim, no entanto, Ella não perde de vista o seu sonho. Ao começar a refletir sobre a viabilidade de se casar com o Príncipe, ela introduz Rick em seus pensamentos, como uma outra possibilidade:

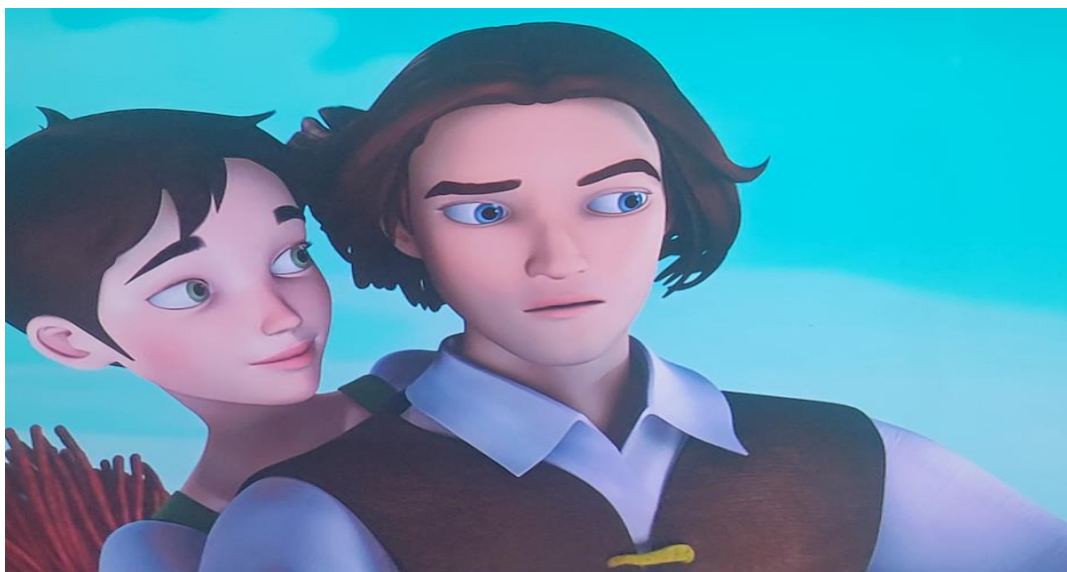
Figura 110 – Ella comparando Rick (lado esquerdo) e o Príncipe em seus pensamentos



Fonte: Captura de tela do filme *Deu a Louca na Cinderela* [00:55:27]

Note-se que, a partir daí, em várias instâncias, durante o processo de sua descoberta do amor por Rick, nas imagens a seguir, Ella o observa com o olhar de ternura, que culminará com a união de ambos.

Figura 111 – Ella observando Rick em seu heroísmo



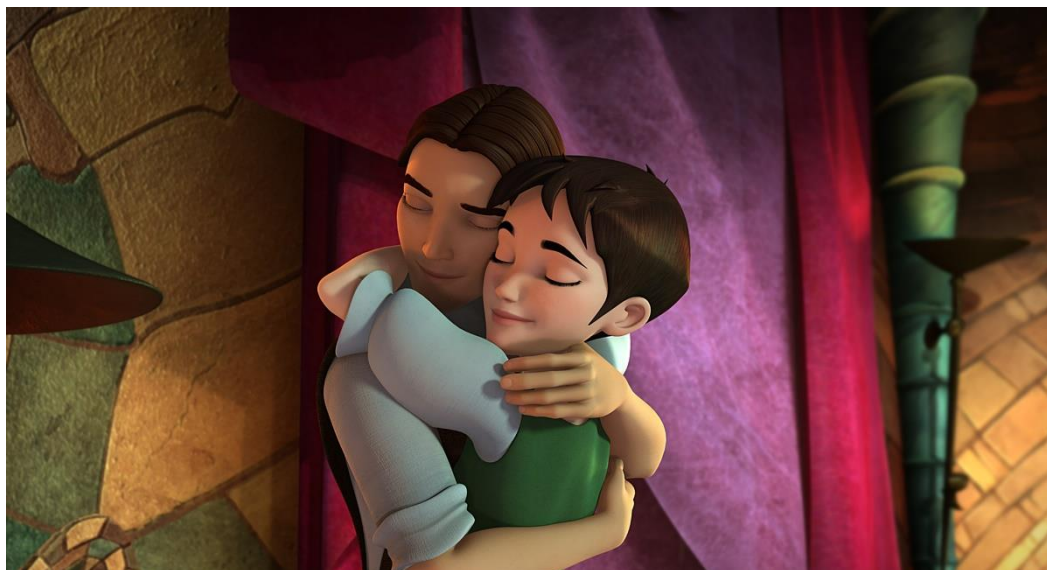
Fonte: Captura de tela do filme *Deu a Louca na Cinderela* [00:53:54]

Figura 112 – Ella pensando em Rick



Fonte: Captura de tela do filme *Deu a Louca na Cinderela* [00:54:22]

Figura 113 – Ella e Rick se abraçando



Fonte: Captura de tela do filme *Deu a Louca na Cinderela* [01:10:41]

Figura 114 – O casamento de Cinderela e Rick



Fonte: Captura de tela do filme *Deu a Louca na Cinderela* [01:12:36]

Certamente Ella rompe com os padrões do casamento arranjado ou no qual estivessem envolvidos interesses financeiros, perdendo, até mesmo, a chance de se tornar uma princesa no sentido estrito da palavra. O que está em discussão é que, considerando a progressão das mudanças no comportamento da princesa, que estamos analisando, até esse ponto, não há um rompimento definitivo com a instituição do casamento ou com o desejo de constituir uma família.

Essas tradições começam a ser mais fortemente rompidas nas produções mais recentes, lançadas a partir da segunda década do século XXI. É notável nos filmes representativos do período, que o casamento perde a força em grande medida, colocando-se ora como a última opção da princesa, ora como inexistente em seus planos para o futuro. É o que se observa em Merida, de *Valente*, e Vanellope, da série *Ralph*. Com Merida, que é uma princesa nos modelos convencionais da Idade Média, direcionando-se a uma audiência de 2012, o casamento é discutido no contexto da livre escolha, em detrimento dos arranjos matrimoniais por interesse financeiro ou governamental, também deixando em aberto, que pode ou não ser concretizado. As imagens de Merida em liberdade, praticando seus esportes preferidos ou em interação com a natureza demonstram que o casamento é a última de suas preocupações.

Figura 115 – Merida em um momento descontraído



Fonte: <https://www.newsday.com/entertainment/movies/brave-pixar-princess-with-mother-issues-y78743>

Figura 116 – Merida escalando



Fonte: Captura de tela do filme *Valente* [00:08:14]

O contrário também é verdadeiro para os momentos em que Merida deva cumprir tarefas, ser instruída em atividades pelas quais não se interessa ou inteirar-se de assuntos domésticos, o que se observa em sua retratação demonstrando tédio e descontentamento em muitas instâncias do filme. Note-se que, em ambos os casos, o filme prioriza o *plano médio* nas cenas em que a Rainha deva ser incluída no contexto e o *plano fechado* (*close-up*) naqueles em que as reações de Merida devam estar em evidência, esse último tipo oferecendo um ponto de vista subjetivo, de acordo com Marcel Martin (2005, p. 53), que enfatiza as expressões e sentimentos da personagem.

Figura 117 – Princesa Merida parecendo estar entediada



Fonte: Captura de tela do filme *Valente* [00:05:54]

Figura 118 – Merida aborrecida ao ter que aprender a tocar um instrumento musical



Fonte: Captura de tela do filme *Valente* [00:06:23]

Figura 119 – Merida chegando para fazer a refeição com a família



Fonte: Captura de tela do filme *Valente* [00:10:11]

No entanto, como a temática central do filme é o confronto entre Merida e sua mãe, o casamento é discutido primordialmente como tradição a ser quebrada nos termos em que é realizado. O ponto principal é demonstrar que a administração de um reino é muito importante para ser repassada para mãos inexperientes (daí também a ridicularização dos pretendentes de

Merida, todos inferiores a ela em destreza para os esportes) e que, não necessariamente, certas tradições como a instrução musical ou culinária, entre outras, devam ser repassadas para gerações posteriores em linhagens reais. A proposta do filme é que, se Merida pode convencer sua mãe de que não precisa seguir pelo mesmo caminho que ela, resolvendo o conflito, ela é também capaz de convencer outras pessoas. O filme propõe, assim, por meio de Merida, uma visão mais autônoma da mulher na sociedade e menos compromissada do casamento como dever.

Figura 120 – Merida sendo cobrada por sua mãe, a Rainha



Fonte: Captura de tela do filme *Valente* [00:36:30]

Figura 121 – Merida e a Rainha retornada à forma humana, ao final do filme



Fonte: Captura de tela do filme *Valente* [01:22:21]

Figura 122 – Merida e a Rainha retornada à forma humana ao final do filme



Fonte: Captura de tela do filme *Valente* [01:22:25]

É com Vanellope que temáticas como a importância da família e dos vínculos de parentesco, a perpetuação de valores nobres, o casamento ou os problemas conjugais, entre outras, desaparecem entre os filmes analisados. Ao desviar-se consideravelmente da estrutura tradicional dos contos de fadas, a série propõe questões menos densas, embora próximas da realidade social e cultural dos dois filmes, produzidos respectivamente em 2012 e 2018, com distribuição no Brasil em anos subsequentes. A começar pelo sobrenome da personagem, von Schweetz, o último termo significando “suíço” em alemão, mas parecendo criar um trocadilho com “sweet”, “doce” em inglês, numa pronúncia “mecanizada” (o que se confirma pela ambientação do primeiro filme no universo de doces e guloseimas), a própria natureza açucarada de Vanellope remete-a ao mundo da diversão e àquilo que agrada aos sentidos, em uma concepção mais atada ao dicionário (cf., por exemplo, o *Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa*, 2009).

Figura 123 – Vanellope, a corredora doce



Fonte: Captura de tela do filme *WiFi Ralph: Quebrando a Internet* [00:07:13]

Nessa condição, e levando-se em conta que, no primeiro filme, também é descrita como uma “falha” operacional, Vanellope torna-se infantilizada, a ser encarada com menos seriedade e naturalmente afastando-se de aspectos do mundo adulto. Esses parâmetros são reforçados em sua recusa do *status* de princesa, tendo em vista as implicações de compromisso e responsabilidade da posição, e por isso também a sua conversa pouco aprofundada com as princesas da Disney, no segundo filme. Note-se, por exemplo, que, nessa passagem, questões como a violência contra a mulher, embutida nos diálogos, passam despercebidas no contexto anedótico do encontro entre as personagens — e, obviamente, concordamos que deva ser assim, nesse caso; o que se quer demonstrar é a pouca maturidade de Vanellope para se deter nesses problemas e que, assim, não fazem parte das propostas do filme.

Ralph caracteriza um outro ponto importante. Como amigo para todas as horas e até mesmo seu protetor, ele está pronto a acompanhar Vanellope a qualquer lugar, em qualquer circunstância, não importando os riscos. Na oscilação de papéis, que propusemos para a série, ele é capaz de atitudes altruístas como construir um carro para ela (contrariando a sua função de demolidor no fliperama em que atua), mas geralmente age por impulsividade, como o faz em seu gesto intempestivo, e até violento, ao atirar para longe a plataforma da eBay, na *internet*, dando origem ao já tratado arremate do volante em um leilão, que desencadeia as ações do filme. Num momento tocante desse mesmo filme, após ter seus vídeos divulgados, Ralph adentra a área de comentários e se entristece com postagens negativas de “haters”, recobrando a autoestima somente ao lembrar-se de Vanellope e sua amizade, o que, em sua

opinião, são suficientes para ele. No entanto, apesar de intitular ambos os filmes, Ralph não tem poder de decisão na maior parte das ações do enredo, o que cabe à Vanellope.

Figura 124 – O carro de confeitos que Ralph fez para Vanellope



Fonte: Captura de tela do filme *Detona Ralph* [00:51:28]

Figura 125 – Ralph prestes a destruir a plataforma da eBay ao descobrir o preço do volante



Fonte: Captura de tela do filme *WiFi Ralph: Quebrando a Internet* [00:27:39]

Figura 126 – Ralph e Vanellope navegando a *internet*

Fonte: Captura de tela do filme *WiFi Ralph: Quebrando a Internet* [01:10:01]

Por exemplo, os gestos de Ralph não serão significativos o bastante para convencer Vanellope a retornar com ele para “casa”, como igualmente discutido. No anseio por novas experiências, ela optará por permanecer na *internet* e enfrentar os desafios de Corrida do Caos, sem pensar muito no que isso represente, o que vai de encontro às proposições da série. Personificados em Vanellope e Ralph, e na essência dos próprios jogos, estão as noções de transitoriedade e velocidade do mundo atual e, em muitos casos, da superficialidade que subjaz a escassez de tempo. Por suas naturezas ágeis e fugazes, e mesmo de certo modo “mecanizada”, eles precisam estar em constante movimento, e representam, assim, a realidade da vida frente aos avanços da tecnologia. Os relacionamentos sendo um dos principais aspectos a serem afetados nessa perspectiva, o filme acompanha as tendências correntes, propondo novas formas relacionais. É sugerido, por exemplo, que, mesmo genuínas, amizades possam ser passageiras, valendo mais a intensidade em que se deem enquanto perdurem, e, como proposta mais concreta, que se possa recorrer a novos modelos de interação, como será o caso para a continuação do contato entre os protagonistas. Por meio da alegria, vivacidade e espaço de voz de Vanellope, o filme, por fim, sugere que mesmo as mentalidades mais resistentes precisam aprender a se mover nesta nova conjuntura.

Figura 127 – Ralph conversando com Vanellope, que aparece diante dele numa projeção holográfica



Fonte: Captura de tela do filme *WiFi Ralph: Quebrando a Internet* [01:37:17]

Essas observações são condizentes não apenas com os avanços da tecnologia, mas com a maneira como influenciaram as gerações no desenvolvimento dos contos de fadas. Iniciando com o seu formato oral, em que eram transmitidos de modo pessoal e particular, os contos de fadas passaram a ser registrados pela escrita e repassados em larga escala e, como é o caso atual, para audiências diferentes ao mesmo tempo. Nessa trajetória, os contos foram-se remodelando com relação a seus componentes basilares, de modo que a simples consideração da história de Vanellope, em que não há a presença de pai, mãe, madrasta, irmãos, etc., é suficiente para observar uma transformação radical, que afeta a própria estrutura das histórias. Nesse sentido, os heróis passaram de humanos ou animais para formas não humanas, o que também reflete a tendência à valorização do tecnológico. E há ainda outros aspectos na constituição do herói, como o embasamento na amizade, na ajuda e no companheirismo, em detrimento das motivações românticas, com base no amor, e, ainda, como é o enfoque do estudo, na figura feminina, que se coloca como heroína em todas as animações abordadas.

Como a principal empresa visualizada na pesquisa, Disney faz parte dessa trajetória. Acompanhando as propostas dos contos de fadas, especialmente a partir das primeiras décadas do século XX, quando começou a atuar e em que se deram os avanços da arte cinematográfica, Disney lançou histórias e princesas condizentes com a mentalidade dos períodos de sua produção, culminando em colocar a sua companhia em um de seus filmes e a ampliar o seu público, que deixou de ser restrito às crianças. De fato, ao possuir o próprio *streaming*, a Disney não apenas proporciona a seus assinantes o acesso irrestrito a seus filmes como lhes fornece o suporte para a sua desconstrução, o que inclui as diferentes audiências. A nova ambientação para os filmes, proposta no novo modelo, e que envolve fatores como

qualidade de aparelhos, qualidade de som e imagem, etc., é favorável à remodelação também da recepção das histórias. E sem contar que a própria *internet* promove o acesso a contos de fadas de todos os tempos, em formatos escrito e de áudio, além de produções audiovisuais tão diversificadas quanto os indivíduos e corporações que as elaboram.

É nesse contexto que sugerimos que tenha ocorrido a remodelação da princesa na contemporaneidade, tendo como parâmetro os oito filmes analisados e as princesas e/ou protagonistas Fiona, Ella, Merida e Vanellope. Como demonstrado, nessas produções, por meio da representação dessas personagens, aos poucos foram sendo desconstruídas noções como beijo de amor ou seu direcionamento (podendo acontecer na via contrária, da princesa para o príncipe), casamento como meio de ascensão social ou rito necessário a ser seguido, entre outras, além de ter havido a introdução do questionamento e da reflexão sobre diversos tipos de valores e princípios convencionais. Para Diana Corso e Mario Corso (2011, p. 202 e 203), por exemplo, a quadrilogia *Shrek* fornece uma nova perspectiva ao conto de fadas clássico, ao incluir problemáticas existenciais, como indecisões e medo, explorando de forma ampla o interior humano e tornando-se uma das narrativas mais enriquecidas da contemporaneidade. Sugerimos também, como demonstrado, que essas transformações tenham ocorrido de uma maneira mais lenta nos filmes produzidos na primeira década do presente século (com a quadrilogia *Shrek* e *Deu a Louca na Cinderela*) e adquirido um ritmo mais intenso a partir da segunda década (com *Valente* e a série *Ralph*), mas que, de qualquer modo, tenha havido um avanço muito rápido nas mudanças comportamentais representadas pelas protagonistas, em comparação com os modelos tradicionais, que subsistiram por séculos nas sociedades e culturas. Sugerimos, por fim, que isso também esteja relacionado com os avanços da tecnologia e a progressão dos estudos sociológicos e do pensamento sobre a mulher, a família, etc., a ser discutido a seguir.

5.3 A remodelagem da princesa tradicional em face da visão contemporânea da mulher

A contemporaneidade liga-se não só a uma passagem do tempo, mas também a uma abordagem sociológica, pois nela está estabelecida a relação do homem como produto de um meio social, meio esse que se transforma rapidamente na atualidade, produzindo mudanças que entrecruzam e entrelaçam o cotidiano. Uma das concepções de contemporaneidade adotadas para este trabalho relaciona-se ao que Anthony Giddens (2002) explicita como o modo organizacional das relações sociais em detrimento de uma temporalidade e espaço indeterminados. Segundo o autor, no momento atual, existe a dissociação entre tempo e

espaço, a qual fornece a própria base para uma recombinação que (re)orienta as atividades sociais sem necessariamente fazer referência às particularidades de um lugar (Giddens, 2002, p. 23).

Para o estudioso, esse deslocamento do ser humano faz com que as pessoas sejam rodeadas por múltiplas escolhas e ações. Nesse novo paradigma, as opções são orientadas pela diversidade, ou seja, não há mais nele a necessidade de se seguir uma tradição de maneira pré-estabelecida. Trata-se de um processo particular de redescoberta, pelo qual a forma de agir da pessoa centra-se na reconstrução do “eu” e que está em muitos aspectos relacionada à comunicação, particularmente à mídia. Para Giddens (2002, p. 82), a mídia “sem dúvida, também influencia a pluralidade da escolha, de maneiras óbvias e também de maneiras mais sutis” (Giddens, 2002, p. 82). Por essa razão é que, em particular as princesas retratadas nos filmes em estudo podem fornecer modelos de comportamento ou mesmo pensamento, construindo novos olhares para a cristalizada situação social ocupada pela mulher em séculos anteriores. Além disso, o tom moderno atribuído à vida cotidiana dispensa a conexão e padronização e, por isso, as relações sociais podem ser concebidas de forma desvinculada, fora de conceitos pré-determinados: “[a] modernidade é essencialmente uma ordem pós-tradicional. A transformação do tempo e do espaço, em conjunto com os mecanismos de desencaixe, afasta a vida social da influência de práticas e preceitos preestabelecidos” (Giddens, 2002, p. 25). Essa forma fluida de vivenciar as experiências do dia a dia desdobra-se na construção do protagonismo feminino nesses filmes, que, por sua vez, influenciam os seus espectadores.

Estar mais próximo do contexto social vivenciado em um filme, por exemplo, segundo Giddens (2002, p. 20), pode ter como consequência a imersão da pessoa na “autoidentidade” promovida em sua atmosfera. O conjunto de informações e sentimentos que formam o indivíduo, seus anseios e preocupações e a ordem social do ambiente em que se imerge nessa forma de arte, podem lançar sobre ele questionamentos de como se deve viver, comportar-se e agir. Para Joan Gould, em sua complementação dessa ideia,

[e]m nossa sociedade, fracassamos ao não compreender que o crescimento da consciência é um processo longo e complexo e difícil de entender. Nós não vemos que o crescimento é aquilo de que precisamos — não felicidade, mas crescimento, que significa a oportunidade de experimentar ou fazer coisas novas, ou fazer coisas antigas de uma nova maneira (Gould, 2007, p. 50).

Além disso, Anne Goliot-Leté e Francis Vanoye (1994, p. 54) propõem que os filmes não podem ser dissociados de seu contexto-histórico, sendo, por essa razão, produtos sociais que carregam consigo valores e estendem a produção de significados para além das técnicas operacionais de som e imagem, entre outros componentes. Por essa perspectiva, os filmes são vistos não apenas no sentido do que apresentam diante do espectador enquanto produto artístico, mas também segundo os parâmetros da sociedade que o produziu, e que inclui, mais especificamente no caso deste estudo, as representações femininas.

Os elementos femininos presentes nos contos clássicos e nas primeiras adaptações dos estúdios Disney, como a idealização do casamento, a busca por sonhos juvenis e a submissão, colocam as mulheres em uma posição de constante sacrifício e servidão. De acordo com Karen Rowe (1986, p. 211), os contos de fadas não são apenas histórias de entretenimento, mas também exercem influência sobre o comportamento feminino, promovendo uma visão patriarcal que limita as mulheres aos papéis estabelecidos pelo poder masculino. Essa condição cultural persiste devido à aceitação das mulheres, dificultando a identificação de uma heroína autoafirmativa (Rowe, 1986, p. 210). Essa representação do feminino também é evidente nas adaptações cinematográficas selecionadas para este estudo, sendo que as versões mais contemporâneas abordam de maneiras diferentes essa temática. Juliana Garabedian (2014, p. 23) destaca que as primeiras princesas Disney, Branca de Neve, Cinderela e Aurora, representam um momento social em que as mulheres estavam restritas às tarefas domésticas, refletindo a visão masculina da sociedade. Para uma melhor compreensão da evolução do papel feminino, é necessário analisar as transformações em sua configuração social ao longo dos anos.

A luta feminista desempenhou um papel significativo na transformação do paradigma das mulheres. Conforme destacado por Silvina Álvarez (2001, p. 245), as primeiras reflexões estruturadas surgiram no século XVII. Além disso, Julieta Paredes Carvajal (2020, p. 195) observa que o feminismo no Ocidente teve suas primeiras manifestações, conhecidas como “primeira onda feminista” durante a Revolução Francesa, que defendia princípios como liberdade e igualdade entre os indivíduos. No entanto, quando as mulheres buscaram obter os mesmos direitos, foram severamente punidas, inclusive com a guilhotina. Assim, em busca do respeito à individualidade e do reconhecimento como seres distintos dos homens, as mulheres deram início a esse movimento. Seguindo essa linha de pensamento, Nancy Fraser (2015, p. 144) destaca que o feminismo, assim como outros movimentos de emancipação, deve deixar claro suas intenções e objetivos. Um dos aspectos fundamentais na luta feminista é a busca pela equidade de tratamento, “não apenas reconhecendo, mas procurando valorizar,

positivamente, a diferença entre mulheres e homens” (Louro, 1997, p. 46). É importante compreender a mulher como indivíduo e não como mero objeto para os homens, uma vez que a desigualdade está sempre ligada a relações autoritárias. Como Guacira Lopes Louro observa, “a diferença é nomeada *a partir* de um determinado lugar que se coloca como referência” (Louro, 1997, p. 46-47, grifos originais).

Simone de Beauvoir aprofundou os estudos na busca pelos direitos femininos, destacando as restrições impostas às mulheres no século XVIII, como o acesso limitado à educação, a supressão da individualidade e a imposição de roupas desconfortáveis e a restrição da independência, restando-lhes o desenvolvimento das tarefas domésticas e o cuidado com os filhos (Beauvoir, 1970, p. 145). No entanto, um fator que contribuiu para evitar a obstrução das mudanças sociais foi a participação das mulheres na indústria durante o século XIX, quando elas reconquistaram a importância econômica perdida desde tempos pré-históricos. Wendy Goldman (2014, p. 11) sublinha que a participação feminina nas fábricas não as isentou da criação dos filhos e das demais atividades domésticas, designando uma dupla carga de trabalho. A autora acrescenta que a não participação na esfera pública corroborava para que as mulheres não fossem tratadas de maneira equivalente aos homens e, por conseguinte, poderia desencadear na falta de igualdade e de compreensão mútua entre ambos (Goldman, 2014, p. 13).

Madonna Kolbenschlag (1991, p. 117) acrescenta que a separação entre o trabalho e as atividades domésticas não foi benéfico às mulheres no sentido de que algumas famílias passaram a dominar o comércio, dando origem a uma nova classe de comerciantes, designando uma mudança no cenário dos matrimônios das filhas dessas famílias, porque “[...]era esperado que a mulher consolidasse a fortuna familiar por meio de um casamento bem calculado, e também que refletisse o *status* de sua família exibindo adornos pessoais ostensivos e habilidades sociais”. Com isso, a mulher com tempo ocioso passou a ser admirada pela sociedade, e as mulheres que trabalhavam por necessidade passaram a ser vistas com desprezo, mostrando que o trabalho representava uma condição social ruim. Por conseguinte, o fato de a mulher sair de casa para trabalhar foi relacionado a uma espécie de pecado (Kolbenschlag, 1991, p. 118).

Com o decorrer do tempo e a consolidação dos ideais feministas, a entrada das mulheres no mercado de trabalho trouxe impactos para a economia doméstica, reduzindo a divisão de trabalho por gênero e influenciando a formação de casamentos baseados em escolhas mútuas (Goldman, 2014, p. 18). De acordo com Naomi Wolf (2018, p. 13), nas décadas de 1970 e seguintes, as mulheres ocidentais finalmente alcançaram o acesso ao

ensino superior e às carreiras profissionais, permitindo sua participação no contexto social. A autora argumenta que as adversidades enfrentadas pelas mulheres contribuíram para a construção de uma imagem rígida e cruel relacionada aos corpos femininos. À medida que as mulheres passaram a ter maior acesso às esferas de poder social, elas se sentiram mais pressionadas a transmitir seu poder por meio de sua aparência física. Wolf (2018, p. 13) se refere a esse fenômeno como o mito da beleza, que teve início durante a Revolução Industrial, quando as mulheres começaram a se afastar do ambiente doméstico e a trabalhar nas fábricas. Essa ideia

se fortaleceu para assumir a função de coerção social que os mitos da maternidade, domesticidade, castidade e passividade já não conseguem impor. Ela procura neste instante destruir às ocultas e em termos psicológicos tudo de positivo que o movimento proporcionou às mulheres abertamente e em termos tangíveis (Wolf, 2018, p. 13).

As revistas e os programas televisivos foram grandes propagadores de cosméticos, dietas e produtos e fizeram as mulheres receberem e serem influenciadas pela mídia, corroborando com a intensificação e formação de padrões físicos. Assim,

[...] o mito da beleza oferece a promessa de um movimento de solidariedade. De que outra forma as mulheres se sentem ligadas, em termos positivos ou mesmo negativos, a milhões de mulheres por toda parte? As imagens nas revistas femininas constituem a única experiência cultural feminina que pode começar a indicar a amplitude da solidariedade possível entre mulheres, uma solidariedade do tamanho de metade da espécie humana (Wolf, 2018, p. 41).

A década de 1950 e seguintes foram marcadas intensamente pela exposição de mulheres belas em revistas e propagandas voltadas para o cuidado do corpo e atraso do envelhecimento. Os homens, nos bastidores dos anúncios e editoriais, refletiram a visão masculina junto aos modelos femininos. A mídia continuou a influenciar as expectativas da sociedade, agora com maior envolvimento feminino. As maquiagens e roupas deslumbrantes em revistas, usadas por mulheres bem-sucedidas, superavam a beleza natural, despertando o desejo de obter esses produtos e alimentando a fantasia de uma fada madrinha dos cuidados de beleza (Wolf, 2018, p. 38). Na opinião de Simone de Beauvoir, a construção da feminilidade está enraizada culturalmente na sociedade e na educação dada às meninas. Apesar dos avanços conquistados pelo feminismo, desde a infância as mulheres são ensinadas a lidar com os conceitos de beleza e feiura:

[a]través de cumprimentos e censuras, de imagens e de palavras, ela descobre o sentido das palavras “bonita” e “feia”; sabe, desde logo, que para agradar é preciso ser “bonita como uma imagem”; ela procura assemelhar-se a uma imagem, fantasia-se, olha-se no espelho, compara-se às princesas e às fadas dos contos (Beauvoir, 1970, p. 20).

Em paralelo à preocupação com a aparência, também está presente a busca pela felicidade relacionada ao fato de sentir-se amada. Para ilustrar essa ideia, Beauvoir faz uma comparação entre as mulheres e algumas princesas clássicas, fazendo referência aos contos e à canção cantada por Branca de Neve no filme de Disney:

[e]la aprende que para ser feliz é preciso ser amada; para ser amada é preciso aguardar o amor. A mulher é a Bela Adormecida no bosque, Cinderela, Branca de Neve, a que recebe e suporta. Nas canções, nos contos, vê-se o jovem partir aventurosamente em busca da mulher; ele mata dragões, luta contra gigantes; ela acha-se encerrada em uma torre, um palácio, um jardim, uma caverna, acorrentada a um rochedo, cativa, adormecida: ela espera. *Um dia meu príncipe virá... Some day he'll come along, the man I love...* Os refrões populares insuflam-lhe sonhos de paciência e esperança. A suprema necessidade para a mulher é seduzir um coração masculino; mesmo intrépidas, aventurosas, é a recompensa a que todas as heroínas aspiram; e o mais das vezes não lhes é pedida outra virtude senão a beleza (Beauvoir, 1970, p. 33, grifos originais).

A questão da beleza foi preponderante nos contos de fadas e, principalmente, nas primeiras adaptações fílmicas dos estúdios Disney, que continuaram reforçando e disseminando modelos e comportamentos femininos. Nas versões contemporâneas do século XXI, ela ganha novo paradigma. A personagem Fiona, por exemplo, quanto ao quesito beleza, destaca-se em sua forma ogra, demarcando de forma incisiva como o belo está além do corpo. Além disso, mostra a maternidade ou como a princesa se portaria após o “felizes para sempre”. Dessa vez o final exitoso contempla a maternidade e, para Fiona, ser mãe é algo natural e ao mesmo tempo prazeroso. Por isso, a escolha matrimonial liga-se também à maternidade.

A personagem Vanellope, por sua vez, é representada como uma personagem que diverge dos padrões físicos tradicionais associados às princesas. Sua identificação com a ideia de princesa não se restringe apenas à excelência em seu jogo de origem, mas também à presença de um amigo suficientemente forte para auxiliar na resolução de desafios. Esse aspecto é uma conclusão alcançada pelas próprias princesas presentes nessa versão cinematográfica. A temática da constituição física se relaciona com outro elemento comum às princesas, que é o uso de vestido. Todas as princesas fílmicas o utilizam ou, no mínimo,

experimentam, como Vanellope, que o retira imediatamente e volta a utilizar suas roupas usuais e confortáveis. Ela destaca a relevância dessa escolha ao demonstrar às outras princesas da Disney que suas roupas cotidianas são fundamentais na redefinição das vestimentas. Outro exemplo simbólico dessa transformação é a atitude da personagem Merida, que rasga o vestido ao pegar seu arco e flecha, evidenciando, ao mesmo tempo, seu desconforto e negação à imposição de usar vestido, o que representa uma ruptura com a convenção tradicional. Historicamente, as protagonistas estavam distantes das práticas esportivas e mais alinhadas às normas, priorizando o desenvolvimento de habilidades artísticas e manuais. O vestido apertado e associado ao espartilho já não se adequa mais às noções de liberdade e força que Merida encarna como guerreira.

A resignificação das princesas contemporâneas transforma-as em heroínas de suas próprias jornadas, pois traduz comportamentos e atitudes que revelam o modo como gostariam de ser tratadas. Tal como as feministas idealizaram, as princesas gostariam de receber o mesmo tratamento designado aos homens. Maureen Murdock (2020) evidencia a importância da valorização da trajetória feminina na sociedade, a qual busca a compreensão entre o ser feminino e sua natureza:

[h]oje, as mulheres têm uma missão em nossa cultura. É a missão de acolher por completo sua natureza feminina, aprendendo a se valorizar como mulher e a curar a ferida profunda do feminino. Trata-se de uma jornada interior fundamental para se tornar um ser humano totalmente integrado, equilibrado e íntegro (Murdock, 2020, p. 25).

Para adentrar essa análise, a autora deu sequência aos passos percorridos frequentemente nas jornadas em que os homens conquistavam independência e sucesso. A jornada da heroína compreende oito estágios de redescoberta e resignificação da mentalidade. A primeira etapa compreende a busca de identidade. Segundo a autora, as mulheres podem seguir as perspectivas masculinas em relação ao trabalho, possuir uma carreira profissional e conquistar bens materiais, desempenhando uma rejeição do feminino. No entanto, a busca pelo sucesso e reconhecimento pode desencadear um sentimento de vazio por terem seguido um modelo masculino, serem bem-sucedidas e internamente estarem correspondendo às expectativas internalizadas do êxito masculino: “[q]uando decide parar de seguir regras do patriarcado, a mulher não tem diretrizes para lhe dizer como agir ou sentir” (Murdock, 2020, p. 30).

Após esse momento é comum a mulher entrar em períodos de introspecção, sensação de estar sem direcionamento, e aos poucos, buscar recuperar com sua essência feminina

sentimentos e intuições. Para Murdock (2020, p. 31) não vai aparecer uma fada madrinha mostrando o caminho mais adequado. Por isso é preciso exercitar a paciência e a coragem para encontrar a reconexão com o “eu”, o que corresponde à principal característica da segunda etapa da jornada. A colocação da mulher como pessoa, aceitando e explorando a própria imagem e o domínio de sua voz corresponde a um aspecto preponderante de sua colocação nos espaços sociais. Ainda segundo a autora, a mulher necessita validar a importância dos sonhos, desejos e sentimentos em detrimento da cultura masculina (Murdock, 2020, p. 33).

Ainda nesse processo de reconhecimento da segunda etapa, a mulher visualiza o mundo masculino como exitoso porque os homens idealizam e conquistam o que almejam, o que desperta a ambição. Por isso, figuras como namorados, professores e chefes assumem esse papel na vida das mulheres como pessoas prósperas, que podem servir como mestres para alcançar o sucesso, a disciplina, o poder e a coragem, por exemplo. Quando ela se inspira nas qualidades e há validação, pode conquistar o que deseja. No entanto, as conquistas podem demandar pressões e excessivas cobranças, com as quais a mulher passa a lidar e acaba por se afastar de sua identidade, chegando a questionar se de fato é capaz de enfrentar os desafios de sua jornada, seja no âmbito pessoal ou profissional. Por esse motivo, na terceira etapa há uma falsa sensação de conquista e completude, um falseamento de sua realidade (Murdock, 2020, p. 60).

A próxima etapa envolve o retorno da mulher para si mesma, a busca pela plenitude do autoconhecimento após passar por períodos difíceis e até depressivos. De acordo com Murdock, “[p]ara fazer essa jornada, ela deixa de lado seu fascínio pelo intelecto e pelos jogos relacionados à mente cultural e se familiariza, talvez pela primeira vez, com seu corpo, suas emoções, sua sexualidade, sua intuição, suas imagens, seus valores e sua mente” (Murdock, 2020, p. 117). Nesse momento é (re)construída a ideia da individualidade, sua relação com o corpo e a mente. Quando a introspecção acontece de forma consciente não há a sensação de estar sozinha, excluída, ou de estar caminhando sem perspectivas (Murdock, 2020, p. 132). A retomada gradual da conexão acontece também na quinta etapa. Assim, no quinto estágio da jornada há uma conexão entre a mulher e sua deusa interior, parte que foi renegada.

Na sexta etapa, existe uma espécie de reconciliação entre o feminino e sua natureza, rompendo aspectos de etapas anteriores como o estigma de ser “filha espiritual do patriarcado” (Murdock, 2020, p. 137). No sétimo estágio, a mulher está apta a retomar a sua relação com o seu lado masculino, reconhecendo-o como parte de si. Ao final da trajetória de

autoconhecimento, a mulher é capaz de enfrentar desafios, conhecendo melhor seu corpo, sua mente e sua essência:

[e]ssa é realmente a tarefa da heroína contemporânea. Ela cura enquanto respira, enquanto reconhece sua verdadeira natureza, exalando conhecimento para nosso interior. A heroína se torna a Senhora dos Dois Mundos: é capaz de navegar pelas águas da vida cotidiana e também de ouvir os ensinamentos das profundezas. É a Senhora do Céu e da Terra e do Mundo Inferior. Ela ganhou sabedoria com suas experiências, portanto não precisa mais culpar o outro: ela é o outro. Ela traz essa sabedoria de volta para compartilhá-la com o mundo. E as mulheres, os homens e as crianças do mundo são transformados por sua jornada (Murdock, 2020, p. 192-193).

Todas as princesas das adaptações cinematográficas passam por um processo de (re)construção e amadurecimento, resgatando elementos tradicionais da conduta e do pensamento com relação ao próprio corpo em comparação às primeiras versões da Disney e às versões originais de seus coletores e escritores. Um aspecto fundamental é o fortalecimento dos sentimentos amorosos. O amor é retratado como uma emoção libertadora para as protagonistas Fiona, Ella e Merida. Conforme aponta Murdock (2020, p. 151), a heroína moderna busca equilíbrio por meio do casamento e dos aspectos intrínsecos à sua própria natureza, enfrentando o medo para recuperar seu poder pessoal e não ser subjugada a imposições.

As experiências da mulher contemporânea vivenciadas pelas princesas continuam sendo retratadas em versões fílmicas mais recentes. Um exemplo disso é o filme *Barbie*, lançado nos Estados Unidos e no Brasil em 2023, dirigido por Greta Gerwig. Esse filme é inspirado na icônica boneca produzida pela empresa Mattel desde 1959. Na versão fílmica, a personagem Barbie reside na Barbielândia, uma cidade mágica, cor-de-rosa e aparentemente perfeita, que existe em paralelo ao mundo dos seres humanos. Nessa “cidade”, vivem as diversas versões da boneca Barbie e do seu par romântico, Ken. A busca incessante pela perfeição é evidenciada por meio de corpos esguios e uma rotina impecável, que inclui café da manhã, prática de esportes à beira da praia e reuniões noturnas. Contudo, a trama torna-se instável quando a protagonista Barbie, representando a primeira edição de lançamento, expressa preocupações sobre a mortalidade. Esse questionamento sobre a morte está em contraste com o mundo de sonho e perfeição dos bonecos, representando um elo entre o personagem e a realidade humana, que aparentemente era impensado. Barbie passou a ter sensações diferentes nos pés, algo que é considerado quase como um “defeito”, pois, até aquele momento, ela usava salto alto todo o tempo sem sentir nenhum desconforto. Ao

procurar uma boneca que vivia à margem da sociedade devido à sua aparência diferente, Barbie é informada de que precisa encontrar o humano que possua uma boneca (a sua versão no mundo real) porque essa pessoa é a responsável por desencadear esses pensamentos e mudanças em seu corpo. Determinada a entender e solucionar sua situação, Barbie decide embarcar em uma jornada para o mundo dos humanos.

Ao entrar no mundo real na tentativa de solucionar seu problema, Barbie se depara com uma opinião negativa das mulheres em relação às bonecas. Isso não ocorre por desempenharem profissões distintas, que evidenciem a capacidade feminina, mas devido à percepção de objetificação do corpo, tornando-as superficiais. Glória, funcionária da Mattel, esclarece a Barbie que ela possui uma boneca e chegou a ter pensamentos negativos sobre seu papel na sociedade, projetando-os na boneca. Essa revelação estabelece uma conexão entre as sensações de Barbie e a experiência da mulher real. Além disso, Glória promove uma reflexão sobre o papel da mulher no contexto contemporâneo, no qual se esforçam para solidificar suas carreiras profissionais, cuidar dos filhos e de si mesmas em um mundo ainda dominado pelos homens. Esse pensamento, por extensão, cabe à boneca porque ela também sente que o seu próprio mundo está sendo questionado, tanto pelos pensamentos sobre a vida quanto por seu lugar na sociedade. Isso inclui uma avaliação das atitudes do personagem Ken, que ao conhecer a linha de pensamento do patriarcado, decide que a Barbielândia deva ser “governada por homens”. Essa decisão reflete não apenas as atitudes de Ken, mas o desafio que Barbie enfrenta com relação às expectativas e à igualdade de gênero em seu próprio contexto.

Esse filme contemporâneo também se propõe a examinar os papéis socialmente atribuídos às mulheres. A boneca, uma protagonista com *status* tão importante quanto o de uma princesa, e a personagem humana estabelecem uma contraposição que tem como objetivo elucidar questões femininas antigas, as quais continuam a emergir em versões fílmicas com representações de pensamentos femininos. As mulheres estão sempre aprimorando suas trajetórias, tomando decisões que influenciam seu desenvolvimento, tanto no âmbito pessoal quanto profissional. Contudo, esse processo frequentemente se depara com obstáculos relacionados às perspectivas masculinas que, em algumas situações, obscurecem as possibilidades de crescimento das mulheres. Barbie, ao entrar no mundo real, procura demonstrar que pode ser uma mulher contemporânea, cuidar de si mesma, promover o autocuidado e fomentar a sororidade entre as mulheres. Ela corrobora com a ideia de que a mulher possa enfrentar seus desafios e superar expectativas pré-concebidas.

Em 2023, os estúdios Disney lançaram um outro filme protagonizado por princesa, *A Pequena Sereia*, que apresenta Ariel negra, um passo expressivo na direção da inclusão e da representatividade da mulher. Embora o desfecho do filme seja o mesmo, com Ariel casando-se com Eric e ambos partindo juntos para explorar novos territórios, algumas diferenças notáveis com relação à adaptação de 1989, como o fato de ser Ariel a se vingar e derrotar Úrsula, são novamente marcas das novas visões da mulher na contemporaneidade. O que esses filmes expressam — e poderíamos citar, ainda, o recém-lançado *Wish* (2023), também produzido por Disney, com direção de Chris Buck e Fawn Veerasunthorn — é que os contos de fadas, em seus vários tipos de versões e (re)organizações continuam a despertar o interesse de (re)escritores, roteiristas, produtores e do público, na fascinante visualização do homem em sociedade, que propiciam; que o cinema é um dos meios mais eficazes de veiculá-los, em particular no século atual, de consagração da tela; e que a mulher, seja como princesa, camponesa ou empresária ou dona de casa, continua conquistando e assumindo papéis diversos num mundo em constante ebulição e mudanças, as quais são sempre capazes de acompanhar.

6 CONCLUSÃO

Em nossa pesquisa, que buscou discutir, em essência, o ato de narrar, elegemos os contos de fadas como expressões peculiarmente representativas dessa capacidade. Inicialmente, procuramos mostrar a constituição histórica dos contos de fadas, destacando traços característicos de sua gênese, suas fontes primordiais, sua transição da oralidade para os registros escritos e alguns exemplos de contos que podem ser considerados como influências em narrativas de todos os tempos. De maneira geral, essas histórias orais compunham o cotidiano de povos longevos e eram empreendidas como manifestações culturais envolvendo crenças, mitos, lendas, explicações para fenômenos naturais, entre outros, e que foram sendo ressignificados à medida que se expandiam entre as gerações. Nesse primeiro momento procuramos trazer à compreensão a formação das narrativas dos contos de fadas como um grande amálgama cultural, que se entrelaça às primeiras manifestações comunicativas entre as pessoas. E vimos, ainda, a passagem dessas histórias orais para o formato escrito, ao serem descobertas, investigadas, coletadas e registradas em idiomas diversos por pesquisadores e autores no decorrer de diversos séculos.

Os principais coletores e (re)escritores de contos de fadas foram apresentados como precursores de célebres narrativas. Charles Perrault, Irmãos Jacob Grimm e Wilhelm Grimm e Hans Christian Andersen destacaram-se entre eles, no estudo, uma vez que não apenas foram abordados mais detidamente por sua importância, como diversos contos de fadas que nos propusemos a discutir foram idealizados por eles. A figura da princesa foi o elemento de destaque no estudo. Assim, fizemos uma seleção, entre os contos elaborados por esses autores, de contos de fadas que apresentam princesas assim intituladas por terem nascido em berço nobre, daquelas que se tornam princesas por meio de laços matrimoniais, casando-se, assim, com homens da nobreza, com destaque para a figura do príncipe, e das princesas representadas por animais.

Entendendo que os autores de contos de fadas elaboram suas versões “sob a influência de valores sociais, políticos e culturais de seu meio [...] [e que, portanto,] o conto de fadas possui uma ideologia” (Canton, 1994, p. 25), procuramos observar de que modo eles refletem essas ideologias e valores, especialmente por meio das princesas e protagonistas femininas. Vimos que, em geral, especialmente nos contos de fadas clássicos, a trajetória da princesa reflete um papel de passividade, em que as princesas, na maior parte das vezes, passam por sofrimentos muito profundos (seja por serem alvos de maldades de madrastas ou familiares,

seja por algum tipo de escassez) e são dependentes de príncipes e outros resgatadores que as redimam de tal condição. Elas também exemplificam um modelo casto e obediente, no qual a ascensão da mulher está estritamente condicionada ao casamento, no caso das princesas, com um príncipe. De fato, mesmo as mulheres que não nascessem como princesas, dificilmente figurariam como tais, não fosse pelo matrimônio nobre.

Como nos concentramos nos contos de fadas protagonizados por princesas em adaptações cinematográficas, traçamos algumas considerações sobre de que maneira as adaptações possam trabalhar aspectos dos contos de fadas, e nos concentramos em Walt Disney como um importante precursor do gênero nesse segmento. Os Estúdios Disney foram responsáveis por diversas adaptações cinematográficas com princesas, entre as quais *Branca de Neve*, *Cinderela* e *Bela Adormecida*, entre outras, que foram sucesso de público nos cinemas durante grande parte do século XX. *Branca de Neve*, lançado em 1937, por exemplo, marcou o início da era dos longas-metragens dos Estúdios Disney. De acordo com Gabler (2016, p. 423), o filme simboliza a ideia de retomada do poder após a Grande Depressão, proporcionando às crianças uma compreensão mais profunda de suas vidas e aos adultos a recuperação do controle sobre suas aspirações. *Branca de Neve* retrata a ascensão de um poder centralizado em cada indivíduo, ligado à noção de disciplina. A personagem assume responsabilidades, como cuidar da casa dos anões, amadurecer e, no final, é recompensada. O impacto emocional causado pelo filme contribuiu para o sucesso do enredo hollywoodiano.

Assim como nos livros dos quais saíram, as princesas cinematográficas também seguem os padrões clássicos de suas representações realizadas até o final do século XX. O embasamento no conservadorismo e a visão de uma sociedade determinada pelo masculino fizeram com que essas princesas, igualmente, necessitassem da figura do príncipe para serem salvas e, ao mesmo tempo, ser premiadas com a ascensão social. As “donzelas em perigo” representaram seus papéis passivos dentro do modelo cultural inserido e perpetuado por essas primeiras versões filmicas. Os famosos modelos de configuração femininos seguiram fazendo sucesso, perpetuando padrões de beleza, idealizações românticas e a concepção de uma realidade na qual o comportamento mais apreciado pela sociedade seria recompensado. Mais que isso, a ideia de que sempre haveria uma ajuda sobrenatural ou um herói para vencer todas as adversidades e garantir à protagonista um final feliz em um castelo luxuoso.

Um outro aspecto de interesse, conforme Zipes (2011, p. 14), é que Walt Disney exerceu o controle sobre as reinterpretações de narrativas dos contos de fadas visando a obtenção de ganhos financeiros e o estabelecimento de sua reputação como um proeminente narrador, mas também com vistas a contribuir para o pensamento social na época de

realização de seus filmes. O autor salienta que a exposição de uma criança a um filme desempenha um papel crucial na formação de sua identidade. Por meio dos filmes, especialmente o público infantil internaliza os códigos cinematográficos de uma época, adquirindo não apenas conhecimento acerca da cultura predominante no período da idealização dessas obras, mas dos aspectos (sociais, políticos, etc.) que a envolvem. Assim, os clássicos Disney, por exemplo, evidenciam os padrões comportamentais característicos do século XX, assim como adaptações contemporâneas como *Barbie* (2023) e *Wish* (2023), como comentamos, apresentam novas abordagens sociais, introduzindo uma nova configuração de narrativa, ainda que a indústria tenha como um de seus propósitos atender a demandas de mercado, contemplando a viabilidade econômica das produções cinematográficas.

Antonio Candido também trata dessa questão. De acordo com ele, as obras literárias refletem padrões societários recorrentes, influenciando e sendo influenciadas pelos elementos ficcionais (Candido 2006, p. 94-95). Para o autor, destaca-se a predileção do público feminino por conteúdos românticos, possivelmente devido à atração por enredos com desfechos felizes. Candido (2006, p. 94-95) também aborda a limitada acessibilidade das obras literárias pelos públicos feminino e masculino e, por conseguinte, seu direcionamento às camadas sociais mais privilegiadas. No contexto dos contos de fadas, a distribuição geográfica pode impedir que crianças de diferentes partes do globo tenham acesso às histórias originais ou suas adaptações, pois nem todas as escolas e famílias conseguem transmiti-las. Tais narrativas continuam a ser disseminadas com vigor na contemporaneidade, perpetuando-se no imaginário de crianças, adolescentes e adultos e influenciando a formação literária e cultural, mas, novamente, essas são questões também ligadas ao oferecimento ao público, por parte do cinema e outros meios culturais, daquilo que é tendência corrente. Ou seja, em grande medida, as produções cinematográficas dão-se para atender tendências sociais, que expressem o pensamento de determinado momento.

Nesse contexto, realizou-se o estudo das primeiras representações fílmicas de princesas, mas também de outras, particularmente, de oito filmes produzidos no presente século, subsequentemente a elas, que utilizamos como *corpus* de um estudo em muitos pontos comparativo de produções cinematográficas protagonizadas por princesas. Como demonstramos, o conjunto de filmes escolhido para o estudo foram os seguintes: *Shrek* (2001), *Shrek 2* (2004), *Shrek Terceiro* (2007), *Shrek para Sempre* (2010), *Deu a Louca na Princesa* (2007), *Valente* (2012/2013), *Detona Ralph* (2012/2013) e *WiFi Ralph: Quebrando a Internet* (2018/2019). Nesses filmes, concentramo-nos nas princesas Fiona, Ella, Merida e Vanellope

von Schweetz. O objetivo principal da pesquisa foi demonstrar a progressiva desconstrução pela qual as princesas fílmicas tradicionais passam nos filmes produzidos a partir do início do século XXI, tendo sido obtidos os seguintes resultados:

Fiona, protagonista da quadrilogia *Shrek*, é retratada como uma princesa ogra, cujas preocupações transcendem a mera apresentação física, convergindo para a valorização de qualidades como a honestidade, a bondade e o companheirismo, bem como a luta em defesa da família e da estabilidade matrimonial. Os aspectos relativos à aparência física são tratados de modo cômico, diminuindo o peso de sua discussão e, por conseguinte, enfatizando os valores honoráveis. Nesse sentido, Fiona mantém vários elementos da estruturação tradicional do conto de fadas, como o lar, o casamento e os filhos, bem como a condição de princesa apaixonada que se une ao herói. A série ultrapassa o conto de fadas no tocante a apresentar a vida da princesa depois do conclusivo “E foram felizes para sempre”.

Ella, por sua vez, evidencia uma remodelação em termos de uma maior independência especialmente quanto à escolha matrimonial. Ao passo que no período que se estende dos séculos XVII ao XX a personagem Cinderela foi representada em seu aspecto servil, tanto no seu registro original francês quanto na adaptação fílmica de Disney, na versão *Deu a Louca na Cinderela* ela ganha uma nova “roupagem”, aquela livre para se colocar perante a madrasta ou para escolher seu noivo. Nesse contexto, a importância de casar-se com o príncipe como prêmio de uma vida próspera e feliz é diminuída, e são exaltados valores como bravura, lealdade, entre outros, também encontrados no par romântico de Ella, o empregado do príncipe. Por conseguinte, a versão também coloca em segundo plano o sapato de cristal ou a vida luxuosa no castelo, embora Ella detenha os atributos comuns à princesa, como beleza, bondade e delicadeza.

Em Merida, de *Valente*, há o questionamento do papel tradicionalmente atribuído às princesas. No filme, as expectativas impostas a uma princesa envolvem conhecimento político, conformidade com as normas sociais da nobreza, uso de espartilho e casamento obrigatório. Esses são os princípios que a rainha, mãe de Merida inicialmente compartilha e impõe à filha. No entanto, Merida não se enquadra nos requisitos de disciplina, educação e delicadeza esperados de uma mulher nessa posição. A resistência da protagonista, especialmente com relação ao casamento, desencadeia sua transformação e amadurecimento. Ao embarcar em uma jornada para desfazer um feitiço lançado sobre sua mãe, Merida demonstra sua capacidade de agir com determinação e evidencia que uma princesa contemporânea pode assumir o controle de seu próprio destino, ser uma participante ativa na família, lutar por sua liberdade e tomar decisões de acordo com o seu próprio ritmo.

A desconstrução completa da configuração da princesa contemporânea é exemplificada pela protagonista dos filmes *Detona Ralph* e *WiFi Ralph-Quebrando a Internet*, Vanellope. Ela faz parte de um jogo de fliperama e estabelece interações com outros jogadores, incluindo Ralph, que busca se tornar um herói e ser admirado, em vez de ser tratado como um vilão. A amizade entre os dois é marcada pelo cuidado, com Ralph ajudando Vanellope a recuperar sua função como piloto e princesa de seu jogo, caracterização que ela não ambiciona. No segundo filme, Ralph auxilia Vanellope novamente, buscando adquirir um controle (que funcionaria como volante de carro) para evitar o desligamento de seu jogo. No ambiente virtual, Vanellope conhece as princesas da Disney e apresenta-se como uma delas, embora não compartilhe das funções clássicas, exceto por “precisar de um homem forte para ajudá-la”. Vanellope desconstrói as ações tradicionais de contos de fadas e apresenta um novo modelo de princesa: uma piloto que veste roupas confortáveis e tem um amigo sempre disposto a ajudá-la.

As protagonistas apresentadas nas versões fílmicas do século XXI, transformam-se, assim, em bravas personagens, libertando-se ora em termos de sua aparência, ora de seus trajes, ora em ações, e assumindo um posicionamento mais crítico. Elas fizeram das adaptações fílmicas um palco feminino exitoso. Tanto é assim, que continuam a ser representadas em lançamentos recentes, reiterando a representatividade feminina na sociedade. Os papéis desempenhados por essas protagonistas auxiliam na concepção da mulher como mais independente e ativa. Apesar de a visão masculina de mundo ainda ter forte espaço e impacto, filmes como os considerados, levando-se em conta a forte influência dos meios de comunicação e de formas artísticas como o cinema, têm condições para oferecer novos modelos comportamentais, especialmente que coloquem a mulher em modos de vida menos opressores. Assim, a exemplo de Merida, passam a ser opções viáveis não se casar num primeiro momento, casar-se com um ajudante de cozinha, como Ella, ou optar por ser uma competitiva piloto e contar com um amigo sincero, como ocorre com Vanellope, sem a necessidade do casamento. As princesas da contemporaneidade, retratadas nos filmes analisados, representam, assim, espaços mais amplos.

Essas conclusões estão intrinsecamente ligadas aos movimentos de emancipação da mulher, há muito iniciados em várias sociedades e cujos frutos não apenas começaram a ser produzidos como tornaram-se mais robustos, a partir do início dos anos 2000. Nessa nova conjuntura a mulher pode desempenhar um papel mais decisivo, consagrando-se como heroína de sua história. A heroína deste século, no entanto, pode ser assim considerada não por enfrentar um dragão (embora em muitos casos o faça), mas por embarcar em um processo

de amadurecimento no qual é capaz de ter uma visão mais lúcida de sua realidade. Assim, atributos como a feminilidade ou mesmo o desejo de se casar e formar uma família não necessariamente precisam estar distanciados de sua imagem. Os príncipes estão presentes em suas relações. Contudo, eles também passaram por (re)interpretações, à medida que, igualmente, demonstram fragilidade, medo, hesitação, entre outros sentimentos, o que muda a perspectiva do herói e as expectativas do que seja heroísmo. Nesse contexto, é possível que ambos possam conviver em harmonia e, no que diz respeito aos filmes estudados, eles constituem excelentes maneiras de se sugerir esses novos olhares para a condição de homens e, particularmente, mulheres na ficção e na sociedade atual.

REFERÊNCIAS

- ÁLVAREZ, Silvina. Diferencia y teoria feminista. *In*: BÉLTRAN, Elena; Maquieira, Virginia; ÁLVAREZ, Silvina; SÁNCHEZ, Cristina. **Feminismos**: debates teóricos contemporâneos. 4. ed. Madrid: Alianza Editorial, 2011. p. 243-283.
- ANDERSEN, Hans Christian. **Contos de fadas de Andersen**: obra completa. Tradução: Eugênio Amado. Belo Horizonte: Editora Garnier, 2019.
- ANDREW, Dudley. **The State of Film Theory**: Concepts in Film Theory. New York: Oxford UP, 1984.
- ARIÈS, Philippe. **História social da criança e da família**. Tradução: Dora Flaksman. Rio de Janeiro: LTC, 2014.
- ARISTÓTELES. **A política**. Tradução: Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- ARROYO, Leonardo. **Literatura infantil brasileira**. 3 ed. São Paulo: Unesp, 2011.
- BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- BALÁZS, Béla. Subjetividade do Objeto. *In*: XAVIER, Ismail (org.). **A experiência do cinema**. São Paulo: Paz e Terra, 2018. p. 92-95.
- BARTHES, Roland. **Mitologias**. Tradução: Rita Buongiorno e Pedro de Souza. 11ª. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.
- BEAUVOIR, Simone. **O segundo sexo**: a experiência vivida. 2. ed. v. 2. Tradução: Sérgio Milliet. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1967.
- BEAUVOIR, Simone. **O segundo sexo**: fatos e mitos. 4. ed. v. 1. Tradução: Sérgio Milliet. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1970.
- BELL, Elizabeth. Somatexts at the Disney Shop Constructing the Pentimentos of Women's Animated Bodies. *In*: BELL, Elizabeth HASS, Lynda; SELLS Laura (eds). **From Mouse to Mermaid**: The Politics of Film, Gender, and Culture. Bloomington: Indiana University Press, 1995. p. 107-124.
- BUENO, Lunielle de Brito Santos. **“Aqui é onde ela conhece o príncipe?”**: Gênero e representações de mulheres nas animações da Walt Disney Animation Studios (1937-2009). 2021. 603f. Dissertação Mestrado em História Social) - Universidade Estadual de Londrina, Centro de Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História Social, 2021.
- BUENO-RIBEIRO, Eliana. Tradução, prefácio e notas. *In*: PERRAULT, Charles. **Contos de Charles Perrault**. São Paulo: Paulinas, 2016.
- CADEMARTORI, Ligia. **O que é literatura infantil**. São Paulo: Editora Brasiliense, 2010.

CAMPBELL, Joseph. **O herói de mil faces**. São Paulo: Pensamento, 2007.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

CANTON, Katia. **E o príncipe dançou...** O conto de fadas, da tradição oral à dança contemporânea. Tradução: Cláudia Sant'Ana Martins. São Paulo: Ática, 1994.

CANTON, Katia. **Conversa de madame**: Perrault nos salões franceses. Ilustrações de Renata Barros. 2 Ed. São Paulo: DLC, 2010.

CANTON, Katia. **Os contos de fadas e a arte**. São Paulo: Prumo, 2009.

CARVAJAL, Julieta Paredes. Uma ruptura epistemológica com o feminismo ocidental. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org). **Pensamento feminista hoje**: perspectivas decoloniais. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020. p. 195-204.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**: mitos, sonhos, costumes, gestos formas, figuras, cores, números. Rio de Janeiro: José Olympio, 2020.

COELHO, Nelly Novaes. **Literatura infantil**: teoria, análise, didática. São Paulo: Moderna, 2000.

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

COELHO, Nelly Novaes. **O conto de fadas**: símbolos-mitos-arquétipos. 4. ed. São Paulo: Paulinas, 2012.

COELHO, Nelly Novaes. **Panorama histórico da literatura infantil/juvenil**: das origens indo-europeias ao Brasil contemporâneo. São Paulo: Manole, 2010.

COLOMER, Teresa. **Introducción a la literatura infantil y juvenil actual**. Madri: Editorial Síntesis, 2010.

COMPARATO, Doc. **Da Criação ao Roteiro**: Teoria e Prática. São Paulo: Summus, 2018.

CORDEIRO, Luiza Helena Lobo; MOTA, Maria Dolores de Brito. **A queima de sutiãs de 1968**: relações entre corpo e roupa na construção de um acontecimento simbólico feminista. Revista de História Bilros. História (s), Sociedade (s) e Cultura (s), v. 6, n. 13, 2018. p. 138-158. Disponível em:
<https://revistas.uece.br/index.php/bilros/article/view/7884>. Acesso em: 2 maio 2023.

CORSO, Diana Lichtenstein; CORSO, Mário. **A psicanálise na terra do nunca**. Porto Alegre: Penso, 2011.

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

DARNTON, Robert. Histórias que os camponeses contam: O significado de Mamãe Ganso. In: DARNTON, Robert. **O grande massacre de gatos e outros episódios da história cultural francesa**. Tradução: Sonia Coutinho. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1986. p. 21-101.

ESTÉS, Clarissa Pinkola. **Contos dos Irmãos Grimm**. Tradução: Lia Wyler. Ilustrações: Arthur Rackham. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

FANNING, Jim. **The Disney book**: a celebration of the World of Disney. New York: Penguin Random House, 2015.

FELDMAN, Sérgio Alberto. **História Medieval**. Vitória: Universidade Federal do Espírito Santo, Secretaria de Ensino a Distância, 2015.

FINCH, Christopher. **The art of Walt Disney**: from Mickey Mouse to the magic kingdoms. New York: Portland House, 1988.

FISCHER, Roger Steven. **História da Leitura**. Tradução: Claudia Freire. São Paulo: Editora Unesp, 2006.

FRANCISCO, Rafael Pereira. **Operações discursivas nos contos de fadas do Walt Disney Animation Studios**: uma análise fílmica sobre corpo, beleza, raça e feminilidade em princesas. 2019. 193 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Instituto de Ciências Sociais e Aplicadas, Universidade Federal de Ouro Preto, Mariana. 2019.

FRANZ, Marie-Louise Von. **A Interpretação dos Contos de Fada**. 3ª ed. Tradução: Maria Elci Spaccaquerque Barbosa. São Paulo: Paulus, 1990.

FRASER, Nancy. **Fortunas del feminismo**. Tradução: Cristina Piña Aldao. 1. ed. Equador: Instituto de Altos Estudios Nacionales del Ecuador, 2015.

GABLER, Neal. **Walt Disney: o triunfo da imaginação americana**. Tradução; Ana Maria Mandim. Barueri, SP: Novo Século Editora, 2016.

GALLAND, Antoine. As mil e uma noites. In: TAHAN, Malba. **Apresentação**. Rio de Janeiro: HarperCollins, 2017. p. 15-25.

GARABEDIAN, Juliana. **Animating Gender Roles**: How Disney is Redefining the Modern Princess. James Madison Undergraduate Research Journal. 2.1 (2014): 22-25. Web. Available at: <http://commons.lib.jmu.edu/jmurj/vol2/iss1/4/> Acesso em: 10 out. 2023.

GARRALÓN, Ana. **Historia portátil de la literatura infantil**. Madrid: Anaya, 2001.

GENETTE, Gérard. **Palimpsestos**: a literatura de segunda mão. Tradução: Cibele Braga *et al.* Belo horizonte: Edições Viva Voz, 2010.

GIDDENS, Anthony. **Modernidade e Identidade**. Tradução: Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

GIROUX, Henry. A Disneyzação da cultura Infantil. In: SILVA, Tomaz Tadeu da; MOREIRA, Antônio Flávio (Org.). **Territórios contestados**: o currículo e os novos mapas políticos e culturais. Petrópolis: Editora Vozes, 1995, p. 49-81.

GOLIOT-LETÉ, Anne; VANOYE, Francis. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Tradução: Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 1994.

GOLDMAN, Wendy. **Mulher, Estado e Revolução**: política da família Soviética e da vida social entre 1917 e 1936. São Paulo: Ed. Boitempo, 2014.

GOULD, Joan. **Fiando palha, tecendo ouro**: o que os contos de fadas revelam sobre as transformações na vida da mulher. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

GRIMM, Jacob; GRIMM, Wilhelm. **Contos maravilhosos infantis e domésticos**. Tradução: Christine Röhrig. Posfácio: Marcus Mazzari. São Paulo: Editora 34, 2018.

HAASE, Donald (org.). **The Greenwood encyclopedia of folktales and fairy tales**. Westport, Connecticut, London: Greenwood Press, 2008.

HINE, Benjamin; ENGLAND, Dawn; LOPREORE, Katie, Elizabeth; HORGAN; Lisa HARTWELL. **The Rise of The Androgynous Princess**: Examining Representations of Gender in Prince and Princess Characters of Disney Movies released 2009-2016. Social Sciences, 2018. p. 1-23. Disponível em: <https://www.mdpi.com/2076-0760/7/12/245>. Acesso em: 25 jul. 2023.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da paródia**: ensinamentos das formas de arte do século XX. Tradução: Tereza Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1985.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. 2. ed. Trad. de André Cechinel. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2013.

JARVIS, Shawn. Sorcerer, Sorceress. In: HAASE, Donald (org.). **The Greenwood encyclopedia of folktales and fairy tales**. Westport, Connecticut, London: Greenwood Press, 2008, p. 892.

JOLLES, André. **Formas simples**. São Paulo: Cultrix, 1976.

JUBAINVILLE, Henri-Marie D' Arbois. **Os Druidas**: os deuses celtas com formas de animais. São Paulo: Madras, 2003.

KHÉDE, Sônia Salomão. **Personagens da Literatura Infanto-Juvenil**. São Paulo: Editora Ática, 1990.

KOLBENSCHLAG, Madonna. **Adeus, Bela Adormecida**. São Paulo: Saraiva, 1991.

KRISTEVA, Julia. **Introdução à semanálise**. Tradução: Lúcia Helena França Ferraz. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

LERNER, Gerda. **A criação do patriarcado**: história da opressão das mulheres pelos homens. Tradução: Luiza Sellera. São Paulo: Cultrix, 2019.

LIMA, Elen Pereira de; MICHELLI, Regina. Charles Perrault, breve história. In: SOUZA, Elisângela Maria. MICHELLI, Regina; GARCÍA, Flavio; BATALHA, Maria Cristina. **As Fadas**. Coleção Charles Perrault-vol.2. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2019. p. 104-112.

LOURO, Guacira Lopes. **Gênero, sexualidade e educação: uma perspectiva pós-estruturalista**. Petrópolis: VOZES, 1997.

LÜTHI, Max. **Once Upon a Time: On the Nature of fairy tales**. Tradução: Lee Chadeayne. Bloomington, London: Indiana University Press, 1970.

MARINHO, Carolina. **Poéticas do maravilhoso no cinema e na literatura**. Belo Horizonte: Editora PUC Minas; Autêntica Editora, 2009.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. Tradução: Lauro Antônio e Maria Eduarda Colares. Lisboa: Dinalivro, 2005.

MARTINS, Maria Cristina. **(Re)escrituras: gêneros e o revisionismo contemporâneo dos contos de fadas**. Jundiaí: Paco Editorial, 2015.

MEREGE, Ana Lúcia. **Os contos de fadas: origens, histórias e permanência no mundo moderno**. São Paulo: Claridade, 2010. E-book.

MENDES, Mariza B.T. **Em busca dos contos perdidos: o significado das funções femininas nos contos de Perrault**. São Paulo: Editora UNESP, 2000.

MICHELLI, Regina. Nas trilhas do maravilhoso: a fada. *In: Terra Roxa e Outras Terras: Revista de Estudos Literários*. Londrina, v. 26, 2013. p. 61–72.

MORAIS, Guilherme Augusto Louzada Ferreira de; AMORIM, Inessa Rosa de. **A transformação de um gênero: dos contos de fadas às animações contemporâneas de Walt Disney Pictures e da Pixar Animation Studios**. R. Letras, Curitiba, v. 24, n. 45, jul./dez 2022. p. 96-119. Disponível em: <https://periodicos.utfpr.edu.br/rl/article/view/15289>. Acesso em: 10 jul. 2023.

MORIN, Edgar. A alma do cinema. *In: XAVIER, Ismail. (org.). A experiência do cinema*. São Paulo: Paz e Terra, 2018. p. 134-164.

MÜNSTERBERG, Hugo. A memória e a imaginação. *In: XAVIER, Ismail. (org.). A experiência do cinema*. São Paulo: Paz e Terra, 2018, p. 33-41.

MURDOCK, Maureen. **A jornada da heroína: a busca da mulher para se reconectar com o feminino**. Tradução: Sandra Trabucco Valenzuela. - 1. ed. - Rio de Janeiro: Sextante, 2022.

PASSOS, Franceilton. Alves. **A metamorfose nos contos de fadas da Madame d'Aulnoy**. João Pessoa, 2020. 96 fls. Dissertação-Centro de Ciências, Letras e Artes- Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2020.

PAZ, Noemi. **Mitos e ritos de iniciação nos contos de fadas**. Tradução: Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Cultrix, Pensamento, 1995.

PÉREZ, Edwardo. From Snow White to Moana: Understanding Disney's Feminist Transformation. *In: IRWIN, William; DAVIS, Richard Brian (org). Disney and a philosophy: truth, trust and a little bit of pixie dust*. Hoboken: Wiley Blackwell, 2020. p. 71-80.

PERRAULT, Charles. **Contos da mamãe gansa ou histórias do tempo antigo**. Trad. Leonardo Fróes. São Paulo: Cosac Naif, 2015.

PERRAULT, Charles. **Contos de Charles Perrault**. Tradução, prefácio e notas: Eliana Bueno-Ribeiro. Ilustrações: Gustave Doré. São Paulo: Paulinas, 2016.

PERRAULT, Charles. **Histórias ou Contos de outrora**. Tradução: Renata Cordeiro. São Paulo: Landy, 2004.

PRENDA, Dandara Arsi. **A prática do aconselhamento em Kalila e Dimna**: procedimentos e ações necessárias à manutenção do poder nos primeiros anos do califado abássida (750-775). 2014. 197 f. Dissertação (Mestrado) – Curso de História Medieval, Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2014.

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

PROPP, Vladimir. **Comichidade e Riso**. Trad. Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Editora Ática, 1992.

PROPP, Vladimir. **Morfologia do conto maravilhoso**. Tradução de Jasna Paravich Sarhan. 1. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1984.

PROPP, Vladimir. **Morfologia do conto maravilhoso**. Tradução de Jasna Paravich. Sarhan. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

PYLE, Howard. Rei Arthur e os cavaleiros da Távola Redonda. In: MONGELLI, Lênia Márcia. **Apresentação**. Rio de Janeiro: Zahar, 2013. p. 4-6.

ROWE, Karen. Feminism and Fairy Tales. In: Zipes, Jack, **Don't bet on the prince**: contemporary feminist fairy tales in North America and England. Aldershot: Gower, 1986. p. 209-266.

RYDER, Arthur William. **The Panchatantra**. Chicago: University of Chicago Press, 1925.

SAFFIOTI, Heleieth Iara Bongiovani. **Gênero, patriarcado, violência**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2015.

SAMOYAUULT, Tiphaine. **A Intertextualidade**. Tradução de Sandra Nitri. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. **Paródia, paráfrase & cia**. 8ª. ed. São Paulo: Ática, 2007.

SILVA, Alexander Meireles da. As origens celtas e seus personagens literários. In: AVILA, Marina. (org). **Os melhores contos de fadas celtas**. São Caetano do Sul: Editora Wish, 2020. p. 19-32.

SILVA, Vera Maria Tietzmann. **A metamorfose nos contos de Lygia Fagundes Telles**. 2. Ed. Goiânia: Editora da UFG, 1984.

SOSA, Jesualdo. **A literatura infantil**. Tradução de James Amado – São Paulo: Cultrix: Ed. da Universidade de São Paulo, 1978.

SOUZA, Denise Loreto de. **Shrek: do conto aos filmes, em uma sucessão de paródias**. 2013. 230 f. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas Cordeiro e Mota, São José do Rio Preto, 2013.

STAM, Robert. **A literatura através do cinema: realismo, magia e a arte da adaptação**. Tradução: Marie-Anne Kremer e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

TATAR, Maria. **Contos de fadas: Edição Comentada & Ilustrada**. Tradução: Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.

TATAR, Maria. **The Annotated Classic Fairy Tales**. New York: W.W Norton & Company, 2002.

TATAR, Maria. **The Annotated Hans Christian Andersen**. Nova Iorque: Norton & Company, 2008.

THOMAS, Frank; JOHNSTON, Ollie. **The Illusion of Life: Disney Animation**. New York: Disney Editions, 1981.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. São Paulo: Perspectiva, 2017.

TOLKIEN, John Ronald Reul. **Sir Gawain and the green knight**. Boston: Houghton Mifflin Company, 1975.

VILLENEUVE, Gabrielle-Suzanne; BEAUMONT, Jeanne-Marie Leprince. **A Bela e a Fera**. Tradução de André Telles. Ilustrações de Walter Crane e outros. Rio de Janeiro: Zahar, 2016.

VOLOBUEF, Karin. Os Irmãos Grimm e a coleta de contos populares de língua portuguesa. In: **XI Encontro Regional ABRALIC**, 2007, São Paulo: Associação Brasileira de Literatura Comparada- Literatura, Artes, Saberes, 2007. p. 1-7.

VOLOBUEF, Karin. **Um estudo do conto de fadas**. Revista de Letras, São Paulo (UNESP), v. 3, 1993. p. 99-115.

WARNER, Marina. **From the Beast to the Blond: On Fairy Tales and their Tellers**. London: Vintage, 2002.

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

WOLF, Naomi. **O mito da beleza: como as imagens de beleza são usadas contra as mulheres**. Tradução: Waldéa Barcellos. - 1. ed. - Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2018.

ZIPES, Jack. Breaking the Disney Spell. *In*: BELL, Elizabeth HASS, Lynda; SELLS Laura (eds). **From Mouse to Mermaid: The Politics of Film, Gender, and Culture**. Bloomington: Indiana University Press, 1995. p. 21-42.

ZIPES, Jack. **Fairy Tales and the Art of Subversion: The Classical Genre for Children and the Process of Civilization**. New York: Routledge, 2006b.

ZIPES, Jack. The Great Cultural Tsunami of fairy-tales film. *In*: ZIPES, Jack; GREENHILL; MAGNUS-JOHNSTON, Kendra (eds). **Fairy-tales films beyond Disney: internacional perspectives**. New York: Routledge, 2016. p. 1-17.

ZIPES, Jack. **Grimm Legacies: The Magic Spell of the Grimms' Folk and Fairy Tales**, by Jack. Zipes. Princeton: Princeton University Press, 2015.

ZIPES, Jack. **The enchanted screen: the unknown history of fairy-tale films**. New York: Routledge, 2011.

ZIPES, Jack. **The Original Folk and Fairy Tales of the Brothers Grimm: The Complete First Edition**. Princeton: Princeton University Press, 2014.

ZIPES, Jack (org.). **The Oxford companion to fairy tales**. New York: Oxford University Press, 2000.

ZIPES, Jack. **When dreams came true: classical fairy tales and their tradition**. New York: Routledge, 2007.

ZIPES, Jack. **Why Fairy Tales Stick: The Evolution and Relevance of a Genre**. New York: Routledge, 2006a.

FILMOGRAFIA

A BELA adormecida. Direção: Clyde Geronimi, Les Clark, Eric Larson e Wolfgang Reitherman. Produção: Ken Peterson. Estados Unidos: Walt Disney Productions, 1959. 1 DVD (75 min), som, cor.

A PEQUENA Sereia. Direção: Rob Marshall. Produção: Rob Marshall, John DeLuca, Marc Platt e Lin-Manuel Miranda. Estados Unidos: Walt Disney Studios Motion Pictures, 2023. 1 DVD (135 min), som, cor.

A PEQUENA Sereia. Direção: Ron Clements e John Musker. Produção: John Musker e Howard Ashman. Estados Unidos: Walt Disney Productions, 1989. 1 DVD (82 min), som, cor.

BARBIE. Direção: Greta Gerwig. Produção: David Heyman, Margot Robbie, Robbie Brenner e Tom Ackerley. Estados Unidos: Warner Bros Pictures, 2023. 1 DVD (114 min), som, cor.

BRANCA de Neve e os Sete Anões. Direção: David Hand, William Cottrell, Wilfred Jackson, Larry Morey, Perce Pearce e Ben Sharpsteen. Estados Unidos: Walt Disney Productions, 1937. 1 DVD (83 min), som, cor.

CINDERELA. Direção: Clyde Geronimi, Wilfred Jackson, Hamilton Luske. Estados Unidos: Walt Disney Productions. 1950. 1 DVD (74 min), som, cor.

DETONA Ralph. Direção: Rich Moore. Produção: Clark Spencer. Walt Disney Animation Studios. Estados Unidos: Walt Disney Studios Pictures, 2012. 1 DVD (101 min), som, cor.

DEU a louca na Cinderela. Direção de Paul Bolger e Yvette Kaplan. Produção: John Williams. Estados Unidos: Vanguard Animation, 2007. 1 DVD (87 min), som, cor.

SHREK. Direção de Andrew Adamson e Vicky Jenson. Produção: John Williams, Aron Warner Estados Unidos: PDI/Dreamworks Pictures, 2001. 1 DVD (93 min), som, cor.

SHREK II. Direção: Andrew Adamson, Vicky Jenson, Conrad Vernon. Produção: John Williams, Aron Warner, Jeffrey Katzenberg. Estados Unidos: PDI/Dreamworks Pictures, 2004. 1 DVD (92 min), som, cor.

SHREK III. Direção: Chris Miller. Produção: Aron Warner. Estados Unidos: PDI/Dreamworks Pictures, 2007. 1 DVD (92 min), som, cor.

SHREK para sempre. Direção: Mike Mitchell. Produção: Teresa Cheng, Gina Shay. Estados Unidos: PDI/Dreamworks Pictures, 2010. 1 DVD (93 min), som, cor.

VALENTE. Direção: Mark Andrews, Brenda Chapman. Produção: Katherine Sarafian. Estados Unidos: Walt Disney Studios Motion Pictures, 2012. 1 DVD (93 min.), som, cor.

WIFI Ralph: Quebrando a Internet. Direção de Rich Moore, Phil Johnston Produção: Clark Spencer. Estados Unidos: Walt Disney Studios Motion Pictures, 2018. 1 DVD (112 min), som, cor.

WISH. Direção: Chris Buck e Fawn Veerasunthorn. Produção: Juan Pablo Reyes Lancaster-Jones e Peter Del Vecho. Estados Unidos: Walt Disney Animation Studios, 2024. 1 DVD (95 min), som, cor.