



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
INSTITUTO DE LETRAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS VERNÁCULAS

LETICIA OLIVEIRA ZUMAÊTA

**REPRESENTAÇÃO FEMININA EM CONTOS DE FADAS:
*UMA ANÁLISE DAS PERSONAGENS DE TRÊS HISTÓRIAS
INFANTIS E SUAS ADAPTAÇÕES***

Salvador

2016

LETICIA OLIVEIRA ZUMAÊTA

**REPRESENTAÇÃO FEMININA EM CONTOS DE FADAS:
*UMA ANÁLISE DAS PERSONAGENS DE TRÊS HISTÓRIAS
INFANTIS E SUAS ADAPTAÇÕES***

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado como requisito parcial para obtenção do grau de Bacharel em Letras Vernáculas, Instituto de Letras, da Universidade Federal da Bahia.

Orientadora: Profa. Dra. Mônica de Menezes Santos

Salvador

2016

Zumaêta, Leticia Oliveira

Z93

Representação feminina em contos de fadas: uma análise das personagens de três histórias infantis e suas./ Leticia Oliveira Zumaêta, _ Salvador: UFBA, 2016.

81 f.: il.

Monografia apresentada ao curso de Letras Vernáculas como requisito parcial obtenção do título de Bacharel em Letras.

Orientadora: Profa. Dra. Mônica de Menezes Santos

1. Contos de fadas. 2. Literatura infantil 3. Representação feminina - Disney I. Santos, Mônica de Menezes

CDD 808.89282

LETICIA OLIVEIRA ZUMAÊTA

**REPRESENTAÇÃO FEMININA EM CONTOS DE FADAS:
*UMA ANÁLISE DAS PERSONAGENS DE TRÊS HISTÓRIAS
INFANTIS E SUAS ADAPTAÇÕES***

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado como requisito parcial para obtenção do grau de Bacharel em Letras Vernáculas, Instituto de Letras, da Universidade Federal da Bahia.

Aprovada em _____.

Mônica de Menezes Santos – Orientadora

Doutora em Literatura Brasileira pela Universidade Federal da Bahia.

Universidade Federal da Bahia

Nancy Rita Ferreira Vieira

Doutora em Literatura Brasileira pela Universidade Federal da Bahia.

Universidade Federal da Bahia

Fabírcia dos Santos de Jesus

Mestre em Literatura Brasileira pela Universidade Federal da Bahia

A todas as mulheres que, um dia,
desejaram viver um conto de fadas.

AGRADECIMENTOS

À minha família, pelo apoio incondicional.

Aos amigos e amores, pela luz e pelo acolhimento.

Aos meus escritores favoritos, por terem me inspirado a seguir por este caminho.

Aos queridos colegas do grupo de pesquisa Cartografias da Infância, por todo o enriquecimento e aprendizado constantes.

À minha orientadora, professora Mônica de Menezes Santos, por todos os motivos listados acima. Obrigada por ter me ajudado a encontrar meu lugar na Universidade.

ZUMAÊTA, Leticia Oliveira. *Representação feminina em contos de fadas*: Uma análise das personagens de três histórias infantis e suas adaptações. 2016. 81f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Letras) – Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2016.

RESUMO

Considerando que histórias infantis e contos de fadas são geralmente o primeiro contato das crianças com a literatura, e constatando a importância de modelos femininos representados nessas histórias para o desenvolvimento de crianças enquanto leitoras e indivíduos, esta monografia apresenta um estudo comparativo entre personagens femininas de três contos de fadas – *Branca de Neve*, *A Bela Adormecida* e *Cinderela e o sapatinho de vidro* –, suas adaptações animadas produzidas pelos Walt Disney Studios, bem como três suas adaptações em *live-action* lançadas nos últimos quatro anos. Esta monografia tem como objetivo investigar as transformações pelas quais essas personagens passaram e verificar a sua relação com mudanças na sociedade e movimentos feministas, por meio da análise de cada personagem e sua relação com o contexto histórico de cada obra. Como resultado, esta monografia apresenta uma tabela comparativa que abrange todos os aspectos considerados importantes para a compreensão de um novo modelo de representação feminina nos contos de fadas.

Palavras-chave: Contos de fadas. Literatura infantil. Representação feminina. Disney.

ZUMAÊTA, Leticia Oliveira. *Representação feminina em contos de fadas*: Uma análise das personagens de três histórias infantis e suas adaptações. 2016. 81f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Letras) – Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2016

ABSTRACT

Considering that children's stories and fairy tales are usually children's first contact with literature, and establishing the importance of feminine models that are pictured in these stories to the development of children as readers and individuals, this monograph presents a comparative study between female characters of three fairy tales – *Snow White*, *The Sleeping Beauty* and *Cinderella and the glass slipper* –, its animated adaptations produced by Walt Disney Studios, as well as three of its *live-action* adaptations that premiered in the last four years. This monograph intent to investigate the transformations these characters went through and verify its relation with society changes and feminist movements, by analyzing each character and its relation to each object's historical context. As a result, this monograph presents a comparative chart containing all the aspects considered important to the comprehension of a new model of woman's representation in fairy tales.

Keywords: Fairy tales. Children literature. Woman's representation. Disney.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Fig. 1 – Branca de Neve.....	19
Fig. 2 – Cinderela.....	19
Fig. 3 – Aurora.....	19
Fig. 4 – Ariel.....	20
Fig. 5 – Bela	20
Fig. 6 – Jasmine	20
Fig. 7 – Pocahontas	21
Fig. 8 – Mulan	21
Fig. 9 – Tiana.....	22
Fig. 10 – Rapunzel.....	22
Fig. 11 – Merida	22
Fig. 12 – Branca de Neve na animação Branca de Neve e os Sete Anões (1937).....	28
Fig. 13 – A personagem Betty Boop, em meados de 1930	29
Fig. 14 – Helen Kane, a cantora na qual Betty Boop é baseada.....	29
Fig. 15 – Rainha Má em Branca de Neve e os Sete Anões (1937).....	31
Fig. 16 – Rainha Má, sob o disfarce da mendiga, em Branca de Neve... (1937)	32
Fig. 17 – A “dimensão alternativa” acessada pela Rainha através do espelho.....	34
Fig. 18 – O espelho, uma versão jovem da própria Rainha	35
Fig. 19 – Rainha Má, interpretada por Julia Roberts em Espelho, Espelho Meu (2012)	36
Fig. 20 – Branca de Neve, interpretada por Lily Collins, em Espelho, Espelho Meu (2012).....	37
Fig. 21 – A rainha, vestida de pavão.....	38
Fig. 22 – Branca de Neve, vestida de cisne.....	38
Fig. 23 – Príncipe Alcott, vestido de coelho	39
Fig. 24 – Branca de Neve, após o treinamento.....	40
Fig. 25 – Aurora na animação A Bela Adormecida (1959)	44
Fig. 26 – Aurora na animação A Bela Adormecida (1959)	45
Fig. 27 – Malévola na animação A Bela Adormecida (1959).....	46
Fig. 28 – Malévola, interpretada pela atriz Angelina Jolie	48
Fig. 29 – Imagem comparativa de dois momentos da mesma cena. Superior: A Bela Adormecida (1959); inferior: Malévola (2014).....	50

Fig. 30 – Aurora, em Malévola (2014)	51
Fig. 31 – Cinderela (1950)	58
Fig. 32 – Cinderela (1950)	58
Fig. 33 – Anastácia e Drizella em Cinderela (1950).....	59
Fig. 34 – Lady Tremaine em Cinderela (1950)	60
Fig. 35 – Anastácia (esq.) e Drizella (dir.) em Cinderela (2015)	64
Fig. 36 – Fada madrinha em Cinderela (1950).....	65
Fig. 37 – Fada madrinha, interpretada por Helena Bonham-Carter, em Cinderela (2015)	66
Fig. 38 – Lady Tremaine, interpretada por Cate Blanchett, em Cinderela (2015)	66
Fig. 39 – Cinderela, interpretada por Lily James.....	68
Fig. 40 – Cinderela chegando ao baile	69
Fig. 41 – Cinderela (Lily James) em Cinderela (2015).....	71
Fig. 42 – Aurora (Elle Fanning) em Malévola (2014)	71
Fig. 43 – Recriação artística das versões animadas da princesa Aurora (esq.) e Cinderela (dir.).....	72

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	12
2 A IMPORTÂNCIA DOS CONTOS DE FADAS	14
3 BRANCA DE NEVE	24
3.1 O conto de fadas.....	24
3.2 A animação da Disney	27
3.3 O live-action.....	33
4 A BELA ADORMECIDA	41
4.1 O conto de fadas.....	41
4.2 A animação da Disney	43
4.3 O live-action.....	47
5 CINDERELA	53
5.1 O conto de fadas.....	53
5.2 A animação da Disney.....	56
5.3 O live-action.....	61
6 CONCLUSÃO	73
REFERÊNCIAS.....	80

1 INTRODUÇÃO

O primeiro contato que se tem com a literatura infantil, geralmente, é através dos contos de fadas. Histórias de princesas, príncipes e finais felizes estão consagrados em vários livros de contos para crianças; suas mais diversas versões difundidas através de séculos de tradição oral, para então serem reunidas em livros com o advento da prensa tipográfica, no século XV. Autores como Perrault, Andersen e os irmãos Grimm ganham prestígio e se tornam grandes nomes do gênero.

Séculos mais tarde, quando a fotografia se transforma em cinema, surge uma nova mídia de difusão. A mudança de paradigma ocorre quando se introduz o som no cinema, eliminando as legendas. Surgem os estúdios de animação, e entra em cena a figura de Walt Disney. Suas contribuições para o universo infantil são inegáveis, e seu legado, incomparável. As adaptações cinematográficas produzidas pelos Walt Disney Studios, apesar de alterar as versões escritas e já consagradas dos contos de fadas, difundiram e immortalizaram essas histórias numa estética pouco conhecida para a época.

Contemporaneamente, as novas tecnologias na área cinematográfica permitiram novas adaptações desses clássicos em *live-action*, isso é, com atores e atrizes reais. Essas releituras também apresentam mudanças, resultantes de demandas sociais de diversos movimentos, como o feminismo. Percebe-se a tendência desconstrutora, questionadora dessas releituras, modificando também o modo como as personagens femininas são representadas.

Tomando como ponto de partida as reflexões teóricas de Robert Darnton (1989), Neil Postman (1999) Bruno Bettelheim (2010) e Maria Tatar (2013), bem como dos estudos de gênero presentes na obra *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura* (1994), organizada por Heloísa Buarque de Hollanda,¹ este trabalho objetiva, a partir de uma perspectiva feminista, uma análise comparativa de personagens femininas de três histórias infantis mundialmente conhecidas: *Branca de Neve*, *A Bela Adormecida* e *Cinderela e o sapatinho de vidro*.

No capítulo intitulado “A importância dos contos de fadas”, é delineado o referencial teórico no qual esta monografia se sustenta, constatando a relevância fundamental que as histórias infantis populares possuem para o desenvolvimento de crianças enquanto leitoras e enquanto indivíduos. Após uma breve contextualização

¹ Apesar de não serem citadas diretamente nesta monografia, as discussões de gênero em *Tendências e impasses* (1994) perpassam toda a análise deste trabalho, que explora a perspectiva feminista.

histórica do conto de fadas popular, parte-se para uma apresentação de personagens femininas segundo um dos maiores difusores de histórias infantis do mundo, o Walt Disney Studios. Uma tendência de “modernização” e desconstrução das princesas Disney com o passar dos anos começa a ser notada.

Os capítulos seguintes se ocupam da análise dos objetos desta monografia. Cada obra será estudada em três diferentes “momentos”: o primeiro deles é o conto escrito, retirado de uma coletânea de histórias compiladas e comentadas pela estudiosa Maria Tatar. O livro *Contos de Fadas*, publicado pela editora Zahar em 2013, reúne as histórias infantis conforme foram publicadas pelos irmãos Grimm, Charles Perrault e outros, fornecendo também o contexto histórico para a época. O segundo momento analisado é a animação de cada história produzida pelos Walt Disney Studios, entre os anos 1937 e 1950. Ao refletir sobre essas obras, procura-se levar em consideração as demandas da sociedade do século XX e como os interesses do estúdio influenciaram na representação de personagens femininas. Por fim, num terceiro momento, serão analisadas as releituras contemporâneas em *live-action*. Por estarem mais próximas no eixo temporal, é possível perceber com mais clareza de que forma a sociedade contemporânea, direcionada por movimentos feministas, procurou desconstruir os antigos modelos de representação feminina.

No capítulo intitulado “Branca de Neve”, as versões estudadas serão o conto dos irmãos Grimm *Branca de Neve*, publicado em 1812; a animação *Branca de Neve e os Sete Anões*, produzida por Walt Disney Studios em 1937; e o longa-metragem em *live-action Espelho, Espelho Meu*, da Relativity Media, lançado em 2012. No capítulo “A Bela Adormecida”, os objetos de estudo serão o conto *A Bela Adormecida* publicado pelos irmãos Grimm em 1812; a animação dos Walt Disney Studios de mesmo nome, datada de 1959; e o longa-metragem em *live-action Malévola*, da Walt Disney Pictures, lançado em 2014. No capítulo seguinte, “Cinderela”, a versão escrita analisada será a de Charles Perrault de 1697, *Cinderela e o sapatinho de vidro*; a animação dos Walt Disney Studios *Cinderela*, de 1950; bem como o longa-metragem em *live-action* de mesmo nome, da Walt Disney Pictures, lançado em 2015.

Por fim, como resultado desta monografia, apresenta-se na conclusão uma tabela final comparativa, que abrange todos os aspectos considerados importantes para a compreensão de um novo modelo de representação feminina nos contos de fadas.

2 A IMPORTÂNCIA DOS CONTOS DE FADAS

Bruno Bettelheim, uma das maiores referências no campo da psicanálise infantil, publicou pela primeira vez o livro *A psicanálise dos contos de fadas* em 1976. Nesse livro, Bettelheim procura investigar o porquê da importância dos contos de fadas para o desenvolvimento de crianças a partir da sua área de estudo, a Psicanálise. No entanto, é muito importante frisar que o autor parte de concepções modernas de “criança” e “infância”, e os contos de fadas aos quais ele se refere são transcrições adaptadas de histórias que circulavam, há séculos, por meio da tradição oral. Em vista disso, o psicanalista comete alguns “equivocos” nas suas análises dos contos, segundo o historiador Robert Darnton em *O grande massacre dos gatos* (1989).

Neil Postman, no livro *O desaparecimento da infância* do ano (1999), apresenta uma cronologia do conceito de infância, apontando-o como uma invenção da sociedade moderna após o advento da prensa tipográfica. Antes disso, na Idade Média, não é possível afirmar que existia um ideal de infância na Europa² ou em qualquer outro lugar do Ocidente, segundo o historiador Robert Darnton em *O grande massacre dos gatos* (1989). O trabalho de Darnton coloca em diálogo a história social da França medieval e os contos de fadas, contados por camponeses para adultos e crianças, sem qualquer separação, após um dia de trabalho.

A Idade Média era uma época em que crianças eram tratadas como “adultos em miniatura”, e compartilhavam os mesmos deveres e responsabilidades – além da carga de trabalho. Nesse contexto, as histórias populares (que viriam mais tarde se tornar no que chamamos de contos de fadas) eram narradas, frequentemente ao redor de uma fogueira, e representavam aquilo que fazia parte do dia a dia dos camponeses. Segundo Darnton (1989), a demografia da Europa medieval explica muitos elementos que aparecem nas histórias orais, tais como a violência, a fome, a pobreza e o abandono de crianças. Era comum, portanto, que contos populares medievais fossem grotescos ou tivessem elementos do terror – adultos e crianças, embora não tivessem essa denominação, os aproveitavam da mesma forma, e no mesmo ambiente.

O marco apontado por Postman (1999) como o início da invenção da infância é, como exposto acima, a criação da prensa tipográfica, no século XV, por Gutenberg – no

² Aqui, o destaque é dado ao continente europeu porque, apesar de os contos populares circularem oralmente até hoje por diversas partes do planeta, foi na Europa que tais contos começaram a ser recolhidos e compilados em livros.

entanto, os séculos XVI e XVII são considerados pelo autor como o período dos “incunábulo” da infância, ou seja, o período do berço de uma ideia moderna de infância. Com a difusão cada vez maior do código escrito e a mudança no cenário demográfico da Europa (notadamente, uma queda na mortalidade), o letramento formal ganhou, gradativamente, maior importância. De acordo com a afirmação de Postman, a partir de J. H. Plumb, o mundo das crianças começou a se diferenciar do mundo dos adultos a partir do surgimento de escolas e da ideia que elas deveriam aprender a ler e a escrever. Consequente a essa separação, a criança passou a ser “[...] uma criatura especial, de outra natureza e com outras necessidades, que precisava estar separada e protegida do mundo adulto.” (PLUMB apud POSTMAN, 1999, p. 51)

Essa separação se deu de forma lenta e gradual – um ideal moderno de infância foi sendo criado paralelamente à uma nova configuração, também moderna, de família. Aos poucos, o universo infantil começou a tomar forma. Segundo Postman (1999), livros de pediatria começaram a se tornar populares no século XV, o vestuário infantil se diferenciou do adulto no final do século XVI e, no século XVII, os pais adotaram o costume de dar um nome exclusivo para cada filho, “quase sempre determinado pelas expectativas acalentadas em relação à criança.” (POSTMAN, 1999, p. 52) Logo, no século XVIII, as crianças burguesas também passam a ter outra área específica para elas: a literatura infantil.

Postman (1999) indica o surgimento da literatura infantil em 1744 com a obra *Jack, o assassino gigante* de John Newbery. Contudo, um dos maiores nomes da época é o francês Charles Perrault, conforme colocado por Darnton (1989). Em seu *Contos da mãe ganso ou Histórias do tempo passado com moralidades*, Perrault recolheu histórias populares da tradição oral e as transferiu para o formato escrito – porém, alterando-as pelo caminho:

Perrault, mestre do gênero, realmente recolheu seu material da tradição oral do povo (sua principal fonte, provavelmente, era a babá de seu filho). Mas ele retocou tudo, para atender ao gosto dos sofisticados frequentadores dos salões, *précieuses* e cortesãos aos quais ele endereçou a primeira versão publicada de *Mãe Ganso*, seu *Contes de ma mère l’oye*, de 1697. (DARNTON, 1989, p. 24)

Tendo em vista um público-alvo essencialmente burguês, que tinha poder aquisitivo para adquirir livros, Perrault imprimiu nas histórias populares o tom de moralidade cristã que a sociedade da época desejava transmitir às suas crianças. Assim,

os seus contos de fadas perderam muitos dos elementos do grotesco e da violência característicos dos contos populares medievais nos quais foram inspirados.

Parte desses elementos foram retomados pelos irmãos Jacob e Wilhelm Grimm, que também transcreveram e publicaram histórias originadas do conto popular medieval. Segundo Darnton (1989), os Grimm recolheram seus contos da cultura huguenote, durante a diáspora. Estes levaram para a Alemanha o seu próprio repertório de contos – muitos deles, provenientes dos livros de Perrault, “adulterados” para o gosto da burguesia francesa. Assim, os Grimm procuraram recuperar os elementos atenuados por Perrault, resultando numa diferenciação entre o conto de fadas alemão e o francês.

São, portanto, as versões modernas dos contos de fadas analisadas por Bettelheim em *A psicanálise dos contos de fadas*, bem como um ideal moderno de infância. A infância moderna, para Bettelheim (2010), é uma época “imatura” (nas palavras do autor) na qual a criança começa a construir significados que, gradualmente e à medida que essa criança cresce, virão a compor uma compreensão mais segura e madura do que é a vida. Para Bettelheim, os contos de fadas são essenciais nesse processo de construção de significados, pois “[q]uando as crianças são pequenas, é a literatura³ que canaliza melhor esse tipo de informação.” (Bettelheim, 2010, p. 10)

Em *A psicanálise dos contos de fadas*, esse gênero é pensado a partir do seu uso (como acontece, muitas vezes, com a literatura infantil e juvenil). Trata-se de uma poderosa ferramenta para que as crianças possam resolver seus conflitos internos de ordem psicológica, visto que, segundo Bettelheim (2010), os contos de fadas ensinam crianças e adultos sobre os problemas íntimos do ser humano, apresentam soluções para suas dificuldades, lidam com problemas universais e transmitem mensagens passíveis de compreensão para a mente consciente, pré-consciente e inconsciente. Para Bettelheim, é isso que torna o conto de fadas popular enriquecedor e satisfatório, como nenhum outro gênero literário.

Essa afirmação, contudo, pode ser questionada. Seria a utilidade psicanalítica do conto de fadas o seu aspecto mais satisfatório? A justificativa para o encantamento das crianças, em sua concepção moderna ou clássica, por tantas gerações? Ou mesmo adultos? O apego e apreço por contos de fadas pode se dar facilmente por outras questões, de ordens várias, tais como a sua natureza fantástica, a lógica interna que rege

³ O autor não deixa claro que conceito de literatura rege o seu trabalho. Para este trabalho, contudo, assume-se conceitos abrangentes de literatura e de contos de fadas, contemplando não só o texto impresso como também filmes, peças teatrais etc. Desse modo – e apenas desse modo – é possível concordar com a afirmação de Bettelheim.

o conto, a estrutura narrativa ou mesmo os personagens (que serão o foco deste trabalho).

A importância dos contos de fadas também pode ser pensada a partir do desenvolvimento da criança enquanto leitora. Sendo, geralmente, o primeiro contato que aquele leitor em potencial tem com a literatura escrita⁴, os contos de fadas são a pedra fundadora do repertório de leitura da criança. A partir deles, o público infantil começa a exercitar suas habilidades de interpretação, construção de sentido, e também começa a se identificar (ou não) com narrativas e personagens.

Os personagens, segundo Bettelheim (2010), não se apresentam como na vida real: há a presença da dicotomia, da ambivalência. São 100% bons ou 100% maus, claramente divididos entre mocinhos e vilões. Essa afirmativa poderia ser verdadeira levando em conta as transcrições clássicas de contos de fadas, feitas por Perrault, irmãos Grimm e outros, as únicas levadas em conta pelo trabalho do psicanalista. No entanto, é notável a presença de personagens ambíguos, densos e complexos nas releituras modernas desses contos, algumas das quais analisadas neste trabalho, ou até mesmo em algumas versões da tradição oral.

Ainda segundo Bettelheim (2010), a tipificação dos personagens facilita a assimilação da criança e permite que ela separe os personagens entre “mocinhos” e “vilões”, para que, em seguida, passe a se identificar com o primeiro grupo. Para o autor, as crianças *escolhem* aquele personagem com o qual mais se identificam, baseadas no apelo que este exerce sobre elas. Em suma, quanto mais direto e acessível for um personagem, mais fácil para a criança se identificar com ele. Bettelheim postula essa afirmação baseado na suposição que a criança escolherá se identificar com o herói – pois, como ele mesmo coloca, este é “extremamente atraente para a criança, que se identifica com ele em todas as suas lutas.” (2010, p. 16) No entanto, não raro vemos crianças que dizem preferir o vilão ao herói, pelo fato de aquele lhe parecer mais atraente do que este.

Essa preferência pelo antagonista é notada especialmente nos casos em que tal personagem é feminina. A predileção de jovens leitoras pelas vilãs dos contos de fadas geralmente se dá por conta de uma tendência das versões e releituras clássicas dessas histórias em apresentarem modelos femininos de heroínas inverossímeis e pouco atraentes. Tratam-se de personagens passivas e pouco desenvolvidas, eternamente à

⁴ Pois deve-se pontuar, também, a forte presença da literatura oral em diversas culturas.

espera de um príncipe encantado (ou outro homem em posição de poder) que as salve do perigo, e que pouco contribuam para o desenrolar da trama – a história simplesmente *acontecia a elas*. Não por acaso, tais mulheres também representavam um ideal feminino, tanto com relação à estética quanto ao comportamento: além de serem um modelo de beleza, condizendo com o padrão estético vigente à época de produção ou publicação de cada história, suas atitudes e personalidades estavam dentro do que era considerado “adequado” para aquele período. Representavam, portanto, a mulher de uma época, enfatizando o seu lugar na trama, como deveriam ser *conduzidas* por esta e como deveriam se portar. Apesar de serem consideradas “protagonistas”, não parecia haver de fato o protagonismo feminino nos contos de fadas populares.

As histórias animadas de Walt Disney fazem parte de um dos maiores movimentos de difusão de histórias infantis de que se tem notícia. Notadamente, o cinema e a televisão atingem um contingente populacional muito maior do que a literatura formal, devido a razões várias: taxas de alfabetização, preço dos livros, apreço dos leitores/expectadores por produções imagéticas, eficazes campanhas de marketing que resultam na grande difusão de produtos cinematográficos e televisivos, como os desenhos animados etc. Logo, pode-se dizer que as princesas Disney (que são, inclusive, uma marca registrada do estúdio) são alguns dos maiores ícones de personagens femininas em contos de fadas. No entanto, é equivocado afirmar que são um contingente homogêneo.

Uma breve análise de personagens nos permitem dividir as princesas Disney em três “categorias” – que, não coincidentemente, dialogam com a época de produção de seu respectivo filme. Em primeiro lugar, temos as princesas *clássicas*, que são representadas neste trabalho. Entram nessa categoria Branca de Neve, Cinderela e Aurora, cujas animações foram lançadas em 1937, 1950 e 1959, respectivamente. São personagens que, em sua versão da Disney, representam o ideal feminino da época; apesar de sua força emocional, não são princesas tidas como “questionadoras”; não contribuem ativamente para o desenrolar da história, sempre necessitando da iniciativa de algum personagem coadjuvante; finalmente, estão à espera do príncipe encantado, e precisam ser salvas por ele.

Fig. 1 – Branca de Neve



(Fonte:

http://vignette3.wikia.nocookie.net/disney/images/d/d2/599936-snow_white1_large.jpg/revision/latest?cb=20120610124927)

Fig. 2 – Cinderela



(Fonte:

http://vignette4.wikia.nocookie.net/disney/images/4/44/Cinderella_Photo.jpg/revision/20130912022147)

Fig. 3 – Aurora



(Fonte:

<http://vignette2.wikia.nocookie.net/disney/images/2/28/Aurora.jpg/revision/latest?cb=20160620011541>)

Após o lançamento de *A Bela Adormecida*, considerada a última princesa clássica, o próximo conto de fadas bem-sucedido da Disney⁵ aparece três décadas depois, em 1989. Trata-se de Ariel, cuja animação *A Pequena Sereia* é um marco para a geração de princesas modernas. Junto a ela, as princesas Bela e Jasmine (*A Bela e a Fera*, 1991; *Aladdin*, 1992) compõem o grupo de princesas modernas – com menção honrosa a Pocahontas⁶, do filme homônimo de 1995, e a Mulan⁷, do filme homônimo de 1998. São mulheres criadas pós-segunda onda feminista, pós-revolução sexual. Representam uma mudança significativa da princesa clássica passiva: as princesas modernas são questionadoras e rebeldes; porém, não são *completamente* independentes, e seus finais felizes ainda estão atrelados a uma ideia de matrimônio.

⁵ A princesa Eilonwy, de *O Caldeirão Mágico* (1985), não faz parte da linha Disney Princesas™.

⁶ Apesar de não fazer parte da linha Disney Princesas™, pode ser considerada como tal pois é filha do chefe da tribo; além disso, seu filme fez bastante sucesso, tornando-a um ícone mundialmente conhecido.

⁷ Não é uma princesa pela narrativa, mas faz parte da linha Disney Princesas™.

É importante pontuar como a luta de grupos minoritários de uma sociedade provocou a ligeira mudança no processo de criação de personagens femininas – nesse caso, princesas da Disney, provocando os estúdios a reformularem suas personagens a fim de conquistarem novos mercados. A demanda de movimentos feministas por novas representações foi, aos poucos, quebrando paradigmas nessa área, e as novas princesas tendem a questionar padrões comportamentais outrora valorizados. Além disso, movimentos étnicos começaram a ser representados com princesas não europeias: pela primeira vez, uma árabe (Jasmine), uma nativo-americana (Pocahontas) e uma asiática (Mulan) foram protagonistas de animações de longa-metragem da Disney.

Fig. 4 – Ariel



(Fonte:

<http://vignette2.wikia.net/ocookie.net/disney/images/a/a0/Ariel-1.png/revision/latest?cb=20151005124057>)

Fig. 5 – Bela



(Fonte:

<http://vignette2.wikia.net/ocookie.net/disney/images/b/b5/Belle-transparent.png/revision/latest/scale-to-width-down/516?cb=201512070846>

Fig. 6 – Jasmine



(Fonte:

<http://vignette2.wikia.net/ocookie.net/disney/images/7/7c/Jasmine-Pose.png/revision/latest?cb=20160512074941>)

Fig. 7 – Pocahontas

(Fonte:

<http://vignette4.wikia.nocookie.net/disney/images/4/4b/Pocahontas01.jpg/revision/latest?cb=20120815205959>)

Fig. 8 – Mulan

(Fonte:

http://vignette3.wikia.nocookie.net/disney/images/0/0d/Fa_Mulan.jpg/revision/latest?cb=20160529210902)

Dessa forma, é possível observar a transformação dessas princesas a partir de movimentos sociais como o feminismo. Deve-se observar, porém, que essa transformação se dá de forma gradual – muitas das princesas modernas ainda estão presas a uma hierarquia patriarcal, e reforçam o matrimônio como ideal de “final feliz”, por exemplo. Contudo, a sociedade continuou a mudar, e as demandas feministas continuaram a se fazer presentes. À medida que novas audiências exigiam novas representações femininas, as princesas da Disney também continuaram a mudar.

Atualmente, estabeleceu-se a tendência das princesas *contemporâneas*, que começou no novo milênio – em 2009, com Tiana, de *A Princesa e o Sapo*. Rapunzel (*Enrolados*, 2010) e Merida (*Valente*, 2012) também fazem parte desse grupo⁸. O maior marco para as princesas contemporâneas é a dissociação da ideia de matrimônio como requisito obrigatório para o “felizes para sempre”.⁹ São princesas (e rainhas) completamente independentes, cujas ações influenciam diretamente o rumo da narrativa – e, quando precisam ser salvas, em alguns casos o são por outras mulheres.

⁸ Anna e Elsa, de *Frozen* (2013), não fazem parte da franquia Disney Princesas™ por dois motivos. Primeiramente, Elsa não é uma princesa, e sim, uma rainha; em segundo lugar, o sucesso do filme foi tão grande que os personagens de *Frozen* têm a sua própria franquia.

⁹ Embora Tiana tenha escolhido se casar ao final de seu filme com o príncipe Naveen, essa não pode ser considerada a resolução do seu maior sonho – que era abrir um restaurante em Nova Orleans. O mesmo vale para Rapunzel, cujo sonho era descobrir o verdadeiro significado das lanternas mágicas.

Tratam-se de mudanças verdadeiramente revolucionárias no jeito de narrar contos de fadas para crianças, e de criar personagens femininas. As princesas contemporâneas surgem para suprir demandas de uma sociedade na qual mulheres conquistaram inúmeros direitos e possibilidades, tais como o voto, a independência financeira, o ingresso no mercado de trabalho, o empoderamento etc. Tudo isso se reflete na produção cultural de cada época, tornando possível evidenciar, neste trabalho, o resultado das lutas de movimentos feministas na representação de personagens femininas de contos de fadas.

Fig. 9 – Tiana



(Fonte:

<http://vignette2.wikia.nocookie.net/disney/images/5/55/Princess-tiana-disney.jpg/revision/latest?cb=20150503234044&path-prefix=pt-br>)

Fig. 10 – Rapunzel



(Fonte:

http://vignette3.wikia.nocookie.net/disney/images/8/82/Rapunzel_pose.png/revision/latest?cb=20160324225337&path-prefix=pt-br)

Fig. 11 – Merida



(Fonte:

http://vignette2.wikia.nocookie.net/disney/images/d/da/Merida_web_small.jpg/revision/latest?cb=20150727050003)

No entanto, não foi só na franquia Disney Princesas™ que a representação feminina apresentou mudanças. As adaptações em *live-action* trazidas neste trabalho (que, em alguns casos, também são da Disney) também refletem a ressignificação do papel da mulher. Essa ressignificação é de vital importância para a criança leitora, e especialmente para a jovem *menina* leitora – a qual pode se identificar com qualquer

princesa ou vilã, clássica, moderna ou contemporânea; porém, a chance de se sentir *representada* por modelos contemporâneos de mulheres é muito maior.

Se, para Bettelheim, a dicotomia e a simplicidade facilitam a identificação das crianças (com o herói), este trabalho parte do princípio de que as crianças, tanto modernas quanto contemporâneas, são perfeitamente capazes de compreender personagens mais complexos (sejam eles heróis ou vilões), e se identificam muito mais com eles justamente por portarem uma ambiguidade verossímil e mostrarem, ao longo da narrativa, a sua perspectiva. Em algumas releituras contemporâneas, um personagem pode inclusive deixar de ser o vilão “clássico”, raso e sem profundidade, e passar a ser um anti-herói – um exemplo trazido neste trabalho é o caso da personagem Malévola, do filme homônimo de 2014, a qual “não era nem vilã nem herói, mas um pouco dos dois.” (MALÉVOLA, 2014) Portanto, quanto mais direto for um personagem de conto de fadas (seja ele herói ou vilão), maior é a probabilidade de uma criança se identificar com ele – e maior ainda é se esse personagem representar a criança, ou alguém em quem ela se espelhará.

Este trabalho, portanto, parte do princípio de que os exemplos contemporâneos de personagens femininos de contos de fadas representam, com mais verossimilhança, aquilo que as crianças (em especial, as meninas) gostariam de ser.

3 BRANCA DE NEVE

3.1 O conto de fadas

O conto *Branca de Neve* foi publicado pelos irmãos Jacob e Wilhelm Grimm pela primeira vez em 1812 e é a versão mais conhecida da história; no entanto, contos similares foram compilados e transcritos em diversos países europeus. Isso aponta para uma vasta difusão da história na tradição oral europeia; contudo, somente a versão dos Grimm faz alusão à cor de pele da heroína (TATAR, 2013). O conto dos Grimm também é considerado mais macabro do que os outros, apresentando elementos da ordem da violência e brutalidade. Embora esses elementos também apareçam em outras versões da história, o foco no terror e na fantasia é característico do conto alemão, segundo Darnton (1989). Portanto, elementos como mutilação, assassinato, canibalismo e necrofilia apareciam nessas histórias sem maior censura.

Na versão dos Grimm de *Branca de Neve*, uma rainha desejava profundamente ter “um filhinho branco como a neve, vermelho como o sangue e tão negro como a madeira da moldura da janela.” (GRIMM apud TATAR, 2013, p. 97) Pouco tempo depois, a rainha dá à luz uma menina de pele branca como a neve, lábios vermelhos como o sangue e cabelos negros como o ébano. A mãe morre logo depois do nascimento da menina,¹⁰ e o rei se casa novamente com uma mulher caracterizada como belíssima, orgulhosa e arrogante. A nova rainha possuía um espelho mágico, a quem sempre perguntava: “Espelho, espelho meu; existe outra mulher mais bela do que eu?” E o espelho sempre respondia: ‘Não, minha Rainha, sois de todas a mais bela.’” (GRIMM apud TATAR, 2013, p. 97)

Porém, à medida que Branca de Neve crescia, ia se tornando cada vez mais bela; num determinado momento, a sua beleza era ainda maior do que aquela da rainha. Na ocasião, a menina tinha apenas sete anos, quando o espelho mágico concluiu: Branca de Neve era mil vezes mais linda do que a rainha. Acometida pela raiva e pela inveja, que se apossam de seu corpo como verdadeiras doenças, a rainha exige a um caçador que leve a criança para a floresta, mate-a e traga como prova os pulmões e o fígado da menina. Na floresta, Branca de Neve suplica ao caçador que poupe a sua vida; este a acha tão bonita que se apieda da menina, deixando-a fugir, e levando para a rainha

¹⁰ Segundo Tatar (2013), na primeira versão manuscrita do conto da Branca de Neve, a Rainha Má era a própria mãe da princesa; os escritores alteraram esse detalhe na história, substituindo a mãe por uma madrasta, apenas em edições posteriores. Ainda segundo Tatar, esse movimento simbolizava uma tentativa de “preservar a santidade da maternidade” (2013, p. 95).

órgãos de um filhote de javali. Ao retornar ao castelo, a rainha ordena ao cozinheiro que ferva os órgãos na salmoura, e em seguida os ingere, pensando estar comendo o fígado e os pulmões de Branca de Neve. Temos, portanto, a presença do infanticídio e de intenções de cometer canibalismo neste conto dos Grimm.

Ao ser deixada na floresta pelo caçador, Branca de Neve começa a perambular pelos arredores (e os Grimm descrevem a floresta como um local hostil e assustador), encontra uma cabana e entra. É a casa dos sete anões, na qual todos os móveis, utensílios etc. são pequenos, porém, muito limpos. Branca de Neve come da comida deles e se deita numa das camas – mas não sem antes “rezar suas orações”, indicando que a menina é religiosa – muito provavelmente, católica, como também eram os Grimm e boa parte da Europa, à época. Quando cai a noite, os anões voltam da mina¹¹ onde trabalhavam. Ao encontrarem Branca de Neve, adormecida, a acham tão bonita que resolvem deixá-la ficar, e fazem um acordo com a menina: ela teria abrigo e, em troca, cuidaria da casa para os anões. A princesa passa então a fazer trabalhos domésticos, o que, segundo Tatar, marca o fim de sua infância e a preparação para um futuro matrimônio.

No castelo, a rainha pergunta novamente ao espelho quem é a mais bela do reino, e ele a revela que Branca de Neve ainda está viva (“[e] sua beleza jamais foi superada.” (GRIMM apud TATAR, 2013, p. 103)) Então, a rainha se disfarça de vendedora ambulante, e tenta vender não uma maçã, como imaginaríamos, mas cordões para corpetes à jovem – e ingênua – princesa. Apesar da recomendação dos anões de não abrir a porta para estranhos (apresentando uma tentativa moralizante de inculcar a obediência nos leitores), Branca de Neve imagina que poderia deixar a mulher entrar. A rainha, disfarçada de vendedora, amarra o cordão no corpete de Branca de Neve tão apertado que a princesa cai no chão, sem ar, como se estivesse morta. Ao chegarem da mina, os anões se espantam com a cena, cortam o cordão, e Branca de Neve volta a respirar.

Os anões a advertem novamente para não abrir a porta da cabana para ninguém, mas essa mesma sequência se repete, dessa vez com um pente venenoso. E de novo com, finalmente, a maçã. Após a terceira tentativa, a rainha pergunta mais uma vez ao

¹¹ Boa parte da literatura fantástica associa anões a trabalho de minério, incluindo Tolkien; isso se dá tanto por conta da mitologia nórdica, na qual anões são associados a elementos terrosos e riquezas, quanto por conta da engenharia das minas na Idade Média – os túneis eram pequenos e estreitos, e somente indivíduos de baixa estatura, como crianças e anões, poderiam transitar por eles sem maiores problemas.

espelho quem era a mais bela do reino, e ele finalmente responde: “Sois vós, minha rainha, do reino a mais bela.” (GRIMM apud TATAR, 2013, p. 107) Na cabana, todas as tentativas dos anões de reanimar Branca de Neve resultam em vão, por isso, acreditam que a garota está morta, porém acham-na tão bonita (mesmo em morte) que se recusam a enterrá-la debaixo da terra. Mandam fazer um caixão de vidro transparente para que Branca de Neve pudesse ser vista, e a colocam no alto de uma montanha. Segundo a narrativa, a princesa permanece no caixão por muito tempo, porém sem se decompor, e sempre dá a impressão de que está dormindo.

Um dia, um príncipe que estava de passagem pela floresta encontra o caixão, e pede aos anões que vendam Branca de Neve para ele. Em resposta à negativa dos anões, o príncipe insiste: pede que os anões a deem como um presente, e promete honrar Branca de Neve e tratá-la como se fosse sua esposa. Os anões, pouco preocupados com as intenções de necrofilia do príncipe, se apiedam do homem e concordam. No entanto, Branca de Neve volta à vida, e de um jeito bem menos romântico do que o “beijo de amor verdadeiro” com o qual os leitores de contos infantis modernos estão acostumados: os solavancos da viagem fazem soltar um pedaço da maçã envenenada, que estava entalado na garganta da princesa. Ao vê-la recobrar os sentidos, o príncipe se emociona e a pede em casamento; ao passo que Branca de Neve sente afeição por ele, e aceita o pedido.

Os dois se casam, e a madrasta é convidada para a festa. Antes de comparecer, pergunta uma última vez ao espelho: “Espelho, espelho meu; quem é de todas a mais bela?” ‘Ó, minha Rainha, sois muito bela ainda, mas a jovem rainha é mil vezes mais linda.’” (GRIMM apud TATAR, 2013, p. 109) Movida pela raiva e pela inveja, a rainha se obriga a ir à festa, para ver com os próprios olhos quem era a mulher mais bela de todas. Lá, é reconhecida por Branca de Neve, que lhe preparou um castigo especial: sapatos de ferro aquecidos no fogo de carvão. A rainha é obrigada a calçá-los, e dançar com eles até a morte.

O conto dos Grimm enfatiza, a todo momento, a beleza física e a ingenuidade de Branca de Neve – que é castigada por desobedecer aos anões com as tentativas de assassinato da rainha, mas, ao final, recompensada por mérito único de sua beleza física. Trata-se de uma personagem *a quem* as coisas acontecem, não tomando qualquer iniciativa que possa mudar o desfecho da história. No entanto, é importante ressaltar que ela é apenas uma criança – que realizou trabalhos domésticos para sete homens, foi vítima de quatro tentativas de assassinato, por pouco não ficou à mercê de um príncipe

necrófilo, tornou-se uma jovem rainha e castigou sua madrasta com uma morte agonizante.

3.2 A animação da Disney

Título: *Snow White and the Seven Dwarfs/Branca de Neve e os Sete Anões*

Diretores: David Hand, William Cottrell, Wilfred Jackson, Larry Morey, Perce Pearce, Ben Sharpsteen

Roteiristas: Jacob e Wilhelm Grimm (creditados pela autoria do conto), Ted Sears, Richard Creedon, Otto Englander, Dick Rickard, Earl Hurd, Merrill De Maris, Dorothy Ann Blank, Webb Smith

Elenco: Adriana Caselotti (Branca de Neve), Lucille La Verne (Rainha/Bruxa)

Duração: 83 min.

Data de lançamento: 21 de dezembro de 1937

Cidade de lançamento: Los Angeles, California

Sinopse: “Branca de Neve, a bela princesa de nobre coração, é adorada por todas as criaturas do reino, menos uma: A Rainha, sua invejosa madrasta. Quando o Espelho Mágico declara Branca de Neve como sendo a mais bela de todas, ela foge para a floresta, onde conhece sete adoráveis anões: Dunga, Mestre, Feliz, Dengoso, Soneca, Zangado e Atchim. Mas quando a Rainha engana Branca de Neve e a faz morder uma maçã envenenada, somente a magia de um beijo do verdadeiro amor poderá salvá-la!”
(DISNEY BRASIL)

Conhecendo a versão escrita da história, é possível entender por que tantos elementos foram alterados quando da adaptação para a sua versão cinematográfica da Disney, *Branca de Neve e os Sete Anões*, de 1937. O longa-metragem de animação, considerado pioneiro para a época (o primeiro com estrutura musical produzido pelos estúdios Disney, aproveitando o advento do som, no cinema), amenizou muitas das barbaridades presentes no conto dos Grimm – afinal, a intenção de Disney era entreter as crianças, e não assustá-las; naquela época, a sociedade conservadora norte-americana não iria admitir canibalismo ou necrofilia num filme infantil. Sendo assim, num movimento similar ao de Perrault no século XVII, Walt Disney precisou adaptar a sua Branca de Neve aos gostos da sociedade.

A primeira mudança que se nota é a idade da princesa, que sequer chega a ser mencionada no filme (mais adiante, quando se cria a linha oficial de princesas Disney, é revelado que Branca de Neve tem catorze anos). Tem a pele branquíssima, como o próprio título da história indica, além de bochechas sempre rubras cabelos negros e curtos. Seus lábios e nariz são pequenos, em comparação aos olhos grandes e emoldurados por cílios longos.

Fig. 12 – Branca de Neve na animação *Branca de Neve e os Sete Anões* (1937)



(Fonte: <http://cdn-static.denofgeek.com/sites/denofgeek/files/2/43//snow-white-main.jpg>)

A aparência de Branca de Neve dialoga com outras personagens femininas que faziam sucesso na época, como Betty Boop – inclusive, a cantora cuja aparência inspirou a de Betty Boop também traz uma forte semelhança física com Branca de Neve (indicando que aquele era um modelo de beleza da época). Também reproduz um estilo característico da década, no meio dos desenhos animados.

Fig. 13 – A personagem Betty Boop, em meados de 1930



(Fonte: https://www.pratt.edu/tiny_mce/plugins/imagemanager/files/Betty-Boop-optimized_522_408_72.jpg)

Fig. 14 – Helen Kane, a cantora na qual Betty Boop é baseada



(Fonte:

http://a1.files.biography.com/image/upload/c_fit,cs_srgb,dpr_1.0,h_1200,q_80,w_1200/MTMyMTQzOTIxODMxNjU5NTMw.jpg)

Curiosamente, o comportamento de Branca de Neve é contraditório ao modelo estético no qual a sua aparência foi inspirada – o estilo *flapper girl*, de 1920. *Flappers* eram uma geração de jovens mulheres “modernas”, que não se adequavam às normas sociais conservadoras. Elas usavam maquiagem e cabelos curtos, bebiam, fumavam, ouviam jazz, frequentavam festas extravagantes e mantinham relações sexuais casuais. O estilo *flapper* começou a se espalhar na Europa no período após a I Guerra Mundial – quando muitos soldados não voltaram das batalhas e a gripe espanhola dizimou grande parte da população, emergiu o sentimento de que a vida era curta e deveria ser aproveitada. Esse sentimento se aliou ao já existente desejo pela emancipação feminina, surgido a partir das sufragistas, que desejavam que as mulheres tivessem o mesmo direito que os homens ao voto. (ROSENBERG, 2016)

Em *Branca...* (1937), não estão claras as intenções por trás da aparente contradição em construir uma personagem de atitudes tradicionais e conservadoras, porém de aparência moderna e progressiva. Suas feições são as de uma jovem adolescente, o que acaba por tirar parte do aspecto cruel da rainha (que sequer tem nome, na animação; sendo tratada apenas como “Rainha Má” ou “a Rainha”) ao ter inveja mortal de uma criança (como na versão escrita). Ela ainda pede um órgão da princesa – o coração –, mas o canibalismo também é eliminado: a rainha não tem intenção de comê-lo, tendo o coração apenas como prova da morte de Branca de Neve. Assim, mais uma vez, a sua crueldade é minimamente atenuada.

Em compensação à crueldade da rainha, Branca de Neve apresenta-se como uma personagem bem mais maternal do que no conto, ao passar a morar na cabana dos anões. Para além de arrumar a casa, cozinhar e lavar as roupas (semelhanças presentes na história dos Grimm), a Branca de Neve de Disney cuida dos sete anões como a uma mãe, beijando-lhes a testa antes de saírem para o trabalho, repreendendo a bagunça e incentivando-os a lavar as mãos, ou não teriam o jantar. Essa atitude da personagem seria ainda um reflexo do caráter moralizante da literatura infantil, que sempre teria – algumas vezes de modo mais implícito, em outras, mais explícito – algum elemento para disciplinar as crianças, nesse caso, as meninas. Uma das cenas, inclusive, mostra a personagem principal ajoelhada ao lado da cama, à noite, fazendo orações. Isso dá continuidade a imagem da heroína perfeita e benevolente, adicionando ainda a essa imagem a ideia de “boa cristã”.

E, como boa cristã, a Branca de Neve de Disney não é vingativa. O castigo final da rainha Ihe é dado pelo destino em outra lição moralizante quando, ainda sob o

disfarce de camponesa vendedora de maçãs, cai de um penhasco numa tentativa de matar os sete anões. A ideia de que castigos viriam àqueles que fizessem o mal seria, portanto, mais uma tentativa de Disney de educar as crianças, fazendo com que se espelhassem no caráter benevolente de Branca de Neve.

No entanto, a Rainha Má não parece ter qualquer desenvolvimento adicional na trama. Carrega a alcunha de “má”, mesmo que – tirando as maldades cometidas contra Branca de Neve – não a vejamos cometer nenhuma maldade contra o povo. É má por ser vaidosa; e é vaidosa por ser má. A atitude drástica em querer que Branca de Neve seja morta apenas para que permaneça como a mais bela do reino não parece ter qualquer fundamento – não há diálogos, nem tempo suficiente de tela que permitam que a ótica da rainha seja revelada. Também não parece haver qualquer explicação que a leve a abdicar abruptamente a sua beleza física, quando se transforma numa mendiga para envenenar Branca de Neve: a vaidade, representada pela pele clara, sobrancelhas finas e arqueadas, cílios longos e faces rosadas, é substituída sem a menor cerimônia por um rosto enrugado, um único dente na arcada inferior e uma verruga na ponta do nariz grosso e adunco, recuperando o imaginário da bruxa medieval.

Fig. 15 – Rainha Má em *Branca de Neve e os Sete Anões* (1937)



(Fonte: http://www.cinemagraphe.com/_imagery/snow-white/snow-white-8.jpg)

Fig. 16 – Rainha Má, sob o disfarce da mendiga, em *Branca de Neve...* (1937)



(Fonte: <http://vignette3.wikia.nocookie.net/disney/images/8/82/Snow-white-disneyscreencaps.com-7320.jpg/revision/latest?cb=20140825001834>)

Portanto, pode-se afirmar que a Rainha Má, em *Branca...* (1937) é uma personagem feminina subdesenvolvida e redonda, na qual não há muita profundidade.

Resta, portanto, a figura do príncipe. Como explicar a atitude de um nobre da corte que, ao percorrer uma floresta, apaixona-se por uma garota num caixão de vidro a ponto de beijá-la? Aos olhos dos roteiristas e produtores, aquilo ainda se configuraria como necrofilia, e deveria ser editado. A solução foi inserir o príncipe no início da história, fazendo com que se apaixonasse por Branca de Neve quando esta ainda usava trapos (e, obviamente, ela apaixona-se de volta por ele). Os dois iniciam um dueto nos primeiros minutos do filme, estabelecendo um casal já configurado quando ele a reencontra, na floresta. O beijo da necrofilia torna-se, então o “primeiro beijo de amor”, despertando a princesa de seu sono profundo, e proporcionando-lhe o “felizes para sempre” ao lado de seu príncipe.

Novamente, há o triunfo do bem sobre o mal numa configuração moralizante – enquanto a vilã é castigada por seus feitos, a heroína benevolente (e, aqui, católica) é recompensada com a felicidade eterna.

3.3 O *live-action*

Título: *Espelho, Espelho Meu/Mirror mirror*

Diretor: Tarsem Singh Dhandwar

Roteiristas: Marc Klein, Jason Keller, Melisa Wallack

Elenco: Lily Collins (Branca de Neve), Julia Roberts (Rainha Má), Armie Hammer (Príncipe Alcott)

Duração: 106 min.

Data de lançamento: 16 de março de 2012

Cidade de lançamento: [s.l.]

Sinopse: “Após a morte do rei [...], sua esposa [...] assume o comando do reino. Extremamente vaidosa, ela passa a cobrar cada vez mais impostos para sustentar uma vida de opulência. Ao mesmo tempo mantém presa em seu quarto a enteada, Branca de Neve [...]. Ao completar 18 anos, Branca de Neve resolve sair do castelo e conhecer a realidade do reino. Horrorizada com a situação de fome e miséria do povo, ela retorna decidida a derrubar a rainha.” (ADOROCINEMA)

A princípio, *Espelho, Espelho Meu* pode apresentar sérios problemas de roteiro e eixo narrativo, contando com humor fora de contexto e sequências cansativas que parecem não fazer sentido. No entanto, é necessário considerar o contexto de seu diretor, Tarsem Singh, e o projeto que o filme representa. *Espelho, Espelho Meu* se propõe a ser uma denúncia de uma prática comum entre governantes indianos – o tiranicídio – e uma versão idealizada de como o julgamento de Indira Gandhi deveria ter ocorrido (COWEN, 2012).

Espelho, Espelho Meu (2012) traz, ainda, algumas referências ao cinema indiano que, para o espectador “leigo” (ou desacostumado com essa influência cultural), podem passar despercebidas ou tidas como completamente sem sentido, já que são apresentadas sem muito contexto. Em uma segunda leitura, podem ser percebidas algumas “pistas” – como a arquitetura do palácio, que tem influência oriental, bem como alguns figurinos. No entanto, não é uma releitura de conto de fadas tradicional europeia ou norte-americana. Essa versão em *live-action* da história de Branca de Neve abre espaço para o inesperado, como uma grande sequência musical digna de Bollywood como número de encerramento, na qual a princesa, o príncipe e todos os membros da corte dançam como em muitas produções da maior indústria cinematográfica do mundo. Apesar disso – e

apesar de não ser um filme especificamente destinado ao público infantil¹² –, *Espelho, Espelho Meu* (2012) é (também e primeiramente) uma releitura do conto da Branca de Neve, e será analisado neste trabalho a partir dessa ótica.

O filme é narrado pela personagem da rainha, a qual anuncia nos primeiros minutos de trama: “essa é a minha história”. No entanto, Branca de Neve continua se mantendo o foco principal da narrativa, a personagem com maior tempo de tela e maior desenvolvimento dentro da trama. Além disso, essa releitura não parece oferecer uma justificativa para as atitudes da vilã além das desculpas de sempre: trata-se de uma mulher extremamente vaidosa e com sede de poder.

Um ponto interessante da narrativa é o espelho. Ao invés de conversar com a moldura em seus aposentos, a rainha *atravessa* o espelho para acessar um ambiente secreto, quase que como um portal para outra dimensão, na qual dialoga com vários espelhos – e estes, ao invés de compor um personagem distinto, são tanto uma entidade mágica quanto reflexos de uma versão mais jovem da própria rainha. Pode-se associar essa construção à leitura de que o espelho é o subconsciente da rainha.

Fig. 17 – A “dimensão alternativa” acessada pela Rainha através do espelho



(Fonte: *Espelho, Espelho Meu* (2012) – captura de tela do DVD)

¹² Há controvérsias quanto à classificação indicativa desse filme. Nos Estados Unidos, é indicado para crianças a partir de nove anos; no entanto, no Brasil, a sua classificação é livre.

Fig. 18 – O espelho, uma versão jovem da própria Rainha



(Fonte: *Espelho, Espelho Meu* (2012) – captura de tela do DVD)

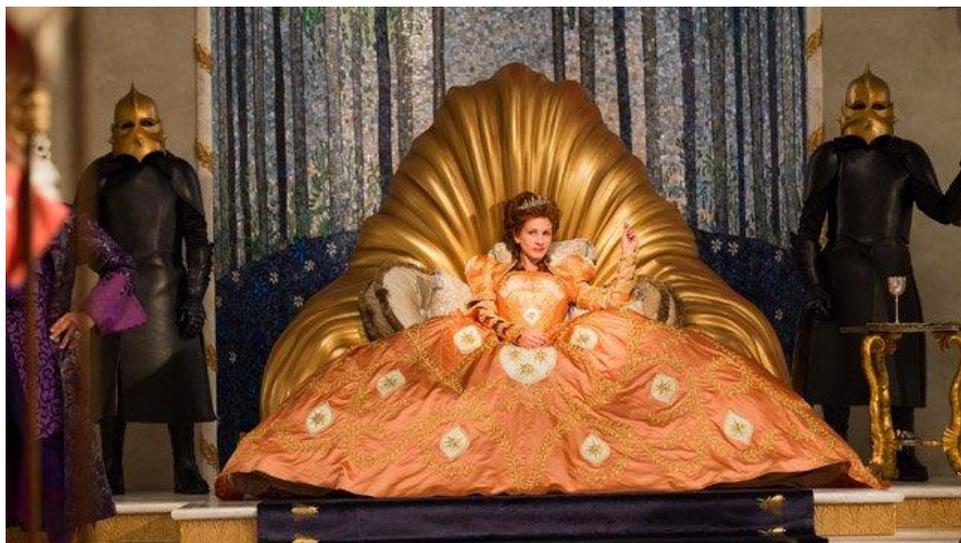
Ainda sobre essa personagem, embora ainda subaproveitada, a rainha de *Espelho, Espelho Meu* (2012) carrega mais profundidade do que a sua versão do início do século XX. Vaidosa e extravagante (embora ainda sem nome), ganha uma conotação política, tornando-se uma déspota e má administradora. Por conta de seus gastos descontrolados com festas e superficialidades, a rainha leva o reino à falência, obrigando-a a procurar um novo marido rico que pudesse resolver seus problemas financeiros. A nova rainha não parece nem um pouco preocupada com a situação de seu povo, respondendo à informação de que os súditos passavam fome com um displicente “diga-lhes que pão é carne”. Essa fala da rainha lembra outra frequentemente (e falsamente) atribuída à Maria Antonieta, rainha consorte da França e guilhotinada pelo povo, dando início à Revolução Francesa: “se o povo não tem pão, que comam brioche”.¹³

E, assim como Maria Antonieta, a rainha de *Espelho, Espelho Meu* (2012) também exhibe figurinos e penteados extravagantes. Tida como uma mulher bela – “a mais bela do reino” – desde as versões escritas, aqui ela é interpretada pela atriz Julia

¹³ A frase está no livro de Jean-Jacques Rousseau, *Confissões*, escrito entre 1766 e 1770, e publicado pela primeira vez em 1778: “Recordo-me de uma grande princesa a quem se dizia que os camponeses não tinham pão, e que respondeu: ‘Pois que comam brioche.’” (ROUSSEAU *apud* SOARES, 2007) No entanto, na época de escrita desse livro, Maria Antonieta ainda morava na Áustria e não era a rainha da França – além disso, a jovem rainha mostrava preocupação com os camponeses em cartas para a sua mãe.

Roberts, considerada pela sociedade ocidental uma mulher bela e, inclusive, eleita pela revista *People* como a pessoa mais bela do mundo em 1991, 2000, 2005 e 2010 (TORGOVNICK, 2010).

Fig. 19 – Rainha Má, interpretada por Julia Roberts em *Espelho, Espelho Meu* (2012)



(Fonte:

http://cdn3.thr.com/sites/default/files/imagecache/gallery_landscape_1296x730/2011/10/M_012_05567_a_1.jpg)

A sua rivalidade com Branca de Neve, para além da beleza física, também é uma disputa política. A rainha tem consciência de que a enteada é querida pelo povo e herdeira legítima do trono, e esse é o principal motivo pelo qual ordena sua morte. Como na animação, ela pede a seu servo que lhe traga o coração (e outros órgãos) de Branca de Neve como prova de sua morte, porém ele se apieda da moça e engana a rainha com a carcaça de animais.

Sobre Branca de Neve, é seguro afirmar que ela repete a representação física de suas versões anteriores: pele branca contrastando com cabelos escuros e lábios avermelhados, além de bochechas perpetuamente rosadas. Também se enquadra num padrão de beleza europeu, por ser uma moça jovem, branca e magra, de olhos claros. Em *Espelho, Espelho Meu* (2012), é interpretada pela atriz Lily Collins.

Fig. 20 – Branca de Neve, interpretada por Lily Collins, em *Espelho, Espelho Meu* (2012)



(Fonte: http://www.richardcrouse.ca/wp-content/uploads/2013/09/lily_collins_in_mirror_mirror-wide.jpg)

A princípio, Branca de Neve pode ser a princesa arquetípica dos contos de fadas clássicos – a heroína injustiçada, a mulher passiva, sempre doce e meiga. A isso, é somado o clichê da madrasta malvada e vaidosa, e teríamos, assim, a repetição de vários estereótipos. Numa das cenas, em que acontece um baile real, os membros da corte e convidados se vestem fazendo referência a um animal – geralmente, um que represente a personalidade do próprio personagem. Nessa festa, a rainha faz referência a um pavão, indicando a sua vaidade, enquanto Branca de Neve é um cisne branco, indicando a sua pureza – e habilidade, ainda que dormente, de alçar voo. O príncipe (que ganha um nome – Alcott – e, assim como na animação, conhece Branca de Neve nos minutos iniciais da narrativa) se veste com orelhas de coelho, o que indicaria a sua astúcia; o servo da rainha tem antenas de barata, e assim por diante.

Fig. 21 – A rainha, vestida de pavão



(Fonte: http://mundografico.emol.cl/2012/03/22/21711_18217_159442999.jpg)

Fig. 22 – Branca de Neve, vestida de cisne



(Fonte: <http://www.frontrowreviews.co.uk/wordpress/wp-content/uploads/2012/07/tem.jpg>)

Fig. 23 – Príncipe Alcott, vestido de coelho



(Fonte: <http://movit.net/wp-content/uploads/2012/02/Armie-Hammer-cast-as-Prince-Andrew-Alcott-in-Mirror-Mirror.jpg>)

No entanto, os estereótipos referentes à Branca de Neve se mantêm apenas na primeira parte da narrativa. É importante frisar que, nesta versão, Branca de Neve é mais velha do que em suas versões escritas e animadas: tem dezoito anos. Em *Espelho, Espelho Meu* (2012), a construção da personagem se dá de maneira muito mais complexa do que em suas versões anteriores, permitindo à heroína um ponto de virada. Após sobreviver à tentativa de assassinato da rainha e se juntar aos anões – que, nesta versão, são ladrões –, Branca de Neve percebe que terá de se tornar uma líder política se quiser tomar o trono para si. Para tanto, ela decide acompanhar os anões em sua empreitada robin-hoodiana (roubar da corte para devolver ao povo), e passa a ser treinada por eles para futuros combates. A mudança interna na personagem se reflete em seu comportamento, mas também em seu figurino: ela passa a usar calças, tornando-se a única princesa em todos os objetos de estudo deste trabalho a fazê-lo.

Fig. 24 – Branca de Neve, após o treinamento



(Fonte: <https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/564x/cd/24/c2/cd24c21611d977b61932809090d77cce.jpg>)

O filme dialoga com o feminismo de maneira muito sutil. Em dado momento do filme, o príncipe Alcott duela com Branca de Neve porém assume uma postura paternalista, infantilizando-a e subestimando-a durante todo o combate por ser uma mulher. Para sua humilhação, é derrotado por Branca de Neve. Ao final da narrativa, contudo, reconhece que ela é uma líder e que tem toda a capacidade para governar um reino. Além disso, ao invés de salvá-la de um feitiço de sono profundo, é Branca de Neve quem o salva de um feitiço do amor que a rainha lançou sobre o príncipe. No entanto, ainda há a reprodução de machismos para alívio cômico. Esse é um dos muitos problemas no roteiro de *Espelho, Espelho Meu* (2012), que traz tiradas metalinguísticas, sarcasmo e elementos do grotesco para fazer comédia – mas também possui um roteiro um tanto raso, com sequências cansativas e fora de contexto, além de um tom moralizante: a rainha é castigada com o envelhecimento por usar magia, enquanto Branca de Neve é recompensada com o trono por trazer justiça para o reino.

4 A BELA ADORMECIDA

4.1 O conto de fadas

Existem muitas versões do conto da Bela Adormecida, que deu origem aos filmes objetos de estudo deste trabalho. A mais antiga delas que se tem notícia é o conto “Sol, Lua e Tália”, do italiano Giambattista Basile, publicado em 1634. Nessa versão, um rei tem uma filha chamada Tália. Após ser advertido por seus conselheiros sobre o perigo que a menina corria devido a farpas de linho, o rei proíbe o tecido no castelo. Porém, após alguns anos, a princesa encontra uma velha que fiava, e começa a manusear o tecido por curiosidade. Uma farpa de linho se prende sob sua unha e Tália “cai morta” ao chão. Desolado, o pai de Tália acomoda a filha numa poltrona de veludo, e abandona o castelo. Depois de algum tempo, um outro rei encontra a princesa adormecida e, “tendo ficado excitado por aquela beleza, carregou-a para um leito e colheu dela os frutos do amor, e, deixando-a estendida, voltou ao seu reino” (BASILE, 2013, p. 1). Após o estupro¹⁴, Tália dá à luz duas crianças – Sol e Lua – que, à procura de seu seio para amamentar, acabam sugando da ponta de seu dedo a farpa de linho, e a princesa desperta. Passado algum tempo, a esposa do rei descobre a existência de Tália, Sol e Lua, e, enraivecida, envia um secretário para buscar as crianças, com o pretexto que o rei desejava ver os filhos. Em seguida, ordena ao cozinheiro que os degole e os cozinhe, para servir ao rei – entretanto, o cozinheiro se apieda dos dois, os esconde e prepara dois cabritos no lugar. Não satisfeita, a rainha providencia a construção de uma grande fogueira, ordena que Tália seja buscada (novamente com o pretexto que o rei desejava vê-la) e começa a arrastá-la para o fogo. Ao ouvir os gritos de socorro de Tália, o rei intervém, e ordena que seja a rainha a ser lançada na fogueira. Em seguida, Tália e o rei se casam e, junto com os filhos, vivem uma longa vida.

Em 1697, Charles Perrault publicou a coletânea *Contos da Mamãe Ganso* ou *Histórias do tempo passado com moralidades*. Em seu livro, também há uma versão do conto da princesa adormecida. “A Bela Adormecida no Bosque” é baseado no conto de Basile, porém com algumas alterações – é importante lembrar que Perrault “moldou” suas histórias para que se adequassem ao gosto da burguesia, à época. Na versão de Perrault, num reino distante, um rei e uma rainha queriam muito ter um filho. Após várias tentativas, a rainha deu à luz uma menina, e, para seu batizado, convidaram todas

¹⁴ Embora Basile não tenha utilizado esse termo, o ato de iniciar uma atividade sexual com princesa enquanto esta dormia (logo, sem o seu consentimento) configura-se claramente como um estupro.

as sete fadas do reino. No entanto, uma oitava fada não foi convidada pois vivia há muitos anos numa torre e, ressentida, lança uma maldição sobre a princesa: iria furar o dedo em um fuso, e morreria disso. Uma das sete fadas tenta amenizar a maldição, anunciando que a princesa não morreria, e sim “cairá num sono profundo que durará cem anos, ao fim dos quais o filho de um Rei virá acordá-la” (PERRAULT, 2007, p. 84). Passados dezesseis anos, o feitiço se concretiza: a princesa espeta o dedo num fuso e cai em sono profundo. A mesma fada que havia modificado a maldição também faz com que todo o castelo adormeça junto com a princesa. Árvores e urzes crescem em volta do castelo, a fim de ocultá-lo da visão de todos. Passados cem anos, o filho do monarca vigente encontra o castelo e descobre a lenda da princesa adormecida por meio de um camponês. Acreditando estar apto à aventura, o príncipe “jovem e enamorado e sempre valente” adentra o castelo com facilidade, encontra a princesa adormecida e se põe de joelhos ao lado dela. Tendo chegado o momento do fim do encantamento, a princesa desperta, junto com todo o castelo. O príncipe e a princesa se apaixonam à primeira vista, e se casam no mesmo dia. O príncipe retorna ao seu reino sozinho, mas visita a princesa com frequência e tem dois filhos com ela: Aurora e Dia. No entanto, a mantém em segredo durante dois anos. Após a morte do monarca vigente, o príncipe (agora rei) declara publicamente o seu casamento, manda buscar a esposa e parte para uma guerra. A rainha-mãe, que descendia de ogros, deseja devorar os netos e ordena que o mordomo os cozinhe, contudo, como na versão anterior, ele se apieda das crianças e as esconde, servindo animais no lugar. Em seguida, a rainha-mãe deseja devorar a nora, e a sequência se repete: o mordomo esconde a jovem rainha e serve um animal em seu lugar. Passado algum tempo, porém, a rainha-mãe descobre o esconderijo dos três e, furiosa, ordena a construção de “uma grande cuba, que ela mandou encher de sapos, víboras, cobras e serpentes, para dentro dela lançar a Rainha e seus dois filhos, o Mordomo, a mulher e a criada dele”. (PERRAULT, 2007, p. 94) Todavia, o novo rei retorna mais cedo para o palácio e impede a execução. A rainha-mãe, então, se lança de cabeça à cuba, sendo devorada pelos bichos que havia mandado colocar lá.

Os irmãos Jacob e Wilhelm Grimm também publicaram uma versão desse conto em 1812, intitulada apenas “A Bela Adormecida”. É considerada uma versão reduzida dos contos de Perrault e Basile, pois deixa de fora toda a segunda fase da narrativa. A história dos Grimm começa com a previsão de uma rã. O rei e a rainha têm uma filha e convidam doze fadas para o batizado – no entanto, uma 13ª fada que não fora convidada e desejava se vingar lança uma maldição sobre a princesa: quando fizesse quinze anos,

espetaria o dedo num fuso e morreria. Uma outra fada amenizou a maldição: a princesa não morreria, e sim cairia num sono profundo que duraria cem anos. Não há qualquer menção a um príncipe. Quando a princesa completa quinze anos, a maldição se concretiza, e ela adormece junto com todo o castelo. Em volta deste, cresce uma cerca viva de urzes, e a princesa é apelidada Rosa da Urze. Por todo o reino, lendas e histórias sobre a princesa começam a circular, e muitos jovens tentam sem sucesso atravessar a cerca viva. Passados cem anos, um príncipe que crescera ouvindo as lendas resolve ir até o castelo onde Rosa da Urze dormia – e, como o prazo de cem anos acabara de se esgotar, ele atravessa o caminho para o castelo com facilidade. Ao encontrar a princesa adormecida, sua primeira reação é beijá-la. Assim que o faz, a princesa desperta, junto com todo o castelo. Os dois se casam e vivem felizes para sempre.

4.2 A animação da Disney

Título: *Sleeping Beauty/A Bela Adormecida*

Roteiristas: Charles Perrault (creditado pela autoria do conto), Erdman Penner, Joe Rinaldi, Winston Hibler, Bill Peet, Ted Sears, Ralph Wright, Milt Banta

Elenco: Mary Costa (Aurora), Bill Shirley (Felipe), Eleanor Audley (Malévola)

Duração: 75 minutos

Data de lançamento: 29 de janeiro de 1959

Cidade de lançamento: Los Angeles, Califórnia

Sinopse: “A história começa durante a comemoração do nascimento da bela Princesa Aurora, quando três fadas madrinhas chegam para oferecer os seus presentes para a menina. Flora lhe ofereceu o dom da beleza, Fauna concedeu o dom do canto e, momentos antes que Primavera lhe desse seu presente, a malvada bruxa Malévola apareceu e lançou um terrível feitiço sobre Aurora: quando ela completar 16 anos, ela furará o dedo e cairá em um sono eterno. Logo, a fada Primavera descobre um jeito de quebrar o feitiço: quando a Princesa cair no sono profundo, basta que um beijo do seu verdadeiro amor, o valente Príncipe Felipe, a desperte.” (DISNEY BRASIL)

O mote principal desse filme é a salvação da princesa por meio de um beijo de amor verdadeiro – neste caso, o de um homem (príncipe Felipe) por uma mulher (princesa Aurora). Entra, também o mito do amor à primeira vista, visto que Felipe e Aurora se conhecem apenas no dia anterior ao beijo – o que é uma brusca mudança em

relação às versões escritas, nas quais o príncipe e a princesa não se conhecem, ou ainda, ela é violentada por ele. Atribui-se essa mudança a uma preocupação dos estúdios Walt Disney de produzir uma história “adequada” para os padrões de 1959. Curiosamente, apesar de Charles Perrault ser creditado pela história, a narrativa do filme se aproxima muito mais da versão dos Grimm: não há nenhum elemento da segunda fase da narrativa, na animação. Esta se encerra com o casamento de Felipe e Aurora – que, assim como na versão dos Grimm, é acordada por um beijo. Além disso, a alcunha dada à princesa enquanto se passa por camponesa é Briar Rose, que se traduz livremente para Rosa da Urze.

Assim, muitos elementos dos contos escritos foram atenuados ou simplesmente excluídos do filme, tais como os ogros, o estupro da princesa e os seus filhos; e outros elementos foram explorados mais a fundo, como as três fadas “boas” – Flora, Fauna e Primavera – e a bruxa “má” – que também ganha um nome nessa nova versão: Malévola.

Passemos à análise dos signos. A personagem que dá nome ao filme, a Bela Adormecida, é uma jovem branca de traços finos, de cabelos loiros perfeitamente cacheados e proporções irreais – membros longos e esguios e uma cintura minúscula compõem a figura da princesa. A sua representação física está em conformidade com o modelo de beleza vigente à época do lançamento da animação, 1959. Olhos grandes, nariz pequeno e arrebitado, sobrancelhas finas e arqueadas e silhueta de bailarina ajudam a reafirmar a sua aparência como um padrão de época.

Fig. 25 – Aurora na animação *A Bela Adormecida* (1959)



(Fonte: https://sceneshots.files.wordpress.com/2012/08/princess-aurora_sleeping-beauty.jpg)

Fig. 26 – Aurora na animação *A Bela Adormecida* (1959)



(Fonte: <http://vignette2.wikia.nocookie.net/disney/images/5/58/Sleeping-beauty-disneyscreencaps.com-1992.jpg/revision/latest?cb=20130501142533>)

É importante lembrar que Aurora ainda faz parte do grupo de “princesas clássicas” da Disney, portanto, sua personalidade se enquadra na categoria. Qualidades como beleza física, dom do canto e aptidão para tarefas domésticas são valorizadas, enquanto a desobediência e curiosidade são punidas. Segundo Tatar (2013, p. 111), “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.”

A passividade e submissão da princesa Aurora podem ser percebidas, inclusive, na sua quantidade de diálogos. Com apenas cerca de 18 falas (sem contar as músicas), ela é a protagonista mais calada de qualquer animação de longa-metragem da Disney (à exceção de *Dumbo*, que não fala em nenhuma parte de seu filme) – e não possui absolutamente nenhum diálogo depois de ser acordada de seu sono profundo. Seu tempo de tela também é bastante reduzido em comparação a outras princesas (tomando as próprias Branca de Neve e Cinderela como exemplos). Dessa forma, apesar de ser a causa de todos os acontecimentos da narrativa, Aurora não parece participar *ativamente* deles, pouco contribuindo para o desenrolar de eventos. Parece, assim, muito mais uma “desculpa”, uma coadjuvante da própria história – de maneira diametralmente oposta à antagonista do filme, a feiticeira Malévola.

Em *A Bela Adormecida*, Malévola é a vilã tradicional de contos de fadas. O contraponto da princesa (bela, loira e gentil), a bruxa é a personificação da maldade e

feiura, representada com chifres, olhos amarelos, rosto pontudo e pele esverdeada. Aliás, toda a paleta de cores utilizada para Malévola é escura e sombria, com uma preponderância do verde, roxo e preto.

Fig. 27 – Malévola na animação *A Bela Adormecida* (1959)



(Fonte: <http://cdn.pcwallart.com/images/sleeping-beauty-maleficent-wallpaper-3.jpg>)

Percebe-se, pela imagem acima, a presença de um corvo. Não por acaso, o animal de companhia de Malévola, em muitas culturas, é um presságio da morte. Praticamente todas as aparições da vilã são dramáticas e envolvem trovões e chamas verdes, como se surgisse de uma nuvem de enxofre (e os chifres lhe concedem uma aparência especialmente demoníaca). Malévola, apesar de ser personagem de uma única faceta, é elegante e inteligente. No entanto, não há muita complexidade na batalha dicotômica “bem x mal”: o príncipe, auxiliado pelas fadas, crava uma espada mágica no coração de Malévola, matando-a, e então segue para beijar a princesa adormecida, libertando-a do feitiço. Os dois se casam e vivem felizes para sempre.

Em *A Bela Adormecida*, todos os personagens podem ser divididos entre “mocinhos” ou “vilões”, com limites bem definidos. De um lado, uma princesa arquetípica e inocente, um príncipe valente e três fadas bondosas; de outro, uma vilã plana, que é má apenas por ser má. Assim, não há qualquer profundidade nos personagens da animação de 1959.

Para a audiência daquela época, isso não se configurou um problema – no entanto, a sociedade contemporânea questiona a dicotomia em contos de fadas. Há uma demanda crescente, especialmente impulsionada por movimentos feministas, por novas representações de mulheres em contos de fadas, personagens mais complexos e menos problemáticos. Por isso, em 2014, num movimento que deu início a uma série de readaptações em *live action* dos clássicos da Disney, foi lançada uma nova versão da história da princesa adormecida – dessa vez, tendo a antagonista tornada protagonista.

4.3 O *live-action*

Título: *Maleficent/Malévola*

Diretor: Robert Stromberg

Roteiristas: Linda Woolverton, Charles Perrault (creditado pela autoria do conto)

Elenco: Angelina Jolie (Malévola), Elle Fanning (Aurora)

Duração: 97 minutos

Data de lançamento: 28 de maio de 2014

Cidade de lançamento: Los Angeles, Califórnia

Sinopse: “Uma bela e ingênua jovem com atordoantes asas negras, Malévola leva uma vida idílica, crescendo em um pacífico reino em uma floresta, até que o dia em que um exército invasor de humanos ameaça a harmonia da região. Malévola surge como a mais feroz protetora da região, mas acaba sendo vítima de uma impiedosa traição – um acontecimento que começa a transformar seu coração outrora repleto de pureza em pedra. Determinada a se vingar, Malévola enfrenta uma batalha épica contra o rei dos humanos e, como consequência, amaldiçoa sua filha recém-nascida, Aurora. Conforme a menina cresce, Malévola percebe que Aurora é a peça essencial para estabelecer a paz no reino – e para a verdadeira felicidade de Malévola também.” (DISNEY BRASIL)

Como aponta a sinopse, essa versão conta a história da personagem Malévola antes dos acontecimentos de *A Bela Adormecida*. Porém, mais do que uma “prequência” (do inglês *prequel*, referente a uma obra que narra uma trama acontecida no mesmo universo, porém anterior aos eventos da história de referência), *Malévola* é uma releitura do conto da princesa que espeta o dedo numa roca de fiar e cai em sono

profundo. Em primeiro lugar, a protagonista nem mesmo é a princesa Aurora, e sim, Malévola.

No entanto, antes de tratar dos elementos narrativos que compõem a jornada da personagem nesse filme, é importante discutir a nova representação estética da vilã. A Malévola de 2014 ainda carrega semelhanças físicas com a de 1959, porém, percebe-se o primeiro sinal de sua valorização (e desdemonização) na escolha da atriz: Angelina Jolie, considerada uma das mulheres mais belas do mundo. Malévola, portanto, conserva sua elegância – elemento presente na animação –, mas também ganha o *status quo* de se encaixar perfeitamente nos ideais de beleza propostos pela sociedade. De traços finos (acentuados pela maquiagem) e voz suave, Malévola torna-se uma figura sedutora – não mais a vilã feia e caricata de outrora. Na imagem a seguir, nota-se que o tom de pele esverdeado da figura anterior foi substituído pela palidez quase absoluta, lábios vermelhos e maçãs do rosto afiadas.

Fig. 28 – Malévola, interpretada pela atriz Angelina Jolie



(Fonte:

<http://static1.squarespace.com/static/51b3dc8ee4b051b96ceb10de/t/53500e36e4b05a88e5fbef49/1397755446537/maleficent-image09.jpg>)

A perda das asas de Malévola, no filme, é o primeiro ponto de virada da trama: fortes e amplas, as asas eram o equivalente a um *status* de nobreza no reino dos Moor, a

principal ferramenta para que Malévola pudesse exercer sua função de protetora e guardiã, além da simbologia pessoal de liberdade e independência. Enganada pelo homem que amava e em quem confiava (Stefan, um humano, que tinha a ambição de se tornar rei), Malévola é drogada e tem suas asas arrancadas. Ao acordar, percebe o corpo mutilado e solta um grito de agonia, numa cena forte e dura – e até chocante para um filme supostamente infanto-juvenil.

É impossível não comparar a perda das asas com a violência sexual sofrida por milhões de mulheres por todo o mundo – e essa associação não é feita por acaso. Em entrevista ao programa *Woman's Hour* (“Hora da Mulher”, em tradução livre) da rádio britânica BBC, a atriz Angelina Jolie diz: “Nós estávamos muito conscientes, a roteirista e eu, de que [a cena em questão] era uma metáfora para o estupro.” (BAHADUR, 2014, tradução nossa)

A traição é a raiz do mal, em *Malévola*: quando suas asas são cortadas literalmente, elas também o são metaforicamente. Malévola perde sua liberdade e seu poder; se torna uma mulher fria e cruel, negligencia seu papel como protetora dos Moor e assume uma postura vingativa. Por fim, a maldade dentro de si cresce a ponto de amaldiçoar um bebê, a filha de Stefan, princesa Aurora – numa cena já conhecida pelo público de 1959, e que foi reproduzida no filme de 2014 de uma forma inovadora. Os elementos principais estão presentes e até a estética das cenas é similar; no entanto, ao adicionar a perspectiva de Malévola ao enredo, evidencia-se que as coisas não são tão dicotômicas assim.

Fig. 29 – Imagem comparativa de dois momentos da mesma cena. Superior: *A Bela Adormecida* (1959); inferior: *Malévola* (2014)



(Fonte: <http://static2.hypable.com/wp-content/uploads/2014/05/maleficent-sleeping-beauty-trailer.jpg>)

Por fim, apresentar a história sob a ótica de Malévola e contar a sua história antes que se tornasse a icônica vilã já mundialmente conhecida, explicando a razão de ter se tornado má, faz parte de um movimento de humanização da personagem, removendo-a daquele papel maligno e demoníaco e conferindo-lhe uma imagem diferente. Ademais, o instinto de proteção que Malévola passa a nutrir com relação à princesa ao longo do tempo, fazendo com que esta a considerasse sua fada madrinha, também contribui para a sua humanização. Tudo isso traz Malévola para perto de uma realidade verossímil, tornando-a, além de anti-heroína e protagonista, uma mulher real.

Já a princesa Aurora aparece novamente como uma coadjuvante à história, aparecendo pela primeira vez (enquanto ainda bebê) após 28 minutos de filme¹⁵. A personagem conserva sua idade – embora, agora, se pareça muito mais com uma jovem de dezesseis anos de fato, em oposição à Aurora da animação (que poderia facilmente passar-se por uma mulher mais velha), e seus aspectos físicos são relativamente fiéis à versão anterior. A princesa continua sendo uma jovem branca de traços finos e olhos azuis, cujos cabelos dourados imitam o alvorecer do dia. Assim, Aurora se encaixa em

¹⁵ A sua versão adolescente surge somente aos 43 minutos.

todos os padrões ocidentais de beleza europeia; dessa vez, sendo interpretada pela atriz Elle Fanning.

Fig. 30 – Aurora, em *Malévola* (2014)



(Fonte: <http://vignette3.wikia.nocookie.net/maleficent/images/1/10/Elle-Fanning-As-Princess-Aurora-In-Maleficent-Wallpaper.jpg>)

Talvez o mais decepcionante aspecto da releitura seja a conservação de tantos aspectos da princesa clássica, a começar pelo elogio constante à sua beleza física e amabilidade. Ao nascer, Aurora (que é constantemente referida como “doce bebê” ou “doce Aurora”) é presenteada pelas fadas com o “dom da beleza” e com a felicidade em todos os dias de sua vida; mesmo quando Malévola surge para amaldiçoá-la, acaba por endossar: “a princesa de fato crescerá graciosa e bela, amada por todos que a rodeiam.” (MALÉVOLA, 2014) E, assim como nas suas versões anteriores, a Aurora também é punida por sua curiosidade – seja com os feitiços para dormir de Malévola, toda vez que ela chega “perto demais” de seu reino; seja com a própria maldição da roca de fiar. Assim como muitas mulheres, da vida real ou literárias (como Chapeuzinho Vermelho ou a mulher de Barba-Azul, para citar exemplos de contos de fadas), a desobediência da princesa é veementemente repreendida.

No entanto, esta Aurora é de fato mais questionadora do que a sua versão de 1959. A personagem luta para se libertar da alcunha de “passiva” quando toma a iniciativa de ajudar Malévola em sua batalha final, e também ao ser coroada rainha dos

Moor sem se casar com o príncipe. Infelizmente, muito da bagagem anterior se mantém com relação à Aurora. Conclui-se, assim, que essa personagem não foi desenvolvida de forma tão progressista quanto aquela que dá nome ao filme.

5 CINDERELA

5.1 O conto de fadas

Imortalizada em um sem-número de adaptações – contos, filmes, musicais, balés, pinturas, dentre outras formas de manifestações artísticas –, Cinderela deve ser, hoje, a princesa ficcional mais lembrada por crianças e adultos, num processo metonímico em que todos os “requisitos básicos” que os contos de fadas devem ter podem ser encontrados em sua história: uma heroína injustiçada, uma oportunidade de ascensão, um toque de magia, a superação dos obstáculos e, ao final, o matrimônio.

A variante mais antiga da história de Cinderela tem origens orientais, e sua versão escrita (colhida após anos – talvez séculos – de tradição oral) data de 850 d.C. (TATAR, 2013). Quando chegou às mãos dos burgueses e aristocratas franceses, em 1697, com a publicação de *Contos da mamãe ganso*, a história já havia passado por várias transformações – a maioria delas, arbitrária, a fim de agradar exatamente a burguesia francesa, como pretendia Charles Perrault.

A protagonista deste conto é uma garota cujas principais virtudes são a doçura e a bondade, virtudes essas que são lembradas e enaltecidas durante toda a narrativa. Seu pai, um fidalgo viúvo, se casa novamente com uma mulher descrita como a “mais soberba e mais orgulhosa que já se viu” (PERRAULT apud TATAR, 2013, p. 47), e cujas filhas possuíam o mesmo temperamento. Após celebrado o matrimônio, a nova madrasta passa a afirmar sua posição de superioridade de formas várias, a principal delas sendo a humilhação da enteada. A menina se torna encarregada das tarefas domésticas mais “grosseiras” e passa a dormir no sótão da casa, na tentativa de que o brilho de suas qualidades não “ofuscasse” as outras irmãs – que Perrault caracteriza como tão detestáveis quanto a mãe.

A garota a tudo suporta sem reclamar, nem sequer queixar-se ao seu pai – que parece aceitar o monopólio da nova esposa com naturalidade. Por passar muito tempo trabalhando próxima ao borralho da lareira, a menina passa a ser chamada Gata Borralheira e Cinderela, nome formado a partir da palavra francesa *endre*, que significa “cinza quente” ou “borralho”, e do sufixo *-ella*, designando o feminino.

A família é convidada para um baile dado pela realeza, e o conto segue descrevendo todo o processo de preparação das irmãs postiças de Cinderela para a dita noite. A narrativa detalhada compõe uma imagem espalhafatosa, de vaidade e abundância. As irmãs exploram os conselhos e os serviços de Cinderela – que aceita a

carga de trabalho e inclusive se oferece para pentear as irmãs –, deixando-a para trás em seguida. Quando se vê sozinha em seus trapos, Cinderela manifesta pela primeira vez a vontade de comparecer ao baile. Surge, então, a figura da madrinha.

Um recurso bastante explorado nos contos de fadas, a figura da madrinha representa a “mãe boa”, como uma reencarnação da mãe falecida – que, muitas vezes, está associada à Virgem Maria. Na ideia clássica de maternidade, uma boa mãe deveria ser bondosa e acolhedora, a “protetora dadivosa” conforme pontua Bettelheim (2010, p. 98). De acordo com o psicanalista, a divisão entre “mães boas” e “mães más/madrastas” é um subterfúgio usado pelos autores (e consequentemente pelas crianças) para lidar com a dualidade de uma mãe que, embora fosse bondosa e protetora, pudesse vir a ter rompantes de raiva ou a agir de forma perversa – afinal, mães também são humanas. Especialmente as mães da Idade Média, quando não havia um conceito de maternidade que exigia a priorização dos filhos acima de qualquer adversidade. Ademais, segundo Darnton (1989), madrastas eram relativamente comuns na Europa medieval – com a alta mortalidade, adultos se viam viúvos muito jovens, e frequentemente se casavam novamente.

Quando as crianças separam a “mãe boa” da “mãe má” (representada pela madrasta), elas preservam os aspectos benevolentes da personalidade da mãe, incontaminados e protegidos de qualquer falha humana, de acordo com Bettelheim. Para ele, as crianças parecem incapazes de conceber que uma faceta gentil e maternal e outra raivosa e opressora possam ser a mesma pessoa. Ao refletir sobre essa afirmação do psicanalista, é preferível acreditar que a separação entre “mães boas”/madrinhas e “mães más”/madrastas é um recurso dos compiladores dos contos de fadas para preservar uma maternidade “pura” e ideal.

Para além das interpretações da madrinha como “a mãe boa” ou o espírito da mãe biológica falecida de Cinderela em oposição à madrasta ou “a mãe má”, pode-se especular também que, no final do século XVII e início do XVIII, era comum que se tivesse a madrinha como figura de apoio, ou até uma espécie de patrocinadora, que auxiliaria o seu protegido a ascender socialmente. Em oposição à madrasta, que quase sempre é má, a madrinha surge como uma providência divina, quando a situação se mostra desfavorável para a heroína. Neste caso, a madrinha também é uma fada – um elemento místico muito presente nos contos franceses.

Por meio da magia, a fada madrinha de Cinderela aparece para consertar a injustiça cometida pelas irmãs – pois, segundo o código moral, Cinderela merecia ir ao

baile por ser uma moça bondosa e gentil. A madrinha, então, transforma uma abóbora em carruagem, camundongos em cavalos, um rato num cocheiro, lagartos em lacaios e, por fim, os trapos de Cinderela se tornam um belo traje de festa. Como um toque final, a presenteia com sapatinhos de vidro. No entanto, a madrinha adverte, com um toque de moralidade: a moça não poderia passar da meia-noite, ou todo o encanto seria desfeito. Obediente, Cinderela promete sair do baile antes da hora recomendada.

Essa é a primeira vez na narrativa em que Cinderela é recompensada por suas virtudes morais. Sua doçura a torna merecedora da oportunidade de ir ao baile e, durante a festa, a personagem é mais uma vez recompensada – dessa vez, pela sua beleza e graciosidade –, ao atrair a atenção do príncipe e ser presenteada por ele com algumas laranjas e limões (pode-se especular que isso seria um reflexo da situação social na França, numa época em que a comida era escassa, e frutas cítricas seriam, provavelmente, um luxo que só a família real teria condições de esbanjar).

Mesmo na nova posição de superioridade, Cinderela permanece fiel ao seu caráter e partilha os presentes com as irmãs postiças, que não a reconhecem. Ao se dar conta de que faltava um quarto para a meia-noite, a protagonista parte imediatamente para casa, preservando assim os encantamentos da madrinha. Seu ato de obediência é valorizado, e Cinderela comparece também ao baile do dia seguinte; dessa vez, porém, percebe a iminência do horário um pouco mais tarde e é obrigada a deixar a festa com pressa, levando-a ao esquecimento de um pé do sapatinho de vidro. Ao chegar em casa, a magia da madrinha já havia perdido o efeito, e os elementos suntuosos voltaram a ser objetos comuns. No entanto, o outro pé do sapatinho se manteve, como a única recordação material daquela noite.

Corre pelo reino o anúncio de que o príncipe estava apaixonado pela “dama misteriosa” da festa, e que se casará com aquela em quem o sapatinho de vidro couber. Ordenou a seus homens que levassem o sapatinho para ser experimentado em todas as moças do reino e, quando chegou à casa em que Cinderela vivia, as irmãs postiças “não mediram esforços para enfiarem seus pés nele, mas sem sucesso.” (PERRAULT apud TATAR, 2013) Essa é uma descrição muito mais amena daquela que fizeram os irmãos Grimm, que também publicaram uma versão do conto em 1812 e na qual as irmãs cortavam pedaços dos dedos e calcanhares para fazer o sapatinho caber. Tal discrepância ilustra o processo de diferenciação pela qual os contos franceses e alemães passaram ao longo dos séculos, explicitada no Capítulo 1 de acordo com Darnton (1989) – enquanto estes são geralmente mais violentos e terríveis, numa tentativa de

retomar a narrativa medieval, os primeiros enfatizam um tom humorístico e valorizam a domesticidade.

Após o fracasso das irmãs, Cinderela reconhece o sapatinho e se oferece para calçá-lo – e ele lhe serve perfeitamente, apesar da desconfiança das irmãs. Percebendo que era ela a dama misteriosa do baile, as irmãs se jogam aos pés de Cinderela, pedindo-lhe perdão. Ao final da narrativa, Cinderela casa-se com o príncipe, passando a morar em seu palácio.

O conto enfatiza uma Cinderela passiva e bondosa, que sofre todo tipo de humilhação causada pelas irmãs postiças (ainda se submetendo a algumas delas ao pedir um vestido emprestado a uma das irmãs, sabendo que a resposta será uma negativa, e oferecendo-se depois para penteá-la). A moral destacada (um recurso narrativo característico de Perrault) valoriza a virtude e enfatiza mais uma vez a importância da doçura e do bom coração, mas também confere grande importância à figura da madrinha.

Também é explorada a beleza física da personagem, continuando a ideia da heroína perfeita, sem defeitos e evidentemente ideal, no sentido literal da palavra; é difícil imaginar que uma pessoa real, na mesma situação, agiria dessa forma. Contudo, é exatamente o seu caráter benevolente e esforçado que faz com que Cinderela seja recompensada – com a visita da fada madrinha, com a oportunidade de ir ao baile e, por fim, com o matrimônio. A valorização da obediência também está presente, quando a fada estabelece que Cinderela só teria até a meia-noite para voltar para casa. Por fim, em seu ato final de benevolência, Cinderela perdoa as irmãs postiças, e ainda arranja casamentos para as duas. É, portanto, uma narrativa em que a intenção moralizante se faz presente do início ao fim.

5.2 A animação da Disney

Título: *Cinderella/Cinderela*

Diretor: Clyde Geronimi, Wilfred Jackson, Hamilton Luske

Roteiristas: Charles Perrault (creditado pela autoria do conto), Bill Peet, Erdman Penner, Ted Sears, Winston Hibler, Homer Brightman, Harry Reeves, Ken Anderson e Joe Rinaldi

Elenco: Ilene Woods (Cinderela), Eleanor Audley (Lady Tremaine), Verna Felton (Fada Madrinha)

Duração: 74 min.

Data de lançamento: 15 de fevereiro de 1950

Cidade de lançamento: Boston, Massachusetts

Sinopse: “Cinderela, um dos maiores clássicos da Disney, conta a história de uma bela jovem que, após perder o seu pai, deve conviver com sua madrasta e meias-irmãs malvadas e que a tratam como uma empregada. Quando a malvada madrasta de Cinderela a proíbe de ir ao Baile Real, a Fada Madrinha aparece e usa sua varinha mágica para transformar uma simples abóbora em uma carruagem mágica. Além disso, as roupas velhas da Cinderela se transformam em um belo vestido de gala. Cinderela fica, portanto, preparada para brilhar e só precisa encontrar o Príncipe para viver a história de amor mais cativante de todos os tempos.” (DISNEY BRASIL)

A animação de 1950 de Cinderela permanece relativamente fiel ao conto de Perrault, preservando a maioria dos seus elementos narrativos, a saber: a heroína doce e injustiçada; a madrasta e irmãs más; a fada madrinha; o sapatinho de vidro; e o final feliz pelo casamento com o príncipe. A própria personagem da Cinderela não foge às descrições do conto, representada fisicamente segundo um modelo de beleza nos anos 1950 – e que se assemelha até à própria Bela Adormecida, que data do fim dessa década. Ambas as protagonistas são loiras, brancas e de feições delicadas, como percebe-se nas imagens a seguir.

Fig. 31 – Cinderela (1950)

(Fonte: http://67.media.tumblr.com/tumblr_ly83vr1NIU1qhkg0d.jpg)

Fig. 32 – Cinderela (1950)

(Fonte: <http://filmmakeriq.com/wp-content/uploads/2015/03/Cinderella-600x337.jpg>)

A animação tem um caráter muito mais cômico, e um tom de sarcasmo característico da década de 1950¹⁶. Outra adição importante é a presença da música

¹⁶ A partir da observação de outros filmes clássicos desse período, como *Sabrina* (1954), *O Bobo da Corte* (1955), *O Pecado Mora ao Lado* (1955), *Se Meu Apartamento Falasse* (1960) etc.

como um forte atrativo para o público infantil e juvenil¹⁷. Os animais ganham bastante destaque nessa versão, em especial os ratinhos, figuras antropomorfizadas que auxiliam Cinderela tanto nas tarefas diárias como nos momentos mais difíceis para a heroína. Os novos personagens proporcionam interlúdios cômicos à história e, em várias ocasiões, as cenas dos ratos *versus* o gato da madrasta (convenientemente batizado de Lúcifer) são até mais interessantes do que a própria personagem Cinderela – que, apesar de mais sarcástica do que no conto, continua um tanto um bocado plana e insípida. Então, entram os ratinhos, os pássaros, o gato Lúcifer e o cachorro Bruno, como artifícios para prender a atenção do público até o momento da chegada do convite ao baile.

No filme, não temos o presente da comida, e nem o perdão final de Cinderela – que simplesmente muda-se para o castelo do príncipe e vive feliz para sempre, deixando a família postixa para trás. Ao invés disso, temos diferentes representações das personagens das irmãs. Belas, porém mal-educadas e detestáveis no conto, no filme elas ganham nomes – Anastácia e Drizella –, além de características desengonçadas e feições mais brutas, como os pés grandes e narizes de batata (em comparação ao pequeno narizinho arrebitado de Cinderela). Temos, assim, a representação das irmãs com um quê de comicidade, do ridículo, característica comum no cinema de 1950.

Fig. 33 – Anastácia e Drizella em *Cinderela* (1950)



(Fonte: http://images6.fanpop.com/image/articles/184000/walt-disney-characters_184867_top.jpg?cache=1348237957)

¹⁷ Esse é um aspecto que se repete, com a mesma força, em todas as animações da Disney trazidas neste trabalho.

Por outro lado, a madrasta se porta como uma figura austera e reservada. Sua idade avançada é representada por linhas de expressão e pelos cabelos grisalhos, sempre presos num penteado grande e suntuoso. Lady Tremaine ostenta joias e vestidos recatados, e a sua crueldade para com a enteada é manifestada de maneira sutil. É o retrato da burguesa francesa do século XIX, mas também da burguesa americana da década de 1950. No entanto, assim como a Malévola de 1959 (e é interessante notar que ambas as personagens são dubladas pela mesma atriz, Eleanor Audley), Lady Tremaine é uma personagem pouco complexa, movida apenas pelo desejo de ascensão social para suas filhas e pela inveja que tinha de Cinderela – especialmente, do amor que o pai nutria por ela.

Fig. 34 – Lady Tremaine em *Cinderela* (1950)



(Fonte: <http://www.fromscreentotheme.com/WhosWhoLadyTremaine1.jpg>)

Outra mudança que traz seus efeitos para a história é a figura do pai de Cinderela – embora, em ambas as versões, ele não tenha muito espaço na história. No entanto, são duas situações bem diferentes: o pai está vivo no conto, e mostra-se uma figura inacessível para Cinderela, mostrada no seguinte trecho: “Não ousava se queixar ao pai, que a teria repreendido, porque era sua mulher quem dava as ordens na casa.” (PERRAULT apud TATAR, 2013, p. 47) Em 1950, ano de lançamento da animação, o

conceito de infância e juventude era muito diferente daquele vigente no século XVII, quando Perrault publica seus *Contos da mamãe ganso* – no XX, era difícil crer que um pai fosse submeter a sua filha ao trabalho de servente. Mais difícil ainda era imaginar um homem permitindo que a mulher fosse a chefe da família. Logo, mata-se o pai no início da animação, dando ares de tragédia ao começo da narrativa da heroína injustiçada.

Heroína essa que, apesar de eterna benevolente, não é tão passiva quanto a Cinderela do conto. Diferentemente desta, a Cinderela de 1950 tem um propósito: sua condescendência é substituída pela característica sonhadora. Ela tem a certeza de que será recompensada no futuro, e que deve continuar a ser boa e acreditar em seus sonhos, a fim de conseguir seus objetivos. Na verdade, é quase alimentada pelo sonho, como pode-se observar numa de suas canções: “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).

Apesar de manter o caráter moralista, essa é uma mensagem bem mais encorajadora a se passar para crianças.

5.3 O *live-action*

Título: *Cinderella/Cinderela*

Diretor: Kenneth Branagh

Roteirista: Chris Weitz

Elenco: Lily James (Cinderela), Cate Blanchett (Lady Tremaine), Richard Madden (Príncipe Kit), Helena Bonham Carter (Fada Madrinha)

Duração: 105 min.

Data de lançamento: 13 de fevereiro de 2015

Cidade de lançamento: Berlin, Alemanha

Sinopse: “Inspirado no clássico conto de fadas, Cinderela narra a história da jovem Ella [...], que perde seu pai inesperadamente e se vê à mercê de uma nova família cruel e invejosa. Apesar dos maus tratos de sua madrasta [...] e irmãs postiças, Anastasia e Drisella [...], Ella está determinada a honrar as palavras de sua falecida mãe para ‘ter coragem e ser sempre gentil’. Quando recebe um inesperado convite para o baile do Palácio Real, a esperança de Ella em reencontrar o jovem encantador Kit [...], que conheceu na floresta, só aumenta. Infelizmente, sua madrasta a proíbe de ir ao baile,

mas, como em todo bom conto de fadas, ela vai poder contar com ajuda para realizar seu sonho. Uma gentil mendiga [...] aparece e, com um toque de mágica, muda a vida de Cinderela para sempre.” (DISNEY BRASIL)

Diretamente ligada à versão de 1950, esta recontagem de Cinderela mantém o curso da história anterior. No entanto, apresenta disparidades tanto com relação à animação quanto ao conto escrito, sendo as principais um elenco significativamente mais jovem e maior destaque para os personagens masculinos da história, a saber: o pai de Cinderela, o rei e o seu filho – que não só ganha finalmente um nome (Kit, ao invés de simplesmente “Príncipe Encantado”), mas também toda uma personalidade, ideologia e dilemas pessoais. A atenção dada ao personagem é tanta que surpreende o fato de o filme não partilhar do mesmo nome.

Assim como na animação, Cinderela se torna órfã; porém, a narrativa ainda demora um pouco para chegar nessa parte. A primeira parte do filme se ocupa da infância da protagonista, Ella, e de sua vida com seus pais. Observando a relação familiar, percebe-se um sentimento bastante moderno do que significa a infância – uma época “dourada”, reservada para brincadeiras e orientações para o futuro – e a criança – um ser frágil que deve ser protegido e educado –, sentimento esse que está em conformidade com a época em que o filme se ambienta (por volta do século XIX) e com a situação socioeconômica da família de Ella (seu pai era um comerciante, e a família era suficientemente rica para que se possa considerá-la burguesa). Como os contos de Perrault e os contos de fadas franceses em geral, segundo Darnton (1989), a narrativa valoriza as cenas domésticas. Essas histórias aconteciam, em sua maioria, dentro de casa; ocupava-se das relações familiares; retratavam problemas matrimoniais etc. No caso de *Cinderela* (2015), a valorização de uma dinâmica familiar positiva e o cuidado tido com o retrato da vida de Ella enquanto criança constrói no espectador o sentimento de segurança e apego pelos pais, para causar ainda mais impacto com a tragédia que vem a seguir.

É em seu leito de morte que a mãe de Ella a faz prometer aquilo que seria o seu mantra para o resto da vida, sendo uma frase icônica do filme e substituindo o sentimento de “basta apenas acreditar no seu sonho”: “*tenha coragem e seja gentil*”. Esse pensamento acompanha a personagem durante toda a narrativa, como uma forma de justificar a sua tendência a aceitar e se adaptar a todas as adversidades que a vida lhe põe no caminho. Isso acaba conferindo à personagem um caráter polianesco, levando-a

a questionar todas as injustiças do mundo, menos a dela própria, e a ver o lado bom de todas as crueldades que a nova madrasta a faz passar, após a morte de seus pais. Assim, o frio e cinzento sótão no qual ela passa a dormir se torna um refúgio “agradável e arejado”, longe das meias-irmãs; a enorme carga de trabalho que era forçada a cumprir era uma distração de seu luto; finalmente, em um momento do filme, a narradora pondera que a maldade de Lady Tremaine e suas filhas tinha sido até uma coisa boa – se não tivessem inventado o cruel apelido “Cinderela” (novamente fazendo alusão às cinzas da lareira + Ella, que aqui se torna nome próprio), a menina não teria saído de casa e não teria conhecido o príncipe.

Sim, pois em *Cinderela* (2015), assim como na *Branca de Neve* de 1937, *A Bela Adormecida* de 1959 e *Malévola*, o casal romântico principal se conhece num momento anterior à sua contrapartida escrita; aqui, Ella conhece um rapaz que se apresenta apenas como Kit, sem lhe revelar que é o príncipe do reino – para Ella, ele é um “aprendiz”. A partir daí, temos uma ótica mais aprofundada sobre a figura do príncipe, à medida que seus conflitos pessoais são revelados. O rei está doente, o que atribui a Kit a iminente responsabilidade de ascender ao trono, bem como de produzir herdeiros. Para tanto, ele deverá se casar com uma princesa, e esse é o principal objetivo do baile real – no entanto, Kit, movido pelo seu interesse romântico por Ella e pelo desejo de se casar por amor, convence o pai a convidar todo o reino (e não apenas a nobreza) para o baile.

Percebe-se, nessa situação, a permanência do masculino em posição de superioridade – apesar de as releituras em *live-action* supostamente terem uma abordagem mais feminista, o evento social principal de *Cinderela* (2015) é um baile no qual todas as princesas e jovens moças do reino se apresentam para o príncipe e, dentre as opções possíveis, ele selecionará aquela que se tornará sua noiva. Todo o processo se assemelha bastante a uma transação comercial, e faz parte de um jogo político dentro da trama. É necessário notar que, por muito tempo, o matrimônio era de fato uma transação político-comercial entre famílias, reinos e corporações. No entanto, as mulheres não eram agentes desse processo; ao contrário, eram tratadas como mercadorias. O filme *Cinderela* (2015) repete esse padrão, apesar de ser uma obra recente e apesar, também, de outras produções contemporâneas da Disney quebrarem o paradigma do casamento – a princípio, com algumas princesas modernas (como Pocahontas) e, mais notadamente, com as princesas contemporâneas Merida e Elsa no âmbito das animações. No âmbito do *live-action*, o filme *Malévola* (2014) também quebra com esse paradigma.

Outro ponto problemático da adaptação *Cinderela* (2015) é o tratamento dado aos personagens negros da trama. Inexistentes nas versões anteriores, estão representados nesta por dois personagens que têm falas, e não estão em posição de subalternidade – um deles é o capitão das tropas do reino, e a outra é uma das princesas que tenta experimentar o sapatinho perdido de Cinderela. No entanto, na grande maioria de seu (reduzido) tempo de tela, ambos os personagens servem para alívio cômico do espectador, perpetuando estereótipos.

Na esfera das personagens femininas, o sentimento geral é de que houve um “embelezamento” generalizado do elenco – mesmo as personagens que, na animação de 1950, eram retratadas propositalmente com feições exageradas. Na versão de 2015, aproximando-se do conto de Perrault, mesmo as meias-irmãs de Cinderela são fisicamente bonitas (de acordo com o padrão de “belo” da sociedade ocidental – brancas, magras, de olhos grandes e claros); a ridicularização se dá por conta dos penteados e roupas exagerados.

Fig. 35 – Anastácia (esq.) e Drizella (dir.) em *Cinderela* (2015)



(Fonte:

<http://cdn.hitfix.com/photos/5986841/WickedStepsistersLiveActionCinderella.jpg>)

Até mesmo a fada madrinha foi transformada numa versão mais jovem e enérgica: nas figuras abaixo, nota-se a significativa mudança na aparência da fada madrinha de 1950 para a de 2015. A primeira exibia cabelos brancos (indicando uma idade mais avançada), formas cheias e um figurino que cobria grande parte do seu corpo, impossibilitando a delimitação de sua figura. Já no *live-action*, a própria escolha da atriz (a renomada Helena Bonham-Carter) rejuvenesce drasticamente a personagem; além disso, a cabeleira branca da versão anterior dá lugar a cachos loiros, quase platinados. Suas roupas também são mais reveladoras e contam com um corpete apertado, delineando uma cintura magra e deixando o busto em evidência.

Fig. 36 – Fada madrinha em *Cinderela* (1950)



(Fonte: <http://vignette4.wikia.nocookie.net/disney/images/8/85/Cinderella-disneyscreencaps.com-5029.jpg>)

Fig. 37 – Fada madrinha, interpretada por Helena Bonham-Carter, em *Cinderela* (2015)



(Fonte: <http://www.eggplante.com/wp-content/uploads/2015/03/Cinderella-Footage-12.jpg>)

No entanto, nenhuma transformação foi mais significativa do que aquela da madrasta. Lady Tremaine, nesta versão de Cinderela, é uma mulher jovem, sofisticada e sedutora, trazida à vida por Cate Blanchett. Num movimento similar à *Malévola* (2014), a vilã é interpretada por uma atriz considerada belíssima e irresistível. Isso se reflete também na nova personalidade da madrasta.

Fig. 38 – Lady Tremaine, interpretada por Cate Blanchett, em *Cinderela* (2015)



(Fonte:

https://amuandlife.files.wordpress.com/2015/06/a26cb1cd_edit_img_facebook_post_image_file_14344989_1426181212_vaxkje-fbshare.jpg)

Muito além de seus cabelos ruivos, batom vermelho e figurino *fashionista*, Lady Tremaine comporta-se como uma verdadeira madame da alta sociedade, preocupada com seu papel social mas também com um quê ardiloso. Manipuladora, chega a chantagear (de forma muito sutil, deve-se apontar) até mesmo um dos membros da corte – o grão-duque, personagem introduzido nesta versão, o que faz com que a madrasta não seja a única vilã da trama.

No entanto, há mais nesta Lady Tremaine do que as suas versões animada ou escrita. Trata-se primeiramente de uma viúva, que se preocupa com o bem-estar financeiro das filhas em um mundo onde as mulheres burguesas não trabalham e dependem economicamente de seus maridos. Trata-se de uma mulher que, após casar-se pela segunda vez, vê-se rejeitada por um marido que ama a falecida esposa. Trata-se de uma madrasta que vê muito de si mesma – ou, pelo menos, de quem costumava ser – na enteada, o que lhe causa um profundo sentimento de amargura.

Além disso, ainda é cedido um espaço na narrativa para que Lady Tremaine compartilhe a sua perspectiva da história, como uma forma de justificar suas atitudes. O monólogo abaixo se dá ao final da narrativa, quando Cinderela é confrontada pela madrasta sobre o sapatinho de vidro encontrado nos pertences da enteada:

Está procurando por isso? Deve ter uma história e tanto. Vai me contar? Não? Tudo bem. Eu lhe contarei uma história. Era uma vez uma linda e jovem moça que se casou por amor, e teve duas filhas adoráveis. Tudo estava bem. Mas um dia, o seu marido, a luz de sua vida, morreu. Da próxima vez, ela se casou pelo bem de suas filhas. Mas aquele homem também foi tirado dela. E ela estava condenada a cuidar, todos os dias, da adorada filha dele. Ela tinha esperanças de casar uma das suas lindas e estúpidas filhas com o príncipe. Mas ele foi enfeitiçado por uma garota com sapatinhos de vidro. Então, eu vivi infeliz para sempre. Aparentemente, a minha história acabou. Agora, conte-me a sua. (CINDERELA, 2015)

Quanto à protagonista, pode-se dizer que a Cinderela de 2015 se manteve bastante fiel à sua versão de 1950, embora esta Cinderela seja um pouco menos sarcástica e um bocado mais otimista que a anterior. A concordância também se dá em termos de aparência física. Interpretada pela atriz britânica Lily James, a personagem

conservou a maioria de seus aspectos estéticos: uma jovem moça loira, magra, branca e de semblante doce.

Fig. 39 – Cinderela, interpretada por Lily James



(Fonte: <https://i.ytimg.com/vi/oMUouKzVqjw/maxresdefault.jpg>)

Nota-se, na imagem acima, que a Cinderela de Lily James aparenta ser ainda mais jovem do que sua versão animada, reforçando a tendência geral do elenco dessa obra. No entanto, a maior polêmica acerca de sua imagem está relacionada às proporções irreais de sua cintura. Quando Cinderela passa pela transformação da fada madrinha e parte para o baile real, fica ainda mais evidente o exagero em afinar ainda mais a figura de uma jovem moça que já é magra. Ficam incertas as razões pelas quais a produção de *Cinderela* (2015) tomou essa decisão estética; porém, é sabido que a personagem principal dessa adaptação é uma jovem que se encaixa em padrões tanto comportamentais quanto físicos. Além disso, tais padrões estão associados a modelos de feminilidade até hoje. Sendo Cinderela um símbolo da nobreza e da feminilidade em seu conceito tradicional, compreende-se que essa adaptação procura repetir esses padrões, ao invés de tentar quebrá-los.

Fig. 40 – Cinderela chegando ao baile



(Fonte: <http://s3.amazonaws.com/youbeauty-wpengine/wp-content/uploads/lily-james-dress.jpg>)

Muito foi discutido em torno das proporções impossíveis de Cinderela, e boatos que a sua cintura havia sido digitalmente alterada em um computador, na pós-produção do filme, chegaram a circular. Contudo, tanto a Disney (BRANAGH, 2015) quanto a atriz Lily James (GLOUDEMANN, 2015) negaram as suposições – apesar desta ter admitido usar um corpete apertado durante as gravações, e de ingerir apenas líquidos e sopas enquanto usava o figurino, já que a agenda atribulada de filmagens não permitia que ela o desamarrasse. Em outra entrevista, a atriz se defendeu das declarações acerca de suas proporções minúsculas, afirmando que o vestido fora costurado para criar uma ilusão de ótica (o volume nos ombros e a saia gigantesca atraem o foco para a cintura pequena), e que sempre fora naturalmente magra – e saudável. James chegou a pontuar que julgar o corpo de uma mulher ainda que naturalmente magra é igualmente prejudicial do que se estivessem julgando-a por ser gorda, e que isso também se configura uma forma de *body-shaming*¹⁸. A atriz aproveitou a polêmica para denunciar a pressão que a sociedade e a indústria cinematográfica impõem a mulheres e jovens atrizes, sempre as apontando como “gordas demais”, “magras demais”, “velhas demais”

¹⁸ Sem tradução definida para o português, *body-shaming* é um termo utilizado para caracterizar um ato de julgamento acerca de um corpo; ou ainda, de “envergonhar” alguém por conta de sua constituição física. É frequentemente associado à gordofobia, pois esse contingente costuma sofrer maior (e institucionalizado) preconceito acerca de seus corpos.

etc. Para Lily James, o aspecto mais importante do filme – e aquele no qual as pessoas deveriam se ater – é a mensagem que ele passa.

Em um último aspecto, é possível perceber a intertextualidade em *Cinderela* (2015) para além do conto e da animação correspondentes. Visualmente falando, o filme reproduz várias sequências e construções de cena presentes em sua versão animada, mas algo que chama a atenção é a sua semelhança estética com o filme de outra princesa – *A Bela Adormecida* (1959). O tom de azul do vestido de Cinderela, muito mais forte do que o prateado que sua versão de 1950 usava na animação, remete muito mais ao vestido azul da princesa Aurora, quando esta cai em sono profundo pela roca de fiar. Ademais, a cena da valsa com o príncipe é uma referência visual clara à última sequência de *A Bela Adormecida*, em que Aurora e Felipe dançam juntos – alguns espectadores chegaram a mencionar, em tom de brincadeira, que estavam esperando o vestido mudar de cor em um de seus giros (como acontecia com o vestido encantado de Aurora). Essas semelhanças ilustram o diálogo entre as duas obras e a intertextualidade de *Cinderela* (2015).

A intertextualidade já estaria presente independentemente de se tratar de uma obra contemporânea ou não, já que *Cinderela* (2015) e os outros filmes em *live-action* apresentados neste trabalho são, primeiramente, adaptações; contudo, a diferença está na forma como as referências visuais ou de roteiro são trabalhadas nas obras contemporâneas. A retomada de elementos – tanto para reforçá-los, por vezes; quanto para desconstruí-los, em outras – é uma característica presente nas obras contemporâneas apresentadas neste trabalho.

Para além das comparações cenográficas, as duas atrizes selecionadas para interpretar as princesas na versão em *live-action* também apresentam feições extremamente similares, muito mais que suas versões animadas se parecem entre si. De fato, Elle Fanning (Aurora) e Lily James (Cinderela) poderiam facilmente se passar por parentes de uma grande família real.

Fig. 41 – Cinderela (Lily James) em *Cinderela* (2015)



(Fonte: <http://www3.pictures.zimbio.com/mp/8ID-wQzBYHLx.jpg>)

Fig. 42 – Aurora (Elle Fanning) em *Malévola* (2014)



(Fonte: <https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/736x/2f/b6/8d/2fb68d85a57e7d6cfeab1420fef9785f.jpg>)

Fig. 43 – Recriação artística das versões animadas da princesa Aurora (esq.) e Cinderela (dir.)



(Fonte:

http://img12.deviantart.net/9383/i/2012/083/4/0/aurora_and_cinderella_by_kasawhitmore-d4ts3b9.png)

6 CONCLUSÃO

A partir de um exercício de literatura comparada, foram analisadas nesta monografia personagens femininas de três contos de fadas, cada qual representada por três versões – um conto escrito, uma animação e um filme em *live-action* –, e foi possível reconhecer padrões e notar o aparecimento de tendências na construção de protagonistas e antagonistas.

As obras analisadas foram:

1. *Branca de Neve*, versão dos irmãos Grimm do século XIX;
2. *Branca de Neve e os Sete Anões*, animação de Walt Disney Studios de 1937;
3. *Espelho, Espelho Meu*, filme da Relativity Media de 2012;
4. *A Bela Adormecida*, versão dos irmãos Grimm do século XIX;
5. *A Bela Adormecida*, animação de Walt Disney Studios de 1959;
6. *Malévola*, filme de Walt Disney Pictures de 2014;
7. *Cinderela e o sapatinho de vidro*, versão de Charles Perrault do século XV;
8. *Cinderela*, animação de Walt Disney Studios de 1950;
9. *Cinderela*, filme de Walt Disney Pictures de 2015.

Nesse *corpus*, foram examinadas as personagens femininas que têm algum destaque na narrativa, dando especial atenção à protagonista (geralmente, uma princesa) e à antagonista. O contingente de personagens analisados é composto pelas seguintes: Branca de Neve; Rainha Má; Aurora/princesa adormecida; Malévola/feiticeira; Cinderela; Lady Tremaine/madrasta.

O resultado dessa análise comparativa pode ser verificado na tabela abaixo.

Tabela 1 – Tabela final comparativa entre os objetos de estudo trabalhados

	<i>Branca de Neve (Grimm)</i>	<i>Branca de Neve e os Sete Anões (1937)</i>	<i>Espelho, Espelho Meu (2012)</i>	<i>A Bela Adormecida (Grimm)</i>	<i>A Bela Adormecida (1959)</i>	<i>Malévola* (2014)</i>	<i>Cinderela e o sapatinho de vidro (Perrault)</i>	<i>Cinderela (1950)</i>	<i>Cinderela (2015)</i>
Idade da princesa	7	14	18	15	16	16	?	19	19
A princesa se encaixa em algum padrão estético?	x	x	x	x	x	x	x	x	x
A princesa toma alguma decisão por conta própria que pode alterar o rumo da história?	-	-	x	-	-	x	-	-	x
A vilã se encaixa em algum padrão estético?	x	**	x	N/A	**	x	x	-	x
Outras personagens femininas se encaixam em algum padrão	N/A	N/A	N/A	N/A	-	-	x	-	x

estético?									
Há, na narrativa, algum elemento do grotesco ou do terror?	x	x	x	-	-	-	-	-	-
Há, na narrativa, um tom pedagógico ou moralizante?	x	x	-	x	x	-	x	x	x
A vilã é perdoada no final?	-	-	-	N/A	-	N/A	x	-	x
É oferecida a perspectiva da vilã?	-	-	x	-	-	x	-	-	x
No geral, a obra dialoga com a perspectiva feminista?	-	-	x	-	-	x	-	-	***

* Uma ressalva deve ser feita com relação ao filme *Malévola*. Neste, há uma resignificação do papel da antagonista: em versões anteriores, Malévola faz o papel da vilã clássica; porém, na releitura de 2014, é resignificada como anti-heroína. No entanto, a nomenclatura “vilã” será mantida apenas para a organização desta tabela.

** Apesar de elas se encaixarem num padrão estético de mulher bela, acredita-se que foram criadas com o intuito de passarem uma ideia de maldade. A beleza física, aqui, é considerada um aspecto maligno, da ordem da vaidade e da sedução.

*** Em *Cinderela* (2015), esse diálogo é superficial e, em alguns momentos, contraditório.

A partir da observação dos dados elencados nessa tabela, percebe-se, em primeiro lugar, a semelhança entre as personagens femininas nas versões consideradas “clássicas”: distintamente separadas entre “boas” e “más”. As heroínas seguem um padrão estético e comportamental, e estão à espera de seu príncipe encantado como um meio necessário para o alcance do final feliz. É interessante notar que, embora esse seja um ideal de mulher reproduzido entre o século XV e a década de 1950, a sociedade atual contemporânea (que ainda é majoritariamente patriarcal) espera que as mulheres sigam o modelo “clássico”. As vilãs escritas e animadas são igualmente parecidas, construídas como mulheres más apenas por serem más, sem que se ofereça nenhuma justificativa ou perspectiva sobre elas.

Também se faz presente uma tendência para o envelhecimento das princesas. O caso mais notável é o de Branca de Neve, que passou de uma criança de sete anos para uma jovem moça de dezoito. Isso está diretamente relacionado ao ideal de infância/juventude vigente em cada época de produção de determinada obra. Por exemplo, casar-se com um príncipe e comandar um reino poderia ser tido como “normal” para uma criança no século XVIII, ou mesmo para uma adolescente em 1937; porém, atualmente, o matrimônio infantil é considerado inadmissível.

Outro ponto observado é a manutenção de um padrão estético por parte das princesas: clássicas ou contemporâneas, todas elas são jovens de traços finos, além de brancas e magras. São caracterizadas, em diversos momentos da narrativa, como belas – seguindo um padrão de beleza europeu.

No entanto, as contrapartidas contemporâneas das princesas carregam uma semelhança que as difere das demais. Além de serem moças mais próximas à maioridade, foram construídas como mulheres mais independentes e questionadoras, que tomam as rédeas da narrativa em um momento ou outro. No caso de Branca de Neve (filme de 2012), o seu momento de virada é quando decide se unir aos anões em sua vingança contra a monarquia – além disso, em um dos seus diálogos com o príncipe, ela revela que sempre ouvia histórias de contos de fadas quando criança, as quais não acabavam como gostaria; portanto, sempre desejou “mudar o final”. Já a princesa Aurora (filme de 2014) toma uma atitude que influencia diretamente o rumo da narrativa, quando liberta as asas de Malévola que estavam aprisionadas. Isso deixa a fada/bruxa – que, previamente, estava em desvantagem durante uma batalha – em pé de igualdade com o seu adversário, permitindo a ela a vitória. No caso de Cinderela (filme de 2015), a sua resolução em fugir de casa a cavalo após ter sido humilhada pela família

adotiva é o que a faz conhecer o príncipe em um momento anterior ao baile, acontecimento que não existia nas versões anteriores da história. Além disso, vemos a heroína enfrentar a madrasta ao final da narrativa, em um confronto também inédito.

Assim como as princesas contemporâneas são parecidas, as vilãs das releituras mais recentes também carregam semelhanças entre si. Primeiramente, são mulheres mais jovens e mais belas, afastando a assimilação feita por Disney de que a maldade equivalia à feiura. Nas versões contemporâneas, todas as “vilãs” são interpretadas por atrizes jovens e consideradas belíssimas pela mídia, indústria cinematográfica e sociedade como um todo: Julia Roberts, Angelina Jolie e Cate Blanchett. Notadamente, todas essas mulheres receberam uma premiação de “Mais Bela do Mundo” (uma tradição da revista norte-americana *People*) pelo menos uma vez, em algum momento de suas vidas.

O mesmo tratamento, no entanto, não foi dado a outras personagens femininas coadjuvantes na narrativa. Em duas versões de A Bela Adormecida, as mulheres mais importantes da trama além de Aurora e Malévola eram as três fadas madrinhas – Flora, Fauna e Primavera. Apesar de serem três mulheres brancas, em ambas as versões apresentam idade avançada, e traços exagerados para aludir à comédia. O mesmo acontece com a fada madrinha na versão animada de Cinderela, a qual é uma senhora idosa e robusta. Ainda nessa obra, as irmãs postiças são caracterizadas de forma ridicularizada, onde os seus traços grosseiros (como figuras desengonçadas, pés e narizes grandes e vozes esganiçadas) também são um apelo cômico.

Outro ponto observado é uma tendência de as versões escritas desses contos trazerem elementos do grotesco ou do terror (no caso de Cinderela, esses elementos não estão presentes na versão analisada neste trabalho, mas existem em outras versões do conto). Isso está diretamente ligado às características do conto popular medieval, que trazia esses elementos sem qualquer censura – até porque, faziam parte do cotidiano do camponês europeu. Essa tendência se manteve na história da Branca de Neve em todas as versões, pois a tentativa de assassinato pela Rainha Má e a fuga para a floresta são alguns dos pontos de sustentação da trama.

É possível notar, ainda, a presença de um tom pedagógico ou moralizante nas versões escritas das histórias, bem como nas animações da Disney. Além da óbvia moral destacada característica de Charles Perrault, não raro alguma influência católica é observada nas histórias “clássicas” (como as orações de Branca de Neve). Isso também é reforçado pelo padrão comportamental das princesas, pela recompensa à bondade e

punição da maldade. Com exceção da feiticeira dos Grimm e da madrasta de Perrault, todas as vilãs são invariavelmente punidas por suas maldades: a Rainha Má de Branca de Neve dança em sapatos incandescentes até a morte na versão escrita e cai de um penhasco na versão animada; Malévola, na versão da Disney, é morta pelo príncipe; por fim, Lady Tremaine é deixada para trás por Cinderela na animação de 1950, porém, é exilada do reino na de 2015.

A tendência moralizante nas versões mais antigas significa que as vilãs – tidas somente como mulheres más – não devem ser perdoadas, e sim punidas. A única exceção é a Cinderela que, eternamente bondosa, aloca a família postiça em seu palácio e arranja casamentos para as irmãs, em sua versão escrita. Na versão em *live-action*, também é a sua bondade que a faz perdoar Lady Tremaine por todos os anos de abuso. Por fim, Malévola – apesar de não ser uma vilã “convencional” – também é perdoada por Aurora por tê-la amaldiçoado, e as duas terminam a narrativa fortalecendo a sua relação de madrinha/afilhada.

O perdão dado às feiticeiras e madrastas nas releituras mais recentes está diretamente ligado ao movimento de ressignificação da imagem da vilã – que, em um dos casos (o de Malévola), deixa inclusive de ser vilã –, adicionada à apresentação de sua perspectiva. A Rainha Má, Malévola e Lady Tremaine deixam de ser *apenas* mulheres “más” para se tornarem mais complexas, mais humanas, e conseqüentemente mais verossímeis. Porém, acima de tudo, elas recebem a oportunidade de também contarem suas histórias.

Assim, um principal ponto em comum nas narrativas contemporâneas é o diálogo com o feminismo, tanto na construção de personagens como no próprio enredo da história. Em algumas obras, esse diálogo é mais forte do que em outras. No entanto, alguns clichês são repetidos e certos estereótipos são perpetuados – alguns dos mais problemáticos são a permanência das princesas como um modelo estético e comportamental; o tratamento dado a personagens negros; conceitos tradicionais de maternidade; o matrimônio associado a uma ideia de “felizes para sempre”; entre outros.

Portanto, pode-se afirmar que, embora as releituras contemporâneas das histórias infantis da Branca de Neve, A Bela Adormecida e Cinderela quebrem paradigmas e dialoguem com o feminismo, ainda existe um grande espaço para debates e para a desconstrução. Muitas outras produções em *live-action* de releituras de contos de fadas foram anunciadas nos últimos meses – algumas, inclusive, da Walt Disney Pictures –, o

que significa que esse espaço vem sendo aos poucos preenchido. Espera-se que a grande tendência em se continuar fazendo adaptações de contos de fadas em *live-action* dê continuidade ao movimento cultural de desconstrução da cultura machista na literatura infantil.

REFERÊNCIAS

A BELA adormecida. Direção de Clyde Geronimi. Produção de Ken Peterson. Los Angeles: Walt Disney Studios, 1959. 1 DVD (75 min).

ADOROCINEMA. *Espelho, Espelho Meu*. Disponível em: <<http://www.adorocinema.com/filmes/filme-185932/>> Acesso em: 08 out. 2016.

BAHADUR, Nina. *Angelina Jolie: 'Maleficent' Scene Is A 'Metaphor For Rape'*. Disponível em: <http://www.huffingtonpost.com/2014/06/11/angelina-jolie-maleficent-rape-scene_n_5485633.html> Acesso em: 08 out. 2016.

BASILE, Giambattista. Sol, Lua e Tália. In: *Il Pentamerone ossia La fiaba delle fiabe*. Tradução de Karin Volobuef. Disponível em: <http://volobuef.tripod.com/op_basile_sol_lua_talia_kvlobuef.pdf> Acesso em 08 out. 2016.

BETTELHEIM, Bruno. *A psicanálise dos contos de fadas*. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2010.

BRANAGH, Kenneth. Cinderella's Tiny Waist: Real or CGI? Entrevista. 3 mar 2015. Entrevista concedida a Christopher John Farley. Local de publicação: The Wall Street Journal. Disponível em: <<http://www.wsj.com/video/cinderellas-tiny-waist-real-or-cgi/32C8DF39-C0C6-4D71-BB11-A7C3CBCFE7C8.html>> Acesso em: 12 out 2016.

BRANCA de neve e os sete anões. Direção de David Hand et al. Produção de Walt Disney. Los Angeles: Walt Disney Studios, 1937. 1 DVD (83 min).

CINDERELA. Direção de Clyde Geronimi, Wilfred Jackson, Hamilton Luske. Produção de Walt Disney. Boston: Walt Disney Studios, 1950. 1 DVD (74 min).

CINDERELA. Direção de Kenneth Branagh. Produção de David Barron, Simon Kinberg, Allison Shearmur. Berlim: Walt Disney Pictures, 2015. 1 DVD (105 min).

COWEN, Tyler. **Mirror, mirror* (paging Leo Strauss)*. 7 abr. 2012. Disponível em: <<http://marginalrevolution.com/marginalrevolution/2012/04/mirror-mirror-calling-leo-strauss.html>> Acesso em: 8 out. 2016.

DARNTON, Robert. Histórias que os camponeses contam: o significado da Mamã Ganso. In: *O grande massacre de gatos, e outros episódios da história cultural francesa*. 2. ed. Trad. Sônia Coutinho. Rio de Janeiro: Graal, 1986.

DISNEY BRASIL. *A Bela Adormecida*. Disponível em: <<http://filmes.disney.com.br/a-bela-adormecida>> Acesso em: 08 out. 2016.

DISNEY BRASIL. *Branca de Neve e os Sete Anões*. Disponível em: <<http://filmes.disney.com.br/branca-neve-e-os-sete-anoes>> Acesso em: 08 out. 2016.

DISNEY BRASIL. *Cinderela*. Disponível em: <<http://filmes.disney.com.br/cinderela>> Acesso em: 08 out. 2016.

DISNEY BRASIL. *Cinderela*. Disponível em: <<http://filmes.disney.com.br/cinderela-2015>> Acesso em: 08 out. 2016.

DISNEY BRASIL. *Malévola*. Disponível em: <<http://filmes.disney.com.br/malevola>> Acesso em: 08 out. 2016.

DISNEY WIKI. *Disney Princess*. Disponível em: <http://disney.wikia.com/wiki/Disney_Princess> Acesso em: 08 out. 2016.

ESPELHO, espelho meu. Direção de Tarsem Singh Dhandwar. Produção de Bernie Goldmann, Ryan Kavanaugh, Brett Ratner. [s.l.]: Relativity Media, 2012. 1 DVD (106 min).

GLOUDEMANN, Nikki. *Lessons From The Lily James Cinderella Waist-Shaming Controversy*. 13 mar 2015. Local de publicação: The Huffington Post. Disponível em: <http://www.huffingtonpost.com/nikki-gloudeeman/lessons-from-the-lily-james-cinderella-waist-shaming-controversy_b_6859868.html> Acesso em: 12 out 2016.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. (org). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

MALÉVOLA. Direção de Robert Stromberg. Produção de Sarah Bradshaw, Don Hahn, Angelina Jolie. Roteiro de Linda Woolverton. Los Angeles: Walt Disney Pictures, 2014. 1 DVD (97 min).

ROSENBERG, Jennifer. *Flappers in the Roaring Twenties*. 28 jun. 2016. Disponível em: <<http://history1900s.about.com/od/1920s/a/flappers.htm>> Acesso em: 8 out. 2016.

PERRAULT, Charles. A Bela Adormecida no Bosque. In: *Contos e fábulas*. Tradução e posfácio de Mario Laranjeira. São. Paulo: Iluminuras, 2007.

POSTMAN, Neil. *O desaparecimento da infância*. Rio de Janeiro: Graphia, 1999.

SOARES, Gabriela Quintela. *Cinema e história: uma investigação do filme Maria Antonieta*, de Sofia Coppola. Trabalho de conclusão de curso – Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2007.

TATAR, Maria. *Contos de fadas*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

TORGOVNICK, Kate. *Why is Julia Roberts The Most Beautiful Person In The World, AGAIN?* 28 abr. 2010. Disponível em: <<http://www.thefrisky.com/2010-04-28/why-is-julia-roberts-the-most-beautiful-person-in-the-world-again/>> Acesso em: 8 out. 2016.