

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE  
INSTITUTO DE LETRAS E ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS  
DOUTORADO EM LETRAS  
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO EM HISTÓRIA DE LITERATURA

Fadas, bruxas, príncipes e princesas: as representações sociais nos  
contos de fadas clássicos e suas adaptações cinematográficas

Ana Luisa Feijó Cosme

Orientador: Prof. Dr. Artur Emílio Alarcon Vaz

Rio Grande

2020

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE  
INSTITUTO DE LETRAS E ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS  
DOUTORADO EM LETRAS  
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO EM HISTÓRIA DA LITERATURA

Ana Luisa Feijó Cosme

Fadas, bruxas, príncipes e princesas: as representações sociais nos contos de fadas clássicos e suas adaptações cinematográficas

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras/Doutorado em História da Literatura da Universidade Federal do Rio Grande, como requisito parcial para a obtenção de grau de Doutora em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Artur Emílio Alarcon Vaz

Rio Grande

2020

*Dedico este trabalho a todos aqueles que, de alguma forma, me incentivaram a não desistir dos meus sonhos, me ajudando a contornar cada pedra encontrada pelo caminho. Dedico o trabalho especialmente aos meus filhos, de coração ou de sangue, que me ensinaram a eleger as verdadeiras prioridades da vida, mostrando que os laços de amor são maiores e mais importantes do que qualquer outro. Por fim, dedico essa pesquisa aos alunos, já que sem eles nada disso seria possível e tampouco faria sentido.*

## AGRADECIMENTOS

Minha gratidão a Deus, por me abençoar com uma família e com amigos com quem posso contar em todos os momentos e por me permitir trabalhar na profissão que escolhi desde a infância. Agradeço a Deus por me dar forças para seguir quando parecia tão difícil continuar. Durante os quatro anos do curso de pós-graduação muitas coisas aconteceram na minha vida pessoal e hoje entendo que cada uma delas foi para me mostrar o quanto devo ser grata ao que tenho. Obrigada, Senhor, por me ensinar a ser resiliente.

Meu sincero agradecimento ao meu companheiro de todas as horas, Maycon Rodrigues, pela compreensão e apoio incrível durante a escrita desse trabalho. Foram muitas noites em claro me fazendo companhia, muitos convites recusados para que a pesquisa fosse concluída e muitas palavras de incentivo me fazendo acreditar que desistir, embora mais fácil, não era uma opção. Muito obrigada, sem ti eu provavelmente não teria chegado até o final, foste o meu farol em meio à escuridão.

Agradeço à minha família, minha mãe, meu padrasto, meu pai e minha madrasta, pelo apoio desde as primeiras letras, por acreditarem em mim e aceitarem as minhas escolhas. Agradeço, em especial, à minha irmã Veridiana, que esteve mais próxima de mim durante o período da escrita da tese e me substituiu em tantas tarefas!

Agradeço aos meus amigos, por me fazerem tantos convites, mesmo eu negando a maioria com a desculpa de que precisava escrever. Obrigada por me entenderem, incentivarem e por manterem acordada, realmente valeu a pena! Luciana, Bruna, Angélica, Bianca, Pablo e Elisa, com certeza vocês já sabem tudo sobre essa tese de tanto me ouvirem falar sobre ela.

Sem palavras para agradecer ao meu orientador, que, muito antes de me orientar oficialmente, me incentivava e indicava o caminho a seguir. Eu sei que foi um desafio me aceitar como orientanda e te admiro muito pela coragem e

pela excelência em cada arquivo lido, cada indicação de leitura e escrita. Desde a graduação aprendi muito através dos teus ensinamentos, obrigada!

Meus agradecimentos ao Programa de Pós-Graduação em Letras e à Universidade Federal do Rio Grande, pelo ensino público e de qualidade, tenho orgulho de ser FURG. Obrigada aos mestres que contribuíram com os aprendizados que construí ao longo desses quatro anos de doutoramento, em especial à professora Dr.<sup>a</sup> Mairim Piva, pelas parcerias nos projetos e por acreditar em mim desde a graduação.

Minha gratidão à equipe da Escola Municipal de Ensino Fundamental em Tempo Integral Prof. Valdir Castro, por me apoiarem em todas as atividades acadêmicas e incentivarem a escrita desta tese.

Por fim, agradeço aos meus alunos, por inspirarem este trabalho e aceitarem todas as minhas propostas de leituras e criação de contos de fadas, vocês são a motivação dessa pesquisa, obrigada!

-

## RESUMO

A presente tese tem por objetivo analisar como as representações sociais nos contos de fadas clássicos e suas adaptações cinematográficas modificaram-se, conforme seu contexto de produção. A partir desta pesquisa, pretendemos contribuir com a História da Literatura, através da premissa de que a literatura possibilita que identifiquemos, no texto literário, representações sociais. Sendo assim, observamos, mediante um viés comparativo, os personagens fada, bruxa, príncipe e princesa. Tal estudo, em que foram consideradas as particularidades da literatura e do cinema, mostra como ocorrem alterações ao comparar as adaptações com os textos-fonte, compreendendo como e por que elas acontecem. Ademais, possibilita compreender qual a intenção – homenagem ou crítica – da adaptação em relação ao texto-fonte, seguindo a teoria da adaptação proposta por Linda Hutcheon. Como *corpus* deste trabalho, selecionamos duas versões do conto “Branca de Neve” (1812/1815 e 1822), dos Irmãos Grimm; suas adaptações fílmicas *Branca de Neve e os sete anões* (1937), dos Estúdios Walt Disney, dirigida por David Hand; e *Espelho, espelho meu* (2012), dirigida por Tarsen Singh; e as versões da história da Bela Adormecida de Charles Perrault e dos Irmãos Grimm – “Bela Adormecida no bosque” (1697) e “A Bela Adormecida” (1812/1815), respectivamente; a adaptação cinematográfica *A Bela Adormecida* (1959), dirigida por Clayde Geronimi, e o filme *Malévola* (2014), de Robert Stromberg, ambos também dos Estúdios Walt Disney. Nossa análise pauta-se nas obras *História da vida privada*, organizada por Philippe Ariès e Georges Duby (1991), e *Minha história das mulheres*, de Michelle Perrot (2008). Como principal fundamentação teórica, utilizamos as concepções de Linda Hutcheon, sobretudo aquelas constantes em seu livro *Uma teoria da adaptação* (2013). Além disso, fizemos uso dos estudos de Bruno Bettelheim (2007), Robert Darnton (1986), Tomás Enrique Creus (2006), Manuela Penafria (2009), Stuart Hall (2014), Peter Hunt (2010), Julia Kristeva (1974), Nelly Novaes Coelho (1985, 2003 e 2010) e Robert Stam (2006 e 2008).

Palavras-chave: Contos de fadas clássicos; adaptação cinematográfica; representações sociais

## ABSTRACT

The present thesis aims to analyze how the social representations in classic fairy tales and their cinematographic adaptations have changed according to their context of production. From this research, we intend to contribute to the History of Literature through the premise that literature allows us to identify, in the literary text, social representations. Thus, we observe through a comparative way the following characters fairy, witch, prince and princess. Such a study, in which the particularities of literature and cinema were considered, shows us how the changes occur when comparing adaptations to source texts, understanding how and why they happen. Besides, it makes possible to understand the intention - reverence or criticism - of the adaptation in relation to the source text, following the theory of adaptation proposed by Linda Hutcheon. As a corpus of this work, we selected two versions of the short story "Snow White" (1812/1815 and 1822), by the Grimm Brothers; its movie adaptations *Snow White and the Seven Dwarfs* (1937), by Walt Disney Studios, directed by David Hand; and *Mirror, my mirror* (2012), directed by Tarsen Singh; and the versions of Charles Perrault and the Grimm Brothers Sleeping Beauty story - "Sleeping Beauty in the Woods" (1697) and "Sleeping Beauty" (1812/1815), respectively; the movie adaptation *Sleeping Beauty* (1959), directed by Clyde Geronimi, and the movie *Maleficent* (2014), by Robert Stromberg, both also from Walt Disney Studios. Our analysis is based on the information obtained in *History of private life*, organized by Philippe Ariès and Georges Duby (1991), and *My history of women*, by Michelle Perrot (2008). As the main theoretical foundation, we used Linda Hutcheon's conceptions, especially those in her book *A theory of adaptation* (2013). In addition, we used the studies of Bruno Bettelheim (2007), Robert Darnton (1986), Tomás Enrique Creus (2006), Manuela Penafria (2009), Stuart Hall (2014), Peter Hunt (2010), Julia Kristeva (1974) Nelly Novaes Coelho (1985, 2003 and 2010) and Robert Stam (2006 and 2008).

Keywords: Classic fairy tales; cinematographic adaptation; social representations.

### Lista de fotogramas:

|                                                                |     |
|----------------------------------------------------------------|-----|
| Fotograma 01: Livro da história de Bela Adormecida.....        | 118 |
| Fotograma 02: Príncipe conhecendo Aurora.....                  | 120 |
| Fotograma 03: Cenário da chegada de Malévola.....              | 121 |
| Fotograma 04: Malévola 1959.....                               | 122 |
| Fotograma 05: As três boas fadas.....                          | 123 |
| Fotograma 06: Aurora sendo levada para a floresta.....         | 126 |
| Fotograma 07: ilustração da montanha de Malévola.....          | 127 |
| Fotograma 08: ilustração do castelo de Stefan.....             | 127 |
| Fotograma 09: Aurora cantarolando enquanto cuida da casa ..... | 129 |
| Fotograma 10: Príncipe.....                                    | 130 |
| Fotograma 11: Príncipe velho.....                              | 135 |
| Fotograma 12: Fadas salvando o príncipe.....                   | 137 |
| Fotograma 13: Malévola sendo derrotada.....                    | 138 |
| Fotograma 14: Dança de Aurora e do príncipe.....               | 139 |
| Fotograma 15: Malévola na infância.....                        | 145 |
| Fotograma 16: Malévola pensativa.....                          | 146 |
| Fotograma 17: Beijo de Stefan.....                             | 147 |
| Fotograma 18: Malévola de asas abertas.....                    | 148 |
| Fotograma 19: Stefan causando o <i>dano</i> .....              | 159 |
| Fotograma 20: O sofrimento de Malévola.....                    | 150 |
| Fotograma 21: Escuridão dominando Moor.....                    | 152 |
| Fotograma 22: Figurino de Malévola.....                        | 153 |
| Fotograma 23: Stefan ajoelha-se diante da fada.....            | 154 |
| Fotograma 24: Malévola salvando a criança.....                 | 156 |
| Fotograma 25: Contato de Aurora e Malévola.....                | 157 |
| Fotograma 26: Moor recuperando seu encanto.....                | 158 |
| Fotograma 27: Stefan conversando com as asas.....              | 159 |
| Fotograma 28: Livro da história de Branca de Neve.....         | 184 |
| Fotograma 29: Branca de Neve coberta de andrajos.....          | 185 |
| Fotograma 30: Príncipe.....                                    | 187 |

|                                                               |     |
|---------------------------------------------------------------|-----|
| Fotograma 31: Caçador desistindo de matar Branca de Neve..... | 188 |
| Fotograma 32: Punição da madrasta.....                        | 194 |
| Fotograma 33: Beijo que desperta Branca de Neve.....          | 195 |
| Fotograma 34: Branca de Neve salvando o príncipe .....        | 200 |
| Fotograma 35: Tratamento de beleza da rainha (I).....         | 202 |
| Fotograma 36: Tratamento de beleza da rainha (II) .....       | 202 |
| Fotograma 37: Tratamento de beleza da rainha (III) .....      | 202 |
| Fotograma 38: Mudança física de Branca de Neve.....           | 206 |
| Fotograma 39: Príncipe sendo beijado à força.....             | 209 |
| Fotograma 40: Príncipe beijando Branca de Neve.....           | 209 |

## Lista de quadros

|                                                                               |     |
|-------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Quadro 01: Quadro sinóptico “Bela Adormecida no bosque” (1697).....           | 107 |
| Quadro 02: Quadro sinóptico “A Bela Adormecida” (1812/1815).....              | 111 |
| Quadro 03: Quadro sinóptico <i>A Bela Adormecida</i> (1959).....              | 141 |
| Quadro 04: Quadro sinóptico <i>Malévola</i> (2014).....                       | 169 |
| Quadro 05: Quadro sinóptico de “Branca de Neve” (1812/1815):.....             | 178 |
| Quadro 06: Quadro sinóptico “Bela Adormecida” (1822).....                     | 179 |
| Quadro 07: Quadro sinóptico <i>Branca de Neve e os sete anões</i> (1937)..... | 196 |
| Quadro 08: Quadro sinóptico <i>Espelho, espelho meu</i> (2012).....           | 213 |

## SUMÁRIO

|                                                                                                              |     |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Considerações Iniciais .....                                                                                 | 12  |
| 1. Adaptação, paródia e intertexto: o diálogo entre a literatura e o cinema .....                            | 25  |
| 2. Adaptação dos contos de fadas e as representações sociais .....                                           | 40  |
| 2.1 O contexto social dos contos clássicos .....                                                             | 56  |
| 2.2 O contexto social das adaptações cinematográficas .....                                                  | 73  |
| 3. Análise dos contos de fadas e suas adaptações .....                                                       | 84  |
| 3.1 A história clássica da Bela Adormecida: Perrault e Grimm.....                                            | 100 |
| 3.2 A história da menina amaldiçoada sob o olhar cinematográfico: animação da Disney e <i>Malévola</i> ..... | 115 |
| 3.3 Branca de Neve e os sete anões: Grimm I e II.....                                                        | 172 |
| 3.4 A menina envenenada sob o olhar cinematográfico: animação da Disney e <i>Espelho, espelho meu</i> .....  | 182 |
| Considerações Finais.....                                                                                    | 235 |
| Referências.....                                                                                             | 242 |

## Considerações Iniciais

As histórias maravilhosas são contadas através de diferentes versões. Sabemos que os contos de fadas eram transmitidos oralmente e, ao longo do tempo, foram registrados através da recolha de textos de diversos autores, sendo que cada um deles fez as adaptações que julgou necessárias, conforme a realidade social na qual a narrativa estava inserida, como nos casos de Charles Perrault e dos Irmãos Grimm. Dessa forma, com o passar do tempo, temos diferentes versões da mesma história, como é o caso de “A Bela Adormecida”, que está presente tanto na coleção de Perrault quanto na recolha dos Grimm.

Além disso, essas histórias maravilhosas fazem parte do imaginário infantil e juvenil. Conforme Nelly Novaes Coelho, a primeira coletânea de contos infantis publicada foi a de Charles Perrault, em 1697, com o título *Contos da Mamãe Gansa*. Porém, foi só no século XIX que a Literatura Infantil se consolidou e teve sua expansão pela Europa a partir da publicação de *Contos maravilhosos infantis e domésticos*, dos Irmãos Grimm (1812/1815), obra que apresentava contos semelhantes aos de Perrault.

Essas narrativas eram contadas com o objetivo de educar e moralizar as crianças e jovens ouvintes e, por isso, representavam os comportamentos sociais tidos como padrão da época em que circulavam. Dessa forma, as mulheres, por exemplo, eram representadas como possuidoras de um comportamento passivo e, a partir de sua conduta submissa, obtinham o seu final feliz, o qual ocorria através do encontro com o “príncipe encantado”, com quem casariam e seriam felizes para sempre.

Conforme Bruno Bettelheim, na obra *A psicanálise dos contos de fadas* (2007), ao longo do tempo, essas histórias sofreram adaptações e releituras, absorvendo os conceitos sociais da época em que foram contadas. Desse modo, as adaptações dos contos de fadas, no século XXI, trazem em seu cerne, por exemplo, uma representação do comportamento feminino diferente

daquela apresentada pelos contos de fadas clássicos, pois, nessas novas histórias, a mulher não é punida por possuir uma conduta ativa.

Nesse sentido, propomos analisar como as representações sociais nos contos de fadas clássicos<sup>1</sup> e suas adaptações cinematográficas modificaram-se, conforme seu contexto de produção. Para tanto, foram consideradas as particularidades do texto literário e do cinema. A partir desta pesquisa, pretendemos contribuir com a História da Literatura, através da premissa de que a literatura possibilita que identifiquemos nele representações sociais, as quais possibilitam observarmos, mediante um viés comparativo, os personagens fada, bruxa, príncipe e princesa, mostrando, neste estudo, como ocorrem alterações ao comparar as adaptações com os textos-fonte, compreendendo como e por que elas acontecem. Ademais, possibilita compreender qual a intenção – homenagem ou crítica – da adaptação em relação ao texto-fonte, seguindo a teoria da adaptação proposta por Linda Hutcheon.

Assim, traçaremos um paralelo comparando os textos clássicos de Perrault e dos Grimm com as suas adaptações fílmicas, apontando as principais mudanças que ocorrem nas diegeses dos contos de fadas contemporâneos, adaptações cinematográficas, compreendendo como ocorrem e quais as motivações históricas e culturais de tais alterações. Faremos a comparação, também, entre as próprias produções cinematográficas, observando como se dão as representações sociais nos filmes escolhidos.

Ademais, estudando as motivações para as adaptações dos contos de fadas para o cinema e a maneira como essas adaptações ocorrem, poder-se-á compreender como a estrutura dessas histórias se modifica e como seus elementos e personagens se transformam.

Da mesma forma, abordaremos a necessidade de tais histórias serem

---

<sup>1</sup> Ao utilizarmos o termo “clássico”, estamos nos referindo aos contos compilados nas primeiras coletâneas de Literatura Infantil apontadas por Nelly Novaes Coelho, ou seja, nos referimos especificamente aos contos de Charles Perrault, Irmãos Grimm e Hans Christian Andersen.

revisitadas e atualizadas, uma vez que representam os comportamentos sociais da época em que são produzidas, além de demonstrarmos como as mudanças comportamentais e históricas influenciam o enredo dessas narrativas.

As histórias que compõem o *corpus* da presente pesquisa servirão para refletir acerca do período em que foram produzidas, comparando as representações sociais que apresentam e como ocorrem as mudanças nas adaptações. As obras escolhidas são: “Branca de Neve” (1812/1815 e 1822), dos Irmãos Grimm; suas adaptações fílmicas *Branca de Neve e os sete anões* (1937), dos Estúdios Walt Disney, dirigida por David Hand, e *Espelho, espelho meu* (2012), dirigida por Tarsen Singh; e as versões da história da Bela Adormecida de Charles Perrault e dos Irmãos Grimm – “Bela Adormecida no bosque” (1697) e “A Bela Adormecida” (1812/1815), respectivamente; a adaptação cinematográfica *A Bela Adormecida* (1959), dirigida por Clayde Geronimi, e o filme *Malévola* (2014), de Robert Stromberg, ambos também dos Estúdios Walt Disney.

A escolha desse *corpus* ocorreu a partir da nossa experiência docente, através da prática com alunos dos Anos Iniciais e Anos Finais do Ensino Fundamental, em que observamos como os contos de fadas ainda fazem parte do imaginário dos alunos e como estes demonstram interesse por suas adaptações. Além disso, durante nosso contato com estudantes do Ensino Fundamental, verificamos que grande parte dos educandos conhece essas histórias através dos filmes dos Estúdios Walt Disney ou de versões impressas adaptadas das películas, sem conhecerem as versões clássicas de Perrault e dos Grimm<sup>2</sup>.

Uma das motivações para elaborar a presente tese deve-se a algumas experiências com a recepção de alunos (crianças e adolescentes) diante de diferentes versões dos contos de fadas. A primeira delas ocorreu em 2012, ainda durante a graduação, com a atuação no PIBID – Língua Portuguesa, em

---

<sup>2</sup> Com o termo “clássicas”, nos referimos às histórias publicadas por Perrault em 1697 e pelos Irmãos Grimm entre 1812 e 1815 e adaptadas pelos escritores alemães em 1822.

uma escola da cidade de Rio Grande. Nessa ocasião, através do trabalho com diferentes histórias maravilhosas, foi possível notar o descontentamento dos estudantes diante das histórias difundidas pelos Estúdios Walt Disney. No ano seguinte, durante o Estágio Supervisionado, necessário para a conclusão do curso de Letras, retomamos tal atividade e percebemos que, ao apresentarmos adaptações de contos de fadas atuais, os alunos apropriavam-se das mesmas, possibilitando uma maior identificação do leitor com o texto, se compararmos ao contato com os clássicos. Diante de tal situação, decidimos compreender mais claramente como ocorrem as adaptações dos contos de fadas contemporâneos<sup>3</sup>.

A adaptação não é algo recente, pois estava presente, por exemplo, nos textos dos próprios Irmãos Grimm, já que, como aponta Nelly Novaes Coelho (2003), na segunda edição da publicação dos escritores alemães (1822), os autores decidiram retirar episódios com demasiada violência e/ou maldade, influenciados pelo ideário cristão da época. Já que tais histórias eram contadas para crianças e jovens com o intuito de educá-los e moralizá-los, os ensinamentos precisavam ir ao encontro dos padrões daquela sociedade. Dessa forma, essas histórias procuravam representar os perfis e comportamentos sociais esperados pelo contexto em que foram produzidas. Diante de tais fatos, percebemos a importância de um estudo acerca das adaptações dos contos de fadas e adaptações cinematográficas, investigando suas motivações.

Ainda em torno dessa temática, em 2015, no projeto “Oficina de contação: a formação de leitores”, coordenado pela professora Mairim Linck Piva – docente do Instituto de Letras e Artes, da Universidade Federal do Rio Grande –, desenvolvemos uma atividade de contação de histórias que inicialmente resgatou o conto clássico da Branca de Neve e, depois, abordou o conto “Minha Versão da história – Rainha”, contada partir do ponto de vista da madrasta. Em seguida, solicitamos que os alunos do primeiro ao quinto ano do

---

<sup>3</sup> Essas atividades geraram dois trabalhos acadêmicos que tratam da receptividade dos alunos aos contos de fadas clássicos e suas releituras pelos alunos, os quais podem ser lidos com mais detalhes em COSME; PIMPÃO (2013) e COSME; MACHADO (2016).

Ensino Fundamental elaborassem suas próprias histórias, escolhendo uma versão. Como resultado, pudemos observar que as crianças não concordavam com a versão clássica, optando, portanto, pela versão que valorizava a rainha.

Além disso, uma atividade de (re)criação de contos de fadas foi aplicada em quatro cursos de extensão oferecidos pelo Instituto de Letras e Artes da Universidade Federal do Rio Grande, sob a coordenação da professora Mairim Linck Piva e que fizeram parte do programa “Socializando a leitura”: “O imaginário nos contos de fadas” (2014), “Literatura: leituras, escrita e ensino” (2015); “O imaginário dos contos de fadas” (2015); e “Entretextos” (2015). A referida atividade consistia em proporcionar aos alunos, inicialmente, o contato com os contos de fadas clássicos e suas adaptações. Posteriormente, foi solicitado que eles produzissem as suas próprias versões dessas narrativas, as quais deveriam conter no mínimo um elemento que identificasse o conto que servira de inspiração. A partir dessa proposta, observamos que a grande maioria dos contos produzidos pelos alunos desses cursos apresentava elementos inovadores e relacionados à cultura atual. Analisando, por exemplo, os textos produzidos na primeira edição do curso “O imaginário nos contos de fadas”, notamos que, das 26 narrativas recolhidas, 25 apresentavam uma releitura de um conto clássico, sendo que destas 18 apresentavam elementos da atualidade, como aparelhos tecnológicos, questões ligadas à universidade, mulheres ativas etc. Com essa prática, concluímos que os contos de fadas tradicionais não agradam tanto os leitores, já que estes não se identificam com as histórias tradicionais, por isso, no processo de produção das adaptações, os estudantes atualizam as narrativas para a sua realidade (COSME, 2015b).

Diante dessa temática, já desenvolvemos alguns artigos que serviram para colocar em discussão a questão do comportamento feminino nos contos de fada clássicos e atuais. Os dois primeiros estudos (COSME, 2014; 2015a) analisam como ocorrem as mudanças na representação do comportamento feminino em duas versões do conto de Bela Adormecida (de Perrault e dos Grimm) e, através deles, concluímos que, embora separadas por mais de um século, as duas versões apresentam a figura feminina de forma submissa, em conformidade aos comportamentos tidos como padrão na sociedade patriarcal

em que foram recolhidos/reescritos. Já o trabalho “Branca de Neve, do conto ao filme” (COSME, 2019) buscou analisar o conto clássico dos Irmãos Grimm, “Branca de Neve” (1812/1815), e o filme *Espelho, espelho meu* (2012), observando as mudanças ocorridas na representação da protagonista e como tais alterações se relacionam com a história social da mulher.

Ademais, nossa dissertação de mestrado (COSME, 2016) também versou sobre esse tema, trazendo uma análise comparativa da representação feminina da personagem Branca de Neve no conto dos Irmãos Grimm e no filme *Espelho, espelho meu*. A partir disso, decidimos realizar a presente pesquisa com o objetivo de dar continuidade aos estudos anteriores, analisando não só a questão de a figura feminina ser ou não representada de forma submissa, mas como ocorre a adaptação dessas personagens, bem como ampliarmos para a análise do personagem masculino, além de compararmos as adaptações cinematográficas com os clássicos e entre si.

Diante do exposto, faz-se necessário discutir as pesquisas acadêmicas concluídas que tratam da temática da presente tese. A partir de uma busca nos principais bancos de trabalhos acadêmicos<sup>4</sup>, encontramos, em sua maioria, estudos acerca das adaptações dos contos de fadas e a representação feminina. Todavia, não encontramos nenhuma pesquisa que tratasse dos textos e filmes em questão de forma comparativa, utilizando Hutcheon como fundamentação teórica ou os aspectos históricos que contribuem com as alterações nas representações dos personagens que serão analisados, ou seja, não só a questão do comportamento feminino, mas como é feita a representação dos personagens que serão analisados, abarcando o feminino (princesa, fada e bruxa) e o masculino (príncipe).

Entretanto, mesmo não tendo encontrado estudos acadêmicos que abordem especificamente o tema que propomos e que se utilizem do nosso

---

<sup>4</sup> Busca realizada no banco de dados da Plataforma Lattes/CNPq, banco de dissertações e teses da CAPES – Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, Portal Domínio Público e Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações. A pesquisa se deu em três etapas, sendo uma feita em novembro de 2015, outra em julho de 2017 e a última em julho de 2019, para, assim, verificar se outros trabalhos acerca do nosso tema haviam sido publicados ou estavam em andamento.

referencial e metodologia, alguns mostraram-se de grande relevância para a presente pesquisa.

É importante ressaltar que, visto que esta tese dá continuidade ao nosso trabalho de dissertação finalizado no ano de 2016, já foi realizado, nesse estudo anterior, um levantamento das principais pesquisas que se relacionam com a adaptação dos contos de fadas bem como da representação das personagens femininas nos mesmos, principalmente no que se refere à história da princesa Branca de Neve. Dessa forma, nossa pesquisa atual focou-se nas publicações desenvolvidas a partir de 2015, buscando estudos que envolvessem não só a representação feminina, mas as representações sociais também da figura masculina, bem como a adaptação dos contos de fadas, principalmente da Bela Adormecida e do filme *Malévola* (2014), uma vez que esse levantamento ainda não havia sido realizado. Na busca por pesquisas relacionadas ao nosso estudo, encontramos textos das áreas de comunicação, tecnologias para o ensino de linguagens, estudos da linguagem, ensino em educação básica, educação relacionada à questão de gênero, teoria literária, imagem e som, direito e saúde.

Um dos textos mais relevantes que encontramos foi a dissertação *A antinomia entre o bem e o mal no filme Malévola* (Uniandrade, 2016), de Patrícia de Castro, que utiliza os contos da princesa adormecida de Giambaitista Basile, Perrault e Grimm e o filme de 2014. Porém, o foco da dissertação é a dicotomia entre o bem e o mal e como ela está presente na personagem Malévola, no filme do qual é protagonista. O estudo não utiliza a teoria da adaptação de Hutcheon e nem relaciona os comportamentos da personagem protagonista da película com as mudanças comportamentais ocorridas ao longo do tempo em nossa sociedade.

No campo da comunicação, a dissertação *A mulher além do bem e do mal: Malévola e a representação cinematográfica do feminino integrado* (UMESP, 2016), de Patrícia Machado, aborda a história da princesa adormecida, analisando o filme *Malévola* e como ocorre a representação do bem e do mal na construção da protagonista. Porém, o foco da dissertação é a presença do feminismo na conduta dessa personagem, distanciando-se da

nossa pesquisa. Todavia, o trabalho de Patrícia Machado apresenta um levantamento acerca dos Estúdios Disney. No capítulo “Os contos contados pela Disney – uma genealogia de um imaginário feminino”, a autora apresenta informações de grande valia acerca do surgimento, em 1923, da Walt Disney Company, apontando as principais contribuições e características das películas dos Estúdios Walt Disney no que se refere aos contos de fadas e à caracterização de suas princesas. O capítulo é relevante para o estudo dos filmes que compõem o nosso *corpus* e que fazem parte do repertório de películas produzidas pela Disney.

A dissertação *Do papel à tela, três histórias de princesas: reconfigurações do feminino entre literatura e cinema* (UFG, 2017), de Fernanda Lazara de Oliveira Santos, também trata da figura feminina em adaptações cinematográficas, incluindo o filme *Malévola*. A dissertação citada busca relacionar três películas (*Malévola*, *Frozen* e *Valente*) com seus textos-fonte e aborda a questão do uso do cinema nas aulas de literatura. Esse texto trabalha com a teoria da adaptação e do cinema, utilizando a teoria do cinema durante a análise do *corpus*; porém, diferentemente do que fazemos em nossa tese, Fernanda Santos não considera o contexto social durante sua análise, focando na figura feminina e as diferenças entre os contos e os filmes. Durante sua dissertação, a pesquisadora não relaciona o filme *Malévola* com o filme *Bela Adormecida*, de 1959, que é citado, mas que usará o texto dos Grimm para fins de comparação. Para ela, esse seria o primeiro texto da princesa adormecida, descartando Perrault e Basile, os quais não são citados ao longo da dissertação.

A dissertação *Feminilidades (im)possíveis em Malévola: uma abordagem de gênero* (UFRGS, 2018), de Olívia Tavares, também trata dos contos de fadas e o filme *Malévola*. A autora pesquisa como os discursos feministas estão imbricados na composição dessa feminilidade da personagem Malévola, a partir das duas produções cinematográficas dos Estúdios Disney que tratam da história da princesa amaldiçoada pela fada má. A autora cita os contos de Basile, de Perrault e dos Grimm, mas explica que seu foco é analisar apenas

as películas. Seu enfoque é na descrição das cenas e de como Malévola torna-se uma liderança para o seu povo.

A tese *Malévola, a boa vilã: a adaptação fílmica do conto de fadas: a bela adormecida como conduta moral da protagonista* (UCS, 2017), escrita por Maria Dorothea Franco, aborda o filme *Malévola* como uma adaptação dos contos dos Irmãos Grimm, porém, utiliza o título do conto de Perrault como referência. Seu estudo busca investigar a ambiguidade da personagem Malévola em relação ao bem e o mal, observando o comportamento moral da protagonista. Embora utilize a teoria da adaptação, de Linda Hutcheon, analisa a obra a partir do viés da psicologia para tratar do bem e do mal, utilizando, ainda, a teoria do cinema e do conto. A autora aproxima a personagem Malévola dos seres humanos por sua ambiguidade e explica como essa adaptação poderia auxiliar os indivíduos a compreenderem o mundo em que vivemos de forma simbólica e inconsciente, por possuir essa característica típica dos seres humanos, a ambiguidade.

O estudo *Assista outra vez: uma revisitação dos contos de fadas através de A Bela Adormecida (1959) e Malévola (2014)* (UFSCar, 2018), de Amanda Mazzini, trabalha a questão da recepção dessas obras, abordando o contexto de produção e recepção dos filmes. Além disso, a autora utiliza elementos próprios da área de imagem e som para realizar as análises, considerando a teoria do cinema. Ademais, analisa as canções dos dois filmes, comparando-as e relacionando-as com a história de cada uma das películas, apontando como as mesmas modificam-se conforme as adaptações das obras. Utilizaremos esse estudo como fonte para abordar as canções presentes nos filmes analisados em nossa tese. Nossa análise pautar-se-á nas canções adaptadas para a Língua Portuguesa, já que utilizamos os filmes e os contos traduzidos/dublados.

O trabalho *A heroína dos contos infantis: do era uma vez ao agora* (UNAMA, 2016), de Hellen Moura, trabalha com as histórias das princesas Rapunzel e Bela Adormecida, usando os contos clássicos escritos pelos Irmãos Grimm e os filmes *Enrolados* (2010) e *Malévola* (2014). A autora trabalha com os conceitos de pré-modernidade e pós-modernidade, indicando que as obras

se modificam porque a sociedade também passa por alterações. O estudo apresenta imagens dos filmes analisados, porém, estas não contribuem para a pesquisa que a autora realiza. São analisados o foco narrativo, a efabulação, os personagens e a figura do herói, comparando os elementos dos contos e dos filmes.

Outro dos textos que se mostrou relevante para a nossa pesquisa foi a dissertação *Bela Adormecida e Malévola: questões de gênero em um diálogo intertextual e intermediático* (Uniandrade, 2018), de Helen Fabiana Sima. Em seu texto, Sima analisa três versões literárias e duas versões fílmicas da história de Bela Adormecida: os contos de Basile, de Perrault e dos Grimm e os dois filmes dos Estúdios Walt Disney (1959 e 2014). Nesse sentido, a dissertação dialoga diretamente com a nossa tese, todavia, o foco da mesma mantém-se na análise da questão de gênero, analisando as atitudes de Malévola e de Bela Adormecida, sem trazer a questão do masculino bem como das representações sociais. É importante ressaltar que Sima também cita Linda Hutcheon em seus fundamentos teóricos, porém, sem se deter nisso, não sendo sua principal contribuição teórica, ao contrário da nossa análise, que buscará relacionar os textos-fonte e suas adaptações com a teórica de Hutcheon desde nossas questões norteadoras até nossa análise e conclusão<sup>5</sup>.

Na dissertação *E a moral da história é: cinema, gênero e imaginário na educação* (Unesp, 2016), de autoria de Fabiani Trindade, são analisados os filmes *Branca de Neve e os sete anões* (1937), *Branca de Neve e o caçador* (2012), *A Bela Adormecida* (1959) e *Malévola* (2014), visando compreender como essas obras influenciam na formação do pensamento dos alunos. Durante seu estudo, que não aborda os contos clássicos, Fabiani Trindade trata o cinema como uma fonte de instrução e justifica a escolha do trabalho com os filmes por estes representarem uma mudança no comportamento dos homens e mulheres e por serem inspirados nos contos dos Irmãos Grimm<sup>6</sup>. A

---

<sup>5</sup> É nosso dever ressaltar que, durante a leitura, descobrimos que essa dissertação possui trechos retirados da dissertação de Fernanda Santos (2017), configurando um aparente plágio.

<sup>6</sup> Todavia, a pesquisadora comete um equívoco, pois, segundo ela, ao contrários das produções cinematográficas, os contos dos Grimm não haviam sido modificados/adaptados pelos mesmos, ou seja, afirma que os escritores alemães apenas realizaram o registro escrito

autora apresenta quadros sinópticos nos quais analisa os elementos dos filmes de forma comparativa. Ressaltamos que recebemos essa ideia do quadro sinóptico de forma positiva e apresentamos o quadro de análise das obras que compõem o nosso *corpus*.

Por fim, o texto de maior relevância que encontramos em nossa pesquisa da fortuna crítica relacionada à nossa tese é o intitulado *Interferência de fatores culturais da sociedade contemporânea na adaptação do conto de fadas para o cinema* (UNIRITTER, 2015), de Luciele da Silva. No referido estudo, a autora analisa a história da princesa Branca de Neve, usando o conto dos Grimm e os filmes *Espelho, espelho meu* (2012) e *Branca de Neve e o caçador* (2012), visando explicitar a interferência das questões sociais da contemporaneidade, determinantes na estrutura das adaptações cinematográficas do conto.

A autora propõe-se a realizar um caminho de pesquisa semelhante ao nosso, abordando o contexto social do conto e dos filmes e a teoria do cinema e da adaptação, de Robert Stam e Linda Hutcheon, respectivamente. Luciele da Silva baseia-se na teoria de Vladimir Propp para tratar do conto e dos filmes, apresentando cada uma das trinta e uma funções apontadas pelo teórico. Para trabalhar o conto dos Irmãos Grimm, a pesquisadora utiliza a segunda versão publicada pelos escritores alemães, na qual há a presença da morte da mãe de Branca de Neve. A apresentação do conto e dos filmes vai acompanhando os elementos da teoria de Propp utilizados pela autora: início, ruptura, confronto, superação de obstáculos e perigos, restauração e desfecho, além do tema, do estilo e da caracterização dos personagens de acordo com suas ações. O foco da dissertação é apenas a figura feminina, com ênfase no fato de os filmes tratarem da vaidade, da astúcia e da reafirmação da mulher, relacionando tais características às mudanças na sociedade. Não há análise dos personagens masculinos tanto do conto como dos filmes.<sup>7</sup>

---

das histórias, sem alterá-las – o que podemos afirmar, de imediato, conforme as leituras realizadas, não estar correto.

<sup>7</sup> Encontramos mais um estudo que possui relação com nossa tese, é a pesquisa *Como não adormecer: a construção da identidade de gênero na infância a partir da análise discursiva do*

Dessa maneira, ressaltamos a relevância da nossa pesquisa, já que não encontramos, durante a busca de trabalhos, nenhum estudo que realize a análise que pretendemos, pois a maioria das pesquisas são direcionadas à figura feminina e à educação.

Justificamos a presente tese por procurar desbravar um campo que possui grande relevância para o imaginário humano e que é de grande valia para as considerações sobre as mudanças nas histórias maravilhosas. Uma vez que o conto de fadas é um gênero que se adaptou às mudanças sociais e tecnológicas ocorridas ao longo do tempo, é de extrema importância estudar como isso aconteceu e a relação com o contexto de produção e recepção dessas histórias.

Para a análise comparativa dos contos de fadas clássicos e suas adaptações, faremos, inicialmente, a revisão do referencial teórico, no capítulo 1. Utilizaremos, como principal contribuição teórica, as reflexões de Linda Hutcheon, nas obras *Uma teoria da adaptação* (2013) e *Uma teoria da paródia* (1985), visto que ela apresenta sua teoria acerca da adaptação, explanando seu conceito e suas particularidades. Usaremos também os textos de Bruno Bettelheim, em *A psicanálise dos contos de fadas* (2007), e de Nelly Novaes Coelho, na obra *Contos de fadas: mitos símbolos e arquétipos* (2003), além das obras *Crítica, teoria e literatura infantil* (2010), de Peter Hunt, e *Introdução à semiótica* (1974), de Julia Kristeva. A escolha desses estudiosos, inicialmente, se justifica por abordarem assuntos referentes à adaptação, à paródia e aos contos de fadas.

Já no capítulo 2, discorreremos sobre os contos de fadas e a adaptação, levando em consideração os comportamentos sociais dos períodos das obras que compõem o *corpus* da pesquisa. Para isso, teremos como base a obra O

---

conto “A Bela Adormecida”. Porém, não encontramos o texto para leitura na íntegra, apenas o seu resumo no banco de teses e dissertações da CAPES. Tal resumo explica que a pesquisa se utiliza do conto clássico e do filme de 2014 como recurso didático, apresentando, inclusive, um produto pedagógico resultante do estudo. Assim, o que podemos depreender a partir do resumo disponibilizado é que a dissertação visa analisar a identidade de gênero na educação como as obras citadas contribuem para essa construção por parte das crianças.

*grande massacre dos gatos* (1986), de Robert Darnton, principalmente o capítulo “Histórias que os camponeses contam”; a coleção *História da vida privada* (1991), organizada por Philippe Ariès e George Duby; e a obra *Minha história das mulheres* (2008), de Michelle Perrot. Além disso, para tratarmos do conceito de “representação social”, abordaremos a obra *A identidade cultural na pós-modernidade* (2014), de Stuart Hall.

No capítulo 3, faremos a análise comparativa das obras que compõem o nosso *corpus*, relacionando-as com os seus contextos de produção, a partir das informações do capítulo 2, bem como com os aspectos teóricos do capítulo 1. Trataremos das principais mudanças nas representações sociais, verificando como e por que elas ocorrem a partir da análise dos personagens bruxa, fada, príncipe e princesa. É importante ressaltar que nosso estudo leva em consideração as peculiaridades da literatura e do cinema e que, por isso, a análise das obras literárias e cinematográficas ocorrem de maneira diferente, com base na teoria do conto maravilhoso e do cinema. Portanto, no capítulo 3, no qual serão realizadas as análises das obras, realizaremos uma explanação da teoria do conto maravilhoso, de Vladimir Propp (1984), e da teoria do cinema, de Tomás Enrique Creus (2006), Robert Stam (2008) e Manuela Penafria (2009). Ainda nesse capítulo, apresentaremos um quadro geral dos personagens das obras analisadas e suas funções, apontando quais as principais mudanças em suas ações entre os clássicos e suas adaptações cinematográficas.

Por fim, em nossas considerações finais, mostraremos algumas conclusões – mesmo que parciais – do que analisamos ao longo da tese, compreendendo como ocorreram as adaptações e apontando quais as direções futuras para o gênero conto de fadas.

## 1. Adaptação, paródia e intertexto: o diálogo entre a literatura e o cinema

A adaptação está em todos os lugares, desde as telas de televisão, palcos musicais, parques temáticos, músicas, cinema e literatura. Para abordar a adaptação de forma teórica, escolhemos a autora Linda Hutcheon com a sua obra *Uma teoria da adaptação* (2013). Além dessa obra, a autora possui um trabalho anterior, intitulado *Uma teoria da paródia* (1985), que também nos servirá como suporte teórico.

Conforme explica Linda Hutcheon (2013), sempre que uma adaptação é criada, é levado em consideração o seu contexto de produção. Nesse sentido, o leitor/espectador encontrará mudanças em relação ao texto-fonte<sup>8</sup>, visto que as alterações são necessárias para que a narrativa esteja adequada às concepções sociais da época em que está inserida:

mesmo sem qualquer atualização temporal ou alterações no cenário nacional ou cultural, não é preciso muito tempo para que o contexto modifique o modo como uma história é recebida. Tanto o que é (re)enfatizado quanto – mais importante ainda – o modo como uma história pode ser (re)interpretada são passíveis de mudanças radicais. Uma adaptação [um texto-fonte], assim como a obra adaptada, está sempre inserida em um contexto – um tempo e um espaço, uma sociedade e uma cultura; ela não existe num vazio. A moda, sem falar nos sistemas de valores, é dependente do contexto. Vários adaptadores, a fim de encontrar ressonância contemporânea para seus públicos, lidam com essa realidade da recepção atualizando temporalmente a história. (HUTCHEON, 2013, p. 192)

---

<sup>8</sup> Linda Hutcheon utiliza a expressão “texto adaptado” em lugar de “texto fonte”, para que não pareça que está menosprezando a nova obra. Todavia, assim como em nosso trabalho anterior *Era uma vez... Branca de neve e a representação feminina no conto clássico e no filme Espelho, espelho meu* (2016), optamos por não aderir à nomenclatura da teórica, uma vez que em Língua Portuguesa esse termo pode causar ambiguidade, já que “texto adaptado” poderia referir-se tanto ao texto fonte como à adaptação. Porém, vale ressaltar que a utilização desse termo não inclui nenhum tipo de juízo de valor, pois, assim como a teórica, concebemos as duas obras em uma linha horizontal, atribuindo a cada uma o seu valor individual, sendo obras independentes e que apresentam a sua relevância dentro do contexto no qual foram produzidas.

Como aponta a teórica, o autor de uma adaptação, a quem denominamos adaptador, leva em consideração o público alvo de sua obra. Dessa forma, podemos afirmar que o adaptador considera o horizonte de expectativas do leitor/ouvinte/espectador, assim como o contexto de produção e recepção da obra.

De acordo com Hutcheon, a adaptação é semelhante à tradução, pois é uma forma de transcodificação de um sistema de comunicação para outro<sup>9</sup>. Em nossa pesquisa, as adaptações utilizadas tanto partem do sistema de comunicação literário (escrito) para o sistema de comunicação cinematográfico (visual), os quais são sistemas que possuem muitas diferenças entre si e particularidades, como também partem do e permanecem no campo literário que, embora continue com as mesmas particularidades, apresenta mudança no contexto de produção, já que o texto adaptado e o texto-fonte são de épocas diferentes, como é o caso dos contos dos Grimm, se comparados aos de Perrault.

Quando uma obra é adaptada de uma cultura para outra (ou até quando ocorre uma mudança de mídia), ocorre uma passagem transcultural. Para Hutcheon, a adaptação é essencial para a imaginação humana de todas as culturas e épocas. Além de contarmos histórias, nós as recontamos e, quando fazemos isso, acabamos por recriar algum trecho. A teórica afirma que a arte deriva de outra arte, da mesma forma que as histórias nascem de outras histórias. Assim, estamos sempre em processo de adaptação das narrativas que permeiam o nosso imaginário, visto que essa adaptação ocorre para irmos ao encontro do nosso interlocutor, aquele que pensamos estar nos ouvindo ou lendo.

Linda Hutcheon afirma que, muitas vezes, a adaptação é vista de forma pejorativa pela crítica acadêmica e jornalística, que “frequentemente veem as adaptações populares contemporâneas como secundárias, derivativas” (HUTCHEON, 2013, p. 22). Isso acontece porque, geralmente, tais críticos

---

<sup>9</sup> Aproveitamos para explicitar que, durante nossa análise, utilizaremos os contos traduzidos para o Português e os filmes dublados. Além disso, as canções das películas também serão utilizadas em sua versão já adaptada para a Língua Portuguesa.

esperam que a adaptação seja fiel ao texto-fonte. Todavia, como nos mostra a teórica, a fidelidade não pode ser critério de julgamento ao tratarmos da adaptação, pois esta consiste em uma nova obra.

Uma vez que a teórica afirma que toda adaptação pressupõe um receptor, é essencial analisarmos o contexto de produção das obras que compõem o *corpus* dessa pesquisa, pois assim entenderemos as motivações das mudanças nas representações sociais dos contos de fadas. Devido à mudança do público receptor, as obras apresentam mudanças, pois, de acordo com Hutcheon, elas não existem em um vácuo, elas “pertencem a um contexto – um tempo e um lugar, uma sociedade e uma cultura” (HUTCHEON, 2013, p. 17). Por isso, sempre que uma obra for adaptada, ocorrerão mudanças, como cortes e acréscimos, e essas alterações são decorrência dos fatores do contexto de produção da nova obra.

A adaptação, na concepção de Linda Hutcheon, é uma repetição sem replicação, o que significa que a adaptação pode repetir o texto que a inspirou, modificando-o. Conforme aponta a teórica, é impossível que uma adaptação seja completamente fiel ao texto-fonte, pois esse tipo de adaptação inexistente. A adaptação pode, inclusive, questionar e criticar o texto-fonte.

Diante do exposto, é necessário contrariar a depreciação da adaptação e exaltação do texto-fonte. Hutcheon afirma que o ‘segundo texto’ não precisa significar secundário, ela coloca as duas obras – adaptação e texto-fonte – em uma linha horizontal, afirmando que as duas obras têm o mesmo valor, independente de qual inspirou ou foi inspirada, pois cada uma possuirá as suas particularidades.

Nesse sentido, podemos afirmar que a teórica trata a adaptação não como uma continuação da obra anterior, mas sim como uma obra independente, que assume a sua intertextualidade com o texto-fonte: “adaptações são aqui examinadas como revisitações deliberadas, anunciadas e extensivas de obras passadas” (HUTCHEON, 2013, p. 15).

Linda Hutcheon explica o motivo de as adaptações estarem tão presentes na atualidade. Segundo ela, essa presença ocorre pelo prazer da repetição com variação, ou seja, do conforto de saber sobre o que está tratando a obra, em linhas gerais, mas esperar as mudanças que trazem a surpresa ao leitor/ouvinte/espectador.

Um ponto importante da teoria da adaptação de Linda Hutcheon é a diferenciação entre contar uma história (literatura) e mostrá-la (cinema). Alguns gêneros envolvem contar uma história (como é o caso do romance, do conto etc.), enquanto outros gêneros envolvem mostrar a história (como acontece no cinema e no teatro). Quando nos referimos à contação de uma história, nosso engajamento parte do campo da imaginação, que é controlado pelas palavras pelo narrador, para conduzir o texto. Já que o ato de contar histórias é ancorado na imaginação, não se prende aos limites impostos pelo visual ou sonoro. Além do que, o leitor pode parar a leitura quando achar necessário, pular páginas, reler etc. Já quando nos referimos a gêneros como o teatro e a mídias como o cinema, não podemos parar a história quando acharmos necessário; é preciso acompanhá-la do início ao fim – a não ser que a obra seja assistida em casa, através de Tv, Streaming, *lives* na internet etc. Esse tipo de obra (filme ou peça teatral) não parte da imaginação do espectador, mas sim da sua percepção daquilo que lhe é oferecido visual e sonoramente, portanto, “contar uma história em palavras, seja oralmente ou no papel, nunca é o mesmo que mostrá-la visual ou auditivamente em quaisquer das várias mídias performativas disponíveis” (HUTCHEON, 2013, p. 49).

Nesse sentido, é essencial diferenciarmos a história contada da história mostrada, já que ambas modalidades fazem parte do *corpus* dessa pesquisa. Nas palavras de Hutcheon:

Contar uma história, como romances, contos e até mesmo relatos históricos, é descrever, explicar, resumir, expandir; o narrador tem um ponto de vista e grande poder para viajar pelo tempo e espaço e às vezes até mesmo para se aventurar dentro das mentes dos personagens. Mostrar uma história como em filmes, balés, peças de rádio e teatro, musicais e óperas, envolve uma performance direta, auditiva e geralmente

visual, experienciada em tempo real. (HUTCHEON, 2013, p. 35)

Linda Hutcheon explica que, para uma obra ser reconhecida pelo público como uma adaptação, é necessário, primeiramente, que este reconheça a obra que a inspirou: “Se conhecemos a obra adaptada, haverá uma oscilação constante entre ela e a nova adaptação que experienciamos; caso contrário, não experienciaremos a obra *como adaptação*” (HUTCHEON, 2013, p. 16 [grifo da autora]).

Isso ocorre porque a adaptação, assim como a paródia, não nega o texto-fonte, pois não pretende apagar o passado, mas sim revisitá-lo com um novo olhar. Trata-se, portanto, de uma nova forma de contar uma história, que pode assemelhar-se em maior ou menor grau à obra que a inspirou. Essa nova maneira de contar a história pode revelar a intenção da adaptação. Conforme Hutcheon, “há claramente várias intenções possíveis por trás do ato de adaptar: o desejo de consumir e apagar a lembrança do texto adaptado, ou de questioná-lo, é um motivo tão comum quanto a vontade de prestar homenagem, copiando-o” (HUTCHEON, 2013, p. 28). Ao longo da nossa análise, pretendemos compreender a intenção de cada uma das adaptações abordadas, ou seja, verificaremos se as versões cinematográficas visam homenagear ou criticar os contos que lhes inspiraram.

Relacionando a adaptação com a paródia, Hutcheon (1985) explica que esse fenômeno não é novo. Segundo a autora, o interesse pela paródia surge em um contexto de interrogação moderna sobre a natureza da autorreferência. Conforme a teórica, a paródia, no século XX, tornou-se “um dos modos maiores da construção formal e temática de textos. E, para além disso, tem uma função hermenêutica com implicações simultaneamente culturais e ideológicas.” (HUTCHEON, 1985, p. 13). De acordo com Hutcheon, a paródia passou a ser uma das formas mais importantes da autorreflexividade moderna.

Uma vez que a paródia é vista como parasitária e derivativa, uma arte menor, Hutcheon afirma que é preciso que alguém defenda esse fenômeno, já que ele é visto como um inimigo do gênero criativo e original: “estes termos dão uma ideia do modo como tem sido denegrado um gênero que permeia toda a

arte do nosso século”. (HUTCHEON, 1985, p. 14). Aos poucos, foi-se tendo mais interesse pela influência textual e pela apropriação. Os artistas compreenderam que a mudança implica continuidade, pois, ao apropriar-se de um texto, dá-se continuidade a ele.

A paródia oferece uma versão de ativação do passado, atribuindo-lhe um contexto novo e, talvez, irônico, e exige o conhecimento prévio do leitor. O que Linda Hutcheon designa “não é apenas aquela imitação ridicularizadora mencionada nas definições dos dicionários populares” (HUTCHEON, 1985, p. 16).

A paródia tem um tom irônico, jocoso, desdenhoso e ridicularizador. Esse tipo de obra é, portanto, “uma forma de imitação caracterizada por uma inversão irônica, nem sempre à custa do texto parodiado” (HUTCHEON, 1985, p. 17), consiste em uma repetição com certa distância crítica, a qual foca nas diferenças e não nas semelhanças. A inversão irônica é uma característica da paródia. Tais considerações sobre esse fenômeno serão de extrema importância ao analisar as adaptações que compõem o *corpus* dessa pesquisa, visto que, em uma dessas obras, a crítica através do cômico é notável. Trata-se do filme *Espelho, espelho meu* (2012) e, ao longo da nossa análise, poderemos verificar como essa paródia se constitui.

Hutcheon atenta para o fato de que a paródia não é uma imitação, ela acrescenta algo novo, portanto, não precisa ser vista como inferior ao texto parodiado; trata-se de uma repetição com diferença crítica. A autora utiliza a expressão “transcontextualização paródica”, que pode ser uma incorporação literal de reproduções na nova obra ou “um refazer de elementos formais” (HUTCHEON, 1985, p. 20). Conforme a teórica, essa “transcontextualização” irônica é o que diferencia o texto paródico do *pastiche* ou da imitação. A teórica compara, ainda, a paródia moderna com a imitação renascentista:

Mas, tal como a paródia, a imitação oferecia uma posição exequível e eficaz em relação ao passado, na sua paradoxal estratégia de repetição, como fonte de liberdade. A sua incorporação de outra obra, enquanto construção do espírito deliberada e reconhecida, é estruturalmente semelhante à organização formal da paródia. Mas a distância irônica da

paródia moderna poderia muito bem porvir de uma perda dessa anterior fé humanista na continuidade e estabilidade culturais que asseguravam os códigos comuns necessários à compreensão de tais obras, duplamente codificadas. (HUTCHEON, 1985, p. 21).

Essa codificação dupla refere-se à codificação da obra paródica e da obra parodiada, sendo a obra parodiada o texto-fonte, no qual a nova obra se inspirou; e a obra paródica, o novo texto, inspirado na anterior.

Uma das razões pelas quais a paródia é, muitas vezes, vista como inferior e de menor valor é o fato de que a função desse tipo de obra era, frequentemente, como nos explica Linda Hutcheon, a de ser maliciosa e de denegrir algo, era um veículo da sátira – papel que, segundo a teórica, a paródia continua a desempenhar nos dias atuais, porém, não se restringindo apenas a essa função.

Atualmente, a paródia precisa ter seu conceito alargado, como aponta Hutcheon. Segundo a autora, “temos que alargar o conceito de paródia, para ajustar às necessidades da arte do nosso século – uma arte que implica um outro conceito, algo diferente, de apropriação textual” (HUTCHEON, 1985, p. 22). Uma obra do passado pode tornar-se modelo estético e sua remodelação em uma obra moderna pode ter, com frequência, por finalidade uma sátira ridicularizadora dos hábitos e costumes contemporâneos.

Linda Hutcheon defende a paródia como a “designação de semelhantes formas complexas de ‘transcontextualização’ e inversão como paródia. Trata-se, com efeito, de uma forma de ‘reciclagem artística’” (HUTCHEON, 1985, p. 26). Essa reciclagem da qual a teórica fala possui uma intencionalidade textual complexa. A paródia pode consistir em uma crítica séria, que não necessariamente se refere ao texto parodiado. Da mesma forma, o texto paródico pode ser uma zombaria de algo codificável a partir desse texto. Nesse sentido, a obra paródica pode intencionar desde a admiração respeitosa até a ridicularização.

Ainda sobre a relação entre o texto paródico e o texto parodiado, a teórica aponta o que pode, de fato, ser parodiado. Segundo ela, “qualquer

forma codificada pode, teoricamente, ser tratada em termos de repetição com distância crítica” (HUTCHEON, 1985, p. 28). Essa repetição não precisa ocorrer no mesmo meio ou gênero. Portanto, qualquer obra codificável pode ser parodiada, sendo que um filme, por exemplo, pode parodiar uma obra literária, ou vice-versa. Além disso, as afirmações de Hutcheon atentam para o fato de que não é necessário ser uma obra de arte para que uma obra seja parodiada.

O tipo de paródia de que Hutcheon não consiste apenas em uma técnica de repetição com distância crítica, ela refere-se à paródia na forma que trama, considerando a mesma um gênero, visto que tem uma função hermenêutica e uma identidade estrutural própria.

Conforme a teórica, a paródia pode funcionar como um modo de autorreferencialidade, embora não se resume a isso. Ela pode ser uma maneira de inscrever a continuidade de uma obra; a paródia pode ser capaz de conservar a obra parodiada, trazendo-a à lembrança do leitor/espectador/ouvinte. Todavia, um dos papéis fundamentais da paródia é o seu poder transformador, que permite ao leitor/espectador/ouvinte realizar novas sínteses, ter novas percepções tanto sobre a obra paródica como sobre a obra parodiada.

Hutcheon foca na presença da intertextualidade, relacionando a paródia com a teoria de Gérard Genette (1982), focando nas relações implícitas ou explícitas entre as obras. Hutcheon não concorda com a teoria de Genette, visto que ele acredita que o termo paródia não pode referir-se a uma ‘paródia séria’, pois esse tipo de obra não é abarcado por esse termo. Todavia, embora não concorde totalmente com a teoria de Gérard Genette, Linda Hutcheon reconhece a importância de suas afirmações sobre as interrelações textuais. De acordo com a teórica, a falha está no fato de Genette rejeitar uma definição de transtextualidade que seja dependente de um leitor (ou, obviamente, um autor), o que vai de encontro com os objetivos da obra de Hutcheon:

a realidade das formas de arte de que pretendo tratar exige a abertura de um contexto pragmático: a intenção do autor (ou do texto), o efeito sobre o leitor, a competência envolvida na

codificação e descodificação da paródia, os elementos contextuais que mediatizam ou determinam a compreensão de modos paródicos – nada disso pode ser ignorado, por muito mais fácil e *maîtrisable* que tal recusa tornasse também o meu projeto (HUTCHEON, 1985, p. 33).

A teórica concebe a paródia como uma relação formal e estrutural entre duas obras. Segundo ela, a paródia pode ser uma obra mais ativa do que passiva. Falar da paródia não significa apenas falar de duas obras se relacionando: o que está em jogo é a intenção de parodiar e a interpretação que se dá da obra fonte e da nova obra. Por esse motivo, nossa análise pretende verificar a intenção não só da paródia *Espelho, espelho meu* (2012) – película assim caracterizada –, mas de todo o nosso *corpus*, analisando se os filmes fazem ou não uma crítica ao texto-fonte.

Partindo das afirmações de Umberto Eco (1979), Linda Hutcheon explica que a paródia implica a interpretação do receptor, pois este precisa reconhecer a obra parodiada. O reconhecimento vai depender das estruturas da obra, que deve permitir que o leitor/espectador/ouvinte reconheça a relação entre a obra paródica e a parodiada, conforme seja a estratégia textual elaborada pelo autor da paródia.

Assim como defendido em *Uma teoria da adaptação* (2013), é importante que o receptor identifique o texto-fonte, pois só assim a adaptação atingirá o seu objetivo de relacionar-se com a obra que a inspirou. Caso isso não ocorra, o leitor/espectador/ouvinte não compreenderá a nova obra como adaptação, já que não fará certas relações esperadas pelo autor. Nesse sentido, vemos a importância que é dada ao leitor na perspectiva de Hutcheon: “os textos não geram nada - a não ser que sejam apreendidos e interpretados. Por exemplo, sem a existência implícita de um leitor, os textos escritos não passam da acumulação de marcas pretas em páginas brancas” (HUTCHEON, 1985, p. 35).

Dessa forma, na experiência literária, é necessário haver um leitor que preencha os espaços da obra. E, no caso da paródia, essas lacunas são cuidadosamente controladas e orientam esse leitor. Diante da obra paródica, os leitores não apenas “descodificam estruturas paródicas, atuamos também

como descodificadores da intenção codificada” (HUTCHEON, 1985, p. 35). Esse fenômeno da descodificação é influenciado pelo contexto em que se encontra o descodificador.

Tendo em vista as ideias de Linda Hutcheon apontadas até aqui, é possível perceber como a teórica defende a consideração do contexto de produção e recepção da obra paródica.

Hutcheon afirma que “toda a paródia é abertamente híbrida e de voz dupla” (HUTCHEON, 1985, p. 41), pois exige muito tanto de seu autor como de seu intérprete, pois tanto o decodificar (autor) como o descodificador (leitor/espectador/ouvinte) precisam realizar uma sobreposição estrutural de textos que permita incorporar o paródico no parodiado. Hutcheon compara a paródia à metáfora, já que tanto uma como a outra exigem que o receptor construa um segundo sentido a partir das inferências sobre o reconhecimento de um plano de fundo, ou seja, de uma obra parodiada: “É verdade que, se o descodificador não reparar ou não conseguir identificar uma alusão ou citação intencionais, limitar-se-á a naturalizá-la, adaptando-a ao contexto da obra no seu todo” (HUTCHEON, 1985, p. 50)

Conforme afirma Hutcheon, a ironia é um mecanismo da paródia, que parece despertar o leitor para a releitura. Nas palavras da teórica, paródia é “na sua irônica ‘transcontextualização’ e inversão, repetição com diferença” (HUTCHEON, 1985, p. 48). Esse mesmo conceito nos é dado por Linda Hutcheon em *Uma teoria da adaptação* (2013). A repetição com diferença significa a distância da qual Hutcheon fala entre o texto paródico e o parodiado. Segundo ela, essa distância pode ser marcada exatamente pela ironia.

Todavia, a presença da ironia não significa, necessariamente, um tom de deboche da obra parodiada. A repetição com distância crítica pode tanto beneficiar como prejudicar o texto-fonte: “versões irônicas de ‘transcontextualização’ e inversão são os seus principais operadores formais, e o âmbito de *ethos* pragmático **vai do ridículo desdenho à homenagem reverencial**” (HUTCHEON, 1985, p. 54 [grifo nosso]).

Linda Hutcheon explica que alguns teóricos concebem a paródia como uma forma crítica artística séria, mesmo que utilize o ridículo como ferramenta. A teórica afirma que a paródia tem “a vantagem de ser simultaneamente uma recriação e criação” (HUTCHEON, 1985, p. 70).

Hutcheon aponta a importância da ironia dentro da paródia, pois a ironia funciona “quer como antífrase, quer como estratégia avaliadora que implica uma atitude do agente codificador para com o texto em si, atitude que, por sua vez, permite e exige a interpretação e avaliação do decodificador” (HUTCHEON, 1985, p. 73)

A paródia, como já dito, pode ser utilizada tanto para homenagear quanto para ridicularizar. Conforme a teórica, mesmo ao ridicularizar, o texto paródico reforça, ou seja, garante a continuação da existência da obra: “É neste sentido que a paródia é o guardião do legado artístico, definindo não só onde está a arte, mas de onde ela veio” (HUTCHEON, 1985, p. 97). Não são quaisquer obras que são parodiadas, já que na maioria das vezes são as que atingem maior êxito, aquelas que fazem parte do cânone.

A paródia pode ser normativa e conservadora ou provocadora e revolucionária. Ela pode, ainda, desafiar as normas, com o objetivo de renovar e reformar. Pensando na presença da paródia na atualidade, Hutcheon explica que tem havido uma proliferação da paródia usada como autorreferência estética positiva, ou escárnio conservador:

Quando chamamos a alguma coisa uma paródia, postulamos alguma intenção codificadora que lance um olhar crítico ao passado artístico, uma intenção que nós, como leitores, *inferimos* então, a partir da sua inscrição (disfarçada ou aberta) no texto. (HUTCHEON, 1985, p. 108 [grifo da autora]).

A autora ressalta a importância de se considerar o contexto de produção e recepção das obras paródicas, principalmente porque se refere a uma obra já existente, que passa pelo processo de *transcontextualização*. Conforme Hutcheon, na paródia, a figura do codificador é muito presente, visto que este manipula o leitor implicitamente para que este receptor atinja o sentido pretendido:

Aqui a paródia é frequentemente unida a vozes narrativas manipuladoras, abertamente dirigidas a um receptor inscrito, ou manobrando disfarçadamente o leitor para uma posição desejada, a partir da qual o sentido pretendido (reconhecimento e, depois, interpretação da paródia, por exemplo) podem aparecer, como que em forma anamórfica. (HUTCHEON, 1985, p. 109)

Essa consciência da importância do contexto de produção e recepção levou à valorização do leitor. Entretanto, isso não pode significar analisar apenas a recepção da obra paródica. Claro que recepção é importante, pois é a partir desse contexto que se torna possível entendermos por que uma obra atende ou não as expectativas de um determinado público, em uma determinada época.

Ao tratar da importância de se observar o produtor e o receptor – não os tratando como sujeitos individuais, mas como posições exercidas por sujeitos – Linda Hutcheon apoia-se na teoria de Julia Kristeva em relação ao que chama de intertextualidade. Conforme Hutcheon, Kristeva afirma haver três elementos envolvidos no fenômeno da intertextualidade: o autor, o leitor e os outros textos com os quais a obra paródica se relaciona.

A posição como sujeito, enquanto produtor da paródia, é a de sujeito controlador, pois suas ações levam em consideração as lacunas textuais. Conforme Hutcheon, nem sempre o sujeito produtor poderá inferir os conhecimentos prévios do leitor/espectador para o preenchimento das lacunas que farão com que o texto paródico tenha o sentido esperado.

Utilizaremos, portanto, a obra de Julia Kristeva para tratar da intertextualidade. Kristeva é responsável por uma das mais difundidas noções de intertextualidade, apresentando ideias que vão ao encontro da teoria defendida por Linda Hutcheon em *Uma teoria da adaptação*. Em *Introdução à semanálise* (1974), Kristeva explica que o texto literário se integra à realidade. Conforme a teórica, trata-se de um jogo duplo – termo muito utilizado pela mesma: “na história social, o texto se *instala* no real que o engendra: ele faz parte do vasto processo do movimento material e histórico se não se limita – enquanto significado a seu autodescrever ou a se abismar numa fantasmática subjetivista” (KRISTEVA, 1974, p. 11 [grifo da autora]).

Nesse sentido, o texto representa o contexto no qual está inserido:

O texto transpõe para a linguagem, para a história social, portanto, os remanejamentos históricos da significância evocando aqueles que encontramos marcados em seu domínio próprio pela descoberta científica. Esta transposição não poderia operar-se – ou permaneceria caduca, fechada em seus alhures mental e subjetivista – se a formulação textual não se apoiasse na prática social e política, portanto na ideologia da classe progressista da época. (KRISTEVA, 1974, p. 17)

Ao se referir ao texto literário, Kristeva define as três dimensões do espaço textual, as quais se relacionam diretamente com a teoria utilizada nessa pesquisa, visto que consideram o autor e o destinatário, além das relações com os demais textos. De acordo com a teórica, é através dessas três dimensões que se realizarão as diferentes operações dos conjuntos sêmicos e das sequências poéticas:

Essas três dimensões são: o sujeito da escritura, o destinatário e os textos exteriores (três elementos em diálogo). O estatuto da palavra define-se, então, a) *horizontalmente*: a palavra no texto pertence simultaneamente ao sujeito da escritura e ao destinatário, e b) *verticalmente*: a palavra no texto está orientada para o *corpus* literário anterior e sincrônico. (KRISTEVA, 1974, p. 63)

Acerca da intertextualidade, Kristeva aponta que a palavra em si (o texto) “é um cruzamento de palavras (de textos) onde se lê, pelo menos, uma outra palavra (texto)” (KRISTEVA, 1974, p. 64). A teórica concebe o texto literário como duplo pois, além do seu sentido isolado, também traz as relações com os textos anteriores, assim como carregará relações com os próximos textos. Essas concepções levam à construção de um mosaico, termo utilizado pela própria teórica: “todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto. Em lugar da noção de intersubjetividade, instala-se a de *intertextualidade* e a linguagem poética lê-se pelo menos como dupla” (KRISTEVA, 1974, p. 64).

Um texto, portanto, nunca é lido no vazio, pois dentro dele existe a intencionalidade do escritor e o seu horizonte de expectativa, além, é claro, do possível horizonte de expectativa do leitor, assim como os conhecimentos prévios desse leitor, que permitirão serem feitas relações com os textos

literários que o antecedem. Diante dessa relação com os textos anteriores, o autor pode utilizar-se das palavras já ditas por outrem para nelas inserir um novo sentido, mesmo conservando o sentido que essas palavras já possuem. É a partir dessa operação que resulta o duplo da linguagem literária, já que o discurso adquire uma dupla significação a qual a autora de *Introdução à semanálise* chama de ambivalência.

Como podemos perceber, a ambivalência apontada por Kristeva relaciona-se diretamente com a intertextualidade teorizada por Hutcheon em sua obra *Uma teoria da adaptação*, já que ambas defendem essa relação com os textos anteriores. Kristeva explica que, na paródia, o autor atribui um significado oposto ao atribuído por outrem, o que não necessariamente acontece na intertextualidade. Na intertextualidade, existe um espaço intertextual, conforme explica a teórica:

O significado poético remete a outros significados discursivos, de modo a serem legíveis, no enunciado poético, vários outros discursos. Cria-se, assim, em torno do significado poético, um espaço textual múltiplo, cujos elementos são suscetíveis de aplicação no texto poético concreto. Denominaremos este espaço de *intertextual*. Considerado na intertextualidade, o enunciado poético é um subconjunto de um conjunto maior que é o espaço dos textos aplicados em nossos conjuntos. (KRISTEVA, 1974, p. 174)

Visto que o texto literário possui uma dupla significação, “é o escritor que ‘fala’, mas um discurso estranho está constantemente presente nessa palavra que ele deforma” (KRISTEVA, 1974, p. 72). Trata-se de um tipo ativo de palavra ambivalente, o narrador representa a palavra de outro, que é rememorada a partir da leitura:

O texto literário se insere num conjunto de textos: é uma escritura-réplica (função ou negação de um outro (dos outros) texto (s)). Pelo seu modo de escrever, lendo o *corpus* literário anterior ou sincrônico, o autor vive na história e a sociedade se escreve no texto. A ciência paragramática deve, pois, levar em conta uma ambivalência: a linguagem poética é um diálogo de dois discursos. Um corpo estranho entra na rede da escritura: esta o absorve segundo leis específicas que estão por descobrir. Assim, no paragrama de um texto, funcionam todos os textos do espaço lido pelo escritor. (KRISTEVA, 1974, p. 98)

Conforme já apontamos, a teoria de Julia Kristeva apresenta diversos pontos em comuns com a obra de Hutcheon. Um desses pontos é a valorização do leitor pretendido, que está presente não só durante o ato da leitura como também durante a produção da obra: “o sujeito da narração, pelo próprio ato da narração, se dirige a um outro, e é em relação a este outro que a narração se estrutura” (KRISTEVA, 1974, p. 73). Portanto, conforme exposto, a elaboração da narrativa leva em consideração o público alvo ao qual a mesma se destina.

Nesse sentido, é essencial compreendermos o contexto de produção das obras que compõem o nosso *corpus*. Para isso, tentaremos verificar as mudanças de cada contexto, relacionado com as histórias dos contos e das películas, para assim entender como ocorrem as mudanças na representação dos perfis sociais nas obras selecionadas.

## 2. Adaptação dos contos de fadas e as representações sociais

Quando tratamos de contos de fadas<sup>10</sup>, na atualidade, é inevitável tratar das suas adaptações. Os contos maravilhosos possuem sua origem em tempos remotos e há séculos são narrados, adaptados e revisitados. Os contos de fadas e os contos maravilhosos fazem parte desse leque de histórias ligadas ao maravilhoso. Tais narrativas fazem parte da cultura ocidental e compõem o imaginário coletivo dos indivíduos.

Essas histórias maravilhosas estão longe de serem ultrapassadas, pois são uma fonte de conhecimento e sempre possuem algo com que o leitor possa identificar-se. Por esse motivo, estão sempre sendo revisitadas e remodeladas, adaptando-se aos anseios da sociedade na qual circulam.

Quando tratamos de adaptação, notamos que esse termo está presente em nosso cotidiano. O teórico da psicanálise Bruno Bettelheim (2007) afirma que, desde as suas primeiras versões, os contos de fadas são adaptados. De acordo com o teórico, o contador das histórias maravilhosas adaptava-as para que as mesmas fossem ao encontro daquilo que julgava ser mais importante para os seus ouvintes: “[as histórias] eram modificadas por aquilo que o narrador julgava ser mais interessante para os ouvintes, por suas preocupações do momento ou pelos problemas especiais da época” (BETTELHEIM, 2007, p. 36).

Conforme o teórico, uma obra precisa estar de acordo com os anseios e as expectativas dos leitores/espectadores/ouvintes, para que eles possam identificar-se com a diégese, e a narrativa faça sentido; caso contrário, haverá a quebra do horizonte de expectativa. Quando o leitor/espectador/ouvinte se

---

<sup>10</sup> Sabemos que existem diferenças teóricas entre os “contos de fadas” e os “contos maravilhosos”. Todavia, ao longo desta pesquisa optamos por utilizar os dois termos como sinônimos. Já fizemos essa escolha em nossa dissertação (COSME, 2016), em que explicamos o motivo de tal uso. O fato é que as histórias que compõem o *corpus* dessa pesquisa de tese são conhecidas culturalmente como um conto de fadas, embora saibamos que se tratam, na maioria, de contos maravilhosos. Ademais, os autores de *Fadas no divã* (2006) conceituam contos de fadas e contos maravilhosos como sinônimos, explicando que contos de fadas não precisam, necessariamente, ter fadas, mas sim elementos extraordinários (CORSO; CORSO, 2006, p. 17).

identifica com a história, ele apropria-se da mesma, o que favorece a sua identificação. Nesse sentido, quando uma história é adaptada para o cinema, por exemplo, os adaptadores precisam preocupar-se com o público para o qual a obra se dirige, a fim de que as alterações necessárias para agradá-lo sejam feitas. Da mesma maneira, quando essas histórias são transmitidas oralmente, cada autor/narrador faz as alterações necessárias, conforme a realidade social em que ela será veiculada, criando, assim, diferentes versões da mesma história.

De acordo com Linda Hutcheon (2013), para escolher o texto-fonte que servirá de inspiração para a adaptação, vários fatores são levados em consideração, pois tal escolha não pode ocorrer de forma aleatória. Quando tratamos de adaptações de contos de fadas, como *Espelho, espelho meu* (2012) ou *Malévola* (2014), podemos considerar que tanto a história de Branca de Neve quanto a da Bela Adormecida podem ter sido escolhidas por fatores econômicos, visto que se tratam de histórias muito conhecidas e que fazem parte do imaginário dos indivíduos – tanto das crianças quanto dos adultos – e, portanto, o sucesso de público, mesmo que por curiosidade de saber como será a nova obra, é garantido.

É claro que há uma ampla gama de razões pelas quais os adaptadores podem escolher uma história em particular para então transcodificá-la para uma mídia ou um gênero específico. Conforme observado anteriormente, o propósito pode muito bem ser o de suplantar econômica e artisticamente as obras anteriores. A vontade de contestar os valores estéticos do texto adaptado é tão comum quanto a de prestar homenagem. Isso, claro, é uma das razões pelas quais a retórica da fidelidade é inadequada para discutir o processo de adaptação, do ponto de vista do adaptador, é um ato de apropriação ou recuperação, e isso sempre envolve um processo duplo de interpretação e criação de algo novo. (HUTCHEON, 2013, p. 44-45)

Com base na leitura de Hutcheon (2013), podemos observar que um texto-fonte pode ser escolhido por motivos econômicos, já que muitas histórias são populares e, com isso, representam uma garantia de público. Ademais, os adaptadores podem optar por obras que já estejam em domínio público, para que os diretores e os roteiristas, por exemplo, tenham maior liberdade no processo de adaptação, visto que não se faz necessário preocupar-se com a

autorização do autor do texto-fonte – um exemplo disso é que, livre de direitos autorais, em 2015, *O pequeno príncipe* foi adaptado ao cinema, HQ, cordel etc. Talvez sejam essas as justificativas de as adaptações de contos de fadas estarem em domínio público e serem de conhecimento dos indivíduos, pois, de acordo com Hutcheon (2013), o leitor/espectador encontra prazer justamente no processo de reconhecimento do texto-fonte e na possibilidade evidente de inovação.

Na obra *A literatura através do cinema*, Robert Stam explica que é imprescindível relacionar a obra cinematográfica adaptada ao seu contexto de produção, assim como aos costumes sociais e acontecimentos históricos do período em que a adaptação está inserida: “a teoria da adaptação é o que a translinguística bakhtiniana chamaria de ‘enunciado historicamente situado’ [...] Numa perspectiva mais ampla, a história da literatura, como a do filme, precisa ser vista à luz dos eventos históricos” (STAM, 2008, p. 36).

As concepções relativas à adaptação teorizadas por Linda Hutcheon dialogam diretamente com a teoria de Robert Stam, pois a teórica explica que, através da adaptação, se realiza um processo de apropriação: o uso de algumas partes do texto-fonte com a intenção de interpretar e (re)criar, ajustando a obra ao contexto para o qual ela está sendo adaptada.

Nesse sentido, é necessário que a adaptação vá ao encontro do horizonte de expectativas do leitor/espectador, uma vez que só assim ela terá seu sucesso garantido. Caso a adaptação não pretenda reinterpretar o texto-fonte, é possível que ela fique ultrapassada, visto que os valores de um século podem ser diferentes dos valores de outros períodos:

não é preciso muito tempo para que o contexto modifique o modo como uma história é recebida. Tanto o que é (re)enfatizado quanto – mais importante ainda – o modo como uma história pode ser (re)interpretada são possíveis de mudanças radicais. Uma adaptação, assim como uma obra adaptada, está sempre inserida em um contexto – um tempo e um espaço, uma sociedade e uma cultura; ela não existe num vazio. A moda, sem falar nos sistemas de valores, é dependente do contexto. Vários adaptadores, a fim de encontrar ressonância contemporânea para seu público, lidam

com essa realidade da recepção atualizando temporalmente a história. (HUTCHEON, 2013, p. 191-192)

Portanto, é indispensável que a adaptação leve em conta não só o contexto de produção como também o de recepção da obra a ser adaptada. Linda Hutcheon explica que as adaptações transculturais, atualmente, na maioria das vezes, envolvem mudanças nas políticas étnico-raciais ou de gênero. Os autores/adaptadores, geralmente, modificam elementos anteriores que podem não ir ao encontro das concepções culturais e sociais do contexto de produção/recepção da nova obra, como é o caso da situação da mulher.

Nesse sentido, podemos analisar as mudanças nas representações sociais – foco deste trabalho –, já que as representações dos perfis sociais dos contos de Charles Perrault e dos Irmãos Grimm não serão as mesmas presentes nos filmes que compõem o *corpus* dessa pesquisa.

Essas alterações nas representações sociais ocorrem para atender ao horizonte de expectativas do público receptor que, além de identificar-se com tais representações, compreenderá e, provavelmente, apreciará tais alterações, uma vez que, como aponta Linda Hutcheon, existe uma relação constante entre os períodos em que o texto-fonte e a adaptação foram produzidos.

Assim, por exemplo, para compreender as mudanças nas representações sociais presentes nos contos “Bela Adormecida no bosque” (1697), “A Bela Adormecida” (1812/1815) e “Branca de Neve” (1812/1815 e 1822), e nos filmes *Branca de Neve e os sete anões* (1937), *A Bela Adormecida* (1959), *Espelho, espelho meu* (2012) e *Malévola* (2014), é necessário que compreendamos os fatos mais relevantes da história social desde o século XVII (publicação da obra de Perrault) e XIX (publicação dos contos dos Grimm) até chegarmos aos séculos XX (lançamento das duas primeiras adaptações cinematográficas) e XXI (lançamento das outras duas produções cinematográficas). Dessa forma, poderemos verificar como as histórias escolhidas como *corpus* dessa pesquisa são influenciadas pelos comportamentos sociais das épocas em que cada obra foi produzida, além de verificarmos como ocorrem as representações sociais tanto nos textos-fonte quanto nas adaptações cinematográficas.

Ao tratar do conceito de “representação social”, precisamos pensar, também, na questão da “identidade”. Para isso, nos pautamos nos apontamentos de Stuart Hall, na obra *A identidade cultural na pós-modernidade* (2014). Segundo o autor, “a questão da ‘identidade’ está sendo extensamente discutida na teoria social” (HALL, 2014, p. 9), as identidades que mantiveram o mundo social estável por muito tempo entraram em declínio, fazendo com que novas identidades surgissem, fragmentando o sujeito moderno, que até então era visto como um indivíduo unificado:

Para aqueles teóricos que acreditam que as identidades modernas estão entrando em colapso, o argumento se desenvolve da seguinte forma: um tipo diferente de mudança estrutural está transformando as sociedades modernas no final do século XX. **Isso está fragmentando as paisagens culturais de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade, que, no passado, nos tinham fornecido sólidas localizações como indivíduos sociais.** Essas transformações estão também mudando nossas identidades pessoais, abalando a ideia que temos de nós próprios como sujeitos integrados. (HALL, 2014, p. 10 [grifo nosso]).

A identidade seria formada através da interação entre o sujeito e a sociedade, ou seja, pelos papéis sociais que exerce. Nesse sentido, os contos de fadas, por exemplo, utilizariam os comportamentos representados nas histórias para exercer seu papel moralizante através da identificação dos leitores com os personagens, já que, conforme Hall, “projetamos a ‘nós mesmos’ nessas identidades e valores, tornando-os ‘parte de nós’, contribui para alinhar nossos sentimentos subjetivos com os lugares objetivos que ocupamos no mundo social e cultural” (HALL, 2014, p. 11). Assim, “a identidade, então, costura ou, para usar uma metáfora médica, “sutura” o sujeito à estrutura. Estabiliza tanto os sujeitos quanto os mundos culturais que eles habitam, tornando ambos reciprocamente mais unificados e predizíveis” (HALL, 2014, p. 11).

Todavia, conforme o teórico, essa estabilidade foi se modificando, o indivíduo com uma identidade aparentemente unificada e estável foi se tornando fragmentado, composto de várias identidades, algumas vezes, inclusive, contraditórias ou não resolvidas. Essa mudança pode ser encontrada nas representações dos contos de fadas clássicos e atuais, já que o

comportamento da princesa, do príncipe, da fada ou da bruxa foi se alterando, como veremos ao longo da análise, a fada não é mais completamente boa, nem a bruxa completamente má, esse maniqueísmo mostrado anteriormente na literatura tornou-se inverossímil numa sociedade que se reconhece como altamente fragmentada, já que os papéis sociais são compostos de fragmentos de diversas identidades sociais. Da mesma forma, a identificação do sujeito também mudou: “o próprio processo de identificação, através do qual nos projetamos em nossas identidades culturais, tornou-se mais provisório, variável e problemático” (HALL, 2014, p. 11). Assim, a identificação do sujeito depende continuamente das formas pelas quais é representado ou interpelado pelos sistemas culturais.

Hall explica que a identidade do sujeito se altera ao longo do tempo, assim como a sua representação: “É definida historicamente, e não biologicamente. O sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um ‘eu’ coerente.” (HALL, 2014, p. 12). O autor aponta que temos – e sempre tivemos – identidades contraditórias que nos empurram em diferentes direções, deslocando nossas identidades continuamente. Conforme os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, nos vemos confrontados por uma “multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com as quais poderíamos nos identificar a cada uma delas – pelos menos temporariamente.” (HALL, 2014, p. 12).

De acordo com a teoria trazida por Serge Moscovici (1978), as representações sociais resultam da interação social e são comuns a um determinado grupo de indivíduos, concebidas como um conjunto de explicações, crenças e ideias que permitem que evoquemos um dado acontecimento, uma pessoa ou um objeto. Serge Moscovici tratou das representações sociais influenciado pelo conceito de representações coletivas de Emile Durkheim. Para Durkheim, as representações coletivas são constituídas de uma série de conhecimentos adquiridos e reproduzidos no meio social, de maneira inconsciente, já que a influência viria do grupo exterior, Durkheim procurava explicar fenômenos como religião, mitos, ciência,

categorias de tempo e espaço em termos de conhecimento inerente à sociedade. Moscovici tratou desse assunto à luz da psicologia social. De acordo com esse autor, as representações coletivas não conseguem contemplar a individualidade contemporânea, visto que, atualmente, os fenômenos sociais estão diretamente ligados à individualidade das pessoas – vale ressaltar que essa individualidade é destacada desde, pelo menos, o Romantismo, e pode ser mais grave na atualidade, mas já estava presente no século XIX. Dessa maneira, Moscovici trata das representações sociais, em que o sujeito contribui, em sua individualidade, na elaboração da representação.

As representações sociais buscam explicar os fenômenos do ser humano através de uma perspectiva coletiva, considerando também a individualidade; assim, o conceito se estabelece entre os limites da sociologia e da psicologia. Moscovici (1978) considera as representações como algo compartilhado de modo heterogêneo pelos diversos grupos sociais, construindo o conhecimento de maneira coletiva.

Pautando-nos no conceito de Representações Sociais, de Moscovici (1978), procuramos compreender como essas representações alteram-se ao longo do tempo nos contos de fadas clássicos e atuais. De acordo com o teórico, as representações sociais são entidades tangíveis que se cruzam e se cristalizam de forma incessante, através da fala, de um gesto, de um encontro no universo cotidiano, constituindo uma modalidade de conhecimento particular que elabora comportamentos e a comunicação entre os sujeitos. Através da teoria das Representações Sociais, de Moscovici, buscamos entender o comportamento, as lutas e os espaços presentes nas histórias que compõem o nosso *corpus*, já que essas representações se baseiam em comportamentos e experiências sociais, individuais ou coletivas, construídas a partir do fenômeno social.

Em nossa análise, compreendemos que as representações sociais servem tanto para representar o contexto de produção da obra, como também para incentivar que o público leitor/espectador identifique-se com o personagem e, a partir dessa identificação, comporte-se como ele (ou que, ao

contrário, sirva de exemplo negativo), ou seja, a representação pode exercer sobre as pessoas uma espécie de coerção, mesmo que inconsciente, para atuar de determinada maneira, o que dialoga diretamente como a intenção dos contos de fadas clássicos, quando contados pelos camponeses mais velhos com o intuito de educar e moralizar os ouvintes, em geral mais novos e inexperientes.

Robert Darnton, na obra *O grande massacre dos gatos, e outros episódios da história cultural francesa* (1986), explica que os contos de fadas não pretendiam “ocultar sua mensagem com símbolos, os contadores de histórias do século XVIII, na França, retratavam um mundo de brutalidade nua e crua.” (DARNTON, 1986, p. 29). Conforme explica o historiador cultural, as histórias francesas chegaram até os Irmãos Grimm através de Jeannette Hassenpflug, que as ouviu de sua mãe, descendente de uma família francesa huguenote. É importante, todavia, ressaltar que os huguenotes, segundo Darnton, trouxeram o seu repertório de histórias para a Alemanha quando fugiram da perseguição de Luís XIV. Esse repertório não foi recolhido diretamente da tradição popular oral, mas lido nas obras de Perrault, as quais estavam entre o círculo elegante de Paris, no final do século XVII.

Charles Perrault teria recolhido suas histórias da tradição popular oral, tendo como principal fonte a babá de seu filho. Entretanto, Robert Darnton nos explica como esses contos foram adaptados pelo próprio Perrault a fim de que fossem ao encontro do horizonte de expectativa dos seus leitores: “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 Mamã Ganso, seu *Contes de mamère l’oye*, de 1697.” (DARNTON, 1986, p. 24). Nesse sentido, Perrault “cria seu texto ao narrá-lo, escolhendo novos caminhos através de velhos temas” (DARNTON, 1986, p.34)

Nesse ponto inicial da nossa análise comparativa entre os contos de fadas clássicos e suas adaptações atuais, já vemos como os mesmos vão sendo adaptados conforme o local e a época em que circulam. Os contos de Perrault surgiram da tradição oral camponesa, passaram aos salões franceses, foram para a Alemanha através da literatura oral, novamente, e,

posteriormente, foram adaptados pelos Grimm, principalmente em sua publicação de 1822. Por esse motivo, Robert Darnton nos explica que precisamos analisar os contos populares em uma linha vertical, relacionando-os com o seu passado e o contexto a que pertencem:

Na verdade, no entanto, os contos populares, são documentos históricos. Surgiram ao longo de muitos séculos e sofreram diferentes transformações, em diferentes tradições culturais. Longe de expressarem as imutáveis operações do ser interno do homem, sugerem que as próprias mentalidades mudaram. Podemos avaliar a distância entre nosso universo mental e o dos nossos ancestrais se nos imaginarmos pondo para dormir um filho nosso contando-lhe a primitiva versão de “Chapeuzinho vermelho”. (DARNTON, 1986, p. 26).

Na história da princesa adormecida, por exemplo, em uma versão primitiva, o príncipe encantado já é casado, viola a princesa e tem filhos com ela, que continua adormecida. Ela só é despertada quando uma das crianças a morde durante a amamentação e quebra o encantamento. A partir disso, o conto trata do seu segundo tema: as tentativas de uma avó ogra de devorar os seus netos ilícitos<sup>11</sup>.

Assim, grande parte do repertório francês foi recolhida entre os anos de 1670 e 1714, narrada por camponeses que aprenderam as histórias na infância, antes da disseminação da alfabetização no campo. Os antropólogos, quando analisam os contos, associando-os à arte de narrar histórias, também os relacionam ao contexto no qual isso acontece. Assim, analisam as adaptações feitas pelo narrador de acordo com a sua audiência, para “que a especificidade do tempo e do lugar apareça, através da universalidade do motivo”. (DARNTON, 1986, p. 29). Assim como todos os contadores de histórias, os camponeses franceses adaptavam o cenário de suas narrativas à sua própria realidade, mantendo os elementos principais. Por isso, encontramos semelhanças entre contos que circulavam em lugares muito distantes e sem comunicação.

Os contos eram narrados enquanto os homens cuidavam de suas ferramentas e as mulheres dos seus afazeres domésticos, como a costura. Os

---

<sup>11</sup> Trata-se do conto “Sol, Lua e Tália”, de Giambattista Basile (Itália, 1634).

camponeses executavam suas atividades enquanto ouviam as histórias que se repetiam por séculos e que, séculos mais tarde, seriam registradas pelos folcloristas. Essas narrativas tinham a função de divertir e advertir tanto adultos, quanto crianças.

Robert Darnton nos explica que os contos germânicos e franceses diferenciam-se, pois enquanto os germânicos possuem um tom de terror e fantasia, os franceses dão ênfase ao humor e à domesticidade: na França, os seres mágicos reduzem-se a fadas e ogros, que passam a ter fraquezas humanas, permitindo que os seres humanos resolvam seus problemas com os próprios recursos.

O autor nos explica que através das narrativas podemos compreender a visão de mundo do período que em as mesmas circulavam, mas para isso precisamos compreender o contexto das mesmas:

Visões de mundo não podem ser descritas da mesma maneira que acontecimentos políticos, mas não são menos 'reais'. A política não poderia ocorrer sem que existisse uma disposição mental prévia, implícita na noção que o senso comum tem do mundo real. O próprio senso comum é uma elaboração social da realidade, que varia de cultura para cultura. Longe de ser a invenção arbitrária de uma imaginação coletiva, expressa a base comum de uma determinada ordem social. Portanto, para reconstruir a maneira como os camponeses viam o mundo, nos tempos do Antigo Regime, é preciso começar perguntando o que tinham em comum, que experiência partilhavam, na vida cotidiana de suas aldeias. (DARNTON, 1986, p. 39).

Nesse sentido, precisamos compreender o contexto dos camponeses da França do século XVII e, inicialmente, nos apoiamos no próprio Robert Darnton para isso, pois ele descreve, em linhas gerais, o quadro social, econômico e cultural francês da época de Perrault.

A ordem social das aldeias permaneceu após as adversidades: guerra, epidemia e fome: "Os camponeses eram relativamente livres – menos que os pequenos proprietários rurais, que se transformavam em trabalhadores sem terras, na Inglaterra, e mais que os servos, que mergulhavam em uma espécie de escravidão, a leste do Elba. Mas não podiam escapar de um sistema senhorial que lhes negava terras suficientes para alcançarem a independência econômica, e que lhes sugava qualquer excedente por eles produzido." (DARNTON, 1986, p. 40).

A jornada de trabalho dos homens era do amanhecer ao anoitecer, trabalhando em solos dispersos de terra, utilizando ferramentas primitivas. Já as mulheres eram preparadas para as tarefas domésticas, o casamento e a maternidade. Grande parte das pessoas vivia em um estado de subnutrição crônica, sobrevivendo com pão e água e verduras cultivadas em casa. O consumo de carne bovina era raro.

Desenhava-se um quadro de conflitos por cereais, religião e extensão do poder do estado. Os acontecimentos históricos ocorriam sobre os camponeses, a vida nas aldeias parecia “imóvel”, isso porque “o senhorialismo e a economia de subsistência mantinham os aldeões curvados sobre o solo, e as técnicas agrícolas primitivas não lhes davam qualquer oportunidade de se desencurvarem” (DARNTON, 1986, p. 41).

Os agricultores cultivavam de maneira coletiva, eram dependentes das terras e florestas comuns para pastagem ou lenha. Dessa forma, a única área em que podiam progredir era o galinheiro e o quintal pertencentes aos lotes de suas casas “ali, eles se esforçavam para levantar montões de adubo, cultivar o linho para fiar e produzir verduras e frangos para o consumo doméstico e mercados locais” (DARNTON, 1986, p. 42). Segundo Darnton, a sociedade camponesa era cercada de ódio, inveja e conflitos de interesses, por isso a aldeia não era um lugar feliz e harmonioso.

Diante das dificuldades enfrentadas pelos camponeses em tempo de escassez, alguns deles encontravam trabalhos como lavradores, teciam e fiavam panos em suas cabanas, faziam trabalhos avulsos ou saíam pela estrada à procura de serviços. Aqueles que não encontravam como se manter acabavam tornando-se itinerantes, recolhendo restos de comida, invadindo galinheiros ou recolhendo esmolas, tornavam-se contrabandistas, salteadores ou prostitutas, “a vida era uma luta inexorável contra a morte” (DARNTON, 1986, p. 44).

A mortalidade, no século XVII, na França, era muito alta. Os casamentos terminavam com a morte de um dos parceiros. Os maridos tornavam a casar-se, muito mais que as mulheres. Os filhos do primeiro casamento tornavam a

relação entre irmãos mais difícil, pois significavam, muitas vezes, a diferença entre a pobreza e a indigência, ou, então, poderiam levar a penúria para as próximas gerações.

Muitos pais sufocavam os filhos ainda bebês na cama. Tratava-se de um acidente muito comum, tanto que os editos episcopais proibiam os pais de dormirem na mesma cama que os filhos antes de seu primeiro ano de vida. No entanto, com o intuito de manterem-se aquecidos, famílias inteiras dividiam a mesma cama, juntamente com os animais domésticos. Dessa forma, as crianças eram comumente espectadoras das atividades sexuais dos pais.

Não havia uma preocupação com as crianças, tampouco uma ideia de infância, como nos aponta o autor:

Ninguém pensava nelas como criaturas inocentes, nem na própria infância como uma fase diferente da vida, claramente distinta da adolescência, da juventude e da fase adulta por estilos especiais de vestir e de se comportar. As crianças trabalhavam junto com os pais quase imediatamente após começarem a caminhar, e ingressavam na força de trabalho adulta como lavradores, criados e aprendizes, logo que chegavam à adolescência. (DARNTON, 1986, p. 47).

Portanto, o mundo dos camponeses era cercado de madrastas e órfãos e de trabalho interminável, com emoções brutais aparentes e reprimidas. Relendo a obra de Perrault, temos uma ideia de como eram as vidas dos camponeses na França moderna: “desagradáveis, grosseiras e curtas” (DARNTON, 1986, p. 47).

O período em que Perrault publicou *Os contos da Mamãe Ganso* foi o mesmo período em que ocorreu “o auge da pior crise demográfica do século XVII – período em que a peste e a fome dizimavam a população” (DARNTON, 1986, p. 49). Isso explica muitos dos episódios presentes em seus contos, como, por exemplo, o abandono de João e Maria na floresta. Nesse período, muitas mães deixavam os filhos que não podiam alimentar expostos para que adoecessem e morressem. Assim, a atitude dos pais de João e Maria refletia o esforço dos camponeses pela sobrevivência durante a crise demográfica apresentada por Darnton – o que será omitido em edições posteriores, pois não

agradaria aos leitores saber que as crianças foram abandonadas pelos pais, adaptando as versões em que as crianças se perdem em casa ou, então, atribuindo a intenção de abandonar as crianças à personagem da madrasta, para manter a figura idealizada do pai. Muitos elementos do contexto dos camponeses do período de Perrault – e antes dele – estão presentes nos contos que misturam toques de fantasia e elementos do mundo real:

Apesar de ocasionais toques de fantasia, portanto, os contos permanecem enraizados no mundo real. Quase sempre acontecem dentro de dois contextos básicos, que correspondem ao cenário dual da vida dos camponeses nos tempos do Antigo Regime: por um lado, a casa e a aldeia; por outro, a estrada aberta. A oposição entre a aldeia e a estrada percorre os contos, exatamente como se fazia sentir nas vidas dos camponeses, em toda parte, na França do século XVIII. (DARNTON, 1986, p. 54).

O casamento atribuía ainda mais trabalho para as mulheres, pois as submetia ao trabalho no sistema de manufatura a domicílio, além de trabalharem na fazenda e cuidarem da família. A transformação de animais em príncipes, segundo Darnton, é uma forma de escapismo. Os acontecimentos e os cenários dos contos desse período são familiares à “audiência de artesãos que tivessem passado a juventude na estrada, ou de camponeses que regularmente se afastassem de suas famílias” (DARNTON, 1986, p. 57).

Fica claro, portanto, que, através dos contos populares, podemos apreender elementos do período em que os mesmos circulavam. É claro que não vamos reduzir aqui a literatura à mera representação do contexto de produção/recolha dessas histórias, mas, visto que os narradores adaptavam as narrativas conforme os anseios de seu público, é evidente que os contos da época de Perrault nos apresentam traços da sociedade daquele período, como afirma Robert Darnton:

Assim, sempre que alguém procura, por traz de Perrault, as versões camponesas de Mamãe Ganso, encontra elementos de realismo – não narrativas fotográficas sobre a vista do pátio da estrebaria (os camponeses não tinham, na realidade, tantos filhos quantos buracos de uma peneira, e não os comiam), mas um quadro que corresponde a tudo que os historiadores sociais conseguiram reconstituir, a partir do material existente nos arquivos. O quadro é cabível, e essa adequação é uma decorrência lógica. Mostrando como se vivia, *terre à terre*, na

aldeia e na estrada, os contos ajudavam a orientar os camponeses. Mapeavam os caminhos do mundo e demonstravam a loucura de se esperar qualquer coisa, além de crueldade, de uma ordem social cruel. (DARNTON, 1986, p. 59)

Apesar desse substrato social existente nos contos populares, Darnton também aponta que isso não significa que os camponeses não poderiam ter descoberto como a vida é cruel sem eles, tão pouco que eles não apresentem elementos da fantasia e do divertimento.

Alguns poucos contos franceses quase não se diferenciam de seus equivalentes na coleção de Grimm. Mas, apesar das exceções e das complicações, as diferenças entre as duas tradições enquadram-se em padrões consistentes. Os narradores camponeses abordavam os mesmos temas e lhes faziam modificações características, os franceses de uma maneira, os alemães de outra. Enquanto os contos franceses tendem a ser realistas, grosseiros, libidinosos e cômicos, os alemães partem para o sobrenatural, o poético, o exótico e o violento. Naturalmente, as diferenças culturais não podem ser reduzidas a uma fórmula – astúcia francesa contra crueldade alemã – mas as comparações possibilitam o tom peculiar que os franceses davam às suas histórias; e a maneira como eles contam histórias fornecem pistas quanto à sua maneira de encarar o mundo. (DARNTON, 1986, p. 75).

Para ilustrar essa diferença entre os contos germânicos e os contos franceses, Robert Darnton utiliza diversos contos populares presentes nas obras de Grimm e Perrault. Um deles é a história da Rapunzel. Na versão francesa, a fada que aprisionava a protagonista troca seu nariz pelo de um asno para acabar com o prestígio do casal na corte e depois acaba devolvendo a beleza da moça para o desfecho feliz; já na versão dos Grimm, Rapunzel é banida para um deserto com o cabelo raspado e o príncipe é forçado a pular da torre em um espinheiro que o cega. Vagando, ele encontra com Rapunzel e as lágrimas da garota caem sobre seus olhos, curando-o. Vemos como os desfechos se distinguem, indo ao encontro dessas diferenças entre os contos da França e da Alemanha apontadas por Darnton. Segundo o autor, diferentemente dos seus correspondentes alemães, os contos franceses:

têm gosto de sal. E cheiro de terra. Ocorrem num universo intensamente humano, onde peidar, catar piolhos, rolar no feno e jogar esterco um no outro são manifestações das paixões,

valores, interesses e atitudes de uma sociedade camponesa hoje extinta (DARNTON, 1986, p. 77).

Os contos franceses mostravam como o mundo era duro. Não eram direcionados para crianças, mas sugeriam cuidado, indicando que as pessoas poderiam transformar-se em príncipes ou fadas bondosas, ao mesmo tempo que outros poderiam ser lobos e feiticeiras, não sendo possível distinguir uns dos outros.

Darton também afirma que os contos populares possuem uma natureza inescrutável e inexorável de calamidade que torna os contos tão comoventes, e não os finais felizes que eles, com frequência, adquirem, depois do século XVIII. Essas histórias dialogavam, de algum modo, com a vida dos camponeses, seja pelo enredo, pelos personagens etc:

Esses personagens têm em comum não apenas a astúcia, mas também a fragilidade, e seus adversários se distinguem pela força, bem como pela estupidez. A velhacaria sempre joga o pequeno contra o grande, o pobre contra o rico, o desprivilegiado contra o poderoso. Estruturando as histórias dessa maneira, e sem explicar o comentário social, a tradição oral proporcionou aos camponeses uma estratégia para lidar com seus inimigos, nos tempos do Antigo Regime. Mais uma vez, é preciso enfatizar que nada havia de novo ou de incomum no tema dos fracos vencendo os fortes, pela esperteza. (DARNTON, 1986, p. 82)

Robert Darton explica que os camponeses ficavam satisfeitos em poder lograr os ricos e os poderosos em suas fantasias, da mesma maneira como tentavam lográ-los no cotidiano. O autor explica que Perrault não possui nenhuma simpatia pelos camponeses ou por sua cultura arcaica, era um cortesão moderno. Entretanto, recolheu as histórias e as adaptou:

No entanto, recolheu as histórias da tradição oral e adaptou-as para o salão, com um ajuste de tom, para atender ao gosto de uma audiência sofisticada. Foram eliminadas as tolices sobre “caminhos de alfinetes e agulhas”, e o canibalismo com a avó, em “Chapeuzinho Vermelho”. Apesar disso, [...] Perrault não se desviou da linha original da história e não estragou a autenticidade e a simplicidade da versão oral com detalhes embelezados.

Porém, o mais importante na obra de Perrault não é o fato de ele ter adaptado as histórias, mas ele representa um momento único na história da

literatura francesa, pois proporcionou um ponto de encontro entre dois universos distantes: a literatura popular e a da cultura de elite.

Enquanto os camponeses enfrentavam as dificuldades apontadas por Darnton e tomavam conhecimento dos contos populares durante o trabalho ou após um longo e árduo dia de labuta, a nobreza conhecia essas mesmas histórias através de suas amas-de-leite e babás: “criadas e amas-de-leite serviam de elo entre a cultura do povo e a cultura de elite” (DARNTON, 1986, p. 90). Os contos populares são um legado, deixado pelos próprios camponeses e difundidos através da literatura oral e, posteriormente, recolhidos e publicados por cortesãos como Perrault, que adaptavam os mesmos conforme a necessidade, assim como todos os contadores de histórias o fazem.

Por esse motivo, se faz necessário compreendermos como era a sociedade do período em que esses contos foram recolhidos e publicados, pois, assim, poderemos entender as representações sociais presentes nos personagens fada, bruxas, príncipes e princesas dessas histórias, relacionando-as ainda com as suas adaptações cinematográficas atuais.

## 2.1 O contexto social dos contos clássicos

Ao observarmos o *corpus* da presente tese, é inevitável notar que as obras literárias selecionadas para este estudo foram produzidas em épocas distintas. Dessa maneira, para analisarmos o contexto de produção das mesmas, teremos que realizar um levantamento dos comportamentos sociais de diferentes épocas.

Para analisar, por exemplo, o período em que a obra de Charles Perrault foi publicada, é essencial remontarmos um período anterior a ela, pois as narrativas coletadas por Perrault eram transmitidas oralmente, contadas, na maioria das vezes, por camponeses, pertencendo, portanto, à cultura oral, que surge com o passar das gerações.

Além disso, é importante ressaltar que o período de publicação de Perrault tem relação direta com a época de publicação dos contos dos Grimm, visto que muitas das histórias recolhidas por Perrault também estão presentes na obra de Jacob e Wilhelm Grimm. Nesse sentido, percebemos que as influências de Grimm e de Perrault são semelhantes, mas também apresentam mudanças significativas. Ambos apresentavam os valores da sociedade patriarcal em suas histórias, como afirma a teórica Nelly Novaes Coelho (2003):

Expressa os esforços então desenvolvidos pela sociedade e pela Igreja para organizar a família dentro da ordem patriarcal, que acabou se impondo sobre a ordem matriarcal, que teria predominado no início dos tempos, entre vários povos, entre eles, os celtas. A importância desse ideal patriarcal (que acabou fundamentando a sociedade cristã-burguesa de que somos herdeiros) é comprovada pelas dezenas de adaptações ou dramatizações de *Grisélidis* [...] No século XVII, Charles Perrault resgatou-a da memória popular e tornou-a leitura de sucesso nos salões elegantes da corte francesa. (COELHO, 2003, p. 57)

Podemos notar, portanto, que os valores sociais eram retratados tanto nas narrativas de Perrault como nas dos Grimm, sendo um dos aspectos

salientados a relevância da submissão feminina em oposição às atitudes ativas do masculino.

Dessa maneira, para analisar o contexto de produção das obras que compõem o nosso *corpus*, iremos nos fundamentar na coleção *História da vida privada*, organizada por Philippe Ariès e Georges Duby, e *Minha história das mulheres*, de Michelle Perrot. Consideraremos o comportamento social no contexto europeu – região onde os contos em questão de Perrault e dos Grimm foram publicados, pautando-nos nas mudanças histórias ocorridas a partir do século XVII<sup>12</sup>.

Retomando a um período anterior, podemos observar, conforme o volume II de *História da vida privada*, que no século XI há a dominação da figura masculina sobre a feminina, as características da sociedade patriarcal – daquela da qual Coelho diz sermos herdeiros – já estão presentes. Georges Duby explica que nesse período era obrigatório que o homem possuísse uma mulher sob seu jugo, a qual deveria lhe ser submissa: “o feminino encontrava-se colocado, por certo, sob inteiro domínio do masculino” (DUBY, 1990, p. 80).

Duby também aponta que a figura feminina tinha como principal característica a procriação, essa era a essência da mulher, era comum “uma cela de fecundação e, conjunta, a incubadeira onde amas-de-leite estavam estabelecidas para dispensar a esposa dos cuidados com sua progenitura a fim de que, sem tardar, fosse novamente engravidada” (DUBY, 1990, p. 80). Caso não fosse possível a uma mulher engravidar e dar herdeiros ao seu esposo, este poderia até recusá-la. Jamais a culpa da infertilidade era atribuída ao sexo masculino, a esterilidade recaía sempre sobre as esposas.

O historiador afirma que, desde crianças, meninas e meninos eram tratados de maneira diferente. Quando chegavam à idade da razão, compreendendo os limites entre o certo e o errado estabelecidos pela

---

<sup>12</sup> Consideraremos o contexto europeu porque, como Coelho (1985) afirma, as histórias recolhidas pelos Irmãos Grimm – incluindo os contos “Branca de Neve” e “Bela Adormecida” – fazem parte do fundo original comum europeu, pois tais narrativas não eram contadas apenas na Alemanha, mas em toda a Europa.

sociedade, eram divididos em dois grupos, dirigidos a dois tipos distintos de compartimento. Enquanto as meninas eram destinadas a um compartimento cuidadosamente fechado, para manterem-se “moças” e irem preparando-se para o exercício do papel de mãe e esposas, os meninos eram enviados para um compartimento aberto, onde permaneceriam por um curto período de tempo, até que fossem levados ao exterior, para que pudessem tomar posse de tudo aquilo que pudessem, inclusive das suas esposas.

Aquelas mulheres que atendiam aos padrões sociais e agiam de forma submissa, exercendo corretamente o papel de dona-de-casa, não causavam preocupação à sociedade. Entretanto, as mulheres ‘bem-nascidas’ precisavam ser cuidadosamente vigiadas e subjugadas pelo chefe da casa, o qual tinha a função de corrigir e até mesmo matar a esposa, as irmãs, as filhas (tanto as suas como as órfãs de seus irmãos, primos ou vassalos), caso fosse preciso. O essencial era manter a ordem, demonstrando o poder patriarcal sobre a feminilidade. As mulheres precisavam ser trazidas sob domínio por representarem perigo à ordem do privado.

Uma vez que essas mulheres (esposas, filhas e irmãs) eram vistas como perigosas, eram destinadas a tarefas específicas, para se manterem ocupadas, pois a ociosidade era considerada um grande perigo para a psicologia feminina. Nesse sentido, o ideal era uma divisão entre a oração e o trabalho, sendo preciso que a oração equivalesse ao tempo que fosse gasto no trabalho com o tecido. Visto que a oração, muitas vezes, era realizada em grupo, os homens ficavam preocupados com o que fariam as mulheres quando se reuniam fechadas no quarto.

No século XII, a figura feminina era concebida como um indivíduo que sempre estava suscetível ao agulhão do desejo e, por isso, precisava estar continuamente sob supervisão masculina. Essa vigília constante era justificada como o meio de manter a honra:

A defesa da honra consistia em primeiro lugar em erguer um anteparo diante do público: o temor de ser desonrado pelas mulheres da casa explica ao mesmo tempo a opacidade arranjada em torno da vida privada e o dever de vigiar de perto

as mulheres, de mantê-las tanto quanto possível enclausuradas, e se era preciso fazê-las sair para as cerimônias ostentatórias ou para as devoções, de escoltá-las. [...] Mulheres encerradas no recinto, para que os homens da casa não sejam maculados por suas extravagâncias, para que essas permaneçam ocultas. (DUBY, 1990, p. 93)

Notamos, portanto que, desde o século XII, a sociedade doméstica apresentava uma divisão nítida entre o masculino e o feminino, a qual repercutia nos comportamentos e nas atitudes sociais da época. Havia um período em que as moças eram ainda mais vigiadas. Isso ocorria quando as jovens chegavam à idade em que se considerava o final da infância e assim eram prometidas em casamento:

As mulheres são vigiadas, a opinião pública considera a coisa normal, e alguns moralistas fazem coro. Aos olhos de Paolo de Certalo, 'a mulher é coisa vã e frívola [...]. Se tens mulheres em casa, vigi-as de perto; dá frequentemente uma volta por tua casa e, enquanto te dedicas às tuas ocupações, mantém-nas [essas mulheres] na apreensão e no temor', e mais adiante: 'Que a mulher imite a Virgem Maria, que não saia de casa para tagarelar por todo lado, para trazer de olho os belos senhores e dar ouvidos às vaidades. Não, ela permanecia encerrada, no segredo de uma casa, como se deve.' (RONCIÈRE, 1990, p. 287)

Podemos encontrar esse comportamento nas versões literárias dos contos de fadas em análise, pois Bela Adormecida e Branca de Neve adormecem e passam a ser vigiadas/protegidas: a primeira, pela floresta de espinhos criada ao redor do castelo; a segunda, pela presença dos anões, que se revezam para velar a menina.

O historiador francês Charles de la Roncière (1990) afirma que, a partir do momento em que ocorria o matrimônio, depois do confinamento que as mulheres passavam à espera do casamento, elas continuavam reclusas, já que a autoridade do pai era imediatamente substituída pela autoridade do esposo. Dessa forma, a figura masculina devia orientar e proteger a figura feminina, restando à mulher obedecer às ordens de seu marido. Assim, o casamento, como afirma Roncière, nada mais era do que “um abrandamento parcial desse confinamento. Apesar de suas novas responsabilidades de dona de casa, em

suas relações com o mundo, as esposas são submetidas ao bel-prazer dos maridos” (RONCIÈRE 1990, p. 288).

Embora, para a sociedade, o casamento fosse essencial à figura feminina, o assunto, tal como as guerras, era de trato exclusivo dos homens. Por esse motivo, a vontade feminina apenas se exprimia quando era necessário recusar o pedido, ou seja, quando a moça tinha o desejo de fazer o voto de consagrar a Deus a sua virgindade, escapando dos desígnios das linhagens – e a família acatava (ou não) o desejo da jovem.

Roncière explica que o ritual litúrgico do casamento surge no século XII na região do norte da França e aponta a influência crescente da Igreja na vida das famílias economicamente importantes da Europa, instituição que ganhava cada vez mais espaço na vida privada. O casamento da época abrangia dois procedimentos: o marido recebia a esposa sob a lei marital e o pai da jovem precisava assegurar-lhe um dote, que devia ser entregue ao genro. Esse contrato não poderia ser rompido pela figura feminina, mas sim pelo esposo, caso a mulher não cumprisse com as suas obrigações: ser uma boa esposa, gerar filhos, cuidar do lar etc.

Chegando ao século XIV, percebemos que a figura masculina ainda era concebida como protetora da feminina. Quem tomava conta dos negócios da família era o marido, assim como era a ele que cabia formar a esposa no ofício de ser mulher, que, por seu caráter e estrutura frágil, não poderia ser responsável por negócios e tarefas importantes. O historiador conclui: “a esposa é submetida, como os outros, à *potestas* definida pelos juristas e a esse título deve obediência e respeito ao seu cônjuge” (RONCIÈRE, 1990, p. 210). Roncière explica que o marido deveria contar a sua mulher apenas uma pequena parte dos segredos familiares, já que é “ele próprio que a forma em seu ofício de mulher e, considerando a fragilidade de seu corpo e de seu caráter, não lhe deve confiar, na família, senão responsabilidades menores” (RONCIÈRE, 1990, p. 210).

Roncière afirma que, graças à juventude e à falta de experiência da esposa ao casar-se, a mesma precisa tornar-se tributária dos conhecimentos

do marido, devendo-lhe submissão. Em meados do século XIV, o casamento acontecia quando a jovem apresentava idade entre dezesseis e dezoito anos, sendo o seu marido uma média de dez anos mais velho. A maioria desses homens acabava aproveitando-se da situação da mulher e a sujeitava a longas lições de moral e ameaças. Uma vez que a legislação autorizava que o homem corrigisse e até mesmo matasse aquelas que estavam sob sua guarda, o marido aproveitava-se desse direito. Por esse motivo, muitas vezes, as mulheres eram espancadas ou mortas e submetidas a castigos ao bel-prazer dos seus esposos.

Todavia, por mais que os negócios da família ficassem sob os cuidados do marido, a mulher precisava saber administrar a casa, cuidar das atividades domésticas bem como dos serviçais e da educação dos filhos. Uma das características essenciais para o casamento era ser uma boa dona de casa. Suas responsabilidades domésticas eram lembradas pelo marido frequentemente. Nesta ocasião, o esposo aproveitava-se para proferir um longo discurso sobre a necessidade de deixar a casa sempre impecável e manter a educação/alimentação dos filhos em dia. O historiador ainda ressalta que dentro das famílias existia uma hierarquia, na qual o masculino se sobrepunha ao feminino: “Pode-se observá-la em muitos exemplos através das formas de chamamento, tratamentos por vós etc., que a concretizam. Jamais, por exemplo, um marido trata sua mulher por vós. A esposa sim” (RONCIÈRE, 1990, p. 214).

Yves Castan (1992) retoma as tarefas que eram atribuídas à mulher europeia dentro do lar, as quais deveriam ser desenvolvidas com extrema disciplina, já que “a regra da vida familiar é mais severa, não deixa margem ao descanso nem ao isolamento, pois os serviços que devem ser prestados ao marido, aos filhos, aos dependentes, aos criados não admitem liberdade nem atraso” (CASTAN, 1992, p. 63). Podemos concluir que a vida em família significava mais deveres e limitações à figura feminina e mais poder e autoridade à figura masculina. Depois do casamento, é necessário enfrentar as dificuldades apresentadas pela vida conjugal, manter a vida familiar, economizar recursos e, principalmente, abdicar de seus momentos de lazer,

mesmo os momentos que eram dedicados à devoção e à caridade. Manter a mulher ocupada significava fazer com que não tivesse tempo para o pecado. Castan elenca como virtudes da mulher europeia do século XVII as características de resignação, submissão e sujeição.

Ao longo do século XVII, a figura feminina permanece na esfera do privado. A mulher não estava presente nos papéis públicos e nem nas responsabilidades exteriores, ela estava confinada ao lar, pois suas tarefas eram prioritariamente domésticas e, conforme Nicole Castan, sua vocação era encarnar a figura de esposa e mãe difundida tanto pela Igreja como pela sociedade civil, ao passo que o marido era pertencente à esfera pública.

Todavia, por mais que a mulher estivesse confinada ao espaço privado, exercendo o papel de serva do marido dentro dessa sociedade patriarcal da qual viemos tratando, desde o século XII a figura feminina passa a exercer também o papel de senhora, pois sua condição de responsável pelas tarefas domésticas lhe permite ter autoridade necessária para desenvolver, mesmo que dentro do núcleo familiar, as suas atividades. Esse é o primeiro ponto que leva a sociedade a começar a repensar a ideia de subordinação absoluta ao chefe da família, já que é imposta uma divisão de poderes e tarefas, tornando a mulher responsável pelo poder da casa, principalmente no que se refere aos serviços.

Ficando a figura feminina responsável pela administração da casa, o homem participava da economia externa e mercantil, sendo o responsável por realizar os negócios nas feiras, cuidar do patrimônio da família, administrar e manipular o dinheiro e o crédito. Todavia, dentro do mundo feminino também ocorria a circulação de dinheiro, utilizado para a compra de roupas e serviços. Tratava-se de iniciativas mínimas e particulares, mas que foram significativas, já que apontavam o indício de uma mudança no comportamento totalmente passivo e submisso da mulher.

É importante ressaltarmos que toda e qualquer separação entre os sexos e a divisão de direitos e deveres, assim como a hierarquia homem e mulher, possui motivações, como nos explica Maurice Aymard:

Não faltam motivos para explicar ou justificar essa situação: a proteção dos bons costumes contra a tentação [...], a estrita divisão de tarefas e espaços, que confina as mulheres ao lar e lhes interdita o acesso aos lugares ‘públicos’ onde os homens se reúnem; a menor liberdade de que elas dispõem na prática, pois estão submetidas à autoridade e à tutela do pai ou do esposo; sua falta de qualificação profissional, que no caso de mulheres trabalhadoras, lhe veda o acesso às profissões suscetíveis de organizar associações. (AYMARD, 1991, p. 484-485)

Michelle Perrot, no quinto volume de *História da vida privada* (2009), explica que a Revolução Francesa acentuou as diferenças entre as esferas pública e privada, ocorreu a valorização da família e a diferenciação dos papéis sexuais “estabelecendo uma posição entre homens políticos e mulheres domésticas. Embora patriarcal, ela limita os poderes do pai em vários pontos” (PERROT, 2009, p. 14). Conforme a historiadora, nasce um novo ideal doméstico e as classes médias têm um papel essencial, pois “encontram uma verdadeira identidade” (PERROT, 2009, p. 15), irradiando, depois, para as classes operárias que “se pretende moralizar com as virtudes da boa dona de casa” (PERROT, 2009, p. 15).

O cenário da Revolução nos apresenta uma mulher que é, primeiramente, reconhecida pelo seu papel em relação à figura masculina, como explica Lynn Hunt: “os revolucionários limitaram o papel das mulheres ao de mãe e irmã – dependendo, para sua identidade, do marido e dos irmãos” (HUNT, 2009, p. 44). A mulher (filha/esposa/mãe/irmã) era representada por seus aspectos físicos, enquanto o homem era representado por sua personalidade: “esta [a mulher] é representada como o inverso do homem. É identificada por sua sexualidade e seu corpo, enquanto o homem é identificado por seu espírito e energia” (HUNT, 2009, p. 44).

A Revolução Francesa trouxe muitas mudanças, pois os limites entre a vida pública e a vida privada “mostraram uma grande flutuação. A coisa pública, o espírito público, invadiram os domínios habitualmente privados da vida [...] definição mais clara do espaço privado no início do século XIX” (HUNT, 1991, p. 21). Todas essas mudanças serviram para preparar o movimento romântico, o qual trouxe inovações nos comportamentos sociais,

pois as fronteiras entre o público e o privado passaram, aos poucos, a confundir-se.

O decreto que definia a liberdade de vestuário preocupou os conservadores<sup>13</sup>, já que estes temiam que em seguida as mulheres passassem a vestir-se de maneira masculinizada. Durante esse mesmo período, conforme nos explica Lynn Hunt, as mulheres começaram a deixar os afazeres domésticos e os cuidados com os filhos e ir à praça pública, onde até mesmo faziam discursos na tribuna. Claro que tal feito era rejeitado pela maioria dos homens, que não aceitavam ver a figura feminina com tal comportamento. Muitos acreditavam, inclusive, que caso as mulheres ingressassem na esfera pública, não poderiam deixar de tornarem-se selvagens, igualando-se às prostitutas. Por esse motivo, tais mulheres eram vistas como medonhas perversões do sexo feminino, as quais não deveriam servir de exemplo para as mulheres que ainda continuavam totalmente submissas ao marido e dedicadas ao lar.

A diferenciação entre o homem e a mulher era marcada pelos direitos e deveres. O homem, por exemplo, poderia pedir o divórcio por motivo de adultério da esposa, mas ela só poderia fazê-lo se o marido mantivesse a amante na casa em comum. Além disso, caso o adultério por parte da esposa fosse comprovado, a mulher ainda estaria sujeita a dois anos de prisão, enquanto que o adultério do esposo não era passível de punição.

Esta foi mais uma mudança resultante da Revolução Francesa, e uma das mais importantes: o direito ao divórcio. O artigo 07 da Constituição de 1791 definiu o casamento como um contrato civil, passível de alteração. Assim, a partir de 1792, o casamento poderia ser desfeito, tanto pelo marido quanto pela esposa, desde que se enquadrassem nos motivos aceitos: insanidade de um dos cônjuges; condenação a penas aflictivas ou infamantes; crimes, sevícias ou injúrias graves de um contra o outro; notório desregramento dos costumes;

---

<sup>13</sup>Trata-se do decreto feito em 1793, na França, durante a Revolução Francesa, que declarava o fim das imposições sobre a maneira de se vestir, estando, dessa maneira, todos os cidadãos no livre direito de usar a indumentária que lhes convinha.

abandono por dois anos, no mínimo, do domicílio conjugal; ausência do lar, sem notícias, durante cinco anos; emigração:

Nestes casos, o divórcio era concedido imediatamente. Além disso, um casal também podia se divorciar por acordo mútuo num prazo de quatro meses, e o divórcio seria igualmente concedido por incompatibilidade de gênio e personalidade. (HUNT, 1991, p. 37-38)

Registrou-se, entre os anos de 1792 e 1803, um grande número de divórcios, quase 30 mil, todavia, em 1891, o divórcio foi novamente abolido.

Lynn Hunt exemplifica os destratos dos maridos com as esposas, afirmando que os tribunais de família e, depois, os tribunais civis estavam “repletos de histórias de maridos que batem nas mulheres, muitas vezes ao voltarem das tavernas, com socos, vassouradas, atirando pratos, ferros de passar [...] chegando a facadas” (HUNT, 1991, p. 40). Notamos, portanto, novamente, como a figura feminina estava sujeita à vontade do marido e como deviam, ainda no século XVIII, sujeitar-se a eles, sendo objetos da agressão masculina.

Conforme aponta a historiadora Lynn Hunt, a condição física é que definia a mulher, o seu papel feminino é que determinava a sua condição na sociedade, ou seja, sua função de mãe, esposa e dona-de-casa:

O útero define a mulher e determina seu comportamento emocional e moral. Na época, pensava-se que o sistema reprodutor feminino era particularmente sensível, e que essa sensibilidade era ainda maior devido à debilidade intelectual. As mulheres tinham músculos menos desenvolvidos e eram sedentárias por opção. A combinação de fraqueza muscular e intelectual e sensibilidade emocional fazia delas os seres mais aptos para criar filhos. Desse modo, o útero definia o lugar das mulheres na sociedade como mães. (HUNT, 1991, p. 50)

Hunt afirma que a mulher era a personificação da fragilidade, passando a ser o seu símbolo, representando aquilo que necessitava de proteção da esfera pública. A figura feminina acabou sendo convertida no símbolo primeiro do espaço privado, portanto, as mulheres deveriam manter-se confinadas a esses espaços devido a sua fragilidade biológica. Inclusive os próprios revolucionários notaram a importância de demarcar um limite que fosse

intransponível, reafirmando que, enquanto os homens estavam na esfera do espaço público, as mulheres pertenciam à esfera do privado. Dessa maneira, no decorrer do século XIX, essa delimitação entre o domínio público *versus* domínio privado, a política *versus* a família, o homem *versus* a mulher, ficou cada vez mais acentuada.

Já os homens, conforme afirma Hunt, eram concebidos como “biologicamente fortes, audaciosos e empreendedores” (HUNT, 2009, p. 45). A historiadora explica que, desde o século XVIII, antes da Revolução Francesa, as mulheres já estavam relegadas ao âmbito do privado, mas no século XIX que isso foi mais intensificado:

Já há muito tempo se observou que foi no século XIX que as mulheres ficaram relegadas à esfera privada a um grau até então jamais conhecido. Essa tendência data do final do século XVIII (antes mesmo da Revolução). Mas a Revolução deu um grande impulso a essa evolução decisiva das relações entre os sexos e da concepção da família. As mulheres estavam associadas a seu “interior”, ao espaço privado, não só porque a industrialização permitia que as mulheres da burguesia se definissem exclusivamente por ele, mas também porque a Revolução tinha demonstrado os resultados possíveis (e o perigo para os homens) de uma inversão da ordem “natural”. (HUNT, 2009, p. 50-51).

A historiadora Michelle Perrot (1991) afirma que por mais que a Revolução Francesa tenha se esforçado para subverter os limites entre o público e o privado, construindo um novo modelo de homem, reformulando o cotidiano a partir de uma nova organização tanto do espaço quanto do tempo e da memória, esse projeto grandioso fracassou diante da resistência dos sujeitos, já que os costumes foram mais resistentes que as leis.

A garantia da moralidade natural, um dos principais valores acerca da família, voltou. Essa moralidade era pautada no casamento monogâmico, estabelecido através de um acordo entre ambas as partes. O casamento é arranjado da maneira mais conveniente para a família e as paixões são tratadas como perigosas e contingentes. O pai é o representante e o chefe da família e todos os seus integrantes devem submeter-se a ele. Na organização das tarefas, a divisão das mesmas volta a ser estabelecida a partir das diferenças naturais do sexo, permanecendo uma oposição entre o masculino e

o feminino, ativo e passivo, respectivamente. Os filhos do sexo masculino eram destinados a serem futuros chefes de família, enquanto as filhas em seguida deviam tornar-se dedicadas esposas.

A historiadora elabora um panorama da condição familiar no século XIX e dos papéis sociais de cada membro da família. Conforme Perrot (1991), o trabalho exercido pela mulher nessa época é definido pelas exigências familiares: gestação e nascimento dos filhos, principal papel feminino. O exercício do seu trabalho resulta em rendimentos muito baixos, geralmente destinados a despesas pessoais. O trabalho era restrito a mulheres de classe baixa e/ou viúvas etc. Dificilmente uma mulher casada e de classe alta poderia trabalhar fora de casa. Em 1884, os operários enfrentaram uma crise, da qual conseguem sair apenas com o auxílio dos salários das esposas, que fazem serviços de faxina e lavam roupa para fora – esforço que raramente era valorizado pelos maridos.

No século XIX ainda prevalecia a supremacia absoluta do homem no lar, ao lado da suposta incapacidade feminina. A caracterização da figura feminina como inferior aos maridos reforça-se quando, no final do século, recaí sobre elas a culpa da forte redução da natalidade: “O desejo de ter filhos também se exprime com grande intensidade, não somente por razões de linhagem ou de papel, mas ainda por vontade pessoal: da parte das mulheres, que se encontram justificadas na maternidade”. (PERROT, 1991, p.150).

A mulher, assim como o menor, não podia dispor de seus bens dentro da comunidade, além de não poder usufruir de seu próprio salário. Ao longo desse século, passou-se a crer que até mesmo a esfera doméstica possuía muita importância para ser destinada ao domínio frágil do sexo feminino. O pai continua possuindo autoridade, não só no âmbito econômico, como também no familiar, no qual passou a interferir, inclusive, nas decisões pedagógicas referente aos filhos. As esposas administravam a casa e a família, que, com o passar dos anos, voltou a ser numerosa, devido às crenças da Igreja Católica, formadoras do eixo familiar: fé *versus* razão; e a reprodução como autojustificação.

Michelle Perrot explica que as mulheres europeias do século XIX, ainda que apresentassem diversas características dos períodos anteriores, possuíam uma peculiaridade: “Movidas por uma alta consciência de si mesmas, essas mulheres do Norte **não são passivas nem resignadas**; pelo contrário, tentam erigir sua visão do mundo em julgamento das coisas, muitas vezes de maneira categórica” (PERROT, 1991, p. 142. [grifo nosso]).

Embora as mulheres tenham passado a apresentar indícios de uma conduta ativa, elas ainda possuíam as mesmas tarefas da figura feminina do século anterior, portanto, deveriam gerar descendentes, cuidar dos filhos, atender a família com os serviços de casa (atividade que passou a abranger um maior número de tarefas) e ajudar na renda da família através de trabalhos dentro do ambiente familiar, como lavar roupas, costurar, fazer faxinas etc.

Sobre a divisão do trabalho, Catherine Hall aponta que as mulheres aprendiam a maioria de seus ofícios durante o próprio trabalho e só os ricos podiam permitir-se ter esposas que não trabalhassem. Assim, a mulher do agricultor ficava responsável, por exemplo, pela leiteria; a mulher do negociante, incumbida de cuidar da loja ou da contabilidade; com a morte do esposo, a viúva do manufatureiro poderia assumir a empresa. Claro que o exercício desses ofícios não significava que as mulheres pudessem abandonar as tarefas domésticas, as quais precisavam estar sempre em dia, pois havia “bocas para alimentar, roupas a lavar, camisas a costurar e cerzir, água a subir e descer.” (HALL, 2009, p. 57).

Desde o início do século XIX, muitas escolas foram fundadas, as quais “formaram os rapazes e os iniciaram no futuro papel de ‘capitães da indústria’. As moças, por sua vez, eram sempre educadas em casa” (HALL, 2009, p. 59). Fica explícito que os homens estavam na esfera pública enquanto as mulheres estavam na esfera privada, cabia a eles as decisões e o comportamento ativo. No caso dos burgueses, ao passo que aos homens era possibilitado que ampliassem e diversificassem os setores de suas empresas, para as mulheres, a distância desse mundo era cada vez maior, fazendo da maternidade e da administração doméstica uma profissão. Além disso, clara demarcação entre o mundo masculino e o feminino possuía uma conotação religiosa:

A esfera do público era tida como perigosa e amoral. Os homens que circulavam nessa atmosfera só poderiam ser salvos com um contato regular com o mundo fora do lar, onde as mulheres eram portadoras desses valores puros e capazes de neutralizar as tendências destruidoras do mundo dos negócios. A casa era o local dos prazeres amenos, refúgio do homem cansado e preocupado, tido como o responsável pela produção da riqueza material de que dependia o lar. A masculinidade se baseava na capacidade do homem de atender às necessidades dos seus; a feminilidade de uma esposa e de suas filhas se fundava na dependência. (HALL, 2009, p. 63)

É importante destacar que a visão sobre o trabalho das mulheres pertencentes à classe operária era diferente da visão do trabalho da mulher burguesa. Enquanto que para a mulher burguesa o trabalho remunerado era contrário à sua feminilidade, no caso da mulher pobre, as normas eram diferentes:

As mulheres podiam ter um ofício, se fosse um prolongamento de seu papel feminino “natural”. Não se considerava inconveniente que as empregadas domésticas limpassem, cozinhassem e cuidassem das crianças. O ofício de costureira ou de modista também era compatível, da mesma forma que as profissões ligadas à alimentação. Mas certos ofícios executados por mulheres eram considerados totalmente incompatíveis com a natureza delas, principalmente se fossem exercidos num ambiente misto. (HALL, 2009, p. 71)

Michelle Perrot trata dos papéis sociais. Ao falar sobre a figura do pai, ela afirma que se trata da figura central da família e da sociedade, sendo ele quem orienta e dirige a família: “Figura de proa da família e da sociedade civil, o pai domina com toda a sua estatura a história da vida privada oitocentista. O direito, a filosofia, a política, tudo contribui para assentar e justificar sua autoridade.” (PERROT, 2009, p. 107). O pai é aquele que dá o sobrenome para a família, o próprio Código Civil determina a superioridade: “o pai tem duplos poderes. Ele domina totalmente o espaço público. Apenas ele goza de direitos políticos. A política do século XIX é definida como domínio exclusivo do homem” (PERROT, 2009, p. 110).

Os poderes do pai, conforme Perrot, também eram domésticos. Segundo ela, “seria um erro pensar que o âmbito privado pertence integralmente às mulheres, ainda que o papel feminino efetivo no lar aumente

de maneira constante” (PERROT, 2009, p. 110). O homem, primeiramente, era o senhor do dinheiro, no meio burguês, ele entregava à esposa apenas o essencial para as despesas domésticas. As decisões importantes acerca dos membros da família cabiam ao pai, inclusive em relação aos aspectos pedagógicos e às alianças matrimoniais: “o poder paterno é a forma suprema do poder masculino, exercido sobre todos e ainda mais sobre os fracos, dominados e protegidos” (PERROT, 2009, p. 115).

Para o proletariado a paternidade representa a maneira mais elementar de sobrevivência, patrimônio e honra. Conforme Michelle Perrot, “a classe operária se apropria da paternidade/virilidade, essa clássica visão de honra masculina oriunda das sociedades rurais tradicionais, e sobre ela edifica parte de sua identidade” (PERROT, 2009, p. 116).

O cenário foi se modificando ao longo do tempo. Chegando ao final do século XIX, as mulheres foram conquistando maior espaço dentro e fora do lar, como nos aponta Perrot: “o crescente reconhecimento da capacidade das esposas, o direito ao divórcio (1884) (geralmente pedido por elas), as separações físicas: tudo isso constitui um evidente retrocesso do papel paterno” (PERROT, 2009, p. 118).

Perrot segue sua explanação afirmando que, por mais que ocorressem em ritmo lento, as conquistas femininas foram de crucial importância. Em muitos grupos familiares, as mulheres começaram a administrar o dinheiro, o que fez com que sofressem consequências: nas famílias menos favorecidas financeiramente, as mulheres precisavam sacrificar-se, deixando a carne e o vinho para o marido, visto que se tratava de alimentos masculinos, e o açúcar para as crianças, precisando contentar-se com o queijo e o café-com-leite. Nesse período, visto que muitas mães precisavam alfabetizar seus filhos, a alfabetização das mulheres cresceu rapidamente entre as classes burguesas. Desse modo, elas passaram a apreciar assiduamente os folhetins, músicas e danças, sendo incluídas nos anúncios da tímida propaganda que estava iniciando e dos grandes magazines.

Em relação ao ensino, as jovens burguesas estudavam apenas para estarem preparadas para desempenhar o papel de mulher do lar. Assim, não se fazia necessário que recebessem instrução sobre latim ou dominassem assuntos científicos específicos. O essencial era o conhecimento sobre cultura geral, além, é claro, de uma formação tanto teórica quanto prática acerca das tarefas que iriam executar após o casamento.

A fim de prepararem-se para o casamento, as jovens noivas deveriam possuir comportamentos e características necessárias para a união: a noiva deveria se manter etérea, para atender à idealização de seu futuro marido, para que este tivesse sempre a lembrança de uma mulher fina, de olhar puro, revelador de sua alma inocente.

Acerca do casamento, Michelle Perrot (1991) apresenta uma descrição de sua importância para a figura feminina do século XIX. Conforme a historiadora, a mulher estava destinada a ser protegida, de início, no seio da família e, depois, sob a responsabilidade e autoridade do marido, pois “fora do lar e do casamento não há salvação” (PERROT, 1991, p. 298).

A partir do exposto por Perrot, podemos perceber a relação desse comportamento social com as representações presentes nos contos de Perrault e dos Grimm, pois nos contos sobre a Bela Adormecida e a Branca de Neve, bem como na maioria dos contos contemporâneos a estes – e ainda na grande maioria dos contos/filmes atuais, o casamento é imprescindível para a concretização de um final feliz.

Todavia, no século XX ocorreu novamente uma tensão entre o espaço público e o privado. As leis francesas acerca da família, as quais retomaram princípios de 1782, foram cruciais para as alterações ocorridas nos comportamentos sociais. Essas leis foram: a lei que livrou o casal dos resquícios da supremacia conjugal do marido (1970); a lei que garantiu aos filhos naturais direitos que já haviam sido assegurados anteriormente (1972); e a lei sobre o divórcio (1975), a qual possibilitou que o procedimento se tornasse mais fácil do que a lei de 1792.

Por mais que a Igreja Católica acreditasse no direito universal da salvação, independente do sexo do indivíduo, a instituição deixava claro que esse direito à salvação não significava nenhum tipo de igualdade social, visto que, nos aspectos sociais, a figura feminina estava subordinada ao esposo. Para defender essa tese, a Igreja apoiava-se no “Evangelho de São Paulo”, que escreveu, no capítulo 7, que as mulheres precisavam ser subordinadas aos homens como eram a Deus.

Todavia, isso não significava que a mulher não tivesse influência dentro do seu círculo familiar. Catherine Hall aponta que o marido escutava a sua esposa, quando esta estivesse dentro do espaço privado: “Elas tinham o poder de influenciar os homens, de maneira que eles a escutavam, levavam seus conselhos em consideração, ponderavam seus comentários” (HALL, 2009, p. 54-55).

As atividades religiosas das mulheres, porém, estavam também sob orientação da figura masculina, como vemos nas palavras de Hall: “distribuição de Bíblias para os pobres, bem como da organização de grupos de leitura e conversa para jovens, o esquema era sempre o mesmo: organizadas pelo padre ou pelo pastor, com o auxílio de outros homens” (HALL, 2009, p. 56-57). A tarefa de dirigir tais atividades dificilmente era destinada às mulheres, pois elas precisavam da orientação dos homens.

Vemos, portanto, como, no século XIX, as atividades femininas ainda seguiam sob a orientação masculina, o homem é que apontava a direção a ser tomada. Hall nos mostra como era o contexto cultural da figura masculina:

Deu-se o mesmo processo nas atividades culturais, nas quais os evangélicos eram bastante empreendedores. Nas instituições literárias e filosóficas ou nas sociedades artísticas criadas em várias cidades, as mulheres associadas, pagando a mesma cota que os homens, não podiam desempenhar nenhum papel na organização; votavam por procuração e eram frequentemente excluídas de determinadas efemérides, como o banquete anual, que para os homens representava uma ocasião de passar uma noite “de convívio” em volta de uma mesa farta. (HALL, 2009, p. 56).

## 2.2 O contexto social das adaptações cinematográficas

Para tratar dos papéis sociais no século XX e início do XXI, utilizaremos a obra *Minha história das mulheres*, de Michelle Perrot (2008). É importante ressaltar que há pouca bibliografia sobre o comportamento social do século XX. Embora a obra de Perrot trate majoritariamente da figura feminina, depreendemos de sua obra o contexto social do século XX, apontando as atitudes e os perfis masculinos também.

Sobre o século XX, a historiadora aponta que o homem continua pertencendo ao espaço público, ao contrário das mulheres: quando a figura feminina aparecia no espaço público, apresentava-se como mãe, dona-de-casa e protetora dos víveres. As mulheres eram valorizadas pelos estereótipos da época: os policiais, por exemplo, caracterizavam-nas como megeras e, ao tratarem das manifestantes, diziam ser mulheres masculinizadas, não só fisicamente, mas também nas suas atitudes.

Desde sempre, conforme a historiadora, a sociedade foi, e ainda é, representada. Acerca da representação feminina, Perrot (2008) afirma que, tanto a literatura quanto a publicidade podem elucidar muito sobre a sua condição social. Tal representação, nas épocas antigas, tratava-se de construções do imaginário masculino. Dessa forma, os homens representavam as mulheres, caracterizando-as como submissas, uma vez que, dessa forma, as mesmas identificavam-se com as personagens e agiam da mesma maneira. Relacionando tal fato aos contos de fadas, por exemplo, caso as protagonistas agissem de forma passiva e conquistassem a felicidade, era provável que a leitora/espectadora decidisse agir como a personagem, já que, assim, também teria o seu “final feliz”.

Tal representação feminina, no século XX, não ocorria apenas na literatura, ou na pintura, mas também no cinema que, conforme Perrot (2008), “é um mundo muito pouco explorado sob o ângulo da diferença dos sexos, a qual, no entanto, estrutura a sua linguagem.” (PERROT, 2008, p. 25). A

historiadora ainda aponta que tanto entre os períodos, quanto entre os artistas, há representações mais simbólicas ou idealistas, ou, então, representações mais reais ou realistas da mulher. Nesse sentido, a imagem da figura feminina tem muito a nos dizer sobre as épocas passadas, assim como sobre a atual.

No século XX, os homens continuavam dominando a esfera pública, embora o cenário passasse a apresentar mudanças para o feminino. As mulheres pouco liam “os jornais diários cujo conteúdo político se destina mais aos homens” (PERROT, 2008, p. 32). Elas começam a apropriar-se das colunas dos folhetins – aquelas que pertenciam à burguesia.

A figura masculina era tida, socialmente, como superior à figura feminina desde o nascimento, como nos explica Perrot: “começamos pelo começo, o *nascimento*: a menina é menos desejada. Anunciar: ‘É um menino’ é mais glorioso do que dizer ‘É uma menina’, em razão do valor atribuído aos sexos” (PERROT, 2008, p. 42). A autora destaca que durante o batizado também havia essa distinção entre o filho e a filha: “Nos campos de antigamente, os sinos soavam por menos tempo para o batismo de uma menina, como também soavam menos para o enterro de uma mulher” (PERROT, 2008, p. 42).

Desde cedo os jovens eram tratados de forma distinta, Perrot afirma que o comportamento, a vigilância e a escolarização eram direcionadas de forma diferente para meninos e meninas: os rapazes passavam menos tempo dentro de casa, enquanto as moças eram mais vigiadas que seus irmãos. Ainda assim, nas famílias mais humildes, de camponeses e operários, elas são levadas ao trabalho desde cedo, saindo precocemente da escola, principalmente quando se trata das filhas mais velhas. Elas são requisitadas para todo o tipo de tarefa doméstica, substituindo a mãe quando preciso. Por esse motivo, ao contrário dos rapazes, as moças são mais educadas do que instruídas. Nesse sentido, a escolarização dos meninos era mais adiantada do que a das meninas (PERROT, 2008, p. 43).

O conflito para estabelecer os limites entre o público e o privado continua. O esforço de sair do espaço das amarras do privado vinha sendo objetivado pelas mulheres há muito tempo e, em 1848, começaram a ecoar

afirmações de que, sendo a mulher igual ao homem, ela não lhe devia obediência: “as revoluções do século XX constituem brechas nos sistemas de poder, favoráveis à reivindicação latente da igualdade dos sexos” (PERROT, 2008, p. 143). Porém, assim como o ano de 1848 proporcionou a experiência mais marcante sobre essa luta, também possibilitou a maior decepção, pois os homens continuaram sendo os únicos representantes da família, que permanecia sendo a unidade básica, inclusive na ordem política. Dessa forma, os contos dos Irmãos Grimm, por exemplo, buscavam preservar a dominação masculina através dos ensinamentos das suas histórias e da cristalização da passividade da mulher.

Michelle Perrot destaca que muitas mudanças aconteceram depois de 1900 por toda a Europa, pois após a Primeira Guerra Mundial muitos homens foram para a guerra e as mulheres entraram no mercado de trabalho.

No século XX, o feminino ingressou, de fato, na esfera do público. A partir desse período, as narrativas de fadas já passaram a ser direcionadas para crianças e adolescentes. Assim, podemos encontrar em muitos contos maravilhosos ensinamentos importantes, sob o ponto de vista burguês, para o desenvolvimento infantil. A puberdade e suas consequências, como o tabu da menstruação, por exemplo, não eram assuntos presentes nas conversas familiares: “Os ritos de passagem para esse momento crucial da adolescência praticamente não existem. [...] Geralmente o que se vê é o silêncio do pudor, ou mesmo da vergonha ligada ao sangue das mulheres: sangue impuro” (PERROT, 2008, p. 44).

Por este motivo, em muitas histórias infantis, podemos verificar que essa temática é abordada de maneira sucinta e simbólica, como ocorre no conto “A Bela Adormecida”, tanto na versão de Charles Perrault, de 1697, quanto na versão dos Irmãos Grimm, publicada entre 1812 e 1815<sup>14</sup>. Apenas mais recentemente, as mães passaram a falar previamente acerca da menstruação

---

<sup>14</sup> Conforme a teoria do simbólico, na história “A Bela Adormecida”, podemos observar a temática da puberdade e da passagem do período da infância para o da adolescência, representadas pelo sangue no dedo da protagonista no momento em que esta aproxima-se da roca. Ademais, o longo tempo que a princesa passa dormindo representa o período em que a jovem está entrando na puberdade e precisa se guardar/preparar para o matrimônio.

com as suas filhas. Ao tocar nesse assunto, as mulheres traziam o tema da virgindade, tratando-o até mesmo de forma obsessiva, visto que a Igreja concebia a virgindade como uma virtude suprema, inspirada no modelo de mulher representado por Maria, a virgem mãe.

As atitudes sociais impostas à mulher burguesa eram diferentes do comportamento imposto à aristocrata. A menina burguesa era educada pela figura materna, que a iniciava nas tarefas domésticas, assim como nas artes do entretenimento. As moças eram enviadas por alguns anos para o colégio interno e logo eram submetidas a rituais de introdução no mundo social, para obter um bom casamento. Todavia, não só para a aristocrata como para a burguesa, o casamento, conforme nos explica Perrot (2008), permanece sendo a condição normal e um acontecimento indispensável na vida das mulheres do século XX.

Ainda que o matrimônio continuasse indispensável, o casamento sofre algumas alterações nesse século. Houve uma expansão lenta do casamento por amor, processo no qual as mulheres passaram a ter um papel essencial. O casamento baseado no amor indicava a modernidade dos casais: passou a entrar em cena a beleza e a atração física, pois a mulher poderia manifestar-se acerca do desejo do casamento. Além disso, os encantos femininos passaram a funcionar como um dote que constitui um capital. Uma vez que a beleza se tornou ainda mais essencial, inicia-se, progressivamente, uma busca pela esbeltez. Passou a existir uma troca para o matrimônio, pois a beleza transformou-se um item fundamental na conquista amorosa e matrimonial: o homem segue exercendo “o papel de sedutor ativo, enquanto sua parceira deve contentar-se em ser o objeto da sedução, embora seja bastante engenhosa em sua pretensa passividade” (PERROT, 2008, p. 50), tal como preconizado nos textos românticos dos folhetins.

As esposas continuaram sendo concebidas como uma dona-de-casa cujo objetivo era a maternidade, já que a esterilidade ainda era vista com maus olhos, tornando-se vergonhosa para as mulheres. Perrot (2008) acrescenta que a felicidade verdadeira apenas poderia ser encontrada com o cumprimento das suas obrigações: “Essas mulheres, muito ocupadas, podem encontrar a

felicidade no cumprimento de suas tarefas e na harmonia do lar” (PERROT, 2008, p. 48). Enquanto isso, os homens continuavam sendo os senhores do lar e da autoridade doméstica.

Embora o amor conjugal seja mais valorizado, o amor é mais presente fora do casamento, sendo o adultério “amplamente tolerado para os homens, cuja sexualidade seria incoercível, é muito menos tolerado para as mulheres, cujo adultério é passível de ser levado aos tribunais” (PERROT, 2008, p. 47).

Para a sociedade europeia, herdeira da ordem patriarcal, os homens possuem maior liberdade sexual. Tal liberdade ancora-se na justificativa de que eles precisam buscar pelo prazer fora do casamento, já que as mulheres seriam frígidas, “ideia segundo a qual as mulheres não sentem prazer, não desejam o ato sexual” (PERROT, 2008, p. 65). Conforme aponta Perrot:

Daí surge, para os homens, a necessidade, a justificativa de procurar o prazer em outro lugar: amantes, prostitutas, mulheres sedutoras das casas de má fama, em plena expansão do século XIX são encarregadas de remediar essa “miséria sexual”.

Os homens sonham, cobiçam, imaginam o sexo das mulheres. É a fonte do erotismo, da pornografia, do sadomasoquismo. (PERROT, 2008, p. 65)

As mulheres que tinham controle sobre a sua sexualidade eram chamadas de perigosas e maléficas. Vemos, portanto, como os comportamentos masculino e feminino ainda são concebidos de forma muito distinta na sociedade europeia do final do século XIX e ao longo do século XX.

Em relação à vida no campo, Michelle Perrot explica que por muito tempo, a rotina parecia intacta, mas no século XX apresentou mudanças, influenciadas pelo mercado, pelas comunicações, pela industrialização, pelo êxodo rural e pela ação das guerras, em especial a de 1914-1918, “que esvaziou o campo de seus jovens e transferiu uma parte de suas tarefas e de seus poderes para as mulheres: elas aprendem a lavrar a terra, gesto viril, e gerenciar seu negócio. Esses fatores acumulados modificaram o equilíbrio das famílias e as relações entre os sexos” (PERROT, 2008, p. 113).

Perrot (2008) afirma que, em meados da metade do século XX, a mulher aproximava-se do homem no trabalho do campo, estava modernizada, dirigia automóveis, usava talões de cheque, fazia cálculos em negócios e até mesmo chegava a subir no trator para trabalhar, além de filiar-se a associações e sindicatos.

A historiadora explica que “a Igreja [Católica] oferecia um abrigo às misérias das mulheres, pregando, entretanto, a submissão” (PERROT, 2008, p. 84). A mulher não deveria ter acesso ao saber, já que este era contrário à condição feminina: “feminilidade e saber se excluem. A leitura abre as portas perigosas do imaginário. Uma mulher culta não é uma mulher” (PERROT, 2008, p. 93). Perrot trata da educação da mulheres e a sua necessidade de instrução:

Era necessário, portanto, não só instruir as moças, mas educá-las. Ou, então, instruí-las apenas no que fosse preciso para que se tornassem agradáveis e úteis: um saber social, em suma, para formá-las para seus papéis futuros de mulher, de dona-de-casa, de esposa e de mãe. Inculcar-lhes bons hábitos de economia e de higiene, os valores morais do pudor, obediência, polidez, renúncia, sacrifício... que tecem a coroa das virtudes femininas. Esse conteúdo comum a todas, varia segundo as épocas e os meios, assim como os métodos utilizados para ensiná-los. (PERROT, 2008, p. 93)

A historiadora Michelle Perrot exemplifica essa intenção da qual trata, de negar às mulheres o acesso ao saber, mostrando que antes da Reforma Protestante, por exemplo, “as religiões do Livro (judaísmos, cristianismo, islamismo) confiam a Escritura e sua interpretação aos homens” (PERROT, 2008, p. 91), os quais eram iniciados em escolas e seminários específicos. Foi, portanto, a partir da Reforma Protestante, que a leitura da Bíblia passou a ser uma obrigação de qualquer indivíduo protestante, alcançando tanto o sexo feminino quanto o sexo masculino. Essa tarefa colaborou para desenvolver a instrução da figura feminina, o que possibilitou – mais fortemente entre as protestantes – o seu acesso ao saber. Conforme Perrot, tal saber teve “consequências de longa duração sobre a condição das mulheres, seu acesso ao trabalho e à profissão, as relações entre os sexos e até sobre as formas do feminismo contemporâneo” (PERROT, 2008, p. 90).

A escolarização das meninas aumentou, assim como o ingresso das jovens na universidade, principalmente a partir de 1950, e “atualmente as jovens universitárias são mais numerosas que os rapazes” (PERROT, 2008, p. 94). Os motivos para o aumento da escolarização feminina também são apontados pela historiadora:

Efeito da modernidade, provavelmente: os homens desejam ter “companheiras mais inteligentes”. Os Estados almejam mulheres instruídas para a educação básica das crianças. O mercado de trabalho precisa de mulheres qualificadas, principalmente no setor terciário de serviços: correios, datilógrafas, secretárias (PERROT, 2008, p. 95).

Todavia, o trabalho doméstico resiste às revoluções igualitárias. Nesse caso, as tarefas não costumavam ser divididas entre o casal. O desejo masculino e a obsessão feminina era que a mulher fosse uma boa dona-de-casa. Entretanto, esse trabalho no lar não permanece o mesmo desde a origem dos tempos, ele vai transformando-se, não só na sua prática como também em seus agentes. A historiadora, a título de exemplificação, explica que um pouco antes da guerra de 1914, o trabalho remunerado de doméstica chegou a ser o principal setor de emprego feminino:

O trabalho doméstico é fundamental na vida das sociedades, ao proporcionar seu funcionamento e reprodução, e na vida das mulheres é um peso nos ombros, pois é responsabilidade delas. É um peso também na sua identidade: a dona-de-casa perfeita é o modelo sonhado da boa educação, e torna-se um objeto de desejo para homens e uma obsessão para mulheres. O caráter doméstico marca todo o trabalho feminino: a mulher é sempre uma dona-de casa. Isso se espera também da perfeita secretária: que ela coloque flores e que cuide de seu patrão. [...]

O trabalho doméstico resiste às evoluções igualitárias. Praticamente, nesse trabalho, as tarefas não são compartilhadas entre homens e mulheres. Ele é invisível, fluído, elástico. É um trabalho físico que depende do corpo, pouco qualificado e pouco mecanizado apesar das mudanças contemporâneas. O pano, a pá, a vassoura, o esfregão continuam a ser os seus instrumentos mais constantes. É um trabalho que parece continuar o mesmo desde a origem dos tempos, da noite das cavernas à alvorada dos conjuntos habitacionais. No entanto, ele muda, em suas práticas e seus agentes. (PERROT, 2008, p. 114)

O que a historiadora explica, em relação aos agentes do trabalho doméstico, é a diferença desse trabalho para a dona-de-casa humilde, a dona-

de-casa burguesa e a criada, que atualmente deu lugar para a empregada doméstica ou para a diarista. Michelle Perrot afirma que atualmente “o [trabalho] doméstico continua a pesar na agenda das mulheres. Sem que os homens colaborem muito mais” (PERROT, 2008, p. 118). Após a industrialização, a grande questão feminina era como conciliar as tarefas domésticas (sua função mais importante para a sociedade) com o trabalho externo. Já os homens, preocupavam-se apenas com o trabalho e com a ordem em casa.

Depois da Primeira Guerra Mundial, no que tange à condição feminina europeia, muitos aspectos sofreram alteração. Na Inglaterra e na França, por exemplo, a figura feminina substituiu os homens na retaguarda, os quais foram transferidos para a frente de batalha. No período do século XX, as mulheres começaram a seguir carreira mais longa, conquistando, inclusive, o direito da licença maternidade – antes disso, as operárias não permaneciam por muito tempo nas fábricas: “são admitidas muito jovens, desde os 12 ou 13 anos, permanecem no trabalho até o casamento ou o nascimento do primeiro filho, voltando a trabalhar mais tarde, quando os filhos estão criados” (PERROT, 2008, p.119). Essas mulheres participaram das ocupações de fábricas e algumas arriscavam-se, até mesmo, a manifestarem-se diante dos companheiros. Elas faziam greve solicitando aumento (1915) e manifestavam-se em Paris pela própria vontade (1917). Todavia, perante essas e outras inversões de posições, ocorre um esforço da sociedade para restaurar os padrões anteriores:

Os homens, quando retornam, tentam recuperar suas prerrogativas: no trabalho, onde as mulheres muitas vezes devem ceder-lhes o lugar, no lar, onde os reencontros se mostram difíceis para os cônjuges que tinham ficado separados. [...] As mulheres parecem, sob o ângulo da igualdade, as principais beneficiárias da guerra, que no final das contas, acelerou uma evolução começada anteriormente, na *Belle Époque*. (PERROT, 2008, p. 144)

Michelle Perrot explica como a valorização feminina ainda estava ligada à “importância do corpo e das aparências; função das qualidades ditas femininas, dentre as quais as mais importantes são o devotamento, a prestimosidade, o sorriso, etc.” (PERROT, 2008, p. 123). A maioria dos

empregos oferecidos às mulheres, conforme Perrot, é do setor terciário, empregos marcados pelo caráter doméstico. Michelle Perrot explica como a valorização feminina ainda estava ligada à aparência.

Outro campo com resistência às mudanças foi o da política. Michelle Perrot aponta que a fronteira da política foi, e ainda é, a mais difícil de transpor. “como a política é o centro de decisão e do poder, era considerada o apanágio e o negócio dos homens” (PERROT, 2008, p. 151). Segundo Perrot, na França, a política é uma conquista masculina, o feminino encontra resistência para adentrar nesse campo:

Ser uma mulher na política, ou ainda, ser uma “mulher política”, parece a antítese da feminilidade, a negação da sedução, ou ao contrário, parece dever tudo a ela. Daí os bloqueios, as resistências, que atingem, ao mesmo tempo, o governo e a representação. Apesar da aprovação da lei sobre a paridade (2001), as mulheres são apenas 12% na Assembleia Nacional, um pouco mais no Senado; e pouco numerosas no executivo. É no nível local que elas mais progridem. (PERROT, 2008, p. 153).

Mas entre todas as lutas, Perrot aponta que “o *direito ao saber*, não somente à instrução, é certamente a mais antiga, a mais constante, a mais largamente compartilhada das reivindicações. Porque ele comanda tudo: a emancipação, a promoção, o trabalho, a criação, o prazer” (PERROT, 2008, p. 153). Essa dificuldade deve-se ao fato de que, sendo o saber sinônimo de poder e sabedoria, ele estava relegado sempre ao masculino.

A profissão de professora primária, com a criação de escolas normais, tornou-se uma ocupação digna não só para as filhas da burguesia, como também para as jovens das classes populares, rurais e operárias. Desde o início do século XXI, elas representam 98% das educadoras do maternal, 78% do primeiro grau, 56% do secundário e 34% do ensino superior (PERROT, 2008, p. 126). Perrot aponta que o acesso ao saber concedeu autonomia e liberdade para as mulheres, já que o direito ao conhecimento e à instrução sempre foi uma das mais antigas e constantes reivindicações defendidas pelas mulheres, visto que “ele comanda tudo: a emancipação, a promoção, o trabalho, a criação, o prazer” (PERROT, 2008, p. 159).

Portanto, ao tratar dos direitos adquiridos pela mulher ao longo dos séculos XIX e XX, Michelle Perrot indica o direito do acesso ao conhecimento e ao exercício do trabalho remunerado e os direitos civis conquistados. De acordo com Perrot, as mulheres precisaram lutar pelos seus direitos em quase toda a Europa e pelo mundo:

Na Inglaterra como na França, as mulheres tiveram de lutar pela gestão de seus próprios bens, pelo direito ao divórcio, ao trabalho, pela igualdade no regime de comunhão de bens, pelo reconhecimento da autoridade parental conjunta, etc. Mais tarde, pela escolha da residência e, hoje, pelo sobrenome. A cada vez, foram batalhas épicas. (PERROT, 2008, p. 160)

Depois dos direitos conquistados, as mulheres do século XXI ainda não desfrutam do direito de igualdade. Todavia, as mudanças são notáveis, já que observamos uma substituição, ainda que para uma parte da população feminina, da conduta absolutamente submissa e passiva por um comportamento ativo.

Perrot explica que ainda estamos vivendo um movimento de emancipação com longa duração. Através desse movimento, notamos um pensamento feminino questionador, que coloca em pauta a identidade feminina, as diferenças e, principalmente, a hierarquia dos sexos. Todavia, por mais que, no século XXI, a figura feminina apresente uma conduta mais ativa, ela ainda apresenta resquícios dos comportamentos dos séculos passados, como, por exemplo, a valorização do casamento e da maternidade, como poderemos observar a partir da leitura e análise dos contos de fadas que compõem a nossa pesquisa, portanto, as mudanças não são completas.

Michelle Perrot deixa claro que seu intuito não é promover a vitimização da mulher, pois o papel da mulher vai muito além disso na história: as mulheres sabem “resistir, existir, construir seus poderes. A história não tende ou para a desgraça das mulheres ou para sua felicidade. As mulheres são atrizes da história” (PERROT, 2008, p. 166). A historiadora ressalta que a relação entre o masculino e o feminino na história oscila constantemente:

No mundo ocidental, a igualdade dos sexos, identificada tardiamente, tornou-se um princípio reconhecido, até pela

Constituição europeia. As mulheres tiveram acesso a muitos domínios do saber e do poder que lhe eram proibidos, inclusive militares e políticos. Conquistaram muitas liberdades. Principalmente a liberdade da contracepção, que é o ponto central da revolução sexual. Seu prazer não será contrariado. Entretanto, entre teoria e prática, muitos desvios subsistem. Assim no acesso às responsabilidades, às profissões, à igualdade salarial etc. Há zonas que resistem: o religioso, o econômico, o político, mais acentuadamente na França, o doméstico, que é pouco compartilhado. A criação que se esquia. Com frequência, as fronteiras se deslocam, mas os terrenos de excelência masculina se reconstituem. De tanto que a hierarquia dos sexos está longe de ser dissolvida. As aquisições são frágeis, reversíveis. Recuos são sempre possíveis. Os integralismos políticos e religiosos fazem da ordem dos sexos e da dependência das mulheres um de seus pilares. Efeitos perversos, inesperados, se produzem: solidão, confronto, violência, conjugal ou de outro tipo, talvez mais visível ou realmente agravada pela angústia identitária, marcam as relações entre os sexos, quase sempre tensas. (PERROT, 2008, p. 168-169)

Ademais, como explica Michelle Perrot, no encerramento de sua obra (2008), muitas das lutas das mulheres ainda não estão acabadas, ainda há muito a se conquistar: “Assim, a revolução sexual, que tentamos medir, está inacabada. Em verdade, é interminável. Nesse ponto, como em todos os outros, não existe ‘fim da história’” (PERROT, 2008, p. 169). Portanto, podemos concluir que a história da mulher ainda está sendo construída e há muito para se conquistar.

Perante o exposto, para a realização da análise das representações sociais das obras que compõem o *corpus* dessa pesquisa e que foram publicadas no final do século XX e início do século XXI – *Branca de Neve e os sete anões* (1937), *A Bela Adormecida* (1959), *Espelho, espelho meu* (2012); e *Malévola* (2014) – será levado em conta o contexto de produção das obras, o que significa considerar os comportamentos sociais e as mudanças ocorridas ao longo do século XX e começo do século XXI, enquanto que para a análise dos contos de Perrault e dos Irmãos Grimm, será considerado o contexto social do século XVII ao século XIX.

### 3. Análise dos contos de fadas e suas adaptações

Os contos de fadas são histórias antigas, transmitidas de geração para geração. Tais narrativas eram contadas com a intenção de educar e moralizar; por esse motivo, traziam, em seu cerne, comportamentos tidos como padrão do período em que circulavam. Nesse sentido, a mulher, por exemplo, era, geralmente, representada como possuidora de uma conduta passiva e submissa, comportamento típico da sociedade patriarcal da qual essas histórias são fruto. A personagem feminina, após passar por percalços, era contemplada com a felicidade, que só era alcançada caso ficasse à espera do seu “príncipe encantado”, com quem se casaria e seria “feliz para sempre”.

Todavia, com o passar do tempo, a maioria dessas histórias foi sofrendo alterações através de adaptações e releituras, apresentando em suas adaptações os conceitos sociais da época em que eram, e ainda são, contadas. Bruno Bettelheim (2007) explica que:

Antes de serem redigidas, essas histórias ou eram condensadas ou amplamente elaboradas ao serem recontadas ao longo dos séculos; algumas histórias se fundiam a outras. Todas eram modificadas por aquilo que o narrador julgava ser mais interessante para os ouvintes, por suas preocupações do momento ou pelos problemas especiais de sua época (BETTELHEIM, 2007, p. 34)

Dessa maneira, os contos de fadas, no século XXI, apresentam, geralmente, por exemplo, em sua diegese, uma representação feminina caracterizada de forma diferente daquela apresentada pelos contos de fadas clássicos, já que nessas novas narrativas a figura feminina não é representada apenas como possuidora de uma conduta passiva. O que mostra que as mudanças sociais ocorridas ao longo do tempo foram influenciando as adaptações das histórias maravilhosas.

Conforme Bruno Bettelheim (2007), para que uma narrativa seja verdadeiramente significativa para o imaginário da criança, é necessário que o texto instigue a sua curiosidade e estimule a sua imaginação, ajudando-a a desenvolver o seu intelecto. Bettelheim afirma ainda que uma obra precisa ir ao encontro das ansiedades e expectativas dos leitores/ouvintes, pois só assim os mesmos poderão identificar-se com o enredo e encontrar possíveis soluções para os seus problemas.

Dessa forma, é evidente que as histórias precisam ser mudadas para atenderem ao horizonte de expectativas do público. A imagem de uma princesa com comportamento passivo e controlada pela figura masculina não agrada, por completo, os espectadores do século XXI, como veremos evidenciado ao longo deste capítulo. O comportamento esperado para a sociedade atual é diferente do esperado pela sociedade patriarcal de Perrault e Grimm, portanto as ações dos personagens acabam refletindo essas mudanças.

Isso posto, o que pretendemos é compreender como acontecem essas mudanças nas representações dos personagens que serão analisados, ou seja, quais as suas motivações e como ocorrem, pensando, é claro, nas peculiaridades da literatura e do cinema, analisando como cada obra apresenta seus personagens e como essa estrutura se modifica.

Para realizar a análise de acordo com as especificidades de cada obra, é necessário utilizarmos aspectos teóricos acerca dos contos de fadas literários e da narrativa cinematográfica. Para tratar dos contos literários, utilizaremos a teoria de Vladimir Propp, na obra *Morfologia do conto maravilhoso* (1984 [1928]). Já para a análise das obras cinematográficas, utilizaremos os apontamentos de Tomás Enrique Creus (2006) e Manuela Penafria (2009).

Vladimir Propp (1984) dedicou-se ao estudo comparativo das ações dos personagens e fundamentou-se nelas para definir a especificidade do conto popular maravilhoso como gênero. A partir desse viés, o teórico objetivava uma possível explicação histórica para a uniformidade desse gênero nas mais diversas regiões do mundo. Para isso, Vladimir Propp caracterizou os elementos que responderiam pela natureza do maravilhoso, ou seja, a partir

das ações dos personagens, ele definiu funções que estruturam a narrativa e, dessa forma, delimitou funções constantes (ações básicas de efabulação que identificam os contos maravilhosos) e funções variáveis (que são ações secundárias no universo estrutural do conto).

De acordo com Propp, os contos de magia apresentam uma estrutura peculiar, a qual pode ser identificada de imediato e determina a categoria do conto maravilhoso, ainda que os indivíduos não tenham consciência disso. Conforme o teórico, a principal peculiaridade dessas histórias é que as partes constituintes de um conto podem facilmente ser transportadas para outro conto, sem que ocorram alterações e, por esse motivo, os enredos estão diretamente ligados uns aos outros.

Nelly Novaes Coelho (1985) explica que nos contos maravilhosos domina a estrutura narrativa simples, com apenas um núcleo dramático a partir do qual ocorrem todos os episódios que compõem a narrativa. É exatamente em função desse núcleo único que os demais episódios se justificam. Além disso, conforme a teórica, outro elemento básico que constitui os contos populares é a repetição ou reiteração:

Da mesma forma que a elementaridade ou simplicidade da mente popular ou da infantil repudia estruturas narrativas complexas (devido à dificuldade de compreensão imediata que elas apresentam), também se desinteressam da matéria literária que apresente excessiva variedade ou novidades que alterem continuamente as estruturas básicas já conhecidas. (COELHO, 1985, p. 113)

Tal reiteração dos mesmos esquemas na estrutura narrativa das histórias maravilhosas relaciona-se diretamente com a teoria defendida por Vladimir Propp, é justamente através dessa repetição de estrutura na maioria dos contos que podemos comprovar que as mesmas funções se repetem, enquanto os personagens que as exercem se alteram de uma história para outra. Nesse sentido, trata-se de uma teoria de extrema valia para nosso estudo, pois nos permitirá verificar com mais clareza quais personagens são responsáveis por quais funções, compreendendo as mudanças entre os contos clássicos e as adaptações cinematográficas. Poderemos averiguar, por exemplo, o porquê de uma determinada função ser exercida pelo príncipe em

uma obra e pela fada/bruxa em outra – como é o caso da função *restauração do dano*, na história da Bela Adormecida nos filmes de 1959 e 2014.

É importante salientar que essas funções que se repetem em todos os contos não necessitam, obrigatoriamente, estar presentes em sua totalidade na mesma história, pois muitas delas se justapõem e podem fundir-se, entretanto, apenas 31 funções podem surgir. Além disso, a ordem em que as funções aparecem, ainda que geralmente seja respeitada, pode alterar-se.

O teórico explica que, normalmente, o início de todo conto maravilhoso dá-se a partir de uma *situação inicial*, a qual contextualiza o enredo da narrativa: “O conto maravilhoso, habitualmente, começa com certa situação inicial. Enumeram-se os membros da família, ou um futuro herói” (PROPP, 1984, p. 31). Em seguida da *situação inicial*, ocorrem, então, as demais funções.

Conforme a teoria de Propp, a *situação inicial* não é caracterizada como uma função, mas sim um elemento morfológico essencial, visto que é a partir dela que se acontecerá o enredo da narrativa, quando nos é apresentado o futuro herói. Após essa situação inicial, em que há um momento positivo, se dará uma problemática, que acabará desencadeando o cerne da história, e, por isso, a importância desse momento na estrutura da narrativa.

A regularidade da construção da narrativa do conto maravilhoso, de acordo com Vladimir Propp, possibilita que possamos dar a seguinte definição a esse tipo de conto: “o conto de magia é uma narrativa construída de acordo com a sucessão ordenada das funções citadas em suas diferentes formas, com ausência de algumas e repetições de outras, conforme o caso” (PROPP, 1984, p. 92).<sup>15</sup>

Diante do exposto, escolhemos os elementos/funções essenciais do conto maravilhoso para analisar as obras que compõem o nosso *corpus*. Decidimos que aplicaremos a teoria de Propp não só nos contos literários, mas

---

<sup>15</sup> Para uma melhor explicação acerca das funções definidas por Propp, é possível consultar *Morfologia do Conto Maravilhoso*, de Vladimir Propp (1984).

também nas suas adaptações para o cinema. Para isso, elegemos, primeiramente, a questão da **situação inicial**, a partir da qual se desenvolveria o enredo de cada conto. Em seguida, observamos o **problema/dano**, a partir do qual o(a) protagonista desenvolveria suas ações e analisamos o elemento da **restauração do dano e/ou salvação** do(a) protagonista através do auxílio do **elemento mágico**. Além disso, também analisamos se as obras apresentam os elementos de **punição** do personagem antagonista, o **casamento** do(a) protagonista e o **final feliz** para tal personagem.

Para realizarmos a nossa análise comparativa entre os contos de Perrault e dos Grimm e os filmes escolhidos para este estudo, é essencial reforçarmos que os contos e as películas se constituem de duas formas de arte diferentes, portanto cada uma delas possui as suas particularidades. No capítulo sobre adaptação, já apresentamos a teoria de Linda Hutcheon. Para a análise dos filmes em questão é necessário que tratemos da diferença entre cinema e literatura, pois utilizaremos a teoria acerca das técnicas do cinema, para que possamos compreender como os elementos das películas relacionam-se com os elementos dos contos. Para isso, nos utilizaremos, principalmente, dos dois teóricos já citados que tratam da análise de filmes adaptados de textos literários e das técnicas próprias do cinema: Tomás Enrique Creus (2006) e Manuela Penafria (2009).

O teórico Tomás Enrique Creus, em seu texto *Do conto ao filme: a transposição da narrativa breve ao cinema e seus modos de transposição* (2006), explica que vários textos podem servir como fonte para o cinema, não apenas os romances clássicos: “o cinema pode utilizar para a criação de suas narrativas os mais diversos textos-base: romances, contos, peças teatrais, histórias em quadrinhos, poemas, notícia de jornal, biografias, diários” (CREUS, 2006, p. 87).

Creus aponta que o conto, por ser uma narrativa breve, torna-se mais fácil de adaptar para o cinema, já que este tem uma duração limitada em cerca de duas horas de filme. Quando um romance é adaptado, é preciso reduzi-lo e simplificá-lo. Já quando se adapta um conto, conforme Creus, “o problema surge justamente quando se tenta aumentar a duração dos eventos para que o

filme chegue à extensão mais comercialmente aceitável do longa-metragem” (CREUS, 2006, p. 87). Esse é o caso das adaptações dos contos de fadas para a linguagem cinematográfica, pois os roteiristas precisam aumentar a história fonte para adequá-la ao tempo mínimo do cinema. Tratando-se das obras em análise neste estudo, vemos que cada uma delas utilizou uma maneira diferente para recriar a narrativa e aumentar a sua duração: através de musicais (*Bela Adormecida* e *Branca de Neve e os sete anões*), contando a história dos acontecimentos anteriores ao início do conto (*Malévola*) ou recriando uma nova narrativa (*Espelho, espelho meu*).

Acerca da fidelidade, o teórico deixa claro não haver equivalentes para que se espere que o filme adaptado de um livro apresente a mesma história que o texto-fonte: “Se literatura e cinema são dois meios expressivos diversos, é natural que a passagem ou transformação de uma história de um meio a outro faça com que esta se torne uma obra diferente da original” (CREUS, 2006, p. 57). Continuando, Tomás Enrique Creus explica que “cinema e literatura diferem enormemente nos seus instrumentos, não sendo possível encontrar equivalentes perfeitos para cada aspecto de um e outro meio” (CREUS, 2006, p. 8). O autor concebe a literatura e o cinema como duas linguagens distintas, sendo a literatura um sistema de códigos baseados no alfabeto gráfico, ou seja, registra a narrativa através de signos gráficos impressos; já o cinema é um sistema de códigos audiovisuais, pois registra a história através da sequência das imagens capturadas anteriormente pelo método fotográfico, além do uso do som.

Assim, na adaptação, o roteirista elabora uma narrativa escrita a partir do texto-fonte e a câmera exibe as cenas escritas, transformando-se em microestruturas. Os artistas representam os personagens, que podem ser em forma de *live-action*, como *Malévola* (2014) ou de animação digital como *Bela Adormecida* (1959). Assim, desenvolve-se a *story-line* diante da câmera. A maneira como a câmera é operada determina a forma como os personagens serão apresentados em cada *plano*.

Nesse sentido, o cinema pode utilizar, por exemplo, o recurso do *close-up* para demonstrar a reação de um personagem através da sua expressão

facial (medo, por exemplo), permitindo que o espectador identifique o sentimento do personagem com uma cena, enquanto na literatura é possível realizar uma descrição desse sentimento e da expressão facial do personagem. Porém, é essencial ressaltar que, enquanto na literatura o leitor terá que abstrair o que está sendo lido e usar da sua imaginação e sua experiência de vida para visualizar o que está sendo descrito, no cinema, o espectador observará o que lhe é mostrado e fará a sua abstração a partir disso, também relacionando com a sua experiência. Assim, destacamos que, na literatura e no cinema, temos duas maneiras distintas de receber uma história, não podendo querer que exista uma comparação em busca de equivalência de aspectos ou de fidelidade na adaptação.

Todavia, mesmo sem realizar uma comparação, a fim de julgar uma ou outra forma de arte, é importante que analisemos algumas peculiaridades do cinema e da literatura para entender como cada um funciona. Conforme o autor, um dos elementos mais complexos ao compararmos o texto literário com a produção cinematográfica é a questão do tempo, pois a maneira de demarcar o presente e o passado diverge nas duas linguagens:

Observamos que uma das questões mais complexas no estudo das adaptações literárias se refere ao tempo, às diferentes concepções e modos que ele é percebido no cinema e na literatura. Na literatura, a narração, através da variação de tempos verbais, permite indicar claramente se uma cena já aconteceu no passado, está acontecendo neste instante ou irá acontecer no futuro: as coordenadas temporais são claras e diretas. No cinema, talvez justamente por ele ser tão próximo à experiência real que temos de mundo, a tendência é imaginar ou sentir que as cenas que vemos estão acontecendo no presente. (CREUS, 2006, p. 8-9)

Tal como na literatura, o recurso utilizado no cinema para marcar que as cenas que aparecem no presente aconteceram no passado é o *flashback*: “ao mostrar uma cena que ocorreu no passado, tende a dar um ‘sinal’ ao espectador, seja mudando a tonalidade da imagem, seja com uma fusão, ou [...] bastando às vezes um *close* do rosto do personagem que recorda” (CREUS, 2006, p. 9). Em nosso *corpus*, a presença de cenas que remetem ao passado é frequente, como podemos ver, por exemplo, em *Bela Adormecida*, nas cenas de *flashbacks* relembram a maldição lançada pela fada má e em

*Espelho, espelho meu*, mostram os acontecimentos antes do nascimento de Branca de Neve e durante a sua infância.

Outra grande divergência entre o cinema e a literatura, de acordo com Creus, é o significado da narração e do ponto de vista. Nos contos de fadas, temos a presença de um narrador, mesmo que este seja neutro. Já na produção cinematográfica não há, necessariamente, alguém contando a história – no caso dos filmes que compõem o nosso *corpus*, todos apresentam um narrador. Quando nos referimos ao ponto de vista no texto literário, estamos tratando daquilo a que temos acesso através de um personagem ou de um narrador onisciente/externo. No cinema, às vezes, a posição da câmera e o tempo que ela dedica a um personagem pode sugerir que esse personagem seja o narrador. Torna-se algo complexo porque “o que verdadeiramente cria a narrativa no cinema é a montagem” (CREUS, 2006, p. 10). Nos textos de Perrault e Grimm, por exemplo, o narrador é em terceira pessoa e neutro, enquanto nos filmes em análise, temos a presença desse tipo de narrador nas produções de 1959 e 1937, mas temos um narrador em primeira pessoa nas produções de 2014 e 2012. O fato de os filmes mais atuais serem narrados em primeira pessoa aponta para uma versão particular da história, um ponto de vista não contado nas obras anteriores.

Ainda em relação à narração, no cinema temos o recurso da voz em *off*. Creus explica que se trata de um recurso polêmico e que não equivale ao efeito do narrador na literatura: em primeiro lugar, devido à “dissociação entre a voz e a imagem do personagem: a voz é subjetiva, mas as imagens do ator, vistas desde o exterior, não” (CREUS, 2006, p. 10). Em segundo lugar, porque “o cinema é essencialmente percebido pelo espectador como ações ocorrendo no tempo presente, e uma voz em *off* é percebida como uma voz que narra fatos que já ocorreram” (CREUS, 2006, p. 10).

Nesse sentido, o autor explica que o efeito do cinema que mais se aproxima do narrador literário em primeira pessoa não é a voz em *off*<sup>16</sup>, mas quando o personagem “olha para a câmera e fala dirigindo-se diretamente ao espectador” (CREUS, 2006, p. 10), como acontece em *Malévola*. O teórico aponta que o uso desse recurso faz com que se crie uma cumplicidade maior com o seu espectador, mas ressalta que o seu uso é limitado, já que funciona apenas em alguns tipos de personagens e alguns tipos de histórias. Nas histórias adaptadas de contos de fadas, o narrador em *voice-over* é o mais próximo do narrador neutro dos contos clássicos e é justamente o recurso utilizado nos filmes produzidos no século XX.

Tomás Enrique Creus explica a existência de um progressivo aumento de temas e obras literárias que foram – e são – transpostos para o cinema, mas algumas polêmicas cercam essa adaptação:

A primeira delas é a própria análise equivocada que muitas vezes é feita da questão. Embora o intercâmbio entre diversas formas artísticas tenha sido uma constante da história da arte, a passagem de obras literárias ao cinema é muito mais discutida e criticada do que qualquer tipo de transposição. Em parte, isso se dá por questões formais ou relativas à diferença entre a percepção do leitor e aquela do espectador: enquanto na literatura cada leitor imagina o personagem a seu modo, no cinema, ao ser interpretado por um ator, este se torna igual para todos. Ao ver no filme uma imagem diversa daquela que imaginavam ao ler o livro, muitas pessoas sofrem uma decepção. Outra possível razão tem a ver com as próprias diferenças de público e de produção: o cinema, ao menos potencialmente, atinge um público-alvo muito maior, além de ter custos maiores. Isso de certa forma faz com que algumas decisões sejam resultado menos de opções estéticas do diretor do que de meras razões mercadológicas. (CREUS, 2006, p. 10).

Portanto, Creus aproxima-se de Linda Hutcheon, ao tratar da questão da fidelidade da adaptação com o seu texto-fonte. Assim como a autora, ele defende que literatura e cinema possuem particularidades próprias e que “o que funciona na literatura nem sempre funciona no cinema, sendo necessário

---

<sup>16</sup> Esse recurso consiste em reconhecermos a voz em *off* como sendo de um dos personagens da película. Já o recurso *voice-over* é utilizado quando a voz que narra a história não pertence a um de seus personagens.

muitas vezes modificar a história original para obter um efeito melhor” (CREUS, 2006, p. 11)

Acerca do processo de adaptação do conto para o filme, o teórico aponta que se constitui, basicamente, de duas etapas: a transposição do texto literário para o roteiro; e a transposição do roteiro para o filme.

As principais ferramentas do cinema ao contar uma história são: o *close-up* (pouca distância da câmera para o objeto); o *flashback* (cenas retomando o passado); a voz em *off* (voz de um personagem narrando); *voice-over* (a voz de um narrador externo); das quais já tratamos. E o *flashforward* (cenas que indicam o futuro), presente em *Bela Adormecida*, prevendo os dons e a maldição sobre a jovem; o *jumpcut* (o corte/pulo repentino de uma cena para outra) que está presente em todas as películas, pois, juntamente com a elipse (corte de uma imagem para outra em um momento posterior) é a base da montagem do cinema.

As técnicas utilizadas durante a filmagem e/ou edição também influenciam na forma de mostrar a história. A direção de arte (figurinos, cenários) e o modo como a cena é filmada também podem alterar a narrativa cinematográfica, manipulando, por exemplo, o tempo (como é o caso das cenas em preto-e-branco, que nos remetem ao passado). Assim, no cinema, a movimentação da câmera apresenta informações importantes ao espectador, as quais podem lhe permitir maior identificação com um personagem, assim como a movimentação do narrador na literatura:

Os movimentos da câmera, por exemplo, podem ser utilizados para indicar emoções e pensamentos e, assim, auxiliar na construção de uma identificação do espectador com o personagem. Um lento *travelling* ou *zoom* da câmera em direção ao personagem é muitas vezes utilizado para ressaltar alguma emoção deste (digamos, uma lenta aproximação em direção à expressão chocada de um mocinho quando este recebe a notícia de que o presidente dos Estados Unidos foi morto por terroristas malvados, etc.). (CREUS, 2006, p. 40)

Conforme nos explica Creus, a maneira pela qual um determinado personagem é apresentado altera a nossa percepção acerca de suas ações: “a forma de um filme reflete o seu conteúdo, e o modo como o personagem é

filmado é simplesmente parte da descrição que o diretor nos faz dele” (CREUS, 2006, p. 40), assim como acontece no texto literário.

Tendo claro que a nossa análise comparativa entre os textos literários e suas produções cinematográficas visa verificar como ocorre a representação social dos personagens em destaque em nossa tese – fada, bruxa, príncipe e princesa –, utilizaremos os aspectos acerca da técnica do cinema para verificar como as ferramentas próprias da produção cinematográfica contribuem para a caracterização dos personagens.

Recorremos ao texto de Manuela Penafria para compreender como se dá a análise de uma obra cinematográfica. Conforme a teórica, “um qualquer discurso sobre um determinado filme fará algum tipo de análise” (PENAFRIA, 2009, p.1) e “analisar um filme é sinônimo de decompor esse mesmo filme” (PENAFRIA, 2009, p. 1). Não existe uma metodologia universalmente aceita, mas a teórica explica que a análise de um filme implica duas etapas importantes: “em primeiro lugar decompor, ou seja, descrever e, em seguida, estabelecer e compreender as relações entre esses elementos decompostos, ou seja, interpretar” (PENAFRIA, 2009, p. 1).

Essa decomposição recorre, pois, a aspectos próprios da linguagem cinematográfica, ou seja, relativos à imagem, ao som e à estrutura. Relativo à imagem, temos a descrição plástica dos planos, no que se refere ao enquadramento, composição e ângulo; relativo ao som, a análise se o som está em *off* ou *in*; e, relativo à estrutura do filme, aos planos, às cenas e às sequências. Dessa maneira, o objetivo da análise será “explicar/esclarecer o funcionamento de um determinado filme e propor-lhe uma interpretação” (PENAFRIA, 2009, p. 02). Precisamos, portanto, identificar e desmembrar os elementos do filme e, posteriormente, na segunda etapa, interpretá-lo, ou seja, reconstruí-lo. É preciso compreender como os elementos próprios do cinema foram articulados, para entender como esses aspectos levam a uma representação final, ressaltando as características singulares e as especificidades de cada filme.

A autora ressalta que “o cinema não deve ser interpretado apenas no seu conteúdo (história contada, diálogos,...), mas deve ter em conta os seus aspectos formais” (PENAFRIA, 2009, p. 3). Assim, pautaremos nossa análise das produções cinematográficas nesse desmembramento dos filmes, descreveremos desde seu enredo até as cenas mais importantes para o mesmo, a fim de que, ao final de cada análise, possamos compreender as especificidades de cada película e seus destaques quando comparadas entre si, já que a autora defende a importância dessa comparação:

A análise é uma atividade que perscruta um filme ao detalhe e tem como função maior aproximar ou distanciar os filmes uns dos outros, oferecendo-nos a possibilidade de caracterizarmos um filme na sua especificidade ou naquilo que o aproxima, por exemplo, de um determinado gênero. (PENAFRIA, 2009, p. 4-5)

Penafria (2009) discute sobre como proceder a análise de um filme, já que, conforme apontado, não há uma metodologia padrão a ser seguida. A autora explica que optar um determinado tipo de análise pode fazer com que muitas informações importantes passem despercebidas. Por esse motivo, Manuela Penafria aponta uma metodologia de análise própria. A autora indica que é essencial começar a análise fazendo uma escolha entre a análise interna e a análise externa ao filme:

Na primeira, a análise centra-se no filme em si enquanto obra individual e possuidora de singularidades que apenas a si dizem respeito. Se a análise é feita a um único filme é sempre possível analisá-lo tendo em conta a filmografia do seu realizador de modo a identificar procedimentos presentes nos filmes, ou seja, identificar o estilo desse realizador. Na segunda, o analista considera o filme como o resultado de um conjunto de relações e constrangimentos nos quais decorreu a sua produção e realização, como sejam o seu contexto social, cultural, político, económico, estético e tecnológico. (PENAFRIA, 2009, p. 7)

Penafria afirma que, independente da escolha feita, entre a análise interna e a análise externa, um dos procedimentos de análise essenciais é retirar fotogramas do filme, como será feito na presente análise, pois “são um suporte fundamental para a reflexão, já que permitem fixar algo movente, as imagens de um filme” (PENAFRIA, 2009, p. 7). Porém, a autora ressalta que os fotogramas não podem ser utilizados apenas para embelezar o texto, mas sim

que sejam transformados em um instrumento de trabalho, estabelecendo uma relação com a análise que é realizada. O nosso uso dos fotogramas será para ilustrar o que apontamos na análise do enredo do filme e, também, para mostrar como a composição da imagem contribui para a história que o filme conta, conforme apontada por Penafria: os fotogramas são “importante para esclarecer questões importantes a respeito da imagem, como seja o tipo de enquadramento e composição dos planos, a sua maior ou menor profundidade de campo, as cores que são utilizadas” (PENAFRIA, 2009, p. 8).

Seguindo sua indicação de metodologia de análise, Penafria apresenta alguns aspectos para a análise interna de um filme. Para a autora, seria essencial analisar, primeiramente, as informações sobre o filme: o título, na língua original e em português, o ano de lançamento, o país de origem, o gênero, a duração, a ficha técnica, a sinopse e o(s) tema(s) do filme. Esses dados, em nosso trabalho, são importantes para compreendermos qual é o contexto de produção das obras analisadas, seus diretores e roteiristas etc. Esses dados nos fornecem uma linha pela qual iniciamos a decompor os filmes.

Depois, é preciso analisar a dinâmica da película, realizando a decomposição do filme por partes (sequências ou cenas) – a escolha dessas partes vai depender do que é mais importante de ser analisado em cada filme. Em nossa análise, priorizamos as cenas que se relacionam com a caracterização física, psicológica e comportamental dos personagens e as cenas que aproximam ou distanciam as adaptações dos textos-fonte e que contribuem para que possamos analisar as mudanças na representação dos personagens destacados em nossa pesquisa.

Posteriormente, devemos verificar os pontos de vistas, que podem dividir-se em três aspectos: a) sentido visual/sonoro (a posição da câmera em relação ao objeto/personagem e os sons que podem ser ouvidos durante o filme e em que momentos); b) as principais características dos planos; e c) o sentido narrativo (quem conta a história e como essa história é contada).

O enredo, em suma, é o modo como a história é contada/mostrada. Essa história pode ser contada em: a) primeira pessoa: os espectadores têm acesso à história através dos olhos de um dos personagens; b) terceira pessoa: quando as ações são vistas “por um observador ideal, em geral são filmes nos quais não é detectável a presença da câmera, raramente é usado como o único ponto de vista” (PENAFRIA, 2009, p. 8-9); c) onisciente: nesses casos, é preciso que espectador tenha acesso aos pensamentos dos personagens. Quando é utilizado esse recurso, é normal recorrer-se à voz em *off* ou *voice-over*; d) ambíguo: esse modo ocorre quando há a alternância entre os pontos de vistas na terceira e na primeira pessoa: “Isto pode ser feito dentro de um plano ou com vários planos através do recurso da montagem. Ou, apresentar num mesmo plano diferentes pontos de vista” (PENAFRIA, 2009, p. 9). Nas produções cinematográficas analisadas, temos duas histórias sendo contadas em terceira pessoa, com o narrador em *voice-over* e as imagens da câmera conduzindo os fatos, trata-se dos dois filmes do século XX, *Bela Adormecida* (1959) e *Branca de Neve e os sete anões* (1937). Já os filmes *Malévola* (2014) e *Espelho, espelho meu* (2012) possuem o modo ambíguo, pois apresentam o narrador em primeira pessoa, com a voz em *off* e a narração em terceira pessoa através do olhar da câmera.

O próximo elemento a ser analisado, de acordo com a metodologia apontada por Penafria, é a cena principal do filme. Para isso, é preciso realizar uma decomposição plano a plano, e a autora afirma que esse ponto da análise é complexo. Em nosso estudo, não escolheremos apenas uma cena, mas aquelas que se mostram fundamentais para o nosso estudo a fim de entendermos melhor a representação dos personagens fada, bruxa, príncipe e princesa.

Por fim, o último ponto de análise são as conclusões, que consistem na produção de um texto com as características do filme analisado, de forma que fique identificada a posição do espectador, ou seja, o grau de envolvimento que o filme permite. Para nossa pesquisa, é importante que o filme permita a identificação do texto-fonte e verificaremos se isso ocorre de fato.

A partir dos passos indicados por Penafria, é possível verificarmos e avaliarmos os filmes analisados, observando o que eles têm de específico e de semelhante com outros. Como se tratam de filmes adaptados a partir de contos de fadas, buscamos uma relação entre a estrutura base dos contos de fadas e a estrutura das produções cinematográficas em questão. Para isso, verificamos os apontamentos de Vladimir Propp.

Conforme explica o teórico, os contos de fadas apresentam uma sequência narrativa regular e vemos que isso também ocorre quando são utilizados como texto-fonte para um filme: há uma situação inicial na qual surgirá o conflito, uma violação da harmonia dos atos que organizam a história. Assim, para que o equilíbrio seja recomposto, ocorrem as atuações dos personagens do enredo. Essas ações integram a estrutura base da narrativa. O conflito é provocado tanto no conto maravilhoso quanto na sua adaptação fílmica, constituindo três continuidades temporais: o início, o meio e o fim.

Propp afirma que o antagonista causa um dano para que, mais tarde, o herói possa reparar o ocorrido. Essa estrutura mínima está presente tanto no conto literário quanto na sua adaptação para o cinema, é maneira básica de contar/mostrar uma história maravilhosa. Assim, a nova história (filme) não abandona os elementos estruturais medulares que caracterizam a história maravilhosa, ou seja, temos a presença da *situação inicial* e as funções de *dano*, *reparação*, *casamento* e/ou *entronização* e *final feliz*. Conforme Propp: “Permanece sempre uma constância nas funções, e isto permite introduzir no sistema os demais elementos que se agrupam em torno das funções” (PROPP, 1984, p. 119).

Verificaremos, portanto, se essas funções básicas da estrutura narrativa dos contos de fadas estão presentes nos contos de Perrault e dos Grimm e nas suas adaptações cinematográficas através da técnica do cinema. A partir dessa análise, poderemos comparar quais personagens são responsáveis por cada função, verificando quais mudanças ocorrem em relação aos textos-fonte e suas adaptações, bem como suas motivações.

Bettelheim (2007) explica que, através das histórias maravilhosas, aprendemos sobre os problemas íntimos dos seres humanos, assim como suas prováveis soluções e os comportamentos sociais mais aceitáveis. Nesse sentido, a partir da leitura da coleção *História da vida privada* e da obra *Minha história das mulheres*, podemos compreender os comportamentos sociais representados nas obras que compõem o *corpus* desta pesquisa.

Nesse sentido, nos subcapítulos seguintes analisaremos, primeiramente, os comportamentos sociais representados em cada uma das obras, comparando os textos-fonte com suas respectivas adaptações. Posteriormente, nos deteremos na análise das representações sociais presentes nos personagens bruxa, fada, príncipe e princesa de cada obra, comparando todas as obras e observando, através dos quadros sinópticos, quais são as mudanças mais relevantes.

### 3.1 A história clássica da Bela Adormecida: Perrault e Grimm

Os contos da princesa adormecida que analisaremos foram registrados por Charles Perrault e pelos Irmãos Grimm. Porém, antes da coletânea de Perrault, que data de 1697, temos o registro das histórias de Giambattista Basile, que data de 1634. A obra *Lo conto de li cunti* (*O conto dos contos*) foi publicada em Nápoles e também é conhecida como *Il Pentamenore*. Bettelheim explica que alguns dos contos que serviram de fonte para Perrault estão presentes na obra de Basile, sendo um deles o conto “Sol, Lua e Tália”, uma versão mais antiga de Bela Adormecida.

Há diversos estudos acerca do conto de Basile, como o de Bruno Bettelheim, em *Psicanálise dos contos de fadas*, e Diana Corso e Mario Corso, em *Fadas no divã*. Encontramos dissertações sobre o conto de Basile, mas todas utilizavam os autores citados para trabalhar com a narrativa italiana. Durante nossa pesquisa, deparamo-nos com uma tradução dessa narrativa, realizada por Karin Volobuef, da Universidade Estadual Paulista e utilizaremos essa tradução para abordá-la<sup>17</sup>, pois consideramos de extrema importância utilizar o conto de Basile em nosso estudo, por ser apontado como uma das origens do conto de Perrault.

Na narrativa de 1634, após o nascimento de sua filha Tália, o rei fica preocupado com o destino da princesa e consulta os sábios e adivinhos do reino que, “após várias consultas, concluíram que ela estava exposta a um grande perigo devido a uma farpa de linha” (BASILE, 2020 [1634], p. 1). O rei tenta proteger a filha, retirando do castelo tudo o que lhe oferecesse perigo: “E o rei proibiu que em sua casa entrasse linho ou cânhamo ou outro tecido similar para evitar qualquer encontro maligno” (BASILE, 2020 [1634], p. 1), porém, a previsão acaba se cumprindo devido à curiosidade da jovem:

---

<sup>17</sup> A tradução – incluída na página particular da tradutora – foi feita a partir do texto “Sole, Luna e Tália” (1634) na edição em italiano preparada por Benedetto Croce.

Certa vez, quando Tália já estava crescida e se encontrava à janela, avistou uma velha que fiava; e, como jamais havia visto nem conhecia um fuso, agradando-lhe muito a dança que o fuso fazia, foi presa pela curiosidade e mandou chamar a velha para que subisse até ela, e, tomando a roca nas mãos, começou a estender o fio. Mas, por desgracia, uma farpa lhe entrou na unha e instantaneamente ela caiu morta ao chão.

Inconformado, o rei coloca-a em um trono de veludo vestida suntuosamente e vai embora, ordenando que o castelo ficasse fechado. Tempos depois, um outro rei passou por ali enquanto caçava e viu seu falcão entrando no castelo. O rei seguiu para tentar recuperar o animal, quando chegou à sala do trono e encontrou Tália e tentou despertá-la. Ela não reagiu aos chamados e ele a desejou muito, então a levou para um leito e a possuiu. Depois, saiu do castelo e esqueceu-se do acontecido.

Nove meses depois a princesa deu à luz duas crianças, Sol e Lua. Auxiliados por fadas, os bebês mamaram nos seios da princesa. Até que um dia, uma das crianças, enquanto procurava o peito da mãe, sugou, por engano, um dos seus dedos, fazendo com que a farpa saísse de sua unha e ela acordasse. Tália não compreendeu o que havia acontecido, mas continuou vivendo ali com seus dois filhos, até que um dia o rei lembrou “da aventura com a bela adormecida e, aproveitando a ocasião de uma nova caçada naqueles lugares, veio vê-la. E, tendo-a encontrado desperta e com aqueles dois prodígios de beleza, sentiu um enorme contentamento” (BASILE, 2020 [1634], p. 2). Ele prometeu à princesa que voltaria e os levaria para o seu reino, mas omite que era casado. Ao chamar pela amada e pelos filhos em seus sonhos, causa desconfiança em sua esposa, que investiga e descobre a aventura do marido. Ela manda que busquem as crianças e as sirvam para o rei comer. Porém, o cozinheiro a ludibria e serve um animal para o soberano. Depois, manda que busquem Tália para jogá-la em uma grande fogueira, mas o rei chega a tempo de salvar Tália e quem acaba na fogueira é a esposa vingativa. Assim, o rei descobre que as crianças estão vivas e a história tem o seu final feliz com Tália se tornando a nova esposa do rei. Temos o desfecho clássico da sociedade patriarcal: a mulher passiva (que aceita tudo) é premiada no final.

O conto de Basile aponta para questões como o abandono, o estupro e a traição. O escritor italiano não procurou amenizar a violência de suas histórias, seu livro *Lo cunto de li Cunte* era uma coletânea de narrativas adaptadas da cultura oral e possuía uma história-base, que se relacionava com outras cinquenta histórias.

A versão de Basile pode ter chegado até Perrault pela tradição oral. O conto “A Bela Adormecida no bosque” foi publicado por Charles Perrault, em 1697, na coletânea *Contos da Mamãe Gansa*. Nelly Novaes Coelho (2003) explica que o livro de Perrault marca a primeira publicação de contos de fadas. Todavia, as histórias maravilhosas compiladas por Perrault eram transmitidas entre as pessoas oralmente há muito tempo. Dessa forma, é difícil e complexo definir exatamente a origem de tais contos, já que uma mesma história pode apresentar várias fontes. Conforme a teórica, nessas narrativas orais, o enredo era adaptado à realidade dos ouvintes, visto que elas apresentavam – e ainda apresentam – um cunho moral. Mesmo após terem sido escritas e lidas, os contos de fadas continuaram a transmitir aos ouvintes e/ou leitores as formas de comportamento sociais esperados pela sociedade em que viviam na época em que eram contados e, posteriormente, lidos.

Entre os anos de 1812 e 1815, Jacob e Wilhelm Grimm publicaram a sua primeira edição da narrativa na Alemanha, com o título “A Bela Adormecida”. Os contos dos irmãos Grimm eram publicados avulsamente e apenas posteriormente foram reunidos no volume *Contos de fadas infantis e domésticos*, atualmente conhecido como *Contos de Grimm*.

Para analisar as representações sociais presentes na história da princesa adormecida, escolhemos os contos de Perrault e dos Grimm, para representar os contos clássicos, e os filmes *Bela Adormecida* (1959) e *Malévola* (2014) para representar os contos de fadas atuais, frutos da adaptação dos contos tradicionais. A partir de uma análise pautada nas informações de *História da vida privada* e *Minha história das mulheres*, podemos observar que as características da sociedade patriarcal atravessam os séculos e apresentam resquícios até os dias atuais. Assim, ao realizarmos a leitura dos contos “A Bela Adormecida no bosque” e “A Bela Adormecida”,

notamos, em seu enredo, que as atitudes dos personagens repetem o padrão social secular: a figura feminina (princesa) é representada de maneira submissa, sendo salva pelo personagem masculino (príncipe), que possui uma conduta ativa. Juntos, através do casamento e com o auxílio de algum elemento mágico (fada) eles vencem o mal (bruxa) e conquistam o “final feliz”.

A *situação inicial*, apontada por Vladimir Propp, nos é apresentada da seguinte maneira, na história de 1697: “Era uma vez um rei e uma rainha que viviam tão chateados por não terem filhos, tão chateados que nem há como dizer. [...] Finalmente, no entanto, a rainha ficou grávida e deu à luz uma menina: fez-se um belo batizado” (PERRAULT, 2015, p. 4).

Na versão de Charles Perrault, após o nascimento da princesa, uma fada velha, que não havia sido convidada para o batizado da criança, lança uma maldição, afirmando que a princesa morreria ao picar o dedo em um fuso, quando completasse quinze anos, ponto em que temos o *dano* da história. Porém, uma outra fada abrandava a maldição, dizendo que a menina não morreria, mas permaneceria adormecida por cem anos, até que um príncipe a despertasse. Essa amenização da maldição por parte da fada representa o auxílio do *elemento mágico*, outra função apontada por Propp. A maldição é cumprida e tudo acontece como previsto: passados os cem anos, o príncipe a desperta. Temos, portanto, a função da *reparação do dano*. Todavia, depois do casamento entre a princesa adormecida e o príncipe, ele volta ao seu reino e mantém em segredo, durante dois anos, a sua união com a princesa, assim como as duas crianças frutos dessa união. O jovem príncipe tinha medo de que sua mãe, por ser uma ogra, devorasse as crianças. Porém, quando o rei morre, o príncipe herda o trono e assume seu casamento, levando a família para o castelo. Certo dia, o novo rei precisa ir para a guerra, defender o reino, e deixa a esposa e os filhos sob os cuidados da mãe-ogra, que tenta devorar (um novo *dano*) as crianças e a nora. Entretanto, o novo rei retorna ao castelo e (*reparação*), ao ser pega em flagrante, a mãe-ogra atira-se em uma tina cheia de bichos onde pretendia jogar a princesa (*castigo*). Assim, o príncipe e a princesa, finalmente, conquistam o seu *final feliz*, última função apontada pelo teórico acerca da morfologia do conto maravilhoso.

Nessa versão do conto, podemos observar diversas ações que representam a sociedade patriarcal da época de Perrault, dentre elas a submissão feminina, representada no fato de a princesa adormecer ao completar seus quinze anos, que era a idade da puberdade feminina e quando eram prometidas em casamento e, por isso, ainda mais vigiadas. Nesse sentido, os cem anos que a princesa passa adormecida constitui-se em uma hipérbole da realidade.

Isso acontece com a princesa de Perrault, já que, ao cair no sono profundo e iniciar seu processo de amadurecimento, a fada-madrinha a protege de todos os pretendentes, cercando o castelo com espinhos. O encanto da fada parte das ordens do rei, que representa a figura paterna que não aceita o amadurecimento da filha. Apenas o futuro esposo consegue chegar até a jovem, visto que os cem anos já haviam se passado e a princesa já estava preparada para assumir suas obrigações de mulher e esposa, chegando o momento de ele encontrá-la, pois já possuiria o comportamento esperado para o período, como nos explica Georges Duby: “pudor, honra, tais são para todos, as palavras-chave do comportamento ideal das jovens donzelas” (DUBY, 1990, p. 288).

Antes disso, a princesa já estava sob a proteção do pai, que ao ouvir a maldição, ordenou que todas as rocas de ficar do castelo fossem destruídas: “O rei, para tentar evitar a desgraça prevista pela fada velha, mandou sem demora divulgar um decreto que proibia as pessoas de fiar em fusos e até mesmo de tê-los em casa, sob pena de morte” (PERRAULT, 2015, p. 4).

Quando as mulheres se tornavam esposas, depois de passar pelo confinamento durante a espera do casamento, elas permaneciam ainda mais reclusas, já que, como vimos em *História da vida privada*, a autoridade do esposo substituída a do pai. Portanto, a figura feminina continuava seguindo as ordens da figura masculina e só podia sair de casa, por exemplo, com a autorização do marido: o príncipe mantém a princesa reclusa por dois anos, sem levá-la para o seu reino.

Outro exemplo do comportamento da sociedade patriarcal onde o conto de Perrault foi publicado é o fato de a princesa se manter submissa às atitudes da mãe do príncipe quando este vai para a guerra e deixa a esposa e os filhos sob os cuidados da mãe ogra. Por mais que a princesa tenha o *status* de rainha, já que seu esposo assumiu o trono após a morte do pai, ela nada tenta contra a sogra quando a mesma investe contra si (a nora) e contra os seus filhos (os netos). Tal atitude é vista de forma positiva, já que a figura feminina age de forma passiva: salvar os filhos pressupõe ação e isso acarretaria sua punição.

Alain Collomp (1991) explica que sempre é problemático quando o novo casal passa a habitar na mesma casa, com os pais do noivo: “A chegada de uma nora que se agrega ao átomo de parentesco do marido (ou, o que é mais raro, a chegada de um genro na casa da esposa herdeira) cria problemas específicos de coabitação no seio do grupo familiar” (COLLOMP, 1991, p. 522). Visto que seriam dois chefes de família e duas donas de casa – no conto em questão, apenas duas donas de casa, já que o rei-pai morreu – a divisão de funções torna-se complexa e difícil.

Ademais, as relações sociais e a sua hierarquização tornam-se complicadas, pois as relações de subordinação acabam sendo estabelecidas entre o pai e o filho, ou, no caso do conto “A Bela Adormecida no bosque”, entre a sogra e a nora. De acordo com Collomp, nesses casos, a esposa, além de ser submissa ao marido, também precisa subordinar-se à sogra, a qual possui a real autoridade feminina na casa da família nuclear. No conto de Perrault, esse padrão social justifica a passividade da princesa diante da maldade de sua sogra, visto que a jovem não podia confrontá-la, uma vez que além de ser mais velha, a mãe-ogra era a primeira rainha do castelo.

No conto “A Bela Adormecida no bosque”, a princesa é caracterizada como bela e admirável, além de ter a voz semelhante à de um rouxinol; em suma, é representada como um anjo que resplandecia e precisava da figura masculina para ser salva. Já o príncipe, por sua vez, é caracterizado como um jovem valente e aventureiro, que salva a princesa não só uma, como duas vezes. A partir da análise da caracterização dos personagens da história,

podemos notar que os adjetivos que descrevem a princesa estão relacionados à beleza, enquanto os vinculados ao príncipe nos remetem à ideia de força e valentia. A maneira como os dois personagens são representados no conto de Perrault vai ao encontro dos atributos esperados dos jovens da sociedade do século XVII, período de publicação de *Contos da Mamãe Gansa*.

É imprescindível ressaltarmos, para a nossa análise, que, por se tratar de uma história publicada no século XVII, o conto apresenta as características da sociedade do período. Essa representação é feita para que os leitores e/ou ouvintes queiram agir conforme os personagens, a fim de conquistarem o seu final feliz.

Retomando aos apontamentos do teórico Bruno Bettelheim (2007), podemos encontrar a explicação de que os contos de fadas se inserem no inconsciente do leitor/ouvinte, principalmente quando se trata de crianças, e lhe fornecem informações e explicações que só podem ser adquiridas a partir do tipo de linguagem empregada nessas narrativas. Sendo assim, de acordo com Bettelheim, as histórias maravilhosas influenciam o amadurecimento psicológico dos indivíduos, assim como as suas atitudes perante a sociedade:

Para dominar os problemas psicológicos do crescimento – superando decepções narcisistas, dilemas edipianos, rivalidades fraternas; tornando-se capaz de abandonar dependências infantis; adquirindo um sentimento de individualidade e de auto-estima e um sentido de obrigação moral – a criança precisa entender o que está se passando dentro de seu eu consciente para que possa também enfrentar o que passa em seu inconsciente. (BETTELHEIM, 2007, p. 16)

Conforme Bettelheim, a criança não escolhe agir de um determinado modo por ser certo ou errado, mas sim por ter desenvolvido simpatia por um personagem. Quando a criança/mulher, por exemplo, tiver contato com o conto “A Bela Adormecida no bosque” e decidir agir da mesma maneira que a princesa, o fará para conquistar, a exemplo da personagem, o seu final feliz. Isso posto, o conto de Perrault permite que seja incutida uma forma de comportamento que, conforme o autor de *A psicanálise dos contos de fadas*, a criança precisa aprender através desse tipo de narrativa. Segundo ele, a criança precisa de uma educação moralizante que, de forma sutil e implícita,

conduza o indivíduo às vantagens desse comportamento moral que pretende transmitir. Esse ensinamento moral não pode ser passado a partir de conceitos abstratos, deve ocorrer através de elementos que sejam tangíveis à criança e, assim, se tornarão significativos, interferindo diretamente no seu comportamento.

A partir da análise do conto de Perrault, elaboramos o quadro sinóptico do conto, contendo as funções apontadas por Vladimir Propp e o personagem que a exerce, para que possamos comparar a representação desses personagens nos subcapítulos que tratarão dos personagens fada, bruxa, príncipe e princesa.

Quadro 01: Quadro sinóptico “Bela Adormecida no bosque” (1697)

| Função                                                  | Personagem responsável     | Desenvolvimento                                                                                                                                                                                                                                                         |
|---------------------------------------------------------|----------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <i>Situação inicial</i>                                 | Rei e rainha               | O rei e a rainha realizam o desejo de ter um filho; nasce a princesa e eles celebram um batizado onde convidam todas as fadas que conseguem encontrar.                                                                                                                  |
| <i>Dano</i>                                             | Fada que não foi convidada | Uma fada não foi convidada para o batizado porque todos julgavam que estava morta ou enfeitiçada, já que há mais de cinquenta anos não saía de sua torre. Ofendida, a fada amaldiçoa a princesa a espetar o dedo em uma roca de fiar ao completar quinze anos e morrer. |
| <i>Reparação do dano com auxílio do elemento mágico</i> | Fadas e príncipe           | A maldição é amenizada pela fada que ainda não havia presenteado a princesa. Um príncipe desperta a jovem depois de ter passado cem anos.                                                                                                                               |
| <i>Castigo/punição</i>                                  | --                         | --                                                                                                                                                                                                                                                                      |
| <i>Nova situação inicial</i>                            | Príncipe                   | Príncipe casa com a princesa e a leva para o castelo, junto com a mãe/rainha-ogra.                                                                                                                                                                                      |
| <i>Dano 2</i>                                           | Rainha ogra                | Príncipe sai do castelo para uma batalha e a rainha ogra tenta devorar a                                                                                                                                                                                                |

|                            |          |                                                                                                     |
|----------------------------|----------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------|
|                            |          | nora e os netos.                                                                                    |
| <i>Reparação do dano 2</i> | Príncipe | O príncipe chega e salva a esposa e os filhos.                                                      |
| <i>Castigo dano 2</i>      | --       | A rainha ogra atira-se na tina que havia preparado para a princesa e seus filhos e morre.           |
| Final feliz                | --       | O final feliz ocorre a partir da salvação da princesa por parte do príncipe e o casamento dos dois. |

Fonte: Elaborado pelos autores.

Na versão publicada pelos irmãos Grimm, percebemos que a história da princesa adormecida apresenta diferenças em sua diegese, visto que termina com o casamento e a felicidade do jovem casal, sem a presença da sogra-ogra. Todavia, é preciso entendermos os motivos da supressão do que podemos chamar de segunda parte da história, ou seja, do casamento secreto do jovem príncipe, seguido pelo embate da princesa com a (s)ogra. Bettelheim (2007) apresenta uma explicação para tal alteração, afirmando que esta é necessária para preservar a verossimilhança e ir ao encontro do contexto social de produção da obra. O autor explica que, até mesmo nas narrativas pertencentes à cultura oral, essa parte da história foi se perdendo. O motivo apresentado por Bettelheim é o fato de que a imagem de uma avó, mesmo sendo ogra, devorando os netos não era vista como positiva na sociedade em que os contos dos Irmãos Grimm circulavam.

Dessa forma, podemos notar que o enredo do conto apresentado pelos Irmãos Grimm, embora seja semelhante ao de seu antecessor, apresenta algumas diferenças, como, por exemplo, o número de fadas e o motivo de a fada que amaldiçoa a princesa não ter sido convidada para a festa. Além disso, os dons que a jovem princesa recebe também se alteram ao compararmos as duas versões, incluindo, na versão do século XIX, o dom da riqueza, que na época dos Irmãos Grimm, era de extrema importância para o acerto do casamento, já que as moças que não possuíam um bom dote enfrentavam certa dificuldade para encontrar um marido rico. Diferentemente da história de Perrault, em “A Bela Adormecida”, o final da história vem com o casamento do

príncipe e da princesa, que ocorre em seguida do despertar da protagonista. Assim, os protagonistas conquistam o final feliz desejado.

Os compiladores alemães, em seus contos, relutam em demonstrar as tensões entre a nobreza e os seus servos. No conto de Charles Perrault, o mordomo é quem salva a princesa adormecida e os seus filhos das garras da rainha-ogra. Ele a engana lhe servindo carne de animais e fazendo-a acreditar que está deliciando-se com a carne de seus netos e de sua nora. Quando descoberto, logo é encaminhado para a punição, mas é salvo pelo rei-príncipe, que retorna ao castelo. Vemos um certo protagonismo do servo nesse ponto do conto, pois, sem ele, o final feliz não seria possível, já que Bela Adormecida teria sido devorada, assim como seus filhos, Aurora e Dia. É como se ele exercesse a função de reparação do dano ao invés do príncipe. Nesse ponto, podemos fazer duas observações: a primeira é que o mordomo age como agiria um príncipe, já que ele seria a extensão de seu nobre; todavia, também observamos uma espécie de protagonismo desse nobre, o que traz um conflito de classes, como veremos no caso das duas versões do conto “Branca de Neve”, dos Irmãos Grimm, pois um servo/criado consegue impedir/reparar o dano causado por um nobre (rainha). Esse conflito é que pode justificar a adaptação do conto dos Grimm, já que trazer essa tensão de classes – através da desobediência do servo – em suas narrativas não era visto como positivo para a sociedade do período.

No século XIX, temos a forte tensão entre a classe burguesa e a classe operária, principalmente depois da Revolução Francesa, portanto, retirar esse protagonismo do mordomo vai ao encontro dos ideais da época, indo ao encontro da pressão sofrida pelos escritores germânicos. A luta de classes fica velada no conto dos Grimm, temos apenas a presença dos nobres na história, fazendo com que o embate presente no conto de Perrault não seja necessário na história de 1812.

Perante o exposto, podemos perceber que, assim como na versão de 1697, na versão dos alemães, a figura feminina também é representada de forma passiva, ao passo que o homem mantém as características de um

comportamento ativo, mostrando como a sociedade do período dos Grimm segue muitos dos padrões da sociedade do século XVII.

Lynn Hunt (1991) explica como a mulher era concebida na sociedade desse período:

A mulher se tornou símbolo da fragilidade que devia ser protegido do mundo exterior (o público); tinha-se convertido no símbolo do privado. As mulheres só podiam ficar confinadas em espaços privados, devido à sua fragilidade biológica, e o próprio privado se revelara frágil frente à politização e à transformação pública do processo revolucionário. [...] Os próprios revolucionários sentiram necessidade de marcar um limite intransponível, de mostrar claramente que as mulheres estavam do lado privado e os homens do lado público. A partir de 1794, em 1803, em 1816 e ao longo de todo o século XIX, essa demarcação entre o público e o privado, o homem e a mulher, a política e a família, acentuou-se de forma constante. (HUNT, 1991, p. 51)

Por mais que a representação dos irmãos Grimm da personagem da mulher/princesa tenha sofrido alterações, se comparada à versão de Charles Perrault, essa personagem continua esperando pelo casamento com uma conduta passiva para, através da união com o príncipe, ser contemplada com a felicidade; a diferença está na ausência da rainha-ogra, que para a sociedade de 1812 não seria aceitável, assim como o protagonismo do mordomo.

Ao compararmos as duas versões do conto da princesa adormecida e verificarmos suas diferenças, justificamos as alterações sofridas pela versão dos Grimm pelas mudanças sociais ocorridas até 1812/1815, período da publicação de *Contos de fadas infantis e domésticos*. As narrativas precisaram passar por uma espécie de amenização da violência em seu enredo, pois a criança, após o Iluminismo e a Revolução Francesa, passa a ser vista com maior preocupação, tendo mais importância, assim como a sua educação. Além disso, a menor ênfase na tensão de poder entre as classes sociais também ocorre devido às mudanças pós-revolução. Por esse motivo, as narrativas acabaram sendo adaptadas com o objetivo de ir ao encontro dos anseios da sociedade do período em que circulavam.

Podemos afirmar, portanto, que o abrandamento da violência nesse conto é justificado pela maior preocupação com as crianças e com a infância.

Bettelheim (2007) também explica que as narrativas de fadas eram alteradas a partir do que o narrador julgasse mais importante para os ouvintes da época, que as adaptava para que estivessem de acordo com as preocupações do momento ou por algum problema especial da época.

Em relação às funções apontadas por Propp, no conto dos Grimm temos, basicamente, os mesmos personagens exercendo as mesmas funções que no conto de Perrault, porém, a história termina com o despertar da princesa e o casamento real: *situação inicial*: o rei e a rainha conseguem ter um filho e realizam um batizado para celebrar; o *dano* é causado pela fada que não foi convidada para o batizado; a *reparação do dano* com o auxílio do *elemento mágico* inicia quando a última fada abrande a maldição e concretiza-se quando o príncipe finalmente desperta a princesa. O *final feliz* é obtido através dessa salvação e do casamento da princesa com o príncipe. É possível notarmos que nessa versão do conto não há a função de *castigo*, já que a fada que amaldiçoa a princesa não é punida, ela sequer aparece novamente na narrativa, como na versão anterior, cujo castigo ocorre somente com a(s) ogra.

A partir da análise, apresentamos o quadro sinóptico do conto dos escritores alemães, o qual se assemelha ao quadro de Perrault, porém sem o segundo dano, já que a narrativa não conta com essa parte da história:

Quadro 02: Quadro sinóptico “A Bela Adormecida” (1812/1815)

| Função                  | Personagem responsável     | Desenvolvimento                                                                                                                                                                                                |
|-------------------------|----------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <i>Situação inicial</i> | Rei e rainha               | O desejo do rei e da rainha de ter um herdeiro é realizado e nasce uma menina a quem chamam de Aurora. Para comemorar, fazem uma grande festa.                                                                 |
| <i>Dano</i>             | Fada que não foi convidada | Uma das fadas não foi convidada porque não havia talheres de ouro para todas e, por sentir-se ofendida, essa fada amaldiçoa a princesa a espetar o dedo em uma roca de fiar ao completar quinze anos e morrer. |

|                                                         |                  |                                                                                                                                            |
|---------------------------------------------------------|------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <i>Reparação do dano com auxílio do elemento mágico</i> | Fadas e príncipe | A maldição é amenizada pela décima terceira fada e, após cem anos, o príncipe atravessa a cerca de espinhos e beija Aurora, despertando-a. |
| <i>Castigo/punição</i>                                  | --               | ---                                                                                                                                        |
| Final feliz                                             | --               | Casamento do príncipe e da princesa.                                                                                                       |

Fonte: Elaborado pelos autores.

É importante ressaltar que os contos de fadas são caracterizados por serem histórias simbólicas e que os símbolos permitem que os leitores/ouvintes se identifiquem com as narrativas. Essas histórias utilizam-se de títulos genéricos, os quais não restringem os lugares onde as narrativas aconteceram, assim como não particularizam as pessoas que vivem as ações. Por isso vemos títulos como “A Bela Adormecida”, “A Bela e a Fera”, “Chapeuzinho Vermelho”, entre outros, visto que se relacionam com essas histórias genéricas. Os dois contos da princesa adormecida seguem esse padrão – assim como veremos nas demais obras que compõem o nosso *corpus* – pois tanto o conto de Perrault, quanto o dos Grimm sugerem uma história sobre uma menina anônima, que aparentemente estava, ou foi, adormecida.

Nessa perspectiva, os nomes dos personagens dos contos da princesa adormecida frisam esse efeito de representar, de forma simbólica, a qualquer um. Na história de Charles Perrault, a personagem protagonista é chamada apenas de princesa e, na narrativa dos irmãos Grimm, ela chama-se Bela Adormecida. Da mesma forma, o personagem masculino também representa qualquer príncipe, pois é denominado apenas como “príncipe”. Assim também ocorre com o pai do príncipe e com a mãe ogra, que se torna representante de todas as sogras ou mulheres de mau caráter. Bettelheim ressaltava que esses títulos de “rei”, “rainha”, “príncipe” e “princesa” são tênues disfarces para “pai”, “mãe”, “menino” e “menina”. O que Bettelheim não ressaltava é que, ao nomear um personagem como “rei”, está colocando-o no mesmo patamar que a família burguesa, assim como o mordomo estaria no mesmo patamar que a família

proletária. Qualquer um pode identificar-se com esses personagens, mas a distinção dessas classes fica clara nessas narrativas.

Apesar de os pais de Bela Adormecida serem chamados de rei e rainha e de a história se ambientar em castelos, a narrativa dá indícios de a ação ocorrer com classes baixas: o homem não tem talhares de ouro suficientes para um banquete, além da presença de um mordomo, que pode indicar uma classe média/baixa.

Destacamos, ainda, que na história da princesa adormecida, ao contrário de muitas outras histórias nas quais os personagens são incentivados a executar grandes ações para serem considerados heróis, a ênfase centra-se na espera e na paciência da protagonista, para que esta sirva de exemplo às leitoras/ouvintes. O longo período em que a princesa permanece adormecida representa a fase da puberdade da mulher. Essa passividade da princesa demonstra à jovem que ela não precisa preocupar-se com o período inativo de sua vida sexual, pois terá um final feliz, assim como a princesa, através do encontro com o príncipe e com o casamento, basta preservar a sua submissão.

Anne Martin-Fugier, no texto “Os ritos da vida privada burguesa” (1991), explica que o destino da mulher até o século XIX era a passividade e o casamento. Tanto na versão de Perrault como na dos Grimm, o desfecho da história da princesa acontece através do casamento e todos os elementos da história se encaminham para que isso aconteça, visto que o foco é a passividade feminina e a felicidade através do casamento, a mulher “precisa de um guardião, sob pena de recair sobre si a suspeita de ser uma mulher ‘pública’” (MARTIN-FUGIER, 1991, p. 192). Já a figura masculina é aquela que vai em busca dos seus desejos: desperta a princesa, vai para a guerra e salva a esposa e os filhos. O príncipe, assim como a ogra, é a figura ativa dos contos, todavia, enquanto o comportamento ativo é visto como algo positivo na figura masculina, quando se refere à figura feminina – ogra – esse comportamento é punido.

Portanto, o ensinamento central de “A Bela Adormecia do bosque” e “Bela Adormecida” é o mesmo nas duas histórias: a passividade feminina e a

espera sempre são recompensadas, tal como pregado secularmente pela Igreja Católica. Essas características da espera e da passividade não estão presentes apenas na personagem da princesa. Outro exemplo ocorre com os pais da princesa, que não eram felizes por não conseguirem ter um filho. Todavia, após uma longa espera, a rainha engravida e dá à luz uma linda menina. Essa infelicidade dos casais das histórias são representativas dos casais do século XVII e XIX que não tinham herdeiros, pois a vontade de ter filhos “também se exprime com grande intensidade, não somente por razões de linhagem ou de papel, mas ainda por vontade pessoal: da parte das mulheres, que se encontram justificadas na maternidade, e inclusive da parte dos homens” (PERROT, 1991, p. 150).

Não podemos esquecer que Charles Perrault era um moralizador, temos, inclusive, uma moral explícita no final do seu texto, a qual deixa claro qual o seu intuito, pois afirma que “esperar por algum tempo para ter um esposo rico, belo, gentil e bondoso, é coisa muito natural” (PERRAULT, 2015, p. 16). A moral final do conto também indica que “nada se perde por esperar; mas a mulher com tanto ardor aspira à fé conjugal” (PERRAULT, 2015, p. 16). Vemos, portanto, que o conto de Perrault visa passar o ensinamento da espera e da passividade para as suas leitoras/ouvintes, passividade essa que se relaciona diretamente com o comportamento social esperado para o período de produção e circulação da narrativa.

### 3.2 A história da menina amaldiçoada sob o olhar cinematográfico: animação da Disney e *Malévola*

Para compararmos os contos de Charles Perrault e dos Irmãos Grimm com as produções cinematográficas dos Estúdios Walt Disney – *Bela Adormecida* (1959) e *Malévola* (2014) –, não podemos esquecer das peculiaridades de cada uma das obras. Por isso, iniciamos nossa análise do filme *Bela Adormecida* (1959), ressaltando tratar-se de uma nova obra que se relaciona com obras anteriores, e é assim que a analisaremos, conforme salientado por Hutcheon (2013).

Seguindo nossa proposta de análise, elaborada a partir dos apontamentos de Tomás Enrique Creus (2006), de Manuela Penafria (2009) e Vladimir Propp (1984), passaremos à análise dos elementos do filme. Inicialmente apresentaremos a ficha técnica e a sinopse da película; em seguida, faremos a sua decomposição, desmembrando os acontecimentos do enredo, depois analisaremos os elementos narrativos que nos interessam através do uso das técnicas do cinema trazidas pelos teóricos apontados e dos elementos base da estrutura dos contos de fadas apontados por Vladimir Propp. Nossa análise utilizar-se-á, ainda, de fotogramas, imagens retiradas da produção cinematográfica a fim de elucidar o estudo realizado. Também nos utilizaremos de quadros sinópticos para facilitar a compreensão dos elementos narrativos e das características dos personagens analisados.

Iniciamos, portanto, tratando da ficha técnica do filme *Bela Adormecida* (1959), seu título original é *Sleeping Beauty*, trata-se de um filme norte-americano e foi produzido pelos Estúdios Walt Disney, tendo sua estreia mundial em 29 de janeiro de 1959. A película tem como diretor principal Clyde Geronimi e roteiro de Erdman Penner, Joe Rinaldi, Winston Hibler, Bill Peet, Ted Sears, Ralph Wright e Milt Banta e é baseada no conto da Bela Adormecida, de Charles Perrault e dos Irmãos Grimm. Trata-se de uma animação de 75 minutos, que começou a ser produzida em 1951 e ficou pronta no final de 1958. O filme foi indicado ao Oscar na categoria melhor trilha sonora

de filme musical e indicado ao Grammy na categoria melhor álbum de trilha sonora original – cinema/televisão. O filme está catalogado nos gêneros animação/família/fantasia e sua classificação indicativa é livre.

O filme inicia com a apresentação de um livro do qual surgem as imagens de animação contando a narrativa: um rei e uma rainha, de um reino distante, que queriam muito ter uma filha. Quando a menina nasceu, chamaram de Aurora e realizaram uma grande festa para comemorar o seu nascimento. Essa festa contou com a presença de três boas fadas e de um rei aliado do pai da princesa, para cujo filho a princesa já estava prometida em casamento, o príncipe Phillip. Durante a festa, chega uma fada que não havia sido convidada, Malévola. Por vingança, ela amaldiçoa a princesa: quando completasse dezesseis anos espetaria o dedo em um fuso de uma roca de fiar e morreria. Porém, como presente, uma das fadas ameniza a maldição, trocando a morte por um sono profundo do qual seria despertada por um príncipe com um beijo de amor verdadeiro. A fim de impedir que a maldição se cumprisse, o rei permite que a filha seja criada pelas três boas fadas na floresta e decreta que queimem todas as rocas do reino.

No dia do décimo sexto aniversário da menina, ela conhece um rapaz na floresta, por quem se apaixona e pretende casar-se. Porém, ela não sabe que já estava prometida ao príncipe. Chegando em casa a jovem, chamada de Rosa pelas fadas, para quem ninguém descobrisse sua verdadeira identidade, conta que está apaixonada e então tem toda a verdade sobre a sua história revelada. Chegando no horário combinado, as fadas a levam para o castelo, onde seu pai e o futuro sogro lhe esperam para uma grande festa de comemoração e para a realização do casamento real. Enquanto está arrasada, acreditando que nunca mais encontrará o príncipe, ela é atraída por uma luz mágica que a leva até uma roca, e a maldição é concretizada, fazendo com que a jovem caia em sono profundo.

Sem saber que a jovem é Aurora, o rapaz que ela conhecera na floresta, o próprio príncipe Phillip, vai ao seu encontro e é sequestrado por Malévola, que pretende aprisioná-lo por cem anos para que não possa salvar a princesa. Porém, as boas fadas libertam Phillip, que, com ajuda da magia das fadas,

derrota Malévola e salva a princesa com um beijo de amor. O filme termina com o casamento dos jovens, que dançam enamorados.

Após termos conhecimento da sinopse da película, podemos desmembrá-la para compreender como a narrativa cinematográfica é construída. O filme inicia com a apresentação dos créditos da produção sobrepostos em um fundo com motivos medievais, denotando que a narrativa é ambientada em um passado longe. Enquanto os créditos são apresentados, toca a música “Era uma vez no sonho”<sup>18</sup>: “Foi você o sonho bonito que eu sonhei / Foi você eu lembro tão bem de você na linda visão / E me fez sentir que o meu amor nasceu então / E aqui está você, somente você, a mesma visão / Aquela do sonho que eu sonhei”<sup>19</sup>. A canção remete o leitor, de início, ao teor amoroso que o filme apresentará. É importante salientar que *Bela Adormecida* é considerado um musical e teve a trilha sonora adaptada do ballet *Sleeping Beauty Ballet*, de Tchaikovsky (1840-1893), por Georges Bruns (1914-1983). Para tratar dos recursos sonoros da obra, utilizamos a dissertação *Assista outra vez: uma revisitação dos contos de fadas através de A Bela Adormecida* (1959) e *Malévola* (2014)<sup>20</sup>, de Amanda Mazzini.

Conforme a autora, em *Bela Adormecida*, “até os ruídos estão em sintonia, harmonia, com a trilha musical”. Durante a execução das cenas, nos momentos em que não há diálogos entre os personagens, temos sempre uma trilha sonora em harmonia com as imagens. A trilha sonora é utilizada ao longo do filme para caracterizar os personagens e demarcar a dualidade entre o bem e o mal:

A música também acentua a oposição entre o Bem e o Mal. A trilha sonora traz o *leitmotiv* de Malévola, composto por instrumentos de sopro em escala menor, que denotam tristeza para o ouvido ocidental, e tem um tom sombrio, buscando

---

<sup>18</sup> Ao longo de nossa análise, utilizaremos as canções presentes no filme dublado em português. Procederemos dessa maneira porque a análise dos demais filmes e contos também se dará nas versões em português. Além disso, entendemos que as próprias canções não foram apenas traduzidas, mas também adaptadas para a versão em português.

<sup>19</sup> Título original “Once upon a dream”, composição de Jack Lawrence e Sammy Fain, produzida por George Bruns. Tradução de Aloysio de Oliveira.

<sup>20</sup> Vale destacar que a pesquisa é de um Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som, da Universidade de São Carlos.

representar o mal traiçoeiro. Isso contrasta com os *leitmotiv* dos personagens do bem, que são em escala maior e trazem floreios dos instrumentos de corda e sopro. (MAZZINI, 2018, p. 71).

Logo no início da produção cinematográfica, encontramos elementos que relacionam a película com o conto que a inspirou, ou seja, uma relação entre o cinema e a literatura. A primeira imagem que temos é a de um livro coberto de pedras preciosas com o título “Sleeping Beauty” (Fotograma 01).

Fotograma 01:



Fonte: BELA ADORMECIDA, 1959, 1m52s.

O livro é aberto e a partir dele é contada a história do filme. Um narrador em *voice-over*<sup>21</sup> lê o que está escrito nas páginas:

Era uma vez, num país muito distante, um rei e sua rainha que havia muito desejavam uma criança. Finalmente viram seu desejo atingido. Nasceu-lhes uma linda menina a quem deram o nome de Aurora. (BELA ADORMECIDA, 1959, 02m23s)

Vemos o início típico dos contos de fadas, remetendo o espectador a um tempo remoto e a um lugar distante. Temos, portanto, conforme a teoria de Vladimir Propp, a *situação inicial* da história maravilhosa, que contextualiza o

---

<sup>21</sup> Esse tipo de recurso consiste na fala/narração sem o narrador estar presente na cena e não estar ligado a ela. Diferente da voz em *off*, quando o narrador não está no plano, mas é do conhecimento do espectador.

enredo da narrativa e nos apresenta os personagens. Enquanto um coro canta “Linda aurora”, as páginas do livro vão sendo viradas e o narrador continua:

Deram-lhe o nome da luz da manhã e a menina veio iluminar as suas vidas como um raio de sol. E para celebrar o acontecimento, o rei e a rainha deram uma grande festa na qual convidaram todos os seus súditos e as três boas fadas. E a nossa história começa nesse grande dia de festejo. (BELA ADORMECIDA, 1959, 2m 28s.)

Durante a narração, a câmera movimenta-se diante das ilustrações do livro, utilizando os recursos de *zoom* e de *travelling* dando a impressão de que o mesmo está sendo lido pelo narrador. A câmera faz um *zoom* até a imagem que ilustra esse grande festejo. A partir dessa ilustração, a imagem congelada é animada e surgem as cenas do filme.

Durante a transição da ilustração do livro para a imagem de animação, um coral canta uma canção em homenagem à princesa: “O nosso reino vai comemorar / dando festas e presentes / à herdeira do trono real / Salve a nossa princesa / Salve a princesa Aurora / Viva o rei / o nosso rei / Viva a nossa rainha”.<sup>22</sup> Enquanto a canção toca, as cenas de animação mostram os convidados chegando para a comemoração do nascimento da princesa no castelo.

Até este ponto, a história do filme é praticamente a mesma dos contos de Perrault ou dos Grimm. Porém, o narrador continua a sua história e nos apresenta um fato novo: a princesa já estava prometida em casamento ao filho de um rei. O narrador, então, explica que os dois reis pretendiam casar os filhos a fim de unir os dois reinos. Por isso, o príncipe, ainda criança, apresenta o seu presente para a bebê e a observa. O narrador afirma que o príncipe Phillip “admirou sua futura esposa”, mas a reação de Phillip ao ver Aurora não é de admiração, mas sim de estranheza (Fotograma 02).

---

<sup>22</sup> Título original *Hail to the Princess Aurora*. Composição de Tom Adair. Produzida por Georges Bruns

Fotograma 02:



Fonte: BELA ADORMECIDA, 1959, 4m56s.

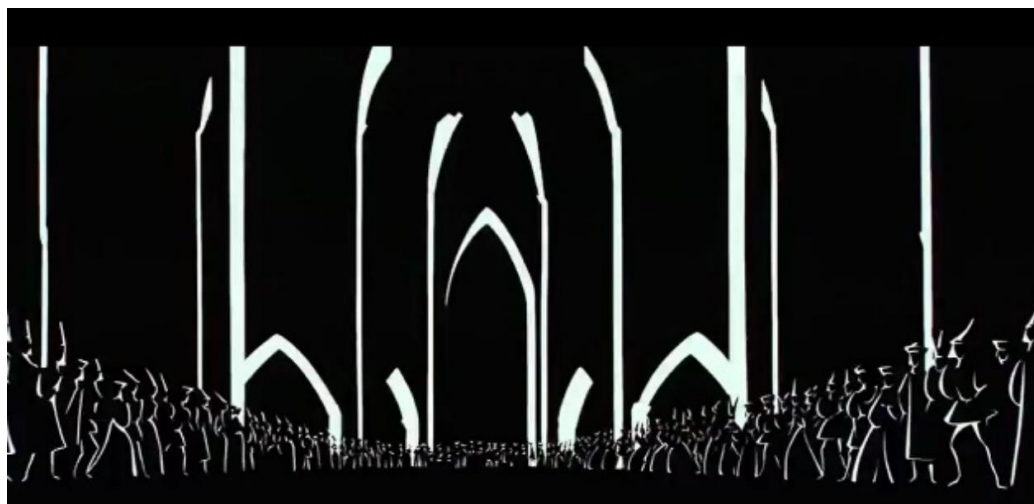
Podemos observar como o planejamento sobre o casamento da princesa começa logo que ela nasce, pois, na celebração do seu nascimento, o futuro esposo conhece a princesa prometida. O motivo para essa união não se relaciona com sentimentos, apenas com o intuito político dos seus pais, reis, homens que detêm a autoridade e o poder de decidir sobre o futuro dos filhos. Aqui encontramos uma relação com o contexto social que Roncière (1990) nos apresenta acerca da sociedade patriarcal, pois, embora o casamento fosse importante para a figura feminina, esse assunto era de responsabilidade da figura masculina, geralmente os pais, que entravam em um acordo sobre o dote e o futuro do casal.

Enquanto nos contos nos é dito um motivo para a fada velha não ter sido convidada para o batizado – por esquecimento ou por não terem talheres de ouro para todas – no filme de 1959, não é revelado o porquê de Malévola não ter sido chamada para a celebração. Apenas nos é mostrada a chegada das três fadas, que são anunciadas como “as mais honrosas e exaltadas excelências, as três boas fadas: dona Flora, dona Fauna e Dona Primavera” (BELA ADORMECIDA, 1959, 5m03s). Dessa forma, denotamos, por comparação, que Malévola não é honrada, pois, ao contrário das outras três, não foi convidada. As fadas presenteiam a princesa com um dom, assim como nas versões literárias. Os dons que a princesa recebe estão diretamente ligados à representação de mulher que se pretende passar com a imagem de Aurora. O seu primeiro dom é a beleza, depois o dom de cantar. Os presentes

que Aurora recebem demonstram quais características são priorizadas para a mulher do período, não lhe é dado o dom de caçar, de cavalgar ou de duelar, pois são atributos tidos como masculinos na sociedade patriarcal, por isso, seus presentes remetem à feminilidade e à delicadeza, típicas de uma princesa. A cada presente recebido, temos um efeito de *flashforward*: a varinha mágica é balançada e dela sai uma luz mágica que sobe e revela uma luz colorida na escuridão, um borrão vai transformando-se na imagem da princesa já crescida, recebendo os dons oferecidos pelas fadas: primeiro, rosas transformam-se na imagem de Aurora, representando a beleza recebida; depois, as luzes coloridas transformam-se em pássaros, que representam o dom de cantar da princesa.

Quando a terceira fada iria abençoar Aurora com seu dom, a câmera enquadra a porta do castelo e a fada malvada aparece com seu corvo preto. Para criar o tom de suspense na cena, a câmera utiliza-se do movimento de *travelling*, movendo-se de baixo para cima, focando, inicialmente na porta do castelo e subindo para o teto, onde a decoração começa a balançar-se pelo vento que adentra a sala do trono. As cenas seguintes apresentam os rostos espantados do rei, da rainha e também das três fadas. Além disso, as luzes começam a piscar, alterando momentos de claridade e escuridão, com a presença de raios e uma trilha sonora com barulho de trovões. Todos esses efeitos sonoros e visuais contribuem para a atmosfera de medo e suspense que antecede o aparecimento da fada má (Fotograma 03).

Fotograma 03:



Fonte: BELA ADORMECIDA, 1959, 7m39s.

A fada surge através de labaredas verdes, cor que demarcará a presença da fada ao longo da película. A caracterização dessa personagem, embora tratada como fada, lembra a de uma bruxa: trajes pretos com detalhes roxos, chifres, sobrancelhas arqueadas, capa preta, um cajado mágico e um corvo como companheiro, como podemos observar no fotograma 04. Além disso, seu próprio nome já nos remete à maldade: Malévola. É importante destacarmos que, nos contos de Perrault e dos Grimm, as fadas não haviam sido nomeadas, assim como o rei, que aqui é chamado de Stefan.

Fotograma 04:



Fonte: BELA ADORMECIDA, 1959, 8m50s.

Comparando a caracterização de Malévola e das demais fadas, fica evidente a sua diferença. As fadas Flora, Fauna e Primavera são apresentadas com roupas coloridas, vestido e chapéu de fada, voam de maneira delicada e até sua voz é mais aguda, enquanto Malévola possui uma voz grave e assustadora. Ademais, as três boas fadas tentam proteger Aurora da maldição de Malévola (Fotograma 05), enquanto esta investe contra a princesa.

Fotograma 05:



Fonte: BELA ADORMECIDA, 1959, 8m46s.

Malévola mostra-se ofendida por não ter sido convidada para a comemoração do nascimento da princesa e por não ser bem-vinda, como lhe diz a fada Primavera: “Eu realmente com tristeza estranhei não ter sido convidada [...] Que terrível situação, julguei que tivesse sido apenas um descuido”. (BELA ADORMECIDA, 1959, 8m15s).

A personagem da rainha representa a mulher ideal da sociedade patriarcal, permanece em silêncio e não se envolve nas questões do casamento da filha, deixando a responsabilidade para o marido. Além disso, reforça o papel da esposa que anseia pela maternidade, já que essa é uma exigência social do período. Quando Malévola diz que vai embora, ela pergunta à fada se não se sentiu ofendida por não ter sido convidada. Quando se dirige à Malévola, a rainha trata-lhe por vossa excelência, demonstrando respeito pela mesma e até uma relação de subordinação. Esta é a única fala da personagem da rainha durante todo o filme e é essa fala que desencadeia a reação da fada má: em resposta à rainha, Malévola afirma que não se ofendeu e, para provar o que diz, decide agraciar a princesa. O efeito sonoro da cena já indica ao espectador o perigo que está por vir. A cena que temos a seguir mostra Malévola de braços abertos no centro do enquadramento, o corvo, pousado em seu ombro, também abre as asas acompanhando sua senhora. A câmera enquadra Malévola de baixo para cima, tornando-a mais assustadora (Fotograma 04).

Voltando à teoria de Propp, temos, nesse ponto, o início do *dano* causado pela antagonista: a fada amaldiçoa Aurora: “Ouçam bem todos vocês, a princesa crescerá em graça e beleza e amada por aqueles que a conheçam. Mas, antes do pôr-do-sol do seu décimo sexto aniversário, ela picará o dedo no fuso de uma roca e morrerá.” (BELA ADORMECIDA, 1959, 8m47s). Enquanto Malévola lança sua maldição, através do efeito de *flashforward*, cenas mostram morcegos e monstros, seguidos da roca de fiar e da imagem de Aurora, já crescida, sendo velada. Após dizer isso, Malévola ri do desespero da rainha.

Mais uma vez, a figura masculina central tenta controlar a situação: tentando proteger a filha, o rei manda que prendam a criatura, mas todos os seus soldados ficam amedrontados diante da fada má e ela desaparece gargalhando e chamando a todos de tolos. As labaredas verdes novamente a envolvem e Malévola some, deixando apenas o seu corvo, que voa em direção ao exterior do castelo. Mais uma vez temos a figura paterna que não aceita que a filha vá crescer e deixar de ser uma menina para transformar-se em uma mulher – a morte através da maldição e o renascimento através do beijo. Na película, vemos diversos símbolos fálicos: o rei apontando com dedo ordenando que Malévola seja presa, os soldados ameaçando a fada com lanças compridas, com a imagem de baixo para cima. Tais imagens nos remetem ao ato sexual que o despertar da menina representa.

Enquanto segura a criança no colo, a rainha olha para o rei, à espera de uma solução para o mal que aguarda sua filha, mas ele nada fala. Mais uma vez temos a figura feminina representada de forma passiva. A figura masculina não pode exercer seu poder sobre Malévola, por tratar-se de um ser sobrenatural e, por esse motivo, torna-se natural para a sociedade do período a incapacidade masculina de salvar sua família, o poder do rei vem da força, do terreno e nada pode fazer fora dos limites físicos; portanto, não consegue deter Malévola.

Começa, então, a *reparação do dano* causado pela vilã: a fada Primavera ainda não havia presenteado Aurora, mas, como não tem poder suficiente para anular a maldição de Malévola, ameniza-a: “Gentil princesa, se por um desumano malefício, num fuso picar o seu dedo, com um presente de

bondade anularemos a maldade, a morte não a levará. Você adormecerá e de seu sono sairá. Um beijo doce a despertará” (BELA ADORMECIDA, 1959, 9m56s). Assim que Primavera termina de falar, o coro ecoa a frase “o amor virá”.

O rei exerce o papel de protetor físico da princesa, ordenando que todas as rocas e todos os fusos do reino fossem queimados, como é nos dito pelo narrador em *voice-over* – a atitude do rei relaciona-se diretamente ao comportamento da figura paterna na sociedade patriarcal, pois os pais tentavam afastar os pretendentes das filhas; buscava-se que elas convivessem com outras mulheres, longe dos rapazes que poderiam maculá-las. Ainda assim, o rei não é capaz de proteger a filha dos poderes sobrenaturais que envolvem a maldição. Cabe às fadas pensarem em uma salvação. Então as três decidem passar-se por camponesas e criar a princesa no interior da floresta, sem usar magia, no chalé abandonado de um lenhador. Novamente, vemos uma relação com o que observamos em *História da vida privada* (1991), as mulheres jovens deveriam ser criadas no interior da casa, sem contato externo com festas, por exemplo<sup>23</sup>. As fadas ficam felizes com a ideia de cuidar de um bebê, eufóricas ao lembrar que teriam que alimentá-la, lavar, vestir e ninar o bebê. A felicidade das fadas com essa incumbência demonstra que essas ações são atitudes tipicamente femininas dentro da sociedade patriarcal e a reação das personagens aladas denotam como essas tarefas deveriam ser recebidas como positivas pelas mulheres do período. De acordo com os apontamentos encontrados em *História da vida privada*, temos aqui o modelo ideal de mulher do século XIX: pratica a caridade, cuida das crianças e encontra prazer nas tarefas domésticas.

O narrador novamente toma a voz da história e conta que o rei e a rainha, embora cheios de tristeza, entregaram o seu bem mais precioso para as fadas. A cena possui cores escuras, contribuindo para o tom de tristeza dos pais de Aurora ao terem que abandoná-la (Fotograma 06).

---

<sup>23</sup> Essa é a origem da festa de 15 anos, data comemorada exclusivamente para as meninas, pois seria o dia em que elas são apresentadas para a sociedade.

Fotograma 06:



Fonte: BELA ADORMECIDA, 1959, 15m01s.

As imagens de animação voltam a transformarem-se nas imagens congeladas de ilustração do livro apresentado no início do filme, enquanto o narrador em *voice-over* marca a passagem temporal: “E muitos anos se passaram. Anos de tristeza para o rei Stefan e para os seus súditos” (BELA ADORMECIDA, 1959, 15n17s). Podemos observar que a rainha não é apresentada como relevante no enredo, tanto que nem é citada pelo narrador.

Então, a página do livro é virada e temos uma nova marca temporal: “Finalmente, com a chegada do décimo sexto aniversário da princesa, a alegria voltou ao reino, pois todos sabiam que, enquanto a ira e a frustração sacudissem a montanha proibida, domínio de Malévola, sua maldição não fora ainda realizada” (BELA ADORMECIDA, 1959, 15m15s). Durante a narração, as ilustrações do livro voltam a ser coloridas e uma imagem da montanha de Malévola compõe o código. A partir dela, novamente, temos as imagens de animação que desencadeiam as próximas cenas. As cores utilizadas para representar o reino de Stefan e a montanha de Malévola marcam a dualidade entre o bem, presente no castelo, e o mal, presente na montanha. A montanha é cercada por nuvens escuras e raios (fotograma 07), enquanto o enquadramento do castelo apresenta a cena composta pelo céu azul (fotograma 08), enquanto na página que mostra o lugar onde Malévola vive há espinhos, na página do castelo há flores e pássaros.

Fotograma 07:



Fonte: BELA ADORMECIDA, 1959, 15m33s.

Fotograma 08:



Fonte: BELA ADORMECIDA, 1959, 15m26s.

Temos, então, a figura de Malévola em seu castelo. Ela caminha de um lado para o outro, irritada por seus servos não terem encontrado a princesa durante os dezesseis anos que se passaram. Então, Malévola percebe que eles procuravam por um bebê, sem terem entendido que, com o passar do tempo, a menina cresceu. Ela fica enfurecida, chama-os de “idiotas e imbecis” e investe contra eles com sua magia. Todos fogem e ela ordena que o corvo procure a jovem: “Meu bem, tu és a minha última esperança, corre pelo mundo, procura uma jovem de dezesseis, cabelos da luz do sol, lábios rubros de rosa. Vai, e não me falhes” (BELA ADORMECIDA, 1959, 17m23s).

Podemos observar que Malévola é a personagem mais ativa do filme. Quando não fica satisfeita com o trabalho de seus soldados, logo chama-lhes a atenção ou castiga-os. Ela age em prol de seus objetivos e de sua vingança. Ademais, pensando na disputa de classes, Malévola está acima deles, sendo sua senhora, ela está, inclusive, acima do rei e da rainha, pois eles não conseguem detê-la. A fada é ativa e poderosa, tornando-se um ponto fora da curva social; é o símbolo de uma mulher empoderada, que não se curva a nada e consegue um séquito masculino para comandar.

A figura do corvo acompanha a fada em suas ações maldosas, podendo ser entendido como símbolo da maldade de Malévola, do seu comportamento ativo, que não era aceito na sociedade patriarcal. Ele está presente quando ela desaparece e ele sai voando nas cenas iniciais da película, quando lança a sua maldição; é ele quem encontra a princesa e revela seu paradeiro à sua senhora.

O narrador em *voice-over* explica que por dezesseis longos anos o paradeiro da princesa foi um mistério, mas que as três boas fadas haviam criado a menina, chamando-a de Rosa. A cena seguinte nos mostra Aurora cantarolando junto com os pássaros enquanto limpa a janela (fotograma 09) – o cantar com os pássaros tornou-se um ícone desses aspectos pacíficos e bondosos. Nesse ponto, temos, novamente, a representação ideal do perfil feminino do início do século XIX: a boa dona de casa que executa suas tarefas de bom grado.

Fotograma 09:



Fonte: BELA ADORMECIDA, 1959, 18m13s.

As fadas planejam uma comemoração para os dezesseis anos da princesa e, para realizar a surpresa, pedem que ela vá colher flores. Antes que saia, elas lhe orientam a não falar com nenhum estranho. Cada uma das fadas possui a sua peculiaridade. A fada Primavera é mal-humorada e quer usar mágica o tempo todo; já a fada Flora é otimista e está sempre contente. A fada Fauna é mais racional e quem comanda as outras duas. Podemos ver a figura das três boas fadas em oposição à figura do corvo, elas representam o lado bom da magia, ao contrário da ave, que representa a maldade.

Através de uma elipse, temos a imagem de Rosa/Aurora caminhando pela floresta. Podemos ressaltar que a floresta é símbolo, desde as cantigas medievais, de um lugar onde não há regras patriarcais, onde as mulheres vão encontrar os amantes e namorados, onde moram a bruxa e o lobo mau, é uma espécie de submundo da época, representa o subconsciente humano. Assim que chega, os pássaros logo vão lhe fazer companhia e cantar com ela. Conforme o dom que recebeu ao nascer, a princesa canta como um rouxinol. Diversos animais vão acompanhá-la.

Enquanto ela caminha junto com os animais, o plano enquadra a imagem de um rapaz cavalcando, ele escuta a bela voz da princesa e desvia-se do seu caminho para acabar com a sua curiosidade de descobrir de onde vem aquele som. O filme apresenta a imagem clássica do príncipe dos contos de fadas: jovem, com a pele clara, cavalcando em um cavalo branco

(fotograma 10), passando por diversos obstáculos, curioso e corajoso. Decide ir atrás da voz que escuta e assim o faz, não depende de alguém permitir-lhe que saia ou não, apenas segue seus impulsos e vai até Rosa/Aurora.

Fotograma 10:



Fonte: BELA ADORMECIDA, 1959, 24m33s.

Uma nova elipse nos mostra Aurora colhendo flores, enquanto canta a canção “Aonde”: “Aonde? / Aonde? / Aonde eu irei encontrar um alguém / que me queira, me adore, / alguém que me faça feliz. // Aonde? / Aonde? / Aonde eu irei encontrar esse alguém / que um dia me encontre / e que meu amor seja um só.”<sup>24</sup> Enquanto canta, a princesa vê o castelo da família, sem saber de sua origem – novamente, uma típica coincidência da narrativa.

Ela conversa com os animais reclamando que as tias lhe tratam como uma criança, pois não querem que ela fale com ninguém. Relacionando o filme de 1959 com o contexto social do século XIX e início do século XX, lembramos que as mulheres, antes do casamento, eram vigiadas o tempo todo e que sua vida pertencia à esfera do privado, devendo permanecer em casa a maior parte do tempo. Porém, as fadas não seguiram o padrão masculino de nunca deixar uma mulher jovem sozinha, de onde será causado o dano: a princesa diz ter encontrado alguém:

---

<sup>24</sup> Título original “I wonder”. Composição de Ted Sear e Winston Hibler. Produção de Georges Bruns.

Um príncipe, ele é alto, é simpático e tão romântico. Oh, passeamos juntos e conversamos e justamente na hora do adeus ele toma-me em seus braços e então... eu acordo. Sim. Só o vejo em meus sonhos, mas dizem que quando se sonha muitas vezes com a mesma coisa, essa coisa acaba acontecendo. (BELA ADORMECIDA, 1959, 27m26s).

Usando os pertences do príncipe, os animais vão até a princesa e com ela cantam e dançam. A princesa canta a canção do início do filme: “Foi você o sonho bonito que eu sonhei [...]”. Então, a princesa fica enquadrada no canto da cena e a câmera movimenta-se, escondendo o que está ao seu lado; logo, a câmera movimenta-se novamente para revelar o príncipe, que de forma astuta ocupa o lugar dos animais que dançavam com a princesa – podemos ressaltar, aqui, a simbologia sexual da dança. Ele começa a cantar com Aurora, que, ao perceber, fica assustada e tenta recuar. A princesa, representando o perfil feminino esperado para a época, tenta obedecer às fadas e diz não poder falar com ele por se tratar de um estranho, mas o príncipe a convence, dizendo que eles já haviam se encontrado em um sonho, demonstrando, novamente, a ingenuidade de Aurora. Os dois cantam e olham-se apaixonados. Ao final da música, os dois ficam abraçados e ela percebe que está desobedecendo as suas tias e vai embora.

Percebemos uma mudança no comportamento da personagem, visto que ela desobedece à proibição de falar com estranhos. Essa desobediência da princesa ocorre por ela acreditar que, completando dezesseis anos, deveria ser mais independente. Porém, assim como acontecia com as mulheres da sociedade patriarcal, que antes do casamento deviam permanecer castas e reclusas, logo a menina voltará a ser vigiada e impedida de estar junto do rapaz que conhecera, pois precisa preparar-se para a nova vida que a espera.

Há uma mudança de cena novamente e temos a imagem das fadas ainda tentando preparar a surpresa de Aurora, sem sucesso. Embora as fadas estivessem proibidas de usar magia para que Malévola não as encontrassem, elas não poderiam executar aquelas tarefas como humanas, pois não foram preparadas para isso, não tiveram os ensinamentos necessários para aprender a limpar, cozinhar e costurar. Por esse motivo, era importante que as mulheres fossem preparadas desde meninas para exercerem o seu papel de mãe e de

dona-de-casa, como nos apontou Yves Castan, em *História da vida privada*. Convencidas da sua incapacidade, elas recorrem à magia novamente. Porém, durante o preparado da festa de Aurora começam a brigar pela cor do vestido. Enquanto utilizam as varinhas mágicas, uma luz mágica exala delas e essa luz sobe pela chaminé e revela ao corvo o paradeiro da princesa.

Enquanto ele observa, Rosa/Aurora retorna para casa, encontra a surpresa feita pelas tias fadas e conta que se trata do dia mais feliz da sua vida, contando estar apaixonada. As fadas, então, revelam à princesa que ela já possui um noivo desde o dia que nasceu, o príncipe Phillip. Elas contam a verdade para a menina, dizendo que a levariam para o rei naquela noite e que ela jamais veria o jovem rapaz novamente, imaginando que ele seria um camponês ou algo assim da classe baixa (e nunca o príncipe). A decepção de Aurora, por si só já seria um dano, pois há a oposição entre o que ela quer e o que a sociedade (através das fadas) impõe.

Aurora fica arrasada e chora muito. Enquanto isso os reis Humberto e Stefan aguardam a chegada de Aurora. Stefan fica enfurecido por Humberto querer que a sua filha se casasse naquela noite e partisse de seu castelo. Novamente temos uma relação do filme com o seu contexto de produção, pois era comum que a jovem noiva deixasse a casa de seus pais e partisse para a casa da família do esposo, de onde muitos problemas surgiam, já que a partir desse momento coabitariam duas senhoras do lar e a mais jovem deveria subordinar-se à sogra.

Podemos observar, ao longo da película, a discussão sobre o casamento de pessoas de classes sociais diferentes. O príncipe deseja casar-se com Rosa, que ele pensa ser uma camponesa, mas o seu pai lhe ordena que espere por Aurora, pois ele é um príncipe e deve casar-se com uma princesa, não aceitando que o filho largue o trono por uma plebeia, mas Phillip explica que isso é uma ideia retrógrada: “Ah papai, não viva no passado, esse é o século XIV, hoje em dia...” (BELA ADORMECIDA, 1959, 45m45s). Mesmo sem o pai concordar, o jovem parte ao encontro de Rosa. Vemos que o rapaz consegue desvencilhar-se do que lhe é imposto, enquanto Aurora aceita o seu destino, mesmo contrariada. Percebemos uma mudança em curso, porém,

essa mudança não possui força suficiente para fazer os personagens mudarem de final.

Através do efeito de *jumpcut*, a imagem nos revela as três fadas levando Aurora para o reino. Elas caminham em silêncio e a trilha sonora denota tristeza e apreensão, tristeza por parte da princesa, que não quer se casar com o príncipe e deixar o homem por quem se apaixonou e apreensão por parte das fadas, que não cumpriram totalmente o que haviam prometido ao rei, já que Aurora conheceu um rapaz e por ele apaixonou-se. Ademais, a dança entre o casal, nas cenas anteriores, pode ser vista como a representação de uma violação da virgindade de Aurora: ela estava apaixonada por outro e a maldição poderia não mais ser quebrada.

Chegando ao castelo, Rosa/Aurora permanece trancada em um quarto. Surge Malévola, e uma luz verde atrai Aurora para uma roca de fiar; essa luz representa toda a maldade de Malévola e a sua maldição, pois a fada está sempre envolta em tons verdes, como os que emana quando usa sua magia. As fadas tentam impedir, mas nada podem fazer. A luz atrai Aurora cada vez mais e a voz em *off* de Malévola ordena que ela toque no fuso. Quando as fadas chegam à sala onde está a princesa, encontram Malévola: “Suas pobres simplórias, pensando que podiam derrotar-me, a mim, a rainha do mal. Aqui está a bela princesa.” (BELA ADORMECIDA, 1959, 51m13s). A cena revela Aurora caída no chão enquanto Malévola desaparece. A câmera desloca-se a fim de mostrar o pôr-do-sol, mostrando ao espectador que a maldição se cumpriu. Temos, portanto, o *dano* concretizado. As fadas não conseguem impedir que a maldição concretize-se, pois a sua magia não é capaz de anular a magia de Malévola, visto que elas não poderiam evitar que a menina se transformasse em uma mulher e inevitavelmente se relacionasse com um homem.

Para que o rei e a rainha não sofram com o acontecido a sua filha, a fada Fauna decide adormecê-los, é como se a fada tentasse esconder a verdade sobre a menina dos pais. Elas saem voando e adormecendo a todos do reino, enquanto isso toca a canção *Pobre Aurora*: “Dorme em paz / em razão adormecer / dormirás e sonharás / tudo o que o sonho feliz vai trazer. /

Dorme / Sonhe então / com um beijo de amor / vai despertar, ele beijará / então você despertará. / Depois desse encanto /então você despertará.”<sup>25</sup>. Durante a realização do encanto, uma das fadas descobre que o rapaz por quem Rosa/Aurora estava apaixonada era Phillip e acreditam que ele é a única esperança de despertar a princesa. Salvá-la passa a ser uma espécie de redenção, já que foram as três boas fadas que permitiram que Aurora saísse de casa e acabasse conhecendo o príncipe, assim como foi através da magia delas que o corvo, e consequentemente Malévola, encontrasse a princesa.

Uma elipse nos mostra o príncipe chegando ao chalé e encontrando Malévola, que o sequestra. Ele tenta resistir aos seus soldados, em vão. As fadas encontram apenas o chapéu de Phillip no chalé e vão até a montanha proibida salvá-lo. Vemos que as fadas assumem uma postura ativa no enredo: já haviam adormecido a todos, agora se arriscam para salvar a figura masculina das garras da vilã. A película já apresentava indícios desse papel ativo das fadas, pois embora não consigam impedir a maldição lançada por Malévola, elas encontram uma forma de Aurora ser despertada (através do presente de Primavera<sup>26</sup>, que indica o beijo de amor verdadeiro como salvação), levam a princesa pequena para a floresta, com o apoio do rei, e vão até a montanha libertar Phillip. Ou seja, elas possuem uma conduta diferente, por exemplo, da rainha, que nada fez para salvar a filha. Ainda assim, suas ações não buscam o confronto direto com a vilã, pois são personagens secundárias, enquanto Malévola é o poder central. Primavera ameniza a maldição depois que Malévola retira-se do castelo; elas levam a menina para a floresta escondidas; vão até a montanha com a intenção de não serem descobertas pela fada má. Além disso, elas abdicam de suas próprias vidas para cuidar da princesa, pois abandonam, inclusive, a magia, por dezesseis anos. Portanto, embora com uma conduta ativa, as boas fadas representam o perfil feminino esperado pela sociedade do início do século XIX, quando as

---

<sup>25</sup> Título original *Pour Aurora*. Composição de Tom Adair. Produção Georges Bruns.

<sup>26</sup> Ressaltamos que simbolicamente, a Primavera é a estação da sexualidade e do casamento. Nas cantigas medievais, por exemplo, há a referência ao verde pino, ao nascer das flores na primavera em poemas de cunho sexual. Portanto, embora essa pesquisa não baseie-se na teoria do simbólico e do imaginário, é interessante salientarmos essas referências, pois elas enriquecem nossa leitura: o pôr do sol que antecede a concretização da maldição representa o adormecer da menina e o despertar da mulher, pronta para a sexualidade e o casamento.

mulheres já trabalhavam fora, mas abdicavam de condições de vida melhor em prol da família, exercendo um papel na esfera do público, mas permanecendo como a cristalização do espaço privado, tendo como prioridade as tarefas do lar.

Malévola conta a Phillip que seu destino era tornar realidade um conto de fadas, trazendo ao filme uma metalinguagem: ele descobre que Aurora dorme na torre mais alta do castelo, sonhando com um amor, e descobre que ela e Rosa são a mesma pessoa. Malévola debocha do príncipe, já que só depois de cem anos ele poderá libertá-la. Através de um *flashforward*, a cena mostra o príncipe com cem anos, velho, chegando ao castelo para despertar a princesa, conforme anunciado pela maldição, com um beijo doce e casto, para provar que o verdadeiro amor tudo conquista (fotograma 11). O príncipe acorrentado é símbolo da masculinidade/sexualidade presa/acorrentada, não pode se mexer nem agir.

Fotograma 11:



Fonte: BELA ADORMECIDA, 1959, 1h3m34s

As fadas libertam o príncipe, alertando-o para os perigos do caminho que precisa seguir: “a estrada do amor verdadeiro esconde muitos perigos, que você sozinho terá de enfrentar. E assim, arme-se com esse encantado escudo da virtude e com essa espada da verdade. Com as armas do direito você triunfará sobre o mal” (BELA ADORMECIDA, 1959, 1h5m1s). Temos aqui o princípio cristão da verdade, que é apontado como a solução: virtude e verdade irão ajudar a conquistar os objetivos, mesmo que aparentemente impossíveis.

Para sair do castelo, Phillip luta com o exército de Malévola e, contando com a ajuda da magia das fadas, que transformam as pedras em bolha de sabão, as flechas em flores e o corvo em uma estátua de pedra, consegue fugir. Novamente, podemos observar a importância das ações das fadas, que salvam e libertam a figura masculina e a presença da oposição maniqueísta durante o filme.

Para tentar impedir que o príncipe chegue até Aurora, Malévola lança um feitiço, criando uma floresta de espinhos em volta do castelo: “Uma floresta de espinhos seu túmulo será, trazida dos céus numa nuvem virá, vá com quebranto, sem coração, cerque o castelo com a minha maldição”. (BELA ADORMECIDA, 1959, 1h7m45s). A cerca de espinhos também está presente nos contos de Bela Adormecida analisados, porém, neles, a cerca libera a passagem de forma mágica para que, depois de cem anos, o príncipe consiga passar. Além disso, a cerca, nos contos, é criada pelas fadas boas, a fim de proteger a princesa – os espinhos são como as roupas, regras e vigias, outras dificuldades existentes para impedir que o homem “beije” a mulher. Nas narrativas literárias, essa cerca representa a necessidade de as meninas serem vigiadas e protegidas até o casamento, como vimos em *História da vida privada* (1991). Já no filme *Bela Adormecida*, os espinhos são mais um obstáculo pelo qual o príncipe precisa passar para encontrar a amada. E ele só consegue passar pela floresta de espinhos com a ajuda das fadas e das armas que delas ganhou. Sem o apoio dos seres mágicos, ele não conseguiria passar pelo obstáculo, pois é com a magia que consegue desvencilhar-se dos espinhos, como vemos no fotograma 12.

Fotograma 12:



Fonte: BELA ADORMECIDA, 1959, 1h8m32s

Seu último desafio é enfrentar a própria Malévola e com todos os poderes do mal. A fada má transforma-se em um enorme dragão, mas o príncipe não recua e a enfrenta. Porém, quando está prestes a ser derrotado, as fadas intervêm, encantando a espada de Phillip: “Espada da verdade vá certa ao destino, que o mal caia e o bem triunfe” (BELA ADORMECIDA, 1959, 1h10m10s). O príncipe lança a espada e acerta no coração do dragão, que morre, trazendo a função do *castigo*, apontada por Propp. A espada está envolvida em uma luz mágica, comprovando que a mesma está encantada pelas fadas. Assim, embora seja das mãos do príncipe que a espada foi lançada, ela segue o encantamento mágico (fotograma 13), e, por isso, a morte de Malévola também é decorrência dos atos das fadas. Todavia, tal ato não poderia ser atribuído a elas, já que são personagens secundárias, assim como veremos no conto “Branca de Neve” em relação ao criado que a desperta.

Fotograma 13:



Fonte: BELA ADORMECIDA, 1959, 1h10m15s

A câmera, em um movimento de *travelling*, vai aproximando-se do castelo, onde todos ainda estão adormecidos. O príncipe vai até o quarto de Aurora, a encontra e a beija. Logo que ela é beijada, a maldição acaba e a princesa desperta, assim como todas as outras pessoas do castelo, e temos a *reparação do dano* por parte do herói, com o auxílio do *elemento mágico*. As cornetas anunciam a chegada de Aurora, ao lado de seu príncipe. Ao reencontrar o rei e a rainha, ela logo corre para abraçar a mãe, enquanto as fadas observam emocionadas.

Vale ressaltar que no momento em que o casal é anunciado pelas cornetas, o pai de Philip estava prestes a contar ao rei que o casamento real não aconteceria, pois o príncipe estava apaixonado por uma plebeia. Assim, o rei fica sem entender o que aconteceu, ao ver os dois entrarem no castelo. Na verdade, a tradição é que não aceita a possibilidade de um casal se encontrar e ficar junto por amor, sem os pais combinarem e acertarem conforme seus interesses. Ou seja, só ocorre um final feliz porque os dois jovens, após uma coincidência prévia, conseguem unir amor e compromisso. É evidente que na película isso não acontece por acaso, mas por interesses financeiros, para que atendesse aos interesses do público.

Por fim, temos o *final feliz*, concretizado através do casamento entre o príncipe e a princesa: Aurora e Phillip dançam diante de todos a canção que os

uniu “Foi você o sonho mais bonito que sonhei”. O filme termina, relacionando-se, novamente, com os contos de fadas: Flora diz estar emocionada por adorar finais felizes, e a última cena de animação mostra o casal dançando nas nuvens. A cena é congelada e passa pela transformação inversa do início do filme: a imagem de animação transforma-se em ilustração do livro (fotograma 14), o livro se fecha enquanto toca a música tema do casal e é anunciado o final do filme.

Fotograma 14:



Fonte: BELA ADORMECIDA, 1959, 1h14m42s.

Podemos observar que no desfecho da película a metalinguagem e o intertexto citado por Linda Hutcheon (2013) como contemporâneo já está explícito.

Comparando o filme *Bela Adormecida* (1959) com os contos de Charles Perrault e dos Irmãos Grimm, podemos afirmar que a princesa Aurora continua sendo a cristalização da mulher da sociedade patriarcal: sua conduta é passiva. A jovem conforma-se com a decisão das fadas de retornar ao castelo e jamais reencontrar o rapaz por quem se apaixonou, pois esse era o seu destino. Todavia, ao contrário do que acontece nos contos, nesse filme a jovem demonstra seus sentimentos em relação ao príncipe e os dois apaixonam-se antes mesmo de a maldição ser concretizada, sem saberem que estão prometidos em matrimônio.

Da mesma maneira, o príncipe reforça o estereótipo masculino de virilidade e coragem. Ele não recua mesmo quando está prestes a ser

derrotado por Malévola, inclusive quando esta transforma-se em dragão. Porém, conta com a ajuda das fadas, pois só com magia seria possível derrotar a fada má, uma vez que ela também conta com esse recurso. Porém, nos contos, o príncipe não é auxiliado pelas fadas, que não possuem esse protagonismo presente na película de 1959 – o que já demonstra uma inovação – mesmo que parcial – do aspecto feminino.

As fadas exercem, juntamente com o príncipe, a função de herói, pois elas, primeiramente, amenizam a maldição, abdicam de suas vidas para cuidar da princesa e cumprem a missão de levá-la de volta ao castelo. Porém, visto que não conseguem entregá-la a salvo para o pai, enfrentam os perigos da montanha de Malévola para libertar o príncipe e possibilitar que a maldição fosse quebrada através do beijo de amor verdadeiro. Portanto, elas possuem um papel ativo no filme, embora secundário, o qual é visto de forma positiva, diferente do comportamento de Malévola. Vemos, portanto, que a punição não ocorre apenas pelo comportamento ativo ou passivo das personagens, mas sim por sua maldade: Malévola, por vingança/despeito, amaldiçoa a criança, enquanto as fadas tentam protegê-la.

Ainda assim, elas não poderiam exercer sozinhas essa função; precisam da figura masculina, pois desde o início da película fica claro que a produção cinematográfica gira em torno do romance, como é apresentado já na canção que inicia o filme. Esse protagonismo das fadas não é visto nos contos, nos quais sua presença é determinante apenas no começo da história, para amenizar a maldição. O príncipe sozinho não conseguiria derrotar a vilã; ele necessita do auxílio do elemento mágico – fadas.

A partir da análise do filme, temos o quadro sinóptico da película com as funções:

Quadro 03: Quadro sinóptico *A Bela Adormecida* (1959)

| Função                                                  | Personagem responsável | Desenvolvimento                                                                                                                     |
|---------------------------------------------------------|------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <i>Situação inicial</i>                                 | Rei e rainha           | Nasce a filha de um rei e uma rainha, que, por isso, convidam todos os súditos e as três boas fadas para uma festa.                 |
| <i>Dano</i>                                             | Malévola               | Malévola sente-se ofendida por não ter sido convidada para celebração e não ser bem-vinda no castelo. Por isso, amaldiçoa a menina. |
| <i>Castigo/punição</i>                                  | Fadas e príncipe       | Príncipe mata Malévola com a ajuda das fadas.                                                                                       |
| <i>Reparação do dano com auxílio do elemento mágico</i> | Príncipe               | O príncipe beija a princesa e o reino desperta do sono profundo.                                                                    |
| Final feliz                                             | Príncipe e princesa    | O desfecho ocorre com o casamento do príncipe e da princesa.                                                                        |

Fonte: Elaborado pelos autores.

A partir da análise de *Bela Adormecida* (1959), podemos concluir, portanto, que o filme, conforme a teoria de Linda Hutcheon (2013), visa homenagear o conto clássico, realizando pequenas alterações necessárias para adaptar a narrativa para o contexto do século XX e trazendo uma nova visão sobre o conto, criando uma nova história, mas bem próxima do sentido do(s) conto(s) clássico(s). Essa relação entre o filme e o conto literário é explicitada, como vimos ao longo da análise, através dos aspectos que relacionam o filme com a literatura (elementos típicos dos contos de fadas, como o “era uma vez” e o “final feliz” e o uso do livro como fonte das imagens da película). Sendo assim, podemos apontar que o filme de 1959 assume sua relação com os contos que serviram de texto-fonte, deixando claro que se trata de uma adaptação.

Nesse sentido, o filme *Malévola* (2014) também deixa aparente a sua relação com a história que o inspirou. Partimos desse princípio para comparar o filme *Malévola* com os contos “A Bela Adormecida no bosque” e “A Bela Adormecida”, bem como com a animação de 1959. A produção cinematográfica em questão teve sua estreia em 2014 e obteve um grande sucesso de bilheteria. A película traz, em seu enredo, uma adaptação da história da princesa que é amaldiçoada por uma fada e passa um longo tempo adormecida, esperando ser despertada por seu príncipe encantado.

Para compararmos as histórias da princesa adormecida já analisadas com o filme *Malévola* (2014), seguiremos a mesma metodologia utilizada para o filme de 1959, iniciando com a ficha técnica, passando para a sinopse e desmembrando o filme para compará-lo às demais versões, utilizando elementos da técnica do cinema, de Creus (2006) e Penafria (2009), bem como da morfologia do conto, de Propp (1984).

O filme *Malévola* teve sua estreia mundial em 28 de maio de 2014 sob o título original *Maleficent*. A película foi produzida pelos Estúdios Walt Disney e tem direção de Robert Stromberg e roteiro de Linda Woolverton e Paulo Dini. A sua duração é de 97 minutos e a classificação indicativa de dez anos – por não ter classificação livre, já aponta indício de que não é totalmente infantil. A produção está classificada nos gêneros ação/aventura/família/fantasia/romance.

Diferentemente do filme *Bela Adormecida* (1959), que inicia sua história no nascimento de Aurora, o filme *Malévola* tem seu começo contando a história da infância da fada Malévola, habitante do reino dos Moors, que conhece Stefan, um humano morador do reino vizinho, que era habitado por seres humanos que queriam tomar as riquezas protegidas pelas criaturas mágicas dos Moors. Os dois tornam-se amigos e, no décimo sexto aniversário da fada, o jovem lhe presenteia com o que diz ser um beijo de amor. Porém, tomado pela ambição, Stefan, com a promessa de subir ao trono, aceita o desafio de matar Malévola para vingar o rei. Porém, sem coragem para matá-la, rouba as suas asas e faz com que todos acreditem que o ser alado foi morto e, como recompensa, recebe a coroa, tornando-se o novo rei. Já Malévola, com as asas

roubadas, precisa reconstruir-se, já que a força de suas asas representava tudo o que ela era: a protetora do reino dos Moors. O tempo passa e Malévola torna-se a rainha dos Moors, estendendo a escuridão do seu coração para a terra que habitava.

O tempo passa e Stefan, agora rei, tem uma filha. Malévola comparece ao batizado da menina e a amaldiçoa a espetar o dedo no fuso de uma roca ao completar dezesseis anos e cair em um sono profundo, do qual só despertaria com um beijo de amor verdadeiro, o qual o rei e Malévola acreditam não existir. Para tentar impedir a maldição, o rei, tal como no filme de 1959, manda a filha viver com três fadas na floresta, mas Malévola permanece próxima da menina enquanto esta cresce e desenvolve um sentimento de afeto por ela. Malévola tenta, inclusive, revogar o feitiço, mas não consegue. Durante dezesseis anos, a fada ficou próxima de Aurora, enquanto o rei armava-se para obter sua vingança contra ela.

A maldição cumpre-se e Aurora adormece. Malévola encontra um príncipe e leva-o até a jovem, na esperança de que ele possa quebrar o encantamento, mas isso não acontece. Então, a fada, arrependida do mal que causou, lhe dá um beijo de despedida, o que acorda Aurora e quebra a maldição. Para sair do castelo, as duas enfrentam a fúria do rei, a menina encontra as asas da fada e as liberta, devolvendo-as a Malévola, que derrota Stefan. Aurora decide viver com Malévola e é coroada rainha dos Moors enquanto a protagonista volta a ser a protetora do reino mágico.

No enredo do filme de 2014, não temos a princesa adormecida como protagonista. A personagem principal é a fada que lança a maldição na princesa. Ao contrário dos contos, a narrativa não começa quando a menina nasce, mas sim na infância da fada Malévola, que exerce o papel de protagonista da película; é como se a obra procurasse contar a versão omitida, o que serve de atrativo para o espectador, pensando no contexto mercadológico do cinema, é um *marketing* que atrai a curiosidade do público. A narrativa gira em torno da traição de Stefan e da vingança da fada. Enquanto nos contos e no filme de 1959 a salvação deve vir através de um beijo de amor verdadeiro entre a princesa e um príncipe, em *Malévola* (2014), o rei e a fada

não acreditam que esse amor exista, o que causa o drama do enredo, pois Malévola arrepende-se da maldição, e apresenta uma mudança de comportamento, passando a amar a princesa, enquanto o rei nutre um ódio cada vez maior pela fada.

Como trata-se de uma adaptação, é preciso refletir acerca das inovações que a produção cinematográfica apresenta, analisando de acordo com as especificidades do cinema, lembrando que a adaptação não precisa ser fiel ao texto-fonte, pois essa é “a dupla natureza da adaptação não significa, entretanto, que proximidade e fidelidade ao texto adaptado devam ser o critério de julgamento” (HUTCHEON, 2013, p. 28).

O filme *Malévola* começa com a voz de um narrador, assim como as outras histórias analisadas até aqui. Porém, ao contrário do que acontece nos contos de Perrault e dos Grimm e no filme de 1959, na produção de 2014 o narrador é apresentado em primeira pessoa e convida seu interlocutor a revisitar uma história já conhecida e que agora é apresentada de um jeito novo, uma voz feminina através do recurso *voice-over* diz: “Esta é uma velha história de um jeito novo, veremos o quanto dela você conhece.” (MALÉVOLA, 2014, 31s). Nesse ponto, já vemos que a relação entre a adaptação e seu texto-fonte é explícita, a obra convida o espectador a revisitar a história que já conhece, deixando explícito o intertexto do qual fala Linda Hutcheon (2013).

Em seguida, nos é apresentada a *situação inicial* da história, ainda através da voz narradora:

Era uma vez dois reinos que tinham um péssimo convívio. A discórdia entre eles era tanta que diziam que só um grande herói ou um terrível vilão poderia uni-los. Em um deles viviam pessoas comuns, mas havia um rei vaidoso e ganancioso, estavam sempre descontentes e invejavam a riqueza e beleza de seus vizinhos. Já no outro, reino, o dos Moors, vivia todo o tipo de criaturas estranhas e maravilhosas, não precisavam de reis nem rainhas, pois confiavam uns nos outros. Numa árvore grande no topo de uma colina, vivia uma dessas criaturas. Para você pode ser uma menina, mas não era uma menina qualquer, era uma fada e seu nome era Malévola. (*Malévola*, 2014, 37s)

Enquanto a narradora apresenta a *situação inicial* e a personagem principal da história, as cenas mostram o reino dos humanos e o reino dos Moors. Em seguida, a câmera enquadra Malévola. Ela é caracterizada como uma protetora do seu reino (fotograma 15), a fada vive em harmonia com a natureza, como podemos observar no plano sequência inicial, no qual Malévola sobrevoa o seu reino interagindo com os demais seres mágicos e agindo de maneira gentil, demonstrando ser uma menina alegre e corajosa.

Fotograma 15:



Fonte: MALÉVOLA, 2014, 1m53s.

As três fadas, que também estão presentes no filme de 1959, contam a Malévola que um humano estava roubando no poço das joias. Nesse momento, a menina voa até o local para confrontar o humano. Ela é alertada do perigo pelos guardas, mas afirma não ter medo e nunca ter visto um humano – novamente temos a ingenuidade nos personagens femininos. Vemos, portanto, que a menina é caracterizada como corajosa e curiosa. Nesse primeiro encontro entre a personagem principal do filme e seu par romântico, que logo tornar-se-á o antagonista da história, vemos um confronto dos dois, pois o menino, que se chama Stefan, recusa-se a sair com a joia roubada com medo dos guardas, já Malévola fica impaciente e ordena que ele saia, como podemos ver no diálogo:

- Apareça!  
-Não, eles querem me matar. E outra, eles criaturas horrendas.  
-Isso foi extremamente rude.[...] Roubar não é certo, mas não matamos por conta disso. Apareça, apareça agora mesmo!  
(MALÉVOLA, 2014, 4m).

Podemos verificar, com o trecho, que Malévola é apresentada com um comportamento ativo: a menina ordena que ele devolva o que roubou e, após relutar, ele obedece. Ela, portanto, sobrepõe-se a Stefan, sem se subordinar a ele. Esse comportamento ativo da fada não é caracterizado, nesse momento, de maneira negativa, como acontece no filme de 1959.

Malévola acompanha Stefan até a fronteira entre os dois reinos e ele explica que um dia pretende morar no castelo e que os dois ainda se encontrarão. Temos, aqui, Malévola agindo como protetora também de Stefan, pois ela o alerta a não voltar, visto que o reino dos Moors não era seguro para ele. Então, o menino diz que ainda voltará e despede-se com um aperto de mão. Neste ponto, temos um acontecimento importante para o envolvimento de Stefan e Malévola: o anel que ele usa a queima, pois ferro queima as fadas; ao saber disso, o menino pede desculpas, joga o anel fora e parte para seu reino, elogiando as asas da fada ao retirar-se. A câmera foca Malévola pensativa e sorridente (fotograma 16), enquanto a narradora explica: “Malévola pensou em como Stefan jogou fora o seu anel, ele que não tinha quase nada. Suas mãos voltariam a se tocar? Seu coração sorriu. Aquele jovem ladrão que esperava roubar uma joia, roubou algo muito mais precioso” (MALÉVOLA, 1959, 6m39s), observamos o embate entre o físico e o emocional/espiritual.

Fotograma 16:



Fonte: MALÉVOLA, 2014, 6m39s.

Através de uma elipse, vemos o retorno do menino e os dois divertem-se, esquecendo o ódio entre os humanos e as fadas, até que a voz narradora conta que os dois envolvem-se amorosamente: “e a amizade, pouco a pouco

foi se tornando algo mais. E, no décimo sexto aniversário dela, Stefan deu a Malévola um presente: disse que era um beijo de amor verdadeiro” (MALÉVOLA, 2014, 7m46s). A imagem do beijo entre Malévola e Stefan cristaliza a relação amorosa dos dois. A cena (fotograma 17) representa a união perfeita entre os dois reinos, tudo parece estar em harmonia, a câmera enquadra os dois personagens no centro da tela, ao fundo está o pôr-do-sol, Malévola voa baixo e suas asas permanecem em ênfase, esvoaçando delicadamente, conforme o narrador em *voice-over* narra, o efeito de *zoom* aproxima a câmera do rosto dos dois, remetendo o espectador ao momento perfeito que os dois vivenciam. A trilha sonora instrumental suave contribui para essa atmosfera de romance.

Fotograma 17:



Fonte: MALÉVOLA, 2014, 8m05s.

Todavia, há uma quebra de expectativa quando a voz narradora termina dizendo “disse que era um beijo de amor verdadeiro, mas na verdade não era” (MALÉVOLA, 2014, 8m). Com o efeito de esmaecer, a cena vai escurecendo, até que a tela fica completamente preta para, em seguida, revelar a nova cena: Malévola voando entre as nuvens, já crescida. Enquanto a voz narradora conta que a protagonista era a mais forte das fadas e despontou como a protetora dos Moors, a imagem nos mostra a fada em um voo alto e, envolta em suas asas, gira até as nuvens, para depois revelar a nova Malévola, agora adulta. A câmera filma, também, seu voo de cima para baixo, a fada voa rapidamente, passando por espaços de difícil manobra, demonstrando a sua habilidade. A

câmera a acompanha através do movimento de *travelling*, aproximando-se, por vezes, através do efeito de *close-up*, do rosto sério da fada.

A imagem de Malévola de asas abertas planando no céu nos apresenta uma nova Malévola, mais forte e madura, protetora do seu reino (fotograma 18), em harmonia com o espaço em que vive e com as criaturas com quem interage, diferentemente das visões apresentadas nas versões analisadas anteriormente.

Fotograma 18:



Fonte: MALÉVOLA, 2014, 9m3s.

O rei dos humanos, configurado como o antagonismo do filme, ao contrário do que foi visto nas obras anteriores, investe contra os Moors, que são comandados por Malévola, que junto com seus soldados defendem suas riquezas e seu povo. As asas da fada são a mais forte arma de Malévola, ela derruba os soldados quando voa entre eles ou quando gira para acertá-los. Além disso, o vento produzido pelo balançar das asas também derrota diversos soldados, afastando-lhes. Percebe-se aqui que a índole de Malévola a impede de matar qualquer um dos humanos. Quando se depara com o rei, Malévola joga-o ao chão ferindo-o gravemente.

Malévola é uma liderança positiva entre os Moors e há uma relação de cumplicidade entre ela e as criaturas, que com um olhar agradecem, acenando a cabeça em sinal de respeito um para com o outro. Mais uma diferença do que encontramos na película de 1959, na qual os súditos têm medo da fada, não possuindo uma boa relação com ela. Temos, portanto, uma personagem

feminina que enfrenta um rei e todo o seu exército, saindo vitoriosa. Tal fato foge aos padrões clássicos dos contos de fadas, já que a guerra, por exemplo, não era um assunto para mulheres, não sendo comum mulheres no comando das tropas, como verificamos em *História da vida privada*. As mulheres eram mantidas no espaço privado e o combate constituía-se em um espaço público. Já na película em análise, além de a figura feminina estar na luta, ela também vence e isso é visto positivamente, demonstrando um traço diferente da sociedade dos contos e da primeira versão cinematográfica analisada em nosso estudo.

O rei, em seu leito de morte, promete a coroa àquele que matasse Malévola. Stefan é um dos criados do rei e escuta que a fada é a chave para a ascensão ao trono, e temos o começo do *dano*, conforme a teoria de Vladimir Propp (1984). Stefan procura a fada e a alerta sobre o perigo que corre, implorando que acredite nele, o narrador em *voice-over* conta que “eles conversaram muito e as diferenças foram superadas e ela perdoou Stefan pela insensatez e ambição. E tudo voltou a ser como era antes” (MALÉVOLA, 2014, 16m13s).

Porém, na cena seguinte, através de uma elipse, vemos que tudo não passava de uma armadilha: Stefan dá uma bebida à Malévola, que a faz adormecer. Enquanto dorme, ele decide matá-la, mas sem coragem não consegue concretizar o plano (Fotograma 19). Decide então enganar o rei, cortando as asas da fada e levando-as como prova de que a teria matado. O corte das asas de Malévola concretiza o *dano* causado por Stefan.

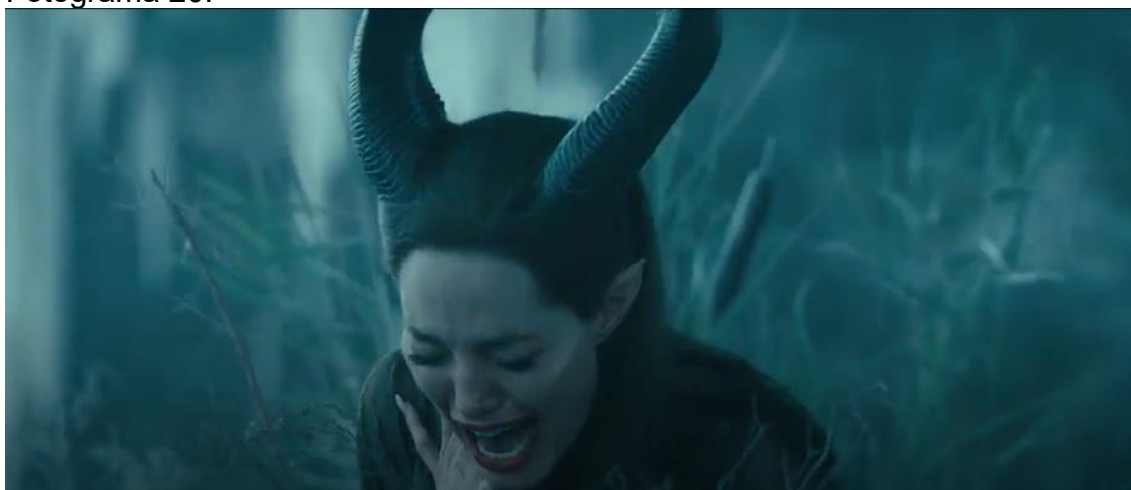
Fotograma 19:



Fonte: MALÉVOLA, 2014, 17m33s.

Aqui, vemos uma caracterização masculina distinta da presente nos contos clássicos, pois Stefan não possui a coragem necessária para executar seu plano. No filme, não temos a imagem de Stefan cortando as asas de Malévola, mas vemos ele segurando as asas da fada e, em seguida, uma corrente de ferro. Uma elipse revela a próxima cena, com o dia já amanhecido, a câmera aproxima-se de Malévola e um *close-up* revela seu semblante de dor e sofrimento. (Fotograma 20).

Fotograma 20:



Fonte: MALÉVOLA, 2014, 18m46s.

Ao perceber que teve suas asas roubadas, Malévola entra em desespero, trata-se de uma das cenas mais fortes da película, a forma como o sofrimento da fada é apresentado envolve o espectador, que compactua com a vingança de Malévola, o movimento da câmera coloca o interlocutor em uma posição de cúmplice da fada, pois presencia o sofrimento físico, pela perda das asas, e emocional, pela traição de Stefan e pelo símbolo de força e liberdade representada nas asas. Uma nova elipse mostra Stefan fugindo com as asas da fada. Logo, temos a cena de Stefan carregando as asas roubadas e entregando-as ao rei, afirmando tê-lo vingado e ficando no aguardo da recompensa prometida.

A personagem Malévola tem o seu corpo violado por Stefan, Stefan lhe rouba sua magia, sua força e sua liberdade. Como dito, seu sofrimento é físico e emocional, pois além da dor pelo corte dos membros, ela tem a dor da traição e da perda da sua força e capacidade de voar. Porém, é caracterizada como resiliente, aos poucos, se recupera: com a ajuda de um cajado, ela tenta

caminhar, mas logo cai, sem forças; porém, a fada não desiste – simbolizando o comportamento feminino do século XXI –, ela segue em frente até chegar a um ponto específico da floresta, onde se recolhe em isolamento. Novamente a floresta, o lugar do subconsciente.

Através de mais uma elipse, temos a cena de um corvo preso em uma armadilha e Malévola observando-o. Para salvá-lo, ela o transforma em homem e este, em forma de agradecimento, passa a ser seu servo fiel, e a atuar como as asas da fada. A partir de então, sempre que julga necessário, a fada magicamente permite que Diaval passe pela metamorfose, passando de corvo para homem e *vice-versa*. Essa explicação de como o corvo surgiu no contexto de Malévola serve para dar maior importância a um personagem secundário, mas que, assim como no filme de 1959, também terá suma importância na diegese. Além disso, devemos atentar para o fato de que Malévola dá o poder de voar a um homem, o inverso do que ocorre com ela, que perdeu o poder de voar por causa da figura masculina. Isso mostra que o embate nessa película não se centra no conflito homem x mulher, mas sim no bem x mal, tal como no outro filme, em que é entre excêntricos (princesa, anões, cozinheira) e poderosos (rainha e príncipe).

A fada supera a perda das asas, mas amargura-se com a traição sofrida. Ela é representada como uma personagem forte e determinada. Sua determinação a leva ao desejo de vingança. Diaval passa a ser as asas da fada, ou seja, indo onde ela ordena e observando o que lhe é ordenado. Ele conta que Stefan foi coroado rei e a fada compreende que esse foi o motivo da traição. Ao saber disso, o ódio toma conta do seu coração, sua ira estende-se por todo o reino dos Moors. A fotografia do filme mostra que por onde passa, Malévola leva destruição e sombra. O reino, antes representado como colorido e alegre, transforma-se em um lugar de aspecto lúgubre, assustador. Malévola constrói um trono e passa a ser a rainha dos Moors, fazendo com que todos de seu reino curvem-se diante dela. Assim como em *Bela Adormecida*, os efeitos sonoros e visuais criam uma atmosfera assustadora em torno da fada má: através do som de raios e trovões, além da trilha sonora instrumental de suspense, juntamente com o efeito de luzes que remetem a relâmpagos e logo

deixam o ambiente na escuridão. É como se a escuridão da alma de Malévola se estendesse para o ambiente ao qual pertence (fotograma 21).

Fotograma 21:



Fonte: MALÉVOLA, 2014, 25m56s.

Assim como nas versões anteriores, há um motivo para a maldade de Malévola diante da princesa adormecida: nos contos e na película de 1959 é por não ter sido convidada para a celebração de nascimento de Aurora, no filme de 2014, pela traição de Stefan. Portanto, em cada uma das obras analisadas há um motivo, porém, nas versões dos contos e do primeiro filme, trata-se de um motivo relativamente fútil, enquanto que na obra de 2014 a traição de Stefan é presenciada pelo espectador, revelada através da narração do ponto de vista da câmera, aproximando-o da história contada.

Através do corvo, Malévola fica sabendo do nascimento da filha de Stefan e da celebração de batizado que o rei realizará. Todos compareceram ao batizado, inclusive as três fadas que interagem com Malévola no início do filme. O corvo é o fiel escudeiro de Malévola, ganha corpo de homem e é transmutado sempre que a fada precisa de sua ajuda. O rei aceita a presença das fadas devido ao pedido da esposa, que explica que elas abençoariam a princesa. Elas, então, concedem dons à menina, assim como acontece no filme *Bela Adormecida* e nos contos clássicos analisados: o dom da beleza e o dom da alegria. Quando a terceira fada estava prestes a desejar o seu dom, um vento adentra à sala real, a câmera foca na sombra de Malévola e logo a imagem da fada é revelada.

Nessa sequência de cenas, a personagem protagonista aparece caracterizada com um figurino semelhante ao da fada má do filme *Bela Adormecida*, trazendo uma relação direta entre a película de 2014 e a produção cinematográfica que lhe serviu de inspiração. (fotograma 22). A partir desse ponto, muitos fatos relacionam-se com os acontecimentos do filme de 1959, pois Malévola amaldiçoa a menina, provocando o *dano* e começa a tentativa de impedir que o encanto concretize-se.

Fotograma 22:



Fonte: MALÉVOLA, 2014, 29m24s.

Malévola revela ter ficado aborrecida por não ter recebido o convite para o batizado, tal como no filme de 1959, e temos o início de um novo *dano*, o qual chamaremos de *dano 2*: Stefan afirma que a fada não é bem-vinda e, assim como no filme de 1959, a rainha pergunta se Malévola não ficou ofendida com a situação, e, para provar que não, a fada decide conceder seus votos à criança. Stefan, de imediato a proíbe, tentando impedi-la, assim como as demais fadas. Porém, Malévola segue seu objetivo e amaldiçoa a menina, concretizando o *dano 2*:

Ouçam bem todos, a princesa vai, de fato, crescer com graça e beleza e ser amada por quem a conhecer. Mas, ao pôr-do-sol do seu décimo-sexto aniversário, ela espetará o dedo no fuso de uma roca de fiar e então cairá no sono da morte. Um sono do qual ela nunca acordará (MALÉVOLA, 2014, 30m55s).<sup>27</sup>

---

<sup>27</sup> Temos um objeto tradicional em um filme de 2014, nesse ponto não é modernizado. Nos textos produzidos nas atividades citadas na introdução dessa pesquisa, por alunos do Ensino Fundamental, a maioria apresentava elementos da contemporaneidade em substituição a

O rei subordina-se a Malévola, implorando de joelhos, conforme solicitado pela fada, que ela não amaldiçoe a criança. Em resposta ao seu pedido, Malévola altera a maldição: “A princesa vai poder acordar do seu sono profundo, mas somente por um beijo de amor, essa maldição durará para sempre, nenhum poder na Terra pode mudá-la” (MALÉVOLA, 2014, 32m31s). Vemos, portanto, a cena representando o rei de maneira impotente diante da fada, ele deixa de lado todo o orgulho e ajoelha-se diante de todos ali presentes, demonstrando um comportamento masculino distinto do encontrado nos contos clássicos e no filme de 1959 (fotograma 23).

Fotograma 23:



Fonte: MALÉVOLA, 2014, 32m17s.

Com o intuito de proteger a filha, tal como nos contos e no filme de 1959, o rei ordena que todas as rocas de fiar do reino sejam confiscadas e destruídas, jogando-as, depois, no calabouço do castelo. Sem que ninguém soubesse, da mesma maneira que nas versões já analisadas, Stefan confia a proteção das crianças às fadas mágicas, que a levam para uma casa na floresta por dezesseis anos. O rei tenta capturar Malévola, mas ela construiu uma muralha, a fim de impedir que os Moors fossem atacados novamente.

Vemos aqui uma diferença marcante entre os contos e os dois filmes: nos contos de Perrault e Grimm, a cerca de espinhos servia para proteger a princesa, para que ela pudesse passar os cem anos adormecida e depois,

---

elementos tradicionais, como por exemplo: um celular ao invés do sapato de cristal, uma peruca ao invés dos cabelos longos de Rapunzel etc.

quando estivesse no momento certo, o príncipe pudesse chegar até ela e despertá-la. Já no filme de 1959, a floresta de espinhos é criada por Malévola para impedir que o príncipe desperte a jovem e quebre o seu feitiço, enquanto que, na película de 2014, a muralha de espinhos é criada por Malévola para proteger o seu reino de outro ataque dos humanos. Vemos portanto, que a mesma ação – criação da cerca/floresta/muralha – ocorre com intenções diferentes em cada uma das obras citadas.

A voz narradora afirma que Malévola divertiu-se com a dor que causara, o que demonstra como a personagem estava satisfeita com a vingança que iniciara. A narradora conta os fatos sem julgá-la, através de um ponto de vista neutro, o que permite ao espectador que se aproxime da fada que lança a maldição.

Outro ponto relevante é que, assim como na produção *Bela Adormecida*, as fadas abdicam de suas vidas para cuidar da princesa, com a diferença que, no filme de 2014, isso lhes é solicitado pelo rei. Elas encontram dificuldade em executar a tarefa que lhe foi atribuída, pois não podem usar magia, para que ninguém desconfie de quem são. Assim, a criança amaldiçoada chora com fome sem que as fadas saibam como alimentá-la. As cenas que apresentam esses fatos possuem um tom ridicularizador, assim que chegam à casa na floresta, por exemplo, as fadas entram na casa e deixam a menina chorando do lado de fora. Algum tempo depois, uma das fadas vai buscá-la e pergunta por que havia se escondido. Nesse ponto já temos um indício de que não será fácil cumprir o que o rei ordenou, pois a voz narradora em *voice-over* explica: “as fadas não eram as mais indicadas para a tarefa” (MALÉVOLA, 2014, 36m05s). Diante disso, enquanto elas reclamam dos afazeres domésticos – ao contrário do filme de 1959, em que as fadas ficam contentes de terem que fazer as tarefas domésticas – Malévola percebe que precisará intervir, pois, caso contrário, a menina acabaria morrendo de fome. Por isso, o corvo alimenta a criança.

Ao longo do filme, Malévola desenvolve um sentimento de amor maternal pela menina. Embora a tenha condenado ao sono profundo, a fada permanece próxima da menina durante a sua infância com as três fadas e

acaba protegendo-a. Inicialmente, fornecendo a alimentação, depois salva a sua vida quando quase cai no vale. Vemos que a fada se arrepende do ato que cometeu em um momento de raiva, racionalmente não quer a punição da jovem pelos atos que o pai da menina cometeu. Nessa cena, um recurso de suspense é utilizado: Malévola diz que a menina está prestes a cair do precipício, quando a garota chega na ponta do vale, a câmera foca em Malévola enquanto ouve-se Aurora gritando. Logo, a cena volta a enquadrar a princesa, que foi salva pela própria fada, que com sua magia fez com que um galho segurasse a menina e a deixasse em segurança novamente. (fotograma 24).

Fotograma 24:



Fonte: MALÉVOLA, 2014, 41m16s.

No primeiro contato da menina com a fada, Malévola espera que ela tenha medo e assuste-se com sua característica física peculiar (chifres). Porém, a menina aproxima-se e pede que a fada a pegue no colo, sem se importar com os chifres. Já nos braços de Malévola, a menina segura seus chifres com curiosidade, cena em que a câmera é colocada de modo que a filmagem aconteça de cima para baixo, enquanto a trilha sonora é delicada e suave. A cena de Aurora segurando os chifres da fada e demonstrando satisfação e curiosidade indica o sentimento mútuo que começa a existir entre as duas: Malévola afirma não gostar de criança, mas ainda assim a segura no colo e permite que lhe toque. Seu olhar, enquanto a criança faz isso, denota surpresa e estranheza, pois, desde que fora traída por Stefan, ela isolou-se e não teve esse tipo de contato com ninguém. (fotograma 25). A cena mostra

como as duas são o oposto fisicamente, uma loira, outra morena, uma vestindo negro, outra branco. Enquanto a menina representa a inocência, Malévola é cheia de rancor e tristeza. Ao longo da película esses sentimentos vão se modificando através do contato entre as duas, possibilitando que uma transforme a outra e as duas complementem-se, fazendo com que as duas assemelhem-se na bondade.

Fotograma 25:



Fonte: MALÉVOLA, 2014, 42m17s.

Durante o enredo do filme, diversas vezes Stefan ordena que seus soldados penetrem o muro de espinhos criado por Malévola, e todas as vezes eles são derrotados. Na primeira eles colocam fogo nos espinhos, e ela, com sua magia, faz com que eles cresçam ainda mais e ataquem os guardas. Na segunda vez, ela faz com que todos os guardas flutuem, deixando suas espadas e escudos caírem, espantando-os com a ajuda do corvo transformado em lobo. Temos, novamente, a figura feminina sobrepondo-se à masculina, comportamento da fada foge aos padrões da sociedade patriarcal dos contos, mas não é representado de forma negativa. Ao contrário do que acontecia nos contos clássicos, a relação de Malévola e Aurora não é representada de maneira maniqueísta, conforme será explicitado mais adiante. Por enquanto, é importante ressaltar essa mudança na representação por significar uma mudança na sociedade do período.

Para o século XVII, era inaceitável uma mulher que vencesse um homem na batalha, as mulheres começaram a participar de guerras no período da Revolução Francesa, quando substituem os homens na retaguarda, como

vimos em *História da vida privada*. No século XXI, temos mulheres atuando nas frentes de combate e exercendo os mais diferentes papéis sociais. Ainda assim, isso não significa que seja impossível exercer o papel de mãe, como podemos observar nas ações da personagem protagonista do filme de 2014. Embora a fada vença o rei nas investidas contra o seu povo, ela desenvolve um sentimento maternal em relação à princesa.

Malévola demonstra-se confusa com esses novos sentimentos despertados por Aurora, ela cresceu com graça e beleza, conforme havia sido dito pelas fadas, era curiosa e queria conhecer o mundo e o que havia por trás do muro de espinhos. Malévola decide levar Aurora para conhecer o reino dos Moors. Depois que Aurora vai para o reino das criaturas mágicas, o lugar começa a retomar seu encanto. No início do filme, Moor era representado com cores vivas e alegres, com seus moradores felizes entre brincadeiras. Depois que Malévola tem suas asas arrancadas, seu rancor estende-se sobre Moor e tudo é coberto pela escuridão, levando medo e tristeza aos seus habitantes. Quando Aurora chega, carregada por Malévola, dentre a escuridão da noite, surgem luzes que encantam a menina e relembram como aquele lugar era mágico e alegre (fotograma 26). A mudança que acontece em Malévola a partir do contato com Aurora estende-se também a todo o reino dos Moors. Assim como aconteceu quando fora traída, a mudança interna pela qual Malévola passa reflete-se no ambiente em que vive.

Fotograma 26:



Fonte: MALÉVOLA, 2014, 48m28s.

Quando acorda, a menina brinca com os seres mágicos que vivem ali, mas logo que percebem a presença da fada, eles fogem. Nesse ponto, temos o segundo encontro entre Aurora e Malévola: a menina pede que Malévola apareça, afirmando que a fada não precisa sentir medo:

- Sei que está aí, não precisa ter medo.
- Eu não tenho medo.
- Apareça!
- Aí você terá medo.
- Não terei medo.
- Eu sei quem você é.
- Sabe?
- É minha fada madrinha.
- Como?
- Minha fada madrinha. Você tem cuidado de mim a minha vida inteira, senti sua presença todo o tempo. (MALÉVOLA, 2014, 48m36)

O rei Stefan também passa por uma mudança de comportamento ao longo do enredo, no início, ele é representado como um menino ambicioso, mas gentil e carinhoso com a fada. Depois ele decide traí-la para conseguir o que deseja. Por fim, fica obcecado por derrotar a fada. Essa obsessão é demonstrada na cena em que conversa com as asas da fada, que ficam presas em uma sala escura. A sua esposa está no leito de morte e, ainda assim, ele não interrompe a conversa com as asas para vê-la (fotograma 27). O rei guarda as asas de Malévola como um troféu, símbolo da violação que cometeu. A partir dessas mudanças pelas quais passam os personagens, podemos verificar que os mesmos não são apresentados de maneira maniqueísta, como nas versões anteriores, mas vão mudando conforme os fatos que lhes acontecem, aproximando-se do comportamento contemporâneo.

Fotograma 27:



Fonte: MALÉVOLA, 2014, 51m56s.

Uma elipse mostra a princesa novamente no reino dos Moors, conversando com Malévola. O lugar agora é mais alegre e algumas criaturas brincam com Aurora mesmo na presença da fada. Aos poucos, os habitantes do reino vão surgindo e aproximando-se da menina, brincando com ela da mesma maneira como brincavam com Malévola tempos atrás. Inclusive a fada entra na brincadeira, indicando que seus sentimentos estão passando por uma transformação. Ela sorri, de maneira inocente, da mesma forma como fazia quando era a protetora dos Moors, indicando uma mudança de comportamento.

A prova da mudança de sentimentos de Malévola em relação à Aurora é quando esta tenta revogar o feitiço da menina, iniciando a *reparação do dano* 2: “Eu revogo o feitiço, lanço o bem, não o mal” (MALÉVOLA, 2014, 53m30s). Enquanto a cor verde era relacionada à maldade da fada, desde o filme de 1959, quando tenta revogar o feitiço, a cor da magia utilizada para o bem é amarela, explicitando a mudança da intenção do uso de seus poderes. Diante dos esforços de Malévola, a cor verde prevalece, representando que a maldição não pode ser retirada. Para deixar isto ainda mais claro ao espectador, o recurso sonoro do *voice-over* repete a maldição proferida por Malévola no dia do batizado da criança, apontando que toda ação possui uma reação, denotando ao espectador a importância de não se agir por impulso, conforme fez Malévola.

Em sua curiosidade, Aurora pergunta à Malévola porque ela não tem asas. Então a fada fala com saudade sobre as suas asas: “-Eu já tive asas, mas foram roubadas de mim, é só o que tenho a dizer sobre isso” (MALÉVOLA, 2014, 54m51s).

As cenas mostram o reino alegre novamente, as criaturas circulam livremente e interagem com a princesa, sempre sob o olhar da fada. Malévola decide revelar a verdade para a jovem, mas é interrompida pela princesa, que afirma que logo viverá no reino dos Moors:

-Existe o mal no mundo, e eu não posso proteger você.  
-Eu tenho quase dezesseis anos, madrinha. Posso tomar conta de mim mesmo.

-Sei disso, eu não me referi a isso.  
-Eu tenho um plano: logo mais, eu vou viver aqui com os Moor e com você, nós cuidaremos uma da outra.  
-Não precisa esperar para fazer isso, já pode viver aqui.  
-Então tá, eu dormirei numa árvore, comerei framboesas e nozes e aí farei amizade com muitas fadas. Eu serei muito feliz por toda a minha vida. (MALÉVOLA, 2014, 57m31s).

Ao ir contar para as tias que viverá com Malévola, Aurora encontra com Phillip, um rapaz que estava indo para o castelo do rei Stefan. Ela está perdido e pede orientação para a menina, que mostra onde fica o caminho. É interessante destacar que a jovem é quem mostra a direção para o rapaz, demonstrando possuir um conhecimento maior que o dele, algo improvável na sociedade patriarcal dos contos clássicos. Além disso, a menina pergunta se ele voltará, mostrando-se ativa e questionadora.

Enquanto Malévola observa Aurora e Phillip, o corvo alerta que o rapaz pode ser a solução para a maldição, e Malévola explica que lançou a maldição porque achava que amor verdadeiro não existia.

Quando a menina chega em casa para contar às tias que partirá para o reino dos Moors, as tias revelam-lhe a verdade sobre sua história, revoltadas por a menina querer partir depois de elas terem se dedicado por dezesseis anos a cumprir a tarefa que o rei lhes atribuiu. Ela procura por Malévola, sem acreditar no que ouviu. Então, compreende que a fada má que lançou a maldição é quem ela acreditava ser a sua fada madrinha, mais uma vez vemos o caráter dúbio da protagonista, ao contrário da personagem maniqueísta apresentada na obra de 1959 e nos contos de Perrault e Grimm. A menina enfrenta Malévola, confrontando-a sobre o feitiço. A fada tenta conversar com Aurora, mas a menina não permite: “Não, não toca em mim. Você é o mal que existe no mundo, é você!”. A menina parte, deixando Malévola arrasada, tanto que ordena que o corvo encontre o rapaz, pois é a única esperança de quebrar o encantamento.

A partir de um *jumpcut*, temos a cena da princesa cavalgando pela floresta. Enquanto o cavalo do príncipe é branco, assim como na obra de 1959 e na maioria dos filmes de contos de fadas, e cavalgado pelo príncipe de maneira viril e destemida, o cavalo de Aurora é preto e é ela quem galopa

velozmente, tomada pela fúria e curiosidade. Ela vai ao encontro do rei Stefan. Temos, portanto, uma mudança marcante em relação aos contos clássicos e ao filme anterior, pois a princesa possui, assim como a fada, um comportamento ativo, confrontando a protagonista, personagem mais forte da película, e desobedecendo às fadas ao ir até o castelo. Embora Aurora apresente um comportamento mais passivo que o de Malévola, nessa película seu comportamento difere das versões anteriores, questiona os fatos, confronta Malévola e não se mantém sob a guarda das fadas.

Enquanto no filme de 1959 temos a cena de Aurora retornando ao castelo, acompanhada das fadas e tomada de tristeza, de cabeça baixa e em um silêncio estarrecedor, quebrado apenas pela trilha sonora do filme, que também denota um sentimento de tristeza, em *Malévola*, a trilha sonora que acompanha Aurora em seu retorno para o castelo é o trotar do cavalo, seu rosto está levantado, mostrando que ela está disposta a enfrentar a sua verdadeira história, a questionar o rei sobre o seu passado. Portanto, temos uma princesa mais ativa, o que vai ao encontro das mudanças ocorridas na sociedade do século XX e XXI.

A primeira atitude do rei ao deparar-se com a filha é de mandar trancá-la, tal como no filme de 1959 e nos contos, repreendendo-a por ter ido ao castelo um dia antes do ordenado. Todavia, mesmo trancada, a menina é atraída por uma voz mágica e encontra uma porta secreta pela qual foge do quarto onde estava presa. Enquanto isso, Malévola encontra o rapaz que foi em busca de Aurora na floresta. Ela o encanta e, galopando, vai em direção ao castelo, na tentativa de que o rapaz consiga despertar a jovem.

Malévola sente o momento em que Aurora espeta o dedo no fuso da roca de fiar, concretizando a maldição e também o *dano 2*, comprovando como as duas estão interligadas pelo amor. Mesmo acreditando ser tarde demais, Malévola vai até o castelo, esperando que o beijo do rapaz desperte a menina. Ao chegar, o corvo alerta a sua senhora sobre os perigos que a aguardam, mas continua fiel a ela e está disposto a sacrificar-se. Da mesma maneira, ao orientar que ele não entre no castelo, Malévola também se mostra fiel ao corvo, pois quer poupá-lo:

- Ele retirou os guardas, estão esperando por você, se entrarmos no castelo, nunca sairemos vivos.
- Então fique, a guerra é minha. (MALÉVOLA, 2014, 1h10m5s)

Vemos, nesse ponto, como Malévola está disposta a arriscar a própria vida para salvar a menina, deixando claro a mudança em relação ao sentimento inicial que a fada tinha pela princesa. Inicialmente, a menina simbolizava tudo o que de ruim lhe aconteceu, pois por ambição, Stefan roubou-lhe as asas, o que permitiu que se casasse com a princesa e subisse ao trono. O nascimento da menina foi fruto dessa união e, conseqüentemente, da traição de Stefan. Enquanto Malévola age ativamente para salvar a menina, o príncipe encontra-se completamente passivo, enfeitiçado e sendo levado pela fada. Se, na produção de 1959, temos a figura de um príncipe que só consegue salvar a princesa com a ajuda das fadas, na obra de 2014, nem o auxílio mágico possibilita sua atuação como herói; ao beijar a princesa, ela não acorda, pois não existe amor entre os dois. O amor verdadeiro, capaz de quebrar a maldição de Malévola, é o seu próprio amor para com a menina que ela mesma amaldiçoou. Portanto, nessa obra, o comportamento do príncipe é pouco evidenciado, mas, quando em destaque, demonstra-se passivo.

O rei, ao ver a filha adormecida, culpa as fadas, já que elas não cumpriram com o que lhes havia sido ordenado. Podemos relacionar essa atitude com a sociedade do período em que os contos circulavam, quando as mulheres eram culpadas, por exemplo, da baixa taxa de natalidade, ou da precariedade da alimentação da família, ou então dos problemas comportamentais dos filhos.

Malévola encontra uma cerca de espinhos de ferro entre ela e a entrada do castelo. O corvo assusta-se, compreendendo o perigo que o ferro representa para as fadas. Mas Malévola não desiste e, mesmo sabendo que se machucará, passa pelos espinhos de ferro. Mais uma vez, a fada demonstra-se disposta ao sacrifício pela jovem. A cada passo, Malévola sofre com a dor causada pelo contato com os espinhos de ferro. Mas, como é caracterizada como uma personagem forte e corajosa, ela não desiste e chega até o interior do castelo.

Enquanto Malévola arrisca-se para encontrar Aurora, o príncipe, ao entrar no quarto no qual Aurora está adormecida, depara-se com as três fadas e conta-lhes que é filho de um rei. Ele fica atordoado por não entender como foi parar naquele lugar, mas diz estar no lugar certo, pois seu pai lhe enviou. Ao perceberem que se trata de um príncipe, as fadas levam-no até Aurora e perguntam se ele não gostaria de beijá-la. Ele comporta-se de maneira diferente que no filme de 1959, pois não gostaria de beijá-la enquanto está adormecida: “Quero muito, acho que não seria certo, mal a conheço, só nos vimos uma vez” (MALÉVOLA, 2014, 1h13m52s) – respeita os limites atuais do corpo feminino. Após a insistência das fadas, ele a beija, assim como no ocorre nas versões já analisadas.

O desenvolvimento do filme faz com que o espectador tenha a expectativa de que a jovem despertará com o beijo do príncipe, assim como acontece na versão da história difundida pelos Estúdios Walt Disney em 1959. Porém, isso não acontece: a sequência de cenas mostra o príncipe beijando Aurora e ela permanecendo adormecida; depois, as fadas decepcionadas e Malévola entristecida. As fadas culpam Phillip por não ter dado um beijo de amor verdadeiro e levam-no para fora do quarto a fim de continuarem procurando.

A maior punição de Malévola é ver Aurora adormecida, e temos, portanto, a função, conforme Propp (1984) de *castigo do personagem causador do dano 2*, ela diz:

Não vou pedir o seu perdão, porque o que fiz a você é imperdoável. Eu estava cega de ódio e revolta. Querida Aurora, roubou o resto do meu coração e agora te perdi para sempre. Eu juro não abandonar você enquanto eu viver e nenhum dia se passará sem que me sinta culpada (MALÉVOLA, 2014, 1h15m50s).

Percebemos, aqui, a concretização da mudança na relação entre Malévola e Aurora, ela culpa-se pelo acontecido à menina e compreende que estava tomada pela ira, assim, é como se o cuidado que promete à Aurora fosse uma redenção pelo que cometeu, é a concretização da mudança em Malévola, fugindo do padrão maniqueísta dos contos clássicos. Ao despedir-se,

Malévola dá um beijo na princesa e vira-se, chorando. A cena foca o rosto de Malévola entristecido e, ao fundo, o rosto de Aurora, que desperta, simbolizando a *reparação do dano* 2.

Quando Malévola e Aurora estão prestes a ir embora do castelo e voltar para Moor, caem na armadilha do rei Stefan: uma rede feita de ferro cai sobre Malévola, que fica presa. A menina tenta libertá-la, mas é impedida pelos guardas. A fada, prestes a perder a consciência devido aos ferimentos provocados pelas armas de ferro, transforma o corvo em dragão e ele tira a rede de ferro de Malévola, deixando-a livre, porém ainda debilitada.

Vendo o perigo que Aurora corre, Malévola indica que ela fuja, exercendo, mais uma vez, seu papel maternal – podemos ressaltar, nesse ponto, que o fato de a mulher do século XXI ser representada com um comportamento ativo não significa que não pode, também, exercer seu papel de mãe. Então, a jovem acaba entrando na sala onde Stefan guarda as asas da fada. Enquanto a madrinha está perdida, sem ter como escapar dos soldados que a cercam com escudos de ferro e com o rei investindo contra ela, a princesa liberta as asas roubadas pelo rei. No momento mais necessário, com a fada diante da morte, as asas voltam para Malévola, concedendo-lhe novamente toda a sua força, apresentando ao espectador a função de *reparação do dano* causado por Stefan. Ou seja, é a figura feminina que repara o dano, retira o protagonismo do masculino e atribui à fada uma nova função, diferente daquela dos contos clássicos. Vale ressaltarmos que essa cena utiliza-se, novamente, da forma de enquadramento como ferramenta para proporcionar uma expectativa e tensão no público: a cena mostra o rei com a espada em punho indo contra Malévola, enquanto a fada está na sua frente, indefesa. O foco fica no rosto de Malévola, que grita e espanta-se com o que acontece. O espectador fica em dúvida se as asas foram recuperadas ou se o rei acertou a protagonista. A cena seguinte mostra uma luz saindo de Malévola e ela alça voo com suas asas abertas, em uma imagem que remete ao poder e à superioridade da fada.

Ela, então, com toda a sua força, liberta o dragão e consegue desvencilhar-se dos golpes dos soldados. Porém, não consegue livrar-se do

rei, que fica pendurado em um de seus pés enquanto ela voa. Ela o enfrenta e, quando tem a oportunidade de matá-lo, não o faz, comprovando que seu coração não está mais cheio de ódio e rancor. Ela deixa-o livre, mas quando vira-se, ele investe contra ela. Malévola voa e o rei cai no chão, morrendo. A morte do rei representa a função do *castigo* do causador do primeiro dano da história.

A sequência de cenas final nos mostra Aurora em plena harmonia com os elementos da natureza em Moor enquanto observa Malévola voando com o corvo, tendo ao fundo a imagem do castelo. Vemos Aurora sendo coroada a rainha dos Moors e concretizando a unificação dos dois reinos. Enquanto as cenas são apresentadas, a voz narradora, até então desconhecida e considerada *voice-over*, é revelada, tornando-se uma voz em *off*.

Malévola desmanchou sua muralha de espinhos e abandonou a coroa e convidou Aurora para conhecer os Moor como eles eram no passado, quando Malévola era criança e seu coração puro, pois agora era de novo. Mas isso não foi tudo [...] Portanto, a história não é exatamente como contaram a você, eu sei disso, pois eu é que fui chamada de a Bela Adormecida. No fim, meu reino foi unido não por um herói ou um vilão, como a lenda dizia. Mas por alguém que foi heroína e vilã e seu nome era Malévola. (MALÉVOLA, 2014, 1h26m11s).

Durante a narração, temos a figura do príncipe Phillip encontrando Aurora, o que deixa subentendido que os dois ficaram juntos. A última cena do filme apresenta Malévola voando ao lado do corvo sobre o reino dos Moors. A câmera é utilizada em um movimento de *travelling*, mostrando o novo cenário do reino, com as criaturas alegres e tudo em harmonia novamente. Por fim, a fada sobe até as nuvens e paira no ar, retomando a cena em que ela aparece quando adulta e protetora dos Moor, mostrando que a fada recuperou novamente não só o seu coração, mas também a posição de protetora do reino das criaturas mágicas.

Em seguida, enquanto temos a apresentação dos créditos da película, temos a canção *Once upon a dream*<sup>28</sup>, fazendo uma referência explícita ao filme dos Estúdios Walt Disney, de 1959.

A partir do desmembramento do filme, verificamos que *Malévola* (2014) procura questionar os comportamentos sociais retratados nos contos de Perrault e de Grimm e no filme *Bela Adormecida* (1959), uma vez que subverte os perfis sociais e apresenta, por exemplo, uma personagem feminina com uma conduta ativa, que se sobrepõe à figura masculina, temos uma transgressão da atitude feminina tida como padrão nos séculos anteriores e um príncipe incapaz de salvar a princesa com seu beijo de amor.

Portanto, podemos pensar no filme *Malévola* como uma adaptação que procura questionar e adaptar os valores presentes nas obras da princesa adormecida analisadas, ajustando-os ao século XXI.

Vemos que o comportamento feminino de *Malévola* é diferente do representado nos contos tradicionais e no filme *Bela Adormecida* analisados. Enquanto nos contos e no filme de 1959, a princesa – protagonista das narrativas – era caracterizada como um ser frágil que precisava ser salvo, no filme de 2014 a protagonista (Malévola) é caracterizada como uma mulher independente, forte, protetora do reino dos Moors. Esse comportamento de Malévola revela o novo perfil feminino em construção ao longo do século XX e XXI.

As mulheres desses séculos são mais independentes e possuem uma conduta ativa, porém, ainda são associadas a características maternas, pois, no filme, Malévola apresenta um cuidado com a princesa, representando assim o comportamento materno, que é esperado da personagem feminina. Isto é, embora em alguns pontos Malévola represente um perfil feminino diferente dos séculos de Perrault e dos Grimm e do filme de 1959, ela ainda dialoga com as características da figura materna presente nesses períodos. O filme questiona a forma como a princesa é apresentada nos contos e na primeira produção

---

<sup>28</sup> Em *Malévola*, diferentemente do que acontece em *Bela Adormecida*, as canções não são adaptadas para o português.

cinematográfica analisada, pois apresenta uma princesa com um comportamento distinto, que transgride as regras que lhe são impostas, é questionadora e vai atrás do que deseja, assim como a protagonista. A película também apresenta outros resquícios dos comportamentos sociais dos séculos passados, vistos no comportamento do novo rei, que coloca os interesses financeiros antes dos amorosos; tomado pela ganância, ele trai a amada.

Assim, o comportamento masculino do filme também diverge do apresentado nos contos e no filme *Bela Adormecida*. Stefan, movido pela ambição de se tornar rei, rouba as asas de sua amada e a abandona. Assim, há um perfil masculino ambicioso e que acaba derrotado pela figura feminina central do enredo, com a ajuda de Aurora, completamente passiva nas outras versões. Além disso, o príncipe que se apaixona por Aurora e tenta salvá-la com o beijo de amor não consegue fazê-lo, indicando sua incapacidade de salvar e proteger a figura feminina. Tais características diferenciam a figura masculina representada no filme da representada nos contos ou na primeira versão cinematográfica filmada pelos Estúdios Walt Disney.

Uma adaptação, segunda Linda Hutcheon, só pode ser apreciada como tal se o espectador conhecer a história que a originou. Isso talvez explique por que as adaptações dos contos de fadas estão em alta no século XXI, pois sabendo que tais histórias fazem parte do imaginário coletivo da sociedade, o sucesso dessas adaptações torna-se algo provável já que, segundo Hutcheon (2013), na adaptação, o público encontra prazer justamente no reconhecimento do texto-fonte e na possibilidade de inovação. Dessa forma, as produções que criam uma adaptação de contos de fadas, como no caso de *Malévola*, pode ser apreciada por adultos que já conhecem as versões anteriores e, por isso, compreenderão as críticas e os questionamentos que a obra apresenta; ou por crianças que desconheçam essas versões e que apreciarão a obra sem realizar essas ligações com as anteriores, o que não é, de fato, um problema; esse público apenas não compreenderá as relações entre a nova obra e o texto-fonte.

Portanto, mesmo contendo os mesmos elementos consagrados dos contos clássicos e do primeiro filme de *Bela Adormecida* analisado – maldição

da vilã, dedo espetado, sono da princesa, beijo salvador –, *Malévola* apresenta um ensinamento diferente da versão clássica da história. Trata da temática da traição, da falta de amor verdadeiro entre homem e mulher, e do amor puro e fraterno que pode ser desenvolvido entre as pessoas, mesmo quando não se tem laços biológicos. Além disso, o filme não exalta a passividade feminina, ao contrário, a película está repleta de elementos que incentivam a espectadora a agir em prol de seus objetivos, para assim conquistar a sua felicidade, a semelhança da protagonista.

Após a análise do filme dirigido por Robert Stromberg, chegamos ao seguinte quadro sinóptico:

Quadro 04: Quadro sinóptico *Malévola* (2014)

| Função                                                    | Personagem responsável | Desenvolvimento                                                                                                                                                                                  |
|-----------------------------------------------------------|------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <i>Situação inicial</i>                                   | Malévola e Stefan      | Malévola apaixona-se por Stefan e recebe um beijo de amor verdadeiro quando completa dezesseis anos                                                                                              |
| <i>Dano 1</i>                                             | Stefan                 | Stefan corta as asas de Malévola, violando-a e casa-se com a filha do rei, assumindo o trono. Logo depois tem uma filha.                                                                         |
| <i>Dano 2</i>                                             | Malévola               | Malévola, por vingança, amaldiçoa a menina.                                                                                                                                                      |
| <i>Reparação do dano 2 com auxílio do elemento mágico</i> | Malévola               | Malévola acaba afeiçoando-se a menina e desenvolve por ela um sentimento de amor verdadeiro. O beijo de Malévola desperta a menina e quebra a maldição.                                          |
| <i>Reparação do dano 1 com auxílio do elemento mágico</i> | Aurora                 | Malévola e Aurora enfrentam Stefan a fim de fugirem do castelo. Aurora encontra as asas da fada aprisionadas e liberta-as, devolvendo as asas a Malévola, que volta a ser a protetora dos Moors. |
| <i>Castigo/punição do causador do</i>                     | Malévola               | Stefan, causador do <i>dano1</i> , enfrenta Malévola e morre.                                                                                                                                    |

|                                              |                   |                                                                                                                                                                                                                                                                                |
|----------------------------------------------|-------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <i>dano 1</i>                                |                   |                                                                                                                                                                                                                                                                                |
| <i>Castigo/punição do causador do dano 2</i> | Malévola          | O maior castigo de Malévola é ver a menina adormecida, pois a fada a ama.                                                                                                                                                                                                      |
| Final feliz                                  | Malévola e Aurora | O filme não tem seu final feliz através do casamento, o que ocorre é a coroação de Aurora que se torna a rainha dos Moors. O príncipe aparece na cena final, o que é um indício de que os dois podem vir a ficar juntos, mas o final feliz da princesa não é dependente disso. |

Fonte: Elaborado pelos autores.

Após a análise dos contos “A Bela Adormecida no bosque” (1697), de Charles Perrault, “A Bela Adormecida” (1812/1815), dos irmãos Grimm, *Bela Adormecida* (1959), dirigida por Clyde Geronimi, e do filme *Malévola* (2014), do cineasta Robert Stromberg, percebemos que o comportamento feminino apresentado nas histórias do século XVII, XIX e XX não é o mesmo daquele retratado na produção cinematográfica do século XXI. Nos contos e na primeira película, o comportamento da protagonista é submisso. A antagonista da versão de Perrault, que possui uma conduta ativa, é vista de forma negativa, o que exige sua punição ao final da história. Já em *Malévola*, a conduta ativa da protagonista não é vista de maneira negativa, a representação de Malévola é pautada pela dualidade, ao contrário das versões anteriores analisadas, quando as personagens eram dicotomizadas, no filme de 2014, a protagonista passa por uma mudança de comportamento a partir das experiências que vive – violação do corpo – e a construção do enredo a caracteriza de maneira humanizada. Nesse sentido, embora ela seja a causadora do *dano* que Aurora sofre, sua maior punição é a concretização da maldição e a crença de que a menina não despertaria. Ao mesmo tempo, é ela própria que salva Aurora, oportunizando o final feliz da película. Nesse sentido, ela é a vilã e a heroína de quem a narradora fala na apresentação da *situação inicial* da história, Malévola é uma fada/bruxa, pois ao longo da película ela exerce os dois papéis: aquela

que causa – motivada por dor externa – e que repara o dano – motivada por amor interno.

Concluimos, assim, que a princesa adormecida dos contos e do primeiro filme dos Estúdios Walt Disney vai ao encontro da essência da feminilidade da sociedade patriarcal: a passividade, enquanto Malévola representa o perfil feminino de mulher ativa do século XXI.

### 3.3 Branca de Neve e os sete anões: Grimm I e II

O conto “Branca de Neve”, dos Irmãos Grimm, teve sua primeira publicação entre os anos de 1812 e 1815. Diferentemente do conto da Bela Adormecida, essa narrativa não está presente entre os contos compilados por Charles Perrault (1697). Todavia, a história de Branca de Neve também apresenta uma versão na obra de Basile, que data de 1634, possivelmente a primeira versão registrada desse conto.<sup>29</sup>

A partir da leitura do conto “Branca de Neve” (1812/1815), assim como no conto “A Bela Adormecida”, e baseando nos aspectos abordados em “O grande massacre dos gatos”, *História da vida privada e Minha história das mulheres*, podemos observar como os valores defendidos pela sociedade do século XIX eram retratados nas narrativas dos Irmãos Grimm, sendo um dos aspectos salientados a importância da submissão da mulher e a permanência da figura masculina no espaço público.

Nelly Novaes Coelho (1985) afirma que os escritores alemães não tinham a intenção de escrever histórias voltadas para crianças. Todavia, a obra acabou tomando proporções inimagináveis: foi traduzida em diversas línguas e, além de incentivar outros povos a realizarem um levantamento semelhante, acabou por se transformar em uma das obras primas da Literatura Infantil, ao lado da coletânea de Charles Perrault.

Na primeira versão publicada pelos Grimm, a narrativa inicia com o desejo da rainha de ter um filho, desejo que ela logo realiza, constituindo-se na *situação inicial* proposta por Propp (1984). Todavia, ao saber que a beleza da filha supera a sua, a rainha ordena que o caçador leve a menina até a floresta e mate-a, iniciando o *dano* sofrido pela protagonista. Esse desejo da maternidade vai diretamente ao encontro da sociedade do século XIX, pois,

---

<sup>29</sup> Na dissertação de nossa autoria, é possível encontrar um panorama das principais versões do conto “Branca de Neve”, partindo da obra de Basile (1634) até chegar ao filme *Espelho, espelho meu* (2012). Inclusive, o conto de Basile consta em anexo na referida pesquisa.

conforme a explicação de Michelle Perrot (1991), o desejo pela maternidade por parte da figura feminina era o padrão estabelecido por essa sociedade, na qual era imposto que a mulher só poderia considerar-se completa após ter sido mãe, já que antes disso acontecer ela sofria a pressão da sociedade e da família.

Todavia, ao contrário da história conhecida atualmente, no conto de 1812/1815 não temos presente a figura da madrasta, que ocupa o lugar de rainha após a morte da mãe da protagonista. A figura da madrasta dialoga com a realidade social do período, já que, conforme Darnton (1986), essa era uma figura presente em muitos lares da época. Na primeira versão do conto, é a própria mãe de Branca de Neve que assume o papel da figura feminina ativa que deseja matar a filha por esta ser mais bonita que ela.

Nesse sentido, logo de início, podemos observar que a obsessão pela vaidade feminina não é vista como positiva, pois pode levar a mulher a cometer erros. Conforme vimos em *História da vida privada* (1991), a figura materna devia colocar os interesses do lar e da família em primeiro lugar, porém, não é o que a rainha faz. Por esse motivo, essa personagem não pode conquistar o seu final feliz no desfecho da narrativa.

Ao pensarmos na repercussão que uma história poderia causar trazendo em seu enredo uma mãe que desejava matar a filha por vaidade, no século XIX, compreendemos os motivos que levaram os irmãos Grimm a publicarem uma segunda versão do conto, apresentando algumas diferenças essenciais, como a morte da mãe e o surgimento da personagem da madrasta, que mantém a imagem materna imaculada, tal como preconizado secularmente pela Igreja Católica. Nelly Novaes Coelho (2003) explica que os escritores realizaram alterações em seus contos devido à forte pressão social que sofriam pela violência de suas narrativas:

Influenciados pelo ideário cristão que se consolidava na época romântica e cedendo à polêmica levantada por alguns intelectuais, contra a crueldade de certos contos, os Grimm, na segunda edição da coletânea, retiraram episódios de demasiada violência ou maldade, principalmente daqueles em que eram praticados contra as crianças. (COELHO, 2003, p. 24)

Essa segunda edição da qual Coelho fala foi publicada em 1822. A teórica ainda explica que os Grimm cederam à polêmica contra os episódios violentos citados:

Quanto à preocupação com as crianças, após uma séria polêmica com o escritor Von Arnim, os Grimm passaram a 'suavizar o rigor doutrinal e levaram em conta as exigências da mentalidade infantil', que de início punham no mesmo plano da mentalidade adulta (como era normal no mundo antigo...). Um conto em que dois irmãos brincam de se estrangularem (=objeto da mencionada polêmica que punha em dúvida a validade de ele ser dado às crianças, devido à violência de seu argumento) foi retirado da edição completa em 1819, bem como foram suprimidos certos 'traços de outros contos que poderiam chocar a consciência das crianças' (SORIANO, 1959, p. 289 apud COELHO, 1985, p. 111).

Nelly Novaes Coelho (2003) afirma que os contos de fadas estavam a serviço da sociedade, visando transmitir os comportamentos sociais mais adequados para a época em que circulavam, para que os ouvintes/leitores seguissem os comportamentos representados nessas histórias. Por esse motivo, é comum, ao analisarmos os contos de fadas clássicos, encontrarmos temas como “valorização da obediência, da pureza, da modéstia, da paciência, do recato, da submissão, da religiosidade como virtudes básicas da Mulher. Ideal patente em todos os contos, confirmando o ideal feminino consagrado pela tradição” (COELHO, 2003, p. 26).

Branca de Neve é a cristalização dessas virtudes que Coelho aponta, enquanto que a rainha é seu oposto: sabendo que a beleza da filha/enteada supera a sua, sente-se ameaçada pela menina de sete anos: “Ao ouvir tais palavras do espelho, a rainha ficou pálida de inveja e, a partir desse momento, passou a odiar Branca de Neve. Quando olhava para ela pensava que, por sua culpa, não seria mais a mulher mais bela da terra” (GRIMM; GRIMM, 2012, p. 248). Dessa forma, o comportamento da rainha é representado como aquele que a sociedade repudia e, por esse motivo, ela precisa ser punida ao final da narrativa.

Na floresta, o caçador não cumpre as ordens da rainha e deixa que Branca de Neve fuja. Aqui, novamente, temos a representação de um perfil masculino não dominante – por sua classe social – que não consegue cometer

o dano como lhe fora ordenado, ele sente pena da menina e cede ao seu pedido de clemência.

Indo ao encontro, por exemplo, dos ideais religiosos do século XIX, na segunda versão do conto, encontramos um pequeno trecho que menciona que “Branca de Neve rezou suas orações e adormeceu”. Esse trecho demonstra, implicitamente, como a mulher deveria atender aos padrões do período, no contexto dos Grimm, a religiosidade era uma exigência da burguesia, como apontado por Robert Darnton (1986), portanto, essa religiosidade é representada no conto por parte de Branca de Neve.

Após fugir do caçador, Branca de Neve depara-se com uma casa na floresta. A casa era dos sete anões, que estavam no trabalho. Para permitir que a jovem permanecesse morando com eles, os sete anões lhe impõem algumas condições:

Se você quiser cuidar da nossa casa e **cozinhar, costurar, arrumar as camas, lavar e cerzir e também arrumar e limpar tudo direitinho, pode morar com a gente** que nada lhe faltará. Nós voltamos para casa à noite, então até lá a comida tem de estar pronta, mas passamos o dia escavando ouro na mina e você estará sozinha. Cuidado com a rainha e não deixe ninguém entrar. (GRIMM; GRIMM, 2012, p. 250. [Grifos nossos])

Podemos notar como a imposição dos anões reforça as características femininas salientadas de forma positiva na sociedade patriarcal do século XIX, conforme apontado pelos historiadores em *História da vida privada*. Ademais, quando a figura feminina permanecia no espaço privado, esta continuava sob a vigilância da família. Corroborando isso, podemos observar que os anões representam a figura masculina e impõem uma proibição à princesa, com a justificativa de que ela é incapaz de proteger-se.

Assim que descobre, através do espelho mágico, que a filha/enteada ainda está viva e supera a sua beleza, a rainha planeja matá-la, pois seu desejo de permanecer sendo a mulher mais linda era maior do que qualquer outra coisa: “não descansaria enquanto o espelho não dissesse que era ela a mais bela de toda a região” (GRIM; GRIM, 2012, p. 250).

A rainha vai até a casa dos anões por três vezes, mas sempre que sai de lá acreditando ter matado a menina, os anões retornam do trabalho e a salvam. Na primeira tentativa, a rainha veste-se de vendedora ambulante e vende à princesa um cordão, amarra-lhe tão forte que a menina cai morta. Na segunda tentativa, finca um pente envenenado na cabeça da menina e, finalmente, na terceira, lhe dá uma maçã envenenada. Enquanto a jovem é ingênua e deixa-se enganar pela rainha, os anões são capazes de salvá-la nas duas primeiras tentativas: “eles a ergueram e perceberam que seus laços estavam muito apertados, então cortaram o cordão em dois, ela respirou e estava novamente viva”. (GRIM; GRIM, 2012, p. 251).

Ao longo de ambas versões do conto, podemos comprovar que a rainha é detentora de uma conduta ativa, visto que, por quatro vezes, tenta matar a filha – exercendo a função de causadora do *dano*, sendo o mesmo iniciado quando a rainha pede que o caçador mate a menina e concretizado quando ela come a maçã enfeitiçada –, sendo esta salva, primeiramente pelo caçador, depois pelos anões e, por último, pelo príncipe/criados. Ou seja, as diversas figuras masculinas presentes no conto executam a função de *reparação do dano* (concretizada quando Branca de Neve desperta). Isso reforça os ideais da época, quando a figura feminina era sinônimo de fragilidade e, nesse sentido, era necessário a figura masculina para protegê-la. Ao mesmo tempo, a rainha não desiste facilmente de seu desejo e vai criando caminhos para atingir seu objetivo e conquistar a sua felicidade: ser a mais bela. Contudo, por maiores que sejam os esforços da rainha, ela não pode obter seu final feliz, pois a mulher que priorizava a vaidade ao cuidado com os filhos não poderia ser contemplada com a felicidade, mas sim punida, como ocorre nas narrativas.

Essa punição, ou seja, a função de *castigo* ocorre a partir da personagem de Branca de Neve, que ordena que a rainha coloque calçados de ferro aquecidos em brasa e dance até a morte. Em seguida, temos o *final feliz*, com o casamento de Branca de Neve e do príncipe.

Como vimos em *História da vida privada*, nesse período, o casamento era acertado pela família, independentemente dos sentimentos do jovem casal. Conforme vimos na primeira versão do conto, o príncipe viu Branca de Neve no caixão, reconheceu que se tratava da filha de um rei e apaixonou-se por ela.

Todavia, não há uma ação em resposta desse sentimento por parte da princesa, até porque a mesma se encontra desacordada.

Nas duas versões do conto em análise, o salvamento da princesa não ocorre, exatamente, pelo príncipe, mas por um de seus criados, de forma involuntária:

O príncipe fez com que o caixão fosse levado ao seu castelo e colocado no salão, onde passava o dia sentado sem conseguir desviar o olhar dela; se tivesse de sair e não pudesse olhar para Branca de Neve ele ficava triste, e não conseguia comer nada se o caixão não estivesse do seu lado. Os criados, porém, que toda hora tinham de levar o caixão de um lugar a outro, não estavam nada satisfeitos, e um deles abriu a tampa, ergueu Branca de Neve e disse: “Passamos o dia sofrendo, por uma menina morta!”, e com isso deu um tapa nas costas dela. Nesse instante, o pedaço de maçã podre que ela havia mordido saltou de sua garganta e Branca de Neve estava viva outra vez. (GRIMM; GRIMM, 2012, p. 254)

Vemos que o protagonismo da salvação da princesa fica por conta de seu criado, por isso a necessidade de adaptação na versão de 1822, pois em uma sociedade com a tensão de classes como a do período dos Grimm, a ação de salvamento ser praticada por um dos criados não era bem aceita pela sociedade, pois, enquanto o criado batia nas costas da princesa e, por acaso, acabava despertando-a, o príncipe nada faz em relação a isso. Nesse sentido, assim como os Grimm adaptaram o conto de “A Bela Adormecida” de forma que o cozinheiro não fosse o protagonista do salvamento da princesa e dos filhos, aqui o criado deixa de exercer propositalmente a ação que acorda a jovem. Essas adaptações demonstram a tensão entre as classes sociais no período dos escritores alemães.

A personagem de Branca de Neve, no conto dos Irmãos Grimm, é possuidora de uma conduta submissa e passiva, indo ao encontro dos padrões femininos esperados pela sociedade patriarcal do século XIX. Assim como no conto de Bela Adormecida, a história de Branca de Neve também valoriza a espera e a paciência feminina, pois, após o período adormecida, a princesa desperta pronta para o casamento e deixa de servir aos anões para servir ao marido.

Já a personagem da rainha representa as atitudes femininas que iam de encontro os padrões da Europa patriarcal do século XIX, motivo pelo qual ela precisa ser punida ao final da história:

O casamento foi acertado para o dia seguinte e a mãe desalmada de Branca de Neve também foi convidada para a festa. [...] Mas, invejosa, não resistiu à tentação de ver a jovem rainha no casamento e, ao chegar, descobriu que era Branca de Neve. Então, colocaram pantufas de ferro no fogo e, quando estavam em brasa, ela foi obrigada a calçá-las e a dançar, e seus pés foram terrivelmente queimados e ela só poderia parar de dançar quando caísse morta. (GRIMM; GRIMM, 2012, p. 256)

Dessa forma, a representação feminina de Branca de Neve exemplifica o ideal feminino esperado pela sociedade do período em que o conto foi escrito. Ao contrário da rainha, que representa um aviso às mulheres do período para que não se deixassem dominar pela ganância e soberba, para que não tivessem o mesmo fim que a antagonista.

Abaixo segue o quadro sinóptico da primeira versão do conto publicada entre os anos de 1812 e 1815:

Quadro 05: Quadro sinóptico de “Branca de Neve” (1812/1815):

| Função                     | Personagem responsável | Desenvolvimento                                                               |
|----------------------------|------------------------|-------------------------------------------------------------------------------|
| <i>Situação inicial</i>    | Rei e rainha           | O rei e a rainha tiveram uma filha a quem chamaram de Branca de Neve.         |
| <i>Dano 1</i>              | Mãe de Branca de Neve  | Expulsa a filha de casa e ordena que seja morta pelo caçador                  |
| <i>Reparação do dano 1</i> | Caçador/anões          | O caçador não tem coragem de matá-la e os anões acolhem-na                    |
| <i>Dano 2</i>              | Mãe de Branca de Neve  | A rainha vai ao encontro da princesa e a faz sufocar com os cordões apertados |
| <i>Reparação do dano 2</i> | Anões                  | Desamarram os cordões e trazem Branca de Neve à vida                          |
| <i>Dano 3</i>              | Mãe de Branca de Neve  | Crava um pente envenenado na princesa                                         |
| <i>Reparação do dano 3</i> | Anões                  | Retiram o pente e Branca de Neve volta à vida                                 |

|                            |                       |                                                                                                             |
|----------------------------|-----------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <i>Dano 4 (principal)</i>  | Mãe de Branca de Neve | Branca de Neve é envenenada com a maçã pela mãe                                                             |
| <i>Reparação do dano 4</i> | Príncipe/criado       | O príncipe leva o caixão consigo. O criado do príncipe bate nas costas de Branca de Neve e ela volta à vida |
| <i>Castigo/punição</i>     | Branca de Neve        | Branca de Neve coloca sapatos de ferro em brasa nos pés da rainha que dança até a morte                     |
| Final feliz                | Príncipe              | Depois de ser despertada, Branca de Neve casa-se com o príncipe e torna-se rainha                           |

Fonte: Elaborado pelos autores.

Voltando à adaptação feita pelos Grimm, em sua segunda publicação do conto, podemos observar outras alterações relevantes na narrativa: a forma como a princesa é despertada muda, ao invés de um tapa nas costas, o pedaço de maçã envenenado sai da boca da jovem devido a um tropeço do criado que carregava o seu caixão, o que mostra uma atenuação da brutalidade presente na primeira versão do conto e a retirada de protagonismo do criado. Além disso, na versão publicada em 1822, Branca de Neve é pedida em casamento e, após declarar seu amor pelo príncipe, aceita o seu pedido. Esse ponto vai ao encontro da informação retirada de *História da vida privada*, que explica que aos poucos os sentimentos foram ganhando espaço nos relacionamentos, assim como a beleza.

Os quadros sinópticos das duas versões do conto publicadas pelos escritores alemães assemelham-se, já que há poucos elementos alterados:

Quadro 06: Quadro sinóptico “Branca de Neve e os sete anões” (1822)

| Função                  | Personagem responsável     | Desenvolvimento                                                                                                   |
|-------------------------|----------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <i>Situação inicial</i> | Rei e rainha               | O rei e a rainha realizam o sonho de ter uma filha e chamam-na Branca de Neve.                                    |
| <i>Dano 1</i>           | Madrasta de Branca de Neve | A rainha morre, o rei casa-se novamente e a nova rainha expulsa a enteada do castelo e ordena que seja morta pelo |

|                                                         |                            |                                                                                                                                                                               |
|---------------------------------------------------------|----------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
|                                                         |                            | caçador                                                                                                                                                                       |
| <i>Reparação do dano 1</i>                              | Caçador/anões              | O caçador não tem coragem de matá-la e os anões acolhem-na                                                                                                                    |
| <i>Dano 2</i>                                           | Madrasta de Branca de Neve | A rainha vai ao encontro da princesa e a faz sufocar com os cordões apertados                                                                                                 |
| <i>Reparação do dano 2</i>                              | Anões                      | Desamarram os cordões e trazem Branca de Neve à vida                                                                                                                          |
| <i>Dano 3</i>                                           | Madrasta de Branca de Neve | Crava um pente envenenado na princesa                                                                                                                                         |
| <i>Reparação do dano 3</i>                              | Anões                      | Retiram o pente e Branca de Neve volta à vida                                                                                                                                 |
| <i>Dano</i>                                             | Madrasta de Branca de Neve | A menina é envenenada com uma maçã pela madrasta                                                                                                                              |
| <i>Reparação do dano com auxílio do elemento mágico</i> | Príncipe/criado            | O príncipe implora que os anões permitam que ele leve o caixão da jovem consigo. Um dos criados tropeça e a maçã cai da garganta da menina, fazendo com que ela volte à vida. |
| <i>Castigo/punição</i>                                  | Branca de Neve             | Branca de Neve ordena que a madrasta calce sapatos de ferro aquecidos em brasa e dance até a morte.                                                                           |
| Final feliz                                             | Príncipe                   | Depois de voltar à vida, a princesa casa-se com o príncipe e vive feliz para sempre.                                                                                          |

Fonte: Elaborado pelos autores.

Mesmo tendo passado por uma adaptação, as duas versões do conto publicadas pelos irmãos Grimm transmitem o mesmo ensinamento, pois a figura feminina ideal é caracterizada com um comportamento passivo e submisso, valorizada pelos cuidados domésticos e pela inocência. Enquanto isso, a antagonista, caracterizada como astuta e inteligente, detentora de um comportamento ativo, não conquista o seu final feliz, servindo de aviso às mulheres do século XIX. Perante o exposto, concluímos que o conto “Branca

de Neve”, em suas duas versões, incentiva a passividade feminina, corroborando os ideais do século XIX.

Ao longo da análise das duas versões do conto de Branca de Neve, podemos notar que essa história vem sendo adaptada para adequar-se ao contexto no qual está inserida. O mesmo ocorre com a adaptação cinematográfica, como vimos em *Bela Adormecida* (1959) e *Malévola* (2014). Pautando-nos nos dois contos dos irmãos Grimm, vemos que tanto a primeira quanto a segunda versão de “Branca de Neve” transmitem o comportamento social esperado para a sociedade patriarcal em que foram divulgados. A mulher ideal, por exemplo, é aquela que só conquista a sua felicidade através do casamento com o príncipe, ela é caracterizada por uma conduta passiva e submissa, não agindo em prol de seus objetivos. Essa mulher necessita ser salva pela figura masculina, representada pelo príncipe e até mesmo pelos anões ou criados, que agem como auxiliares da princesa e do príncipe na questão da reparação do dano. Mesmo vendo a menina morta diante de si, os anões não a enterram, colocam-na em um caixão de vidro e revezam-se para cuidar da jovem.

O príncipe não possui um protagonismo na narrativa, surge apenas no final da história, apaixonando-se pela princesa e implorando que os anões permitam que ele a leve para “cuidar dela e honrá-la como a coisa mais amada no mundo” (GRIMM; GRIMM; 2012, p. 254). Ainda assim, é através dele que a salvação é possível, mesmo que seja intermediada pelo criado descontente de carregar o caixão ou pelo seu tropeço.

Portanto, no conto dos Grimm, a princesa representa o comportamento esperado pelas mulheres na sociedade patriarcal do século XIX, agindo da maneira como elas deveriam agir: de forma passiva e submissa e possuindo os atributos esperados por uma boa dona de casa. Como vimos em *História da vida privada*, esse ideal feminino permanece durante o início do século XX, apresentando resquícios até os dias atuais. Nesse sentido, verificaremos nos filmes *Branca de Neve e os sete anões* (1937) e *Espelho, espelho meu* (2012) como esses personagens são representados, para compreender as mudanças, ou não, ocorridas nas adaptações.

### 3.4 A menina envenenada sob o olhar cinematográfico: animação da Disney e *Espelho, espelho meu*

O filme *Branca de Neve e os sete anões*<sup>30</sup> (1937) é o primeiro longa-metragem de animação em cores e possui o *status* de um dos filmes de maior sucesso da história do cinema. A produção busca fazer uma adaptação do conto clássico dos Irmãos Grimm, como apresenta nos créditos iniciais da película, entretanto, como qualquer adaptação, apresenta alterações. O filme tem direção principal de David Hand e roteiro de Dick Richard, Dorothy Ann Blank, Earl Hurd, Merrill De Maris, Otto Englander, Richard Creedon, Ted Sears e Webb Smith. A produção teve sua estreia mundial em 21 de dezembro de 1937, sua duração é de 83 minutos e a classificação indicativa é livre. A película está classificada nos gêneros de animação/família/fantasia/musical/romance.

O filme inicia com um agradecimento do idealizador dos Estúdios Walt Disney, o que nos mostra o quanto a produção em questão possui relevância no contexto das adaptações cinematográficas dos contos de fadas: “Meus sinceros agradecimentos aos membros da minha equipe cuja lealdade e esforço criativo tornaram possível esta produção” (BRANCA DE NEVE E OS SETE ANÕES, 1937, 27s [tradução nossa]).<sup>31</sup>

Como explica Linda Hutcheon, uma adaptação sempre se constituirá de mudanças, pois não existe adaptação totalmente fiel, principalmente quando se trata de uma adaptação que envolve uma mudança de linguagem, como da literatura para o cinema. Dessa forma, o filme busca contar a mesma história de “Branca de Neve”, dos Irmãos Grimm, porém, suprime alguns acontecimentos, ao passo que também acrescenta outros. Tais alterações, como vimos ao longo da presente tese, fazem parte das alterações que os adaptadores julgam necessárias para adequar a produção ao seu público alvo.

---

<sup>30</sup> Título original *Snow White and the seven dwarfs*.

<sup>31</sup> “My sincere appreciation to the members of my staff whose loyalty and creative endeavor made possible this production”.

O filme ficou conhecido por, além de ter sido a primeira animação em cores, possuir uma trilha sonora marcante<sup>32</sup>, visto que é caracterizado como um musical, assim como *A Bela Adormecida* (1959)<sup>33</sup>.

As canções presentes no filme ficaram mundialmente conhecidas e acabaram por integrar-se à história. Homônimo do filme, a trilha sonora da película foi a primeira a ser comercializada. Podemos citar, por exemplo, a letra que se tornou clássica quando tratamos dos sete anões “Eu vou”<sup>34</sup>: “Eu vou, eu vou, para casa agora eu vou”<sup>35</sup>. Essa canção é cantada pelos sete anões enquanto estão a caminho de encontrar Branca de Neve em sua casa.

Para pensar nas mudanças – ou não – presentes no filme *Branca de Neve e os sete anões*, principal responsável pela história mais conhecida acerca da menina de pele branca, lábios vermelhos e cabelos negros atualmente, é essencial nos pautarmos nas mudanças sociais ocorridas ao início do século XX, observando quais características do perfil feminino permanecem iguais às do século anterior.

É importante lembrarmos que uma mudança comportamental dos perfis sociais não ocorre de um momento exato para outro, ou seja, de um século para o outro. Tais mudanças vão se constituindo lentamente, através de lutas e conquistas, assim como de alterações mínimas e inovações que vão acontecendo ao longo do tempo. Dessa forma, veremos que muitas características do século XIX permanecem no século XX, enquanto outras vão começando a se modificar para então apresentar uma acentuação no decorrer do século XX e início do século XXI.

Isto posto, podemos passar a analisar as representações sociais presentes no filme *Branca de Neve e os sete anões*, para assim observar quais

---

<sup>32</sup> As músicas do filme foram escritas por Frank Churchill e Leigh Harline. A trilha sonora foi composta por Paul J. Smith e Leigh Harline.

<sup>33</sup> Embora a produção *Branca de Neve e os sete anões* seja anterior à *Bela Adormecida*, optamos por manter essa ordem de análise por seguir a cronologia dos contos, visto que o conto “A Bela Adormecida no bosque” data de 1697, sendo anterior às versões dos contos de Branca de Neve analisados neste estudo.

<sup>34</sup> Título original *Heigh-ho*.

<sup>35</sup> É importante ressaltarmos que, assim como procedemos na análise de *A Bela Adormecida* (1959), utilizaremos as canções em suas versões adaptadas para o português.

mudanças já podem ser notadas no início do século XX e quais são acentuadas apenas no decorrer desse século e início do século seguinte.

O filme, de início, já marca a herança literária da história, pois a primeira cena apresenta, assim como na adaptação de 1959, um livro com o mesmo título do filme, com a capa branca e detalhes dourados com a imagem dos sete anões (fotograma 28), o uso do branco remete à pureza da protagonista e o dourado – assim como a letra capitular – remete à nobreza da princesa. Na parte inferior da capa, há a imagem dos sete anões. A partir desse livro é que nos é apresentada a história de Branca de Neve.

Fotograma 28:



Fonte: BRANCA DE NEVE E OS SETE ANÕES, 1937, 1m27s.

O narrador em *voice-over* inicia a narração da maneira clássica dos contos de fadas, utilizando a frase “Era uma vez”, remetendo o espectador a um tempo remoto:

Era uma vez uma linda princesinha chamada Branca de Neve, sua vaidosa e malvada madrasta, a rainha, notou um dia que a beleza de Branca de Neve excederia a sua. Cobriu então a princesinha de andrajos e obrigou-a a trabalhar como criada.

Todo dia, a vaidosa rainha consultava o espelho mágico: “Mágico espelho meu, quem é mais bela do que eu?” Enquanto o espelho respondeu “Tu és a mais bela”, Branca de Neve ficou livre da crueldade da rainha” (BRANCA DE NEVE E OS SETE ANÕES, 1937, 1m37s).

Conforme o estudo das funções apontadas por Vladimir Propp (1984), essa é a *situação inicial* da história. Então, as cenas de animação têm início, mostrando a rainha frente ao espelho para fazer a sua pergunta matinal, quando é surpreendida pela resposta: Branca de Neve passou a ser a mais bela. A rainha, assim como no conto, passa a tramar a morte da princesa, pois sua vaidade faz com que tenha o desejo absoluto de ser a mulher mais bela.

A cena seguinte apresenta, através do recurso de *jumpcut*, a princesa lavando a escadaria do castelo, cercada de pombas brancas, mais um clássico símbolo de pureza. A fotografia do filme mostra a menina caracterizada exatamente como havia sido contado pelo narrador, coberta de andrajos (fotograma 29). A menina olha para os degraus da escada que lavava e suspira, demonstrando seu cansaço. Entretanto, enquanto realiza suas tarefas domésticas, ela entoava uma canção e sorri.

Fotograma 29:



Fonte: BRANCA DE NEVE E OS SETE ANÕES, 1937, 3m37s.

Por mais que demonstre estar cansada, a protagonista representa a condição da mulher ideal para o período de produção e estreia do filme –

década de 1930 –, pois cuida da casa e, ainda assim, apesar do cansaço e da falta de cuidado consigo, apresenta-se conformada com a sua situação. Esse perfil feminino era visto de forma positiva pela sociedade, já que esse tipo de comportamento trazia segurança aos pais e maridos, visto que eram indícios de que a mulher não se rebelaria contra a família, pois se encontrava satisfeita com a sua condição de submissão.

Embora Branca de Neve sorrisse durante seus serviços braçais, ela canta a canção “Desejo/ uma canção”<sup>36</sup>: “Sabem de um segredo? / Não irão contar? / Ouça então o que eu vou dizer/ Quem quiser realizar / aquilo que sonhou / Basta o eco repetir / o que você falou. / Um dia / Eu serei feliz / Sonhando / Assim / Aquele / Com quem eu sonhei / Eu quero / Pra mim” (BRANCA DE NEVE E OS SETE ANÕES, 1937, 4m8s).

A partir da letra da canção, vemos que, mesmo a personagem não estando feliz com a vida que leva, apenas em seus sonhos espera que haja uma mudança e que encontre a verdadeira felicidade. No exato momento em que a princesa fala, na música, que será feliz com aquele que ela sonhou, temos um *jumpcut* e a cena seguinte enquadra uma figura masculina, montada em um cavalo branco. Mais uma vez, assim como no filme *Bela Adormecida*, temos a imagem clássica do príncipe encantado (fotograma 30). Assim que ouve a canção da menina, ele a segue e fica observando-a. Tal como nas versões clássicas de *Bela Adormecida* analisadas, a protagonista fica assustada e esconde-se, esperando que o príncipe vá ao seu encontro.

---

<sup>36</sup> Título original I'm wishing / One song.

Fotograma 30:



BRANCA DE NEVE E OS SETE ANÕES, 1937, 4m53s.

Mais uma vez temos a representação feminina ideal. A personagem não toma nenhuma atitude, pois seu comportamento é essencialmente passivo, como se vê ao longo do filme. Após o pedido do príncipe, que ocorre, mais uma vez, através de uma canção, a menina vai até a janela encontrá-lo. A letra da música entoada pelo personagem masculino já demonstra que o filme apresenta o amor romântico, típico do final do século XIX e início do século XX, que não encontramos no conto, trata-se da continuação da canção que Branca de Neve cantava antes de encontrá-lo: “Ouça eu lhe peço/ O que eu quero dizer/ Esta canção que eu canto/ É só para você/ O amor compôs o tema/ E o poema vem de você/ Sinto que algum dia/ Esta canção que eu fiz/ Venha fazer o nosso/ Destino muito feliz”.

Vemos que há uma busca pelo “amor” no casamento, que já apresentava um indício na segunda versão do conto dos Irmãos Grimm, quando o príncipe dizia que amava Branca de Neve mais que tudo no mundo, enquanto que na primeira versão do texto dos Grimm esse sentimento não era explicitado. À vista disso, vemos como, no decorrer do tempo, essa valorização do sentimento entre o casal vai sendo acentuada, atingindo seu auge ao longo do século XX.

A protagonista de *Branca de Neve e os sete anões* apresenta-se como uma representação ideal da mulher do final do século XIX e início do século XX, por seu pudor diante do príncipe, por seus serviços domésticos e por sua submissão. Já a rainha é seu oposto. Assim que sabe que a beleza da enteada superou a sua, ela ordena que o caçador leve a menina até o bosque e a mate. Porém, por dó da menina, ele não consegue executar a tarefa que lhe é imposta e ajoelha-se aos pés da jovem, pedindo perdão.

Podemos verificar, nesse ponto, que o caçador apresenta uma atitude próxima à de Stefan, no filme *Malévola* (2014), pois não tem coragem de matar, como mostra a cena através do *close* na imagem da sua mão largando a adaga que usaria para matá-la (fotograma 31). Da mesma forma, os dois ludibriam seus soberanos, pois o caçador leva o coração de um animal para que a rainha acredite que Branca de Neve está morta. Temos a manutenção de um conflito entre classes.

Fotograma 31:



Fonte: BRANCA DE NEVE E OS SETE ANÕES, 1937, 8m56s.

Podemos ressaltar que, no filme de 1937, o protagonismo não fica sobre o caçador, como acontece no conto de 1812/1815. Ele não é capaz de causar

o *dano* à princesa, pois ele deveria ser subordinado a ela, tanto que se ajoelha diante da menina. Em *Malévola*, Stefan, no início da película, está no mesmo patamar que a protagonista, portanto lhe causa o *dano* de tirar-lhe as asas, mas quando a fada vai até o castelo amaldiçoar a criança, ajoelha-se diante da rainha do mal, pois ela é quem detém o controle daquela situação.

Branca de Neve sai assustada e corre pela floresta. Temos novamente a floresta como um espaço de oposição ao castelo, enquanto no castelo existam as regras patriarcais, na floresta tudo pode acontecer. Neste trecho da animação, a fotografia da película apresenta a floresta como aterrorizante, com imagens escuras e elementos personificados que assustam a menina. Tais cenas representam a visão da princesa diante da sua ingenuidade e do desconhecimento de onde está. A partir de uma elipse, amanhece e a floresta é representada de maneira diferente, em harmonia com Branca de Neve, cores claras e repleta de animais que interagem com a princesa. Ela percebe que tudo o que passou durante a noite foi causado pelo seu medo e, em sintonia com os animais que a cercam, canta a canção “Os animais amigos / sorrir e cantar”<sup>37</sup>: “No meu mundo feliz / Todos vivem sorrindo, cantando / Um canto de paz / Que meu mundo traz. / No meu mundo feliz / Só existe uma grande alegria / Isso também / Só meu mundo tem // Todos vão passando / A vida sonhando / Falando só de amor / Na beleza que uma flor tem // Todos querem saber / E perguntam a mim como eu fui achar / Como eu fiz o meu mundo feliz” (BRANCA DE NEVE, 1937, 12m27s). A letra dessa canção mostra, novamente, como Branca de Neve é o perfil feminino ideal para a sociedade patriarcal, pois embora passando por percalços graves, sem casa e sem família, ela canta ser feliz.

No plano sequencial seguinte, através do movimento de *travelling*, os animais levam a princesa até a casa dos sete anões. As cenas que mostram a reação da jovem ao chegar na casa a caracterizam como uma boa dona de casa, pois ela fica chocada com a desordem do lugar: “Olhem só para esta

---

<sup>37</sup> Título original “Animal friends / With a smile and a song”.

lareira, coberta de pó. Olhem, teias de aranha, oh meu Deus! Que montão de pratos sujos. Vejam só essa vassoura, acho que nunca varreram o chão. A mãe deles devia... Oh! Talvez não tenham mãe!” (BRANCA DE NEVE E OS SETE ANÕES, 1937, 16m55s). É importante, para o nosso estudo, ressaltar que a protagonista atribui a sujeira e a desorganização da casa à possível ausência da figura materna: “São órfãos, pobrezinhos” (BRANCA DE NEVE E OS SETE ANÕES, 1937, 17m28s), reforçando os ideais de que a mãe/mulher deve cuidar da limpeza e da administração da casa, indo, portanto, ao encontro da sociedade do século XIX e início do século XX, de acordo com as informações presentes em *História da vida privada*.

Dessa maneira, demonstrando seu instinto maternal e as habilidades para desenvolver as tarefas domésticas, a princesa inicia a limpeza e organização do lugar, acreditando que, dessa forma, os anões – que ela acredita serem crianças – permitiriam que ela morasse com eles. Branca de Neve ordena o que cada grupo de animais faça, recebendo seu auxílio, assim como aconteceu na aproximação do príncipe durante a dança em *Bela Adormecida* (1959). Novamente, assim como nas versões literárias analisadas, a permanência da jovem na casa está condicionada aos cuidados domésticos, o que atribui essas tarefas à mulher, reforçando o padrão patriarcal.

Enquanto limpa a casa, a menina canta a música “Assoviando ao trabalhar”<sup>38</sup>, cuja letra reforça o prazer no trabalho: “Pra quem vai trabalhar/ Há uma coisa que evita o tempo demorar/ Aprenda uma canção, huhummm/ Que isso ajuda muito a tarefa terminar/ É fácil de aprender/ Qualquer uma canção/ E você vai achar que isso faz alegre o coração / - Não, não, não / Isso não se faz / E com muita alegria é mais fácil trabalhar”. (BRANCA DE NEVE E OS SETE ANÕES, 1937, 18m5s).

A letra da música cantada por Branca de Neve demonstra como a personagem está feliz com a tarefa que exerce, desejando que os anões permitam que ela permaneça na casa desde que execute essas tarefas.

---

<sup>38</sup> Título original “Whistle while you work”.

Vemos, nesse sentido, como a valorização feminina se dá através do trabalho doméstico e do cuidado com os filhos.

A primeira cena que mostra os anões apresenta-os trabalhando na mina. Como podemos perceber até esse momento da análise, *Branca de Neve e os sete anões* possui uma trilha sonora que também conta a história. Nesse sentido, ao observarmos a letra da canção *Hi-ho*, cantada pelos sete anões, vemos que transmite a ideia de que o trabalho é algo prazeroso e feliz: “A nossa enxada e a nossa pá / Nós usamos pra cavar / Cavando a nossa mina / Noite e dia sem parar / Não vamos ficar ricos não / Nós nunca temos essa missão / De cavar... cavar / É nossa distração // Cavando a nossa mina / Noite e dia sem parar / Brilhantes e outras pedras / Poderemos encontrar / Se temos sorte vai haver / Milhões de pedras pra escolher / E com tanta pedra pra escolher / O que é que se vai fazer?” (BRANCA DE NEVE, 1937, 21m26s). Essa canção, assim como as anteriores, tem o intuito de doutrinar as crianças de uma classe social de que trabalho é uma coisa positiva. Portanto, além de auxiliar a contar a história, também possui uma função doutrinadora e pedagógica.

Antes de os anões entrarem em casa, os animais – simbolizando o fantástico/maravilhoso – saem da casa. Assim que chegam, os anões percebem a casa limpa e o “roubo” da louça suja da pia, além de encontrarem comida quente e mesa pronta – indício de como toda mulher deveria esperar o marido, tradicionalmente.

Ao verem Branca de Neve deitada em suas camas, os anões ficam com medo do que ocorreu na casa deles, pensam, inicialmente, que é um monstro e querem matá-lo: típica solução masculina do uso da força. Só depois percebem que se trata de uma moça belíssima. Porém, um dos anões, Zangado, possui uma fala muito importante: enquanto os seis anões aparentam um encantamento pela menina de pele branca como a neve, um dos anões diz “Anjo? Ela é mulher e mulheres são falsas, cheias de sortilégios”. Nesse trecho, podemos ver que as mulheres eram vistas como perigosas, assim como verificamos em *História da vida privada* (1991).

Enquanto a princesa é comparada a um anjo, quando se referem à rainha, os anões caracterizam-na como perversa, perigosa, feiticeira e vingativa. Ao acordar, a personagem percebe que os donos da casa não são crianças, mas anões. Ela então se apresenta e todos a reconhecem como a princesa. Em um primeiro momento, eles não querem que ela permaneça na casa, principalmente o Zangado. A menina conta que, se for embora, a rainha tentará matá-la. Para convencer os anões a deixá-la permanecer na casa, Branca de Neve explica que tomará conta do lar: “Se me deixarem ficar, eu tomo conta de tudo, eu lavo, varro, costuro, cozinho” (BRANCA DE NEVE E OS SETE ANÕES, 1937, 38m48s). Ao dizer que sabe fazer boas tortas e bons pudins, os anões permitem em uníssono que ela fique.

Percebemos, portanto, mais uma vez, como a figura feminina, no filme em questão, é valorizada por seus dotes domésticos. Após preparar o jantar, a menina ainda obriga os anões a se lavarem antes de comer, mostrando, novamente, seu instinto materno, já que toma conta dos sete anões, em todos os sentidos: hábitos de higiene, alimentação etc. Nesse ponto, quando assume a figura de “mãe”, podemos afirmar que a protagonista assume também uma postura ativa dentro da casa, pois ela é quem sabe como os anões devem se cuidar. Como vimos em *História da vida privada*, a mulher passa a ser vista como a senhora do lar e, nesse sentido, os demais moradores da casa devem agir conforme sua necessidade, no que se refere ao comportamento familiar.

Ao descobrir que foi traída e que Branca de Neve está viva, a madrasta decide que ela mesma é quem irá matar a enteada. A partir de uma elipse, temos a câmera em movimento de *travelling*, acompanhando a rainha até seu porão, área ligada ao subconsciente humano, no qual ela guarda seu caldeirão e seus livros de magia. A caracterização da personagem da rainha, de 1937, é próxima à de Malévola, no filme de 1959. Outras semelhanças podem ser encontradas, tanto físicas quanto emocionais. Ela traça seu plano: disfarça-se de mendiga e elabora um feitiço para envenenar uma maçã, que levaria a menina ao sono da morte, sendo o único antídoto o primeiro beijo de amor. Acreditando que os anões sepultariam a menina viva, a rainha não temeu que seu plano fosse ameaçado e, assim, foi ao encontro de Branca de Neve. Não

podemos deixar de salientar que, enquanto elabora o seu plano, a rainha olha diretamente para a câmara, possibilitando uma espécie de cumplicidade com o público, que se torna conhecedor do seu plano maléfico.

Os anões e Branca de Neve divertem-se em sua casa, cantando e dançando. Branca de Neve lhes conta uma história, a sua história de amor, tendo se apaixonado por um príncipe. Os anões perguntam se o príncipe era alto, grande, forte e bonito, o que denota quais as características esperadas para um príncipe, naquele período. Ela lhes responde com a canção “O meu príncipe vai chegar”<sup>39</sup>: “Era o meu romance / Eu não resisti / O sonho que sonhei / Pode acontecer / O castelo que eu imaginei / E metade de ti eu terei / O meu eterno amor / Um dia encontrarei / Viver com esse amor / O sonho que sempre sonhei” (BRANCA DE NEVE E OS SETE ANÕES, 1937, 57m27s). Vemos que o tema central do filme é o romance que Branca de Neve deseja viver.

Da mesma forma que na segunda versão dos contos dos Irmãos Grimm, no filme, antes de dormir, a princesa faz uma oração com a qual ela pede que os anões sejam abençoados e que os seus sonhos sejam realizados, sonhos esses que estão presentes nas suas canções e que se referem ao encontro com o grande amor, o príncipe. Esse trecho mostra como a princesa é representada de forma a demonstrar o comportamento esperado para as moças do início do século XX, reforçando a ideia da religiosidade que vimos em *História da vida privada*.

Assim como no conto clássico, os sete anões alertam Branca de Neve para não abra a porta para ninguém, já que é provável que logo a rainha vá à procura da enteada: “Não se esqueça, meu bem, aquela rainha é perigosa. Ela é uma bruxa! Tome cuidado com estranhos” (BRANCA DE NEVE E OS SETE ANÕES, 1937, 1h5m48s). Porém, da mesma forma como no conto dos Irmãos Grimm, a inocência da protagonista faz com que ela desobedeça a seus anfitriões e coma a maçã, pois acredita que uma mordida na fruta fará com que

---

<sup>39</sup> Título original *Some day my prince 'will come*.

todos os seus sonhos se realizem e o príncipe a encontre e a leve para seu castelo, onde se casariam e viveriam felizes para sempre. Então, a menina cai no sono profundo e todos a julgam morta, o que concretiza a função do *dano*. Quando os sete anões são avisados, pelos animais, do perigo que Branca de Neve corria, perseguem a rainha, que cai em um penhasco devido a um raio. Os animais ajudam os anões assim como fazem as fadas e o corvo nas obras já analisadas. A forma como a cena é construída faz com que a própria rainha seja a culpada pela sua morte, amenizando a morte perante o público infantil, pois a princesa – mocinha – não poderia exercer essa função: a rainha foge dos anões e vai em direção ao penhasco durante uma tempestade. A imagem dela no topo do penhasco nos mostra que ela não tem saída, a não ser a captura por parte dos anões. Mas, com o intuito de desvencilhar-se, investe contra eles, tentando esmagá-los com uma grande rocha. Enquanto isso, um raio acerta a bruxa, derrubando-a, vemos, a partir do fotograma 32, que a rainha fica completamente impotente, pois não há o que ela possa fazer. É o *castigo* por sua maldade e as preces de Branca de Neve, que pedia que os anões fossem abençoados, foram atendidas.

Fotograma 32:



Fonte: BRANCA DE NEVE E OS SETE ANÕES, 1937, 1h16m58s.

Vemos, nesse sentido, como a protagonista continua sendo representada como inocente e ingênua, uma mulher que precisa da proteção masculina, enquanto a rainha também permanece sendo representada com um comportamento ativo e que, por isso, não conquista o seu final feliz. Após a menina adormecer, o narrador em *voice-over* retorna, explicando que devido à beleza de Branca de Neve, os anões não tiveram coragem de enterrá-la, por isso colocaram-na em um caixão de cristal e a velaram dia e noite. Enquanto isso, o príncipe, que procurava Branca de Neve por todos os cantos, ouviu falar da menina adormecida. Assim que a encontra, ele canta a música que havia cantado para ela no primeiro encontro, vai até ela e a beija (fotograma 33). Em seguida, a jovem desperta, cristalizando a ideia de salvação através da figura masculina.

Fotograma 33:



Fonte: BRANCA DE NEVE E OS SETE ANÕES, 1937, 1h20m40s.

O filme tem seu desfecho com a princesa despedindo-se dos anões para partir com o príncipe, conquistando, dessa forma, o seu *final feliz*, o qual segue os moldes dos contos de fadas tradicionais. Para encerrar a película, a última cena mostra o livro do começo da produção cinematográfica, dizendo que eles

viveram felizes para sempre e, com o fechamento do livro, temos o final do filme demarcando, novamente, a relação entre o filme de 1937 e os contos dos Grimm.

Vemos que a obra de 1937 apresenta elementos novos em relação aos contos analisados, como podemos observar no quadro abaixo:

Quadro 07: Quadro sinóptico *Branca de Neve e os sete anões* (1937)

| Função                                                  | Personagem responsável | Desenvolvimento                                                                                                                     |
|---------------------------------------------------------|------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <i>Situação inicial</i>                                 | Madrasta               | A madrasta cobre a menina de andrajos e a obrigada a trabalhar como criada.                                                         |
| <i>Dano 1</i>                                           | Madrasta               | Ordena que o caçador mate Branca de Neve.                                                                                           |
| <i>Reparação do Dano 1</i>                              | Caçador e anões        | O caçador não consegue matar a menina e os anões a acolhem.                                                                         |
| <i>Dano 2</i>                                           | Madrasta               | A madrasta vai até a casa dos sete anões e lhe dá uma maçã envenenada a Branca de Neve, fazendo com que a menina caísse adormecida. |
| <i>Reparação do dano com auxílio do elemento mágico</i> | Príncipe               | O príncipe, vendo Branca de Neve em seu caixão, a beija, despertando-a.                                                             |
| <i>Castigo/punição</i>                                  | Anões e madrasta       | A rainha foge dos anões e acaba caindo de um precipício durante uma tempestade                                                      |
| Final feliz                                             | Príncipe               | Branca de Neve é levada pelo príncipe para o seu reino, onde vivem felizes para sempre                                              |

Fonte: Elaborado pelos autores.

A partir do exposto, podemos afirmar que a representação feminina presente em *Branca de Neve e os sete anões* continua a representar um perfil feminino, em grande parte, semelhante ao do conto clássico dos Irmãos

Grimm, uma vez que a protagonista é caracterizada por sua conduta passiva, visto que em nenhum momento ela toma uma atitude contra a rainha ou o caçador. A sua salvação vem através da figura masculina ativa, tanto do caçador, que a deixa fugir; dos sete anões, que a abrigam; e do príncipe, que a desperta e a leva consigo. Assim, tendo uma conduta passiva e indo ao encontro dos padrões femininos da sociedade do período, a protagonista conquista o seu final feliz através da união com a figura masculina, enquanto que a rainha, possuidora de uma conduta ativa, acaba morrendo.

Comparando o filme dos Estúdios Walt Disney com as duas versões do conto “Branca de Neve”, publicadas pelos Irmãos Grimm, vemos que a representação feminina permanece semelhante. Acentua-se, na narrativa, o romantismo e a valorização do amor, o que, como nos mostra Michelle Perrot, é uma mudança que vai ocorrendo na sociedade, visto que embora o casamento ainda seja essencial e o “único caminho” do feminino diante da sociedade, o amor e a identificação entre o casal passam a ser importantes.

Para traçarmos uma comparação entre as representações sociais nas obras de Branca de Neve dos séculos XIX, XX e XXI, utilizaremos a obra cinematográfica *Espelho, espelho meu* (2012), que teve sua estreia mundial em 30 de março de 2012, sob o título original *Mirror, mirror*, e é uma produção norte-americana dirigida por Tarsem Singh, com duração de 106 minutos e tem como roteiristas Jason Keller e Melissa Wallack. O filme está classificado nos gêneros comédia e fantasia, possui classificação indicativa livre – das obras analisadas nessa tese, apenas *Malévola* destoa nesse critério.

No ano de 2012, cinco filmes adaptados da história de Branca de Neve foram lançados: *Branca de Neve e o caçador*, *Espelho, espelho meu*, *Blanca Nieves*, *Grimm's Snow White*; e *Branca de Neve: um verão mortal*. Optamos por utilizar o filme *Espelho, espelho meu*, por entendermos que esta película é a que melhor se relaciona com os contos e com a versão dos Estúdios Disney, para realizarmos a comparação acerca da representação de seus personagens. Ademais, na experiência docente que citamos na introdução desta tese, o filme escolhido mostrou-se o que mais os estudantes conheciam, ao lado de *Branca de Neve e os sete anões* (1937).

Embora o filme seja baseado no conto “Branca de Neve”, dos Irmãos Grimm, a produção cinematográfica surpreende o público espectador, já que diversas situações são invertidas entre os personagens, conferindo um tom cômico à obra, fazendo com que ocorra uma quebra de expectativa, pois muitas passagens do conto, que pertence ao imaginário coletivo, são alteradas. O exemplo mais claro dessa inversão de papéis é a cena em que a princesa salva o príncipe do feitiço da rainha através de um beijo – enquanto no conto acontece o contrário.

O filme é narrado pela rainha, madrasta de Branca de Neve, que assume o trono após o rei sair pela floresta e nunca mais voltar – mais uma vez a floresta é apresentada como o cenário do fantástico, do misterioso. A menina ficou sob os cuidados da madrasta, que persegue a enteada pela sua beleza e pelo desejo de permanecer no trono, visto que a verdadeira herdeira da coroa seria Branca de Neve. A rainha governava sem piedade, explorando a população através da cobrança abusiva de impostos e deixando os moradores do vilarejo cada vez mais pobres, a alusão ao aspecto financeiro também se diferencia de todas as versões anteriores aqui analisadas. Na sua busca pelo trono e pela salvação do seu povo, a princesa é auxiliada pelos sete anões, que também estão presentes nos contos dos Grimm.

Todavia, enquanto nos contos eles são trabalhadores das minas, no filme são um grupo de ladrões, do qual a princesa torna-se líder, após passar por uma mudança no seu comportamento. Branca de Neve participa de roubos com seus companheiros, além de lutar com o príncipe. A princesa conquista o seu final feliz, assumindo o trono e salvando o povo. A obra tem, em seu desfecho, o final feliz do príncipe e da princesa, consolidado através do matrimônio, seguindo os mesmos moldes tradicionais do século XIX.

Ao desmembrarmos o filme, conforme a teoria de Penafria (2009), verificamos que a voz narradora em primeira pessoa é apresentada de maneira distinta dos filmes já analisados: a voz feminina que narra a história não só está presente na cena como também conversa com o espectador, tecendo comentários sobre o que conta, assim como a bruxa do filme anterior, que olha para a câmera, direcionando-se ao telespectador. Ela inicia a história com a

mesma frase dos demais filmes que compõem o nosso *corpus*: “Era uma vez...”, a narradora aciona um praxinoscópio<sup>40</sup> do qual saem as imagens de animação que mostram o passado: o nascimento de Branca de Neve, a morte da sua mãe e o casamento do rei com a narradora, que afirma ser sobre si a história, não sobre a enteada.

Dessa maneira, temos a *situação inicial* da história: o pai de Branca de Neve cavalgou pela floresta escura para proteger o reino e nunca mais foi visto, a madrasta assumiu o trono e ficou responsável por cuidar da menina – o rei é apresentado como o protótipo masculino dos contos de fadas clássicos: valente e corajoso. As cenas de animação contam o passado de Branca de Neve e da rainha, logo iniciam as cenas em *live-action*, que demonstram a mudança que acontece no reino, devido às maldades da soberana: antes o reino – enquanto era administrado pelo rei bondoso e valente – era caracterizado como um lugar alegre, iluminado, mas, durante o reinado da rainha, ela passa a explorar o povo e amedronta-os com a sua magia, cometendo, dessa maneira, o *dano* 1 da história. Assim, o reino passa a ser escuro e triste, como é representado na cena que mostra o lago ao redor do castelo congelando através do movimento de *travelling*.

No início da película, quando a rainha governava o reino, sendo a única figura feminina ativa, Branca de Neve ficava trancada em seu quarto, obedecendo às ordens da madrasta. Esse começo do filme mostra como a princesa era detentora de um comportamento submisso, da mesma forma como na versão clássica do conto. Porém, ao completar dezoito anos, ela é incentivada pela cozinheira a sair do castelo e conhecer a triste realidade do vilarejo. Novamente temos a tensão entre classes sociais, a cozinheira e a rainha opõem-se no que se refere ao tratamento da princesa, a criada não demonstra medo da rainha e encoraja a jovem, o que denota uma mudança na representação da personagem, visto que nas demais obras os criados eram caracterizados como oprimidos pela figura da rainha: embora transgredissem as suas ordens (cozinheiro no conto de Bela Adormecida ou caçador na própria

---

<sup>40</sup> Trata-se de um aparelho que projeta em uma tela de imagens desenhadas sobre fitas transparentes. Foi inventado pelo Francês Émile Reynaud, em 1877.

história de Branca de Neve), faziam isso escondidos e com medo de serem descobertos.

Em seguida, com o primeiro ato de mudança no perfil da princesa: incentivada pela cozinheira e sem pedir permissão à rainha, ela sai sozinha pela floresta em direção à vila, onde encontra o príncipe que, inicialmente, é representado como viril e destemido. Todavia, logo que encontra os anões é assaltado e preso com seu companheiro de viagem, ficando em uma situação constrangedora (fotograma 34) diante da princesa.

Fotograma 34:



Fonte: ESPELHO, ESPELHO MEU, 2012, 16m39s.

O príncipe ordena que a menina os liberte, pois, caso contrário sofreria consequências – novamente, a força é ligada ao masculino. Porém, corroborando a mudança de comportamento que se inicia em Branca de Neve, ela exige que os dois lhe peçam “por favor” para libertá-los. Ao passo que a protagonista passa a agir de maneira mais ativa e menos submissa, o personagem príncipe também sofre uma mudança, se relacionarmos ao conto clássico ou ao filme de 1937, pois se encontra em uma situação constrangedora: quase sem roupas, preso de cabeça para baixo, pendurado em uma árvore e amarrado ao seu companheiro de viagem, pedindo que a figura feminina o salve – a ideia de força atribuída ao masculino no início da cena se desfaz, passa a ser ambivalente, como em *Malévola* (2014).

Depois de ele aceitar as condições da princesa e ela libertá-los, a menina segue seu caminho para o vilarejo, enquanto o príncipe vai em direção ao castelo. O trilhar físico em direções opostas dá-se também de forma psicológica, conforme será exposto ao longo do filme e da presente análise. A partir de uma elipse, temos a cena do príncipe no castelo, ele é anunciado à rainha pelo mordomo: “Mil perdões majestade, mas tem uma visita. [...] Ele é jovem, bonito e está seminu” (ESPELHO, ESPELHO MEU, 2012, 18m56s). Ouvindo isso, a rainha logo vai recebê-lo, pois estava à procura de um casamento vantajoso para continuar financiando suas festas e seus tratamentos de beleza. O príncipe – demonstrando uma índole centrada no aspecto financeiro e não nos tradicionais aspectos que valorizam uma índole de bondade e coragem – explica que vem de uma província abastada, com riquezas como ouro, prata e seda. Diante disso, a rainha organiza um baile para conquistar o rapaz, para financiar as despesas, ordena que cobrem mais impostos dos habitantes do reino, pois o casamento com o príncipe seria a solução de todos os seus problemas: “o príncipe é rico, e é forte como um touro, eu vou me casar com ele e meus problemas de dinheiro serão solucionados” (ESPELHO, ESPELHO MEU, 2012, 20m42s). Vemos, portanto, como a rainha age de maneira ativa, visando resolver seus problemas financeiros através do casamento – o que já havia feito outras vezes. Nesse sentido, enquanto no filme de 1937 e nos contos dos Grimm, a rainha mandava o caçador matar a filha/enteada por ela superar a sua beleza, na obra de 2012 isso acontece também porque a jovem teria direito à coroa e, portanto, representava uma ameaça ao seu poder.

Assim como na película de 2014, temos a presença dos aspectos financeiros, que não há nos contos tradicionais. Em *Espelho, espelho meu*, a rainha cobra cada vez mais impostos para financiar a vida de luxo que leva e, em *Malévola*, Stefan almeja essa vida na realeza. A questão financeira está presente desde o início do enredo, quando, ainda criança, Stefan tenta roubar uma joia do reino dos Moors e é impedido pela fada. Além disso, em *Espelho, espelho meu* o fato de o príncipe ser a esperança da rainha em resolver o problema financeiro do reino também é ressaltada, demonstrando uma nova visão do bom príncipe, não apenas belo, como antes, mas também rico.

Branca de Neve presencia a cobrança de impostos do povo e, após ver o sofrimento da população do vilarejo, apresenta uma mudança no seu comportamento: quer salvar as pessoas da maldade da rainha. Todavia, a jovem acredita que a única maneira disso acontecer é através da ajuda da figura masculina, apresentando, ainda, traços do século XX. Isso pode ser explicado, em parte, pelo fato de a princesa possuir – tal como o reino inteiro – um passado feliz ao lado do pai e um presente ruim sem ele.

Um aspecto interessante que vemos em *Espelho, espelho meu* é a busca pela beleza e pelo rejuvenescimento, apontada por Prost (2009) como característica do final do século XX e início do século XXI. A rainha, ao confrontar-se com seu espelho, demonstra o medo de não conseguir manter-se jovem, afirmando estar disposta a pagar qualquer preço para ser a mais bela de todas. Ela passa por um tratamento de beleza que inclui sanguessugas, fezes de pássaros, cobras, minhocas, vermes, abelha, e até mesmo um escorpião (fotogramas 35, 36 e 37). Durante esse processo de embelezamento ela sussurra em forma de mantra: “mais jovem, mais linda, mais jovem, mais linda” (ESPELHO, ESPELHO MEU, 2012, 26m02s).

Fotogramas 35, 36 e 37:



Fonte: ESPELHO, ESPELHO MEU, 2012, 26m02s

Essa valorização da beleza vai ao encontro das informações encontradas na obra de Michelle Perrot, pois, conforme sentencia a historiadora, a aparência ocupa um lugar fundamental na sociedade contemporânea. Sabemos que a busca pela beleza já estava presente nas sociedades dos séculos passados, até porque é devido à vaidade que a rainha deseja que Branca de Neve morra nas outras versões analisadas. Mas, no final do século XIX e início do século XX, a beleza torna-se um dos requisitos para o casamento, pois a identificação entre o casal e a afeição entre os noivos passam a ser mais valorizadas e até mesmo cultuadas como o centro das atenções femininas.

Mesmo que o casamento deixe de ser apenas um contrato entre as famílias e haja uma valorização do romance entre o casal, não é isso que a rainha procura. Ela quer casar-se com o príncipe para resolver a falta de dinheiro a que levou o reino. Todavia, a rainha tinha a opção de casar-se com um velho barão, como aconselha o espelho mágico, mas pela beleza e juventude, ela escolhe casar-se com o jovem príncipe, independente do interesse dele ou não. Já no casamento entre o príncipe e Branca de Neve, no final da película, vemos encaminhamentos diferentes, visto que o sentimento é valorizado: os dois estão apaixonados um pelo outro.

As cenas apresentadas após uma elipse mostram que Branca de Neve vai ao baile da rainha para encontrar o príncipe e pedir ajuda para derrotar a madrasta, mas esta percebe antes e retira a menina do salão. Nesse ponto, a princesa confronta a rainha pela primeira vez, demonstrando a mudança pela qual passa, ela questiona a madrasta sobre tudo o que fez ao povo: “Não tem direito de governar do jeito que governa, na verdade, sou eu que tenho direito à coroa” (ESPELHO, ESPELHO MEU, 2012, 30m53s).

Assim que esta percebe a transgressão da jovem e sua mudança de comportamento (de passivo para ativo, fazendo com que deixe de ser submissa à madrasta), ela ordena que o criado leve a princesa à floresta e a deixe para ser devorada pela fera, afinal, a menina representa um perigo à sua dinastia. Branca de Neve é levada para a floresta para não mais voltar, assim como ocorreu com o pai, o que aponta o indício de que ele poderia ter sido

morto a mando da esposa, fato que será desvendado apenas nas últimas cenas do filme, aumentando os motivos para a sua punição final.

Enquanto o caçador dos contos dos Grimm sente pena da menina e a deixa livre, o criado, no filme, deixa a princesa sozinha na floresta antes de a fera devorá-la devido ao seu medo e por gratidão ao rei. Mais uma vez, vemos a figura masculina representada de forma distinta da maneira clássica: o criado é medroso e covarde e suas ações são representadas de maneira cômica, atribuindo um tom de ironia à película. Todavia, o criado também é leal e grato ao rei, demonstrando a ambivalência desse personagem, distanciando-se do maniqueísmo tradicional.

O conflito entre classes persiste, pois o criado não garante que a princesa seja morta pela fera, como havia ordenado a rainha, constituindo-se como mais um ato de insubordinação, como o da cozinheira. Porém, com medo da rainha, ele tenta enganá-la, levando restos mortais de um animal e assegurando que eram da enteada. A cozinheira (índice da nova representação feminina) é caracterizada como mais corajosa que o criado, pois não tem medo de revelar à soberana a sua insubordinação.

Branca de Neve encontra a casa dos anões na floresta e lá, assim como no conto clássico, é valorizada pelos cuidados com a casa, dotes ainda típicos da figura feminina. O cuidado que a princesa tem para com os anões nos remete novamente à figura materna. Dessa forma, temos uma semelhança entre a representação feminina no filme de 2012 e na película de 1937, assim como no conto clássico. Durante sua estadia na casa dos anões, a princesa descobre que eles roubaram o dinheiro dos impostos pagos pelo povo. Ela devolve o dinheiro à população, atuando como uma verdadeira heroína, demonstrando um comportamento ativo em relação aos seus hospedeiros, pois confronta-os. Ela faz com que todos do vilarejo acreditem ter sido os anões que devolveram o dinheiro, tornando-os heróis.

Os anões lhe impõem uma condição diferente da do conto para que ela fique na casa deles: a princesa também precisa tornar-se uma ladra e eles comprometem-se a ensiná-la – eles (ainda representando a figura masculina) é

que ensinam, têm o conhecimento necessário à mudança dela, a sua redenção, ela é orientada por eles, mantendo um padrão do século XX:

Ensinares a ela, ensinares a acreditar. As pessoas acham que você não pode ser alta se for pequena, não pode ser forte se for fraca, mas a fraqueza só existe se você acredita nela. Nunca, em nenhuma circunstância desista de seus ideais. Antes de erguer sua espada, deve impressionar seu inimigo. Se ele for engado pela sua aparência, a batalha está quase vencida. As pessoas consideram você um amor, não esperam que você lute com força, tire proveito disso. Sua arma não é só única aliada, o ambiente também pode ser um aliado. A decepção no campo de batalha não é uma opção, às vezes é a diferença entre vitória e derrota. (ESPELHO, ESPELHO MEU, 2012, 48m48s)

Ainda em relação ao fato de os anões auxiliarem a mudança no comportamento de Branca de Neve, devemos que ressaltar que eles são considerados excêntricos socialmente, há, novamente, um conflito de classe aqui, pois os representantes do povo (tal como a cozinheira e o criado) que têm algo a ensinar à realeza.

Ela passa a preparar-se para roubar a rainha e dar o dinheiro ao povo. Vemos, nesse trecho, uma referência à outra história, Robin Hood, o ladrão que distribuía aos pobres aquilo que havia roubado dos ricos. Nesse ponto vemos a relação dos contos de fadas com a teoria de Hutcheon, que afirma que os textos são construídos a partir das relações com outras obras, constituindo uma espécie de mosaico e os contos de fadas e suas adaptações cinematográficas fazem isso, apresentando elementos e citações de outras histórias maravilhosas.

Segundo seu treinamento, a jovem aprende a duelar com espada, ser mais astuta e, principalmente, acreditar em si mesma – aspectos em voga no século XXI. Durante esse treinamento, vemos a consolidação da mudança de comportamento da princesa, inclusive nas suas vestimentas: a mudança psicológica repercute nas alterações físicas. Assim, o vestido branco e pomposo dá lugar a uma calça preta e uma blusa azul (fotograma 38), o que também é um traço de empoderamento feminino típico do século XXI.

Fotograma 38:



Fonte: *Espelho, espelho meu* (2012), 50m19s.

Na obra *História da vida privada*, Roncière (1990) explana que ainda no século XX e também no século XXI, a figura feminina ideal precisava cuidar da casa, da roupa e dos filhos. O historiador afirma que tais características eram lembradas pelo marido frequentemente, como vimos nos capítulos anteriores. Embora a princesa do filme *Espelho, espelho meu* possua essas características de uma boa dona de casa, ela também apresenta outras bem distintas, como as atitudes que tem após a sua mudança de perfil e o treinamento oferecido pelos anões, ou seja, possui os traços tradicionais aliados aos contemporâneos, tal como as mulheres atuais, que conseguiram independência financeira e social, mas ainda mantém a dupla jornada de trabalho, ao serem responsabilizadas pelos trabalhos domésticos. Branca de Neve passa a roubar a rainha e duela com o príncipe, demonstrando uma conduta ativa, sem os traços de submissão presentes no conto clássico e na sua primeira fase, no filme.

Prost (2009) explica que a emancipação feminina foi – e ainda é – uma luta de séculos, já que por muito tempo a sociedade esperava que as mulheres permanecessem no espaço privado, cuidando do lar. Comparando com o conto, no filme podemos perceber como a representação feminina ocorre de forma distinta. Enquanto que no texto dos irmãos Grimm a princesa permanece no castelo pelas ordens da rainha e, depois, é mantida em casa pelos sete anões, na produção cinematográfica, desvencilha-se das interdições tanto da

rainha quanto dos anões e do príncipe. Ao contrário do conto, ao invés de manter a princesa em casa, os anões incentivam-na a fazer parte do seu bando, treinando-a e tornando-a uma ladra que consegue superar o príncipe. Os anões incentivam a princesa a tomar o trono e a derrotar a rainha, o que comprova um comportamento diferente do presente nos contos, em que os sete anões queriam que a princesa permanecesse escondida da rainha; portanto, embora os anões apresentem traços do século XX, também sabem fazer o empoderamento feminino do século XXI, principalmente por aliar essa subversão feminina à luta de classes, pois representam o povo contra a rainha malvada/exploradora.

O príncipe, representando a figura do homem do século XXI, logo decide defender os interesses da rainha e procura acabar com os roubos na floresta – não há, portanto, uma oposição entre masculino e feminino, mas entre pobres e seus aliados (princesa) e ricos (rainha e príncipe). Todavia, quando reencontra os ladrões, depara-se com a princesa sendo a líder deles. O príncipe, com preconceito clássico, inicialmente, nega-se a lutar com Branca de Neve por ela ser mulher. Porém, para defender-se precisa responder aos golpes aplicados pela jovem, dando início a uma batalha que tem como vencedora é a princesa. Esse confronto entre os dois mostra, novamente, a mudança nos perfis sociais presentes na produção cinematográfica em relação ao conto dos irmãos Grimm. Durante o duelo, o príncipe demonstra ter mais habilidade com a espada, desarmando a princesa e zombando dela enquanto bate com a espada em seu traseiro – tratando-a, ainda, de forma sexual. Ele pede que ela se renda, mas ela segue as orientações dos anões e utiliza o ambiente como um aliado, derrotando-o.

Através de uma elipse, temos a cena do príncipe e os soldados da rainha na sala do trono despidos novamente, relatando o acontecido e revelando que Branca de Neve está viva. A atitude do príncipe, ao afirmar que derrotaria os ladrões, cria uma expectativa no público, pois lembra a imagem viril do príncipe nos contos de fadas clássicos – o qual sempre salva a princesa indefesa. Todavia, ao ser derrotado pela figura feminina, essa expectativa é quebrada, causando o efeito cômico da película. Ao contrário do período em

que o conto dos Grimm foi recolhido, quando a princesa deveria ser submissa ao príncipe, no século XXI ela o enfrenta e, depois de ser mudada/salva aos poucos por elementos do proletariado (cozinheira, criado e anões), derrota-o durante a disputa.

Mas Branca de Neve vai além de vencer o príncipe na luta: ela salva os anões da magia da rainha, cortando os cordões de suas marionetes quando estas estão prestes a matar os sete anões. É como se ela superasse os seus mestres, lutando melhor que eles, pois alia o que há de melhor na tradição e no contemporâneo. Além disso, Branca de Neve abdica do lugar seguro na casa dos anões por compreender o perigo que representa para eles.

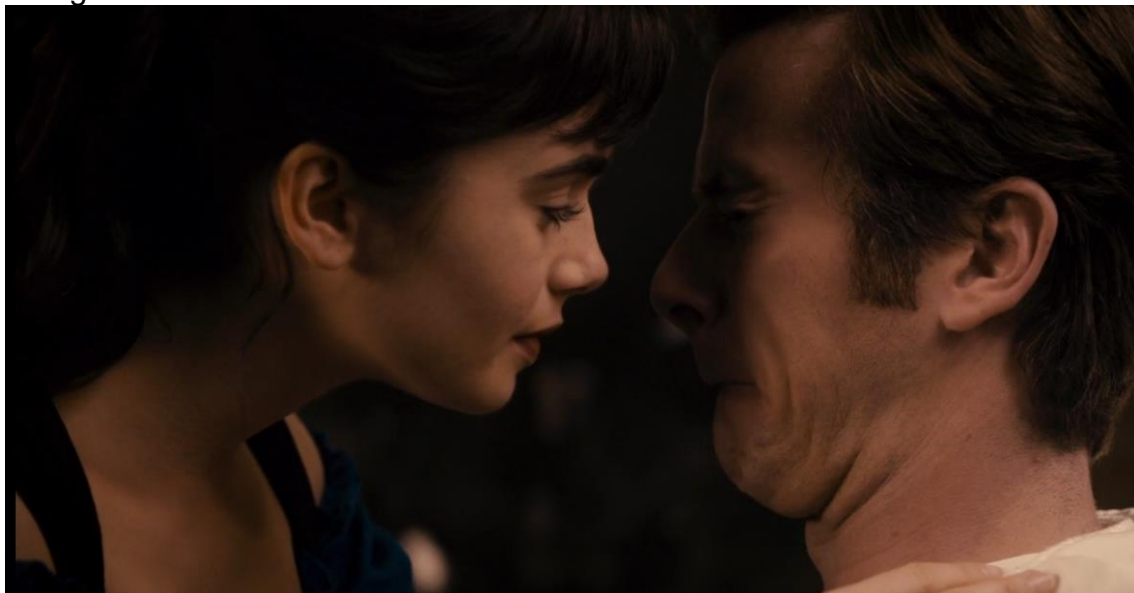
Sabendo que a enteada não morreu, a rainha conversa com o espelho em busca de ajuda da magia. Ela recebe uma poção de amor, a qual se destina ao príncipe, que toma a poção e passa a agir como um cãozinho, pois era uma poção de amor de cachorro. Temos, portanto, o *dano 2*, sofrido pelo príncipe. Nesse ponto, temos o trecho mais marcante no que se refere à paródia, pois, se compararmos as atitudes comportamentais do príncipe enquanto está enfeitiçado com as atitudes dos príncipes dos contos clássicos, veremos que a película realiza uma crítica irônica na adaptação.

De acordo com Linda Hutcheon, através do cômico, a paródia permite que o espectador realize uma crítica ativa do passado e lhe atribua um novo contexto, o qual exige o conhecimento prévio do indivíduo. A autora enfatiza que o ato de parodiar pode ser considerado uma das formas mais importantes de autorreflexividade moderna. Portanto, a partir da imagem irônica do príncipe enfeitiçado, somos levados a questionar a imagem idealizada do príncipe encantado.

Outro trecho que enfatiza a mudança nessas representações sociais é quando Branca de Neve invade o casamento da rainha e do príncipe, sequestrando-o. Este está enfeitiçado, agindo como um cão – que acentua o tom irônico do filme. Tentando anular o feitiço, os anões buscam várias alternativas: batem no príncipe, fazem cócegas, barulho etc. Porém, a única maneira de libertá-lo é através de um beijo de amor verdadeiro. A câmera, em

um efeito de *close-up*, foca na recusa do príncipe, enfeitiçado, diante do beijo da menina (fotograma 39). Ela age da mesma maneira que o príncipe das histórias de Bela Adormecida e de *Branca de Neve e os sete anões* (1937): beija-o sem o seu consentimento.

Fotograma 39:



Fonte: ESPELHO, ESPELHO MEU, 2012, 1h20m04s.

O mesmo efeito visual nos mostra o momento exato em que o feitiço é quebrado, representando a *reparação do dano 2*, e ele retribui o beijo da jovem (fotograma 40).

Fotograma 40:



Fonte: ESPELHO, ESPELHO MEU, 2012, 1h20m56s.

É importante ressaltar que nesse ponto temos um aspecto em comum entre *Espelho, espelho meu* (2012) e o filme dos Estúdios Walt Disney, *Branca de Neve e os sete anões* (1937), visto que a partir da animação de 1937, a história ficou conhecida pelo beijo entre o casal, o qual desperta a princesa. A grande diferença entre as duas películas é o agente da ação, pois, enquanto no filme dos Estúdios Disney, é o príncipe que desperta a princesa, tal como no conto clássico, na produção dirigida por Tarsen Singh, a figura feminina é quem salva o príncipe da rainha, reparando o *dano* 2. O protagonismo da salvação é exercido por Branca de Neve, corroborando a inversão no comportamento feminino representada na película.

Através de outra elipse, as cenas mostram que a rainha vai até a floresta vingar-se. A fotografia do filme apresenta a floresta como um lugar obscuro, com cores acinzentadas, demonstrando o aspecto perigoso e desconhecido do lugar, pois, ao longo da película, nenhuma cena explica o que é a fera que vive na floresta, apenas nas cenas finais, quando Branca de Neve a enfrenta.

A rainha coloca a fera contra Branca de Neve e os anões, para que ela os devore. Nesse ponto do filme, podemos encontrar uma comprovação importante da mudança no comportamento social feminino no século XXI: ao sair para confrontar a fera, a princesa diz aos anões e ao príncipe: “Não há um grupo de guerreiros melhor para liderar numa batalha. Mas esta luta é minha” (ESPELHO, ESPELHO MEU, 2012, 1h22m46s), essa ênfase no “EU”/“MINHA” demonstra uma princesa ativa, que tem voz e vez na luta pelo que deseja. Após dizer isso, a princesa tranca os demais na casa, para conseguir enfrentar a fera sozinha. Além disso, ela ainda afirma ao príncipe, ou seja, sem o aval dos personagens masculinos decide o que eles irão fazer, assume o controle da situação: “Naquele tempo todo presa no castelo, eu li muito. Li muitas histórias em que o príncipe salva a princesa. É hora de mudarmos o final” (ESPELHO, ESPELHO MEU, 2012, 1h23m01s).

Esse intertexto explícito com os contos de fadas clássicos mostra como Branca de Neve é caracterizada de forma diferente nessas histórias, visto que não espera que a salvação venha do príncipe: ela luta as suas próprias batalhas, comprovando a sua conduta ativa e tomando a responsabilidade de

construir seu destino. Se no final da película há uma explicitação de repetição do conto clássico – final feliz –, aqui há explicitamente a reprovação do final do conto clássico e a mudança de quem será a ação final: a princesa derrotará a fera e, conseqüentemente, a rainha.

O príncipe também é representado de maneira distinta, pois fica trancado e não consegue passar pela porta, mesmo investindo toda a sua força para arrombá-la. Ele e os anões conseguem libertar-se quando se lembram da chave reserva e vão ao auxílio da princesa. Quase no final do filme, a voz narradora retorna, inicialmente em *off* e depois em *voice-over*, no mesmo cenário inicial onde se encontra o praxinoscópio, afirmando que a menina precisaria “cair” para que a rainha continuasse reinando. Através de um *jumpcut*, a cena mostra Branca de Neve prestes a ser atacada pela fera, quando a princesa corta o colar da fera, libertando-a. A fera era, magicamente, o rei que também estava sob feitiço da rainha. Ao fazer isso, toda a magia da rainha fica comprometida e ela finalmente paga o preço por usar magia: envelhece, já que a sua beleza também vinha da magia. Esse desfecho para a rainha transmite uma moral aos espectadores: toda forma de não envelhecer (mentira) vai ser desfeita em algum momento. Essa é a *punição* da madrasta, pois perde não só o poder, mas também a beleza pela qual tanto prezava. Assim, todo o reino fica livre das suas maldades e Branca de Neve exerce a função de *reparação do dano 1*.

Após ser libertado, o rei oferece uma recompensa ao príncipe e aos anões por terem ajudado sua filha. Enquanto estes pedem ouro, festa e mulheres, o príncipe, mudando de índole depois do beijo, pede Branca de Neve em casamento. Vemos uma manutenção do comportamento tradicional, pois são as figuras masculinas, o rei e o príncipe, que decidem sobre o matrimônio.

Ao final da obra, a consolidação do *final feliz* através da união do jovem casal. No casamento, a rainha aparece novamente, em uma última tentativa de derrotar a enteada: oferece uma maçã à Branca de Neve, uma forte referência ao conto clássico e à película dos Estúdios Walt Disney, de 1937. Porém, enquanto no conto dos Grimm, a princesa é ludibriada pela rainha e só é salva pela figura masculina, no filme, é a sua própria esperteza que faz com que não

coma a maçã: no instante em que vai morder a maçã, a princesa pega a própria adaga e corta um pedaço da fruta e oferece à madrasta, dizendo “Primeiro as mais velhas. É importante saber quando foi derrotada” (ESPELHO, ESPELHO MEU, 2012, 1h34m45s). A voz narradora então termina a sua narração dizendo: “Essa foi a verdadeira história da Branca de Neve” (ESPELHO, ESPELHO MEU, 2012, 1h35m13s). Então, o lago do castelo é descongelado e retornamos a cena inicial do filme, quando o reino vivia em harmonia, reforçando o caráter cíclico dos contos de fadas.

O desfecho do filme acontece com a protagonista cantando a canção “Believe (In love)”<sup>41</sup>: “Eu acredito no amor / Quando você não consegue ver a floresta ou as árvores / Siga as cores de seus sonhos / Apenas ligue para os amigos que sua ajuda transcende o amor / Amor, amor, amor, amor [...] Eu acredito no amor / O Inverno finalmente está passando / O Rei está de volta, a rainha se foi / Venha dançar comigo / Porque agora nós estamos livres para amar / Amar, amar, amar, amar”. A partir dessa música, podemos perceber como a princesa está novamente pronta para amar e ser feliz, pois, com o retorno da figura paterna, ela está protegida pelas figuras masculinas (pai e marido).

Concluimos, portanto, que, nas histórias de contos de fadas clássicos, a figura feminina que possui um comportamento ativo é punida ao final da narrativa, comprovando como sua conduta não vai ao encontro do comportamento esperado pela sociedade patriarcal. Enquanto isso, no filme *Espelho, espelho meu*, a princesa é detentora de um comportamento ativo – ela enfrenta a rainha e salva as figuras masculinas (pai e príncipe) bem como liberta o povo das maldades da madrasta – e, ainda assim, Branca de Neve conquista o seu final feliz, demonstrando como o comportamento feminino

---

<sup>41</sup>I believe in love, love, love, love, love! / When you can't see the forest for the trees, / follow the colors of your dreams / just turn to friends their help transcends to love, love, love, love, love // I believe in love, love. / I believe in love, love, love, love, love. / The winter's finally passing on, / the king is back, the queen is gone, / come dance with me cause now we're free to love, love, love, love, love. // Tutu tururu tu tururu.... Composição de Hollander Sam e Hart Nina.

padrão da sociedade atual é diferente dos praticados nos séculos XIX e início do século XX.

Todavia, a rainha, embora também apresente uma postura ativa, não conquista a sua felicidade no desfecho da produção cinematográfica. Isso ocorre porque o critério para que se conquiste um final feliz é a forma como agimos, ou seja, o Bem prevalece sobre o Mal. Dessa forma, os personagens que possuem um comportamento julgado como incorreto, como acontece com a rainha, não merecem encontrar a felicidade e, por esse motivo, é inevitável a sua punição ao final do enredo. Vemos, portanto, que as duas personagens (rainha e Branca de Neve) são ativas, todavia, por agirem em prol de motivos diferentes – uma por bondade e a outra por ganância – enquanto Branca de Neve é contemplada com a felicidade, pessoal e coletiva, a rainha precisa ser punida.

No quadro sinóptico da película de 2012, podemos verificar que a função do dano não é sofrida somente pela princesa, mas também pela população e pelo príncipe, sendo Branca de Neve a responsável por sua reparação, o que é mais um ponto positivo para ela em questão de personagem ativa do enredo:

Quadro 08: Quadro sinóptico *Espelho, espelho meu* (2012)

| Função                         | Personagem responsável | Desenvolvimento                                                                                                                                                                          |
|--------------------------------|------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <i>Situação inicial</i>        | Madrasta               | O pai de Branca de Neve nunca mais foi visto, então, a madrasta assumiu o trono e ficou responsável por Branca de Neve.                                                                  |
| <i>Dano 1</i>                  | Madrasta               | A rainha explora o povo através da cobrança de impostos. A população vive triste diante da maldade da soberana e Branca de Neve permanece presa no castelo e incapaz de comandar o povo. |
| <i>Dano 2</i>                  | Madrasta               | A rainha enfeitiça o príncipe, fazendo-o agir como um cão a fim de que se case com ela.                                                                                                  |
| <i>Reparação do dano 2 com</i> | Branca de Neve         | Branca de Neve sequestra o príncipe e o beija, quebrando o                                                                                                                               |

|                                                    |                             |                                                                                                                                                                                                                                                   |
|----------------------------------------------------|-----------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| auxílio do elemento mágico                         |                             | encanto da rainha.                                                                                                                                                                                                                                |
| Reparação do dano 1 com auxílio do elemento mágico | Branca de Neve              | Branca de Neve liberta a fera que vive na floresta e derrota a rainha, fazendo com que esta pague o preço por usar magia: fique velha e sem poderes. Uma vez que a fera era o rei enfeitiçado, ele volta a reinar e o vilarejo recobra a alegria. |
| Castigo/punição                                    | Branca de Neve              | A rainha envelhece termina sem a sua magia e sem a sua beleza.                                                                                                                                                                                    |
| Final feliz                                        | Branca de Neve e o príncipe | O final feliz é concretizado a partir da libertação do povo e o casamento da princesa                                                                                                                                                             |

Fonte: Elaborado pelos autores.

Diante do exposto, podemos afirmar que a adaptação *Espelho, espelho meu* configura-se uma adaptação como produto. Na produção dirigida por Tarsem Singh, o texto-fonte foi apropriado pelo adaptador e ele o utiliza no processo de recriação. Notamos que *Espelho, espelho meu*, inclusive, questiona o comportamento feminino presente nos contos de fadas tradicionais, já que a própria protagonista afirma não querer que aconteça com ela o que acontecia nas histórias que conhecia, em que o príncipe salvava a princesa. Sendo assim, a produção de 2012 indica uma transição das atitudes femininas, revelando um comportamento diferente do presente no texto-fonte, apresentando uma outra perspectiva da história clássica conhecida.

Retornando à teoria da adaptação, concluímos que a adaptação cinematográfica cumpre com sua função, já que visa adequar o comportamento social presente do conto dos irmãos Grimm – no século XIX – ao comportamento da sociedade do século XXI, na qual o filme circula. Essa adequação está presente desde o momento em que há uma transgressão dos comportamentos sociais tidos como padrão nos séculos anteriores.

É importante ressaltar que, assim como observamos nas histórias da princesa adormecida por cem anos, na história de Branca de Neve, os títulos

também sugerem uma história sobre uma menina qualquer que, aparentemente, teria as características de ter a pele branca como a neve, cabelos negros como o ébano e lábios vermelhos como o sangue. Essa forma genérica de intitular as obras, assim como os nomes dos personagens, fazem com que se torne mais fácil a identificação do leitor/ouvinte/espectador. O próprio nome da princesa remete ao conto já conhecido, difundido pelos irmãos Grimm. Nesse sentido, podemos afirmar que o enredo acentua a influência do texto-fonte, visto que apresenta diversos elementos que levam o espectador a identificar a relação da película com o conto dos Grimm. Como aponta a teórica Linda Hutcheon, é isso que ocorre na grande maioria das adaptações, visto que elas não negam a história na qual se inspiraram. Isso se justifica pelo fato de não se tratar de tentar apagar o texto adaptado, mas sim revisá-lo e atualizá-lo.

Nesse sentido, as representações sociais, por exemplo, são modificadas, já que tanto os papéis masculinos quanto os femininos sofreram alteração ao longo do tempo. Assim, a mulher, por exemplo, passa a ser representada como possuidora de uma conduta ativa, que não apenas espera pelo seu príncipe encantado, mas também luta pelos seus objetivos. No filme *Espelho, espelho meu*, essa mudança é explícita, já que a protagonista literalmente luta contra o príncipe, chegando a vencê-lo.

Refletindo acerca das diferenças entre os personagens do conto clássico e da película, podemos compreender como as mudanças sociais ocorridas ao longo da história (a partir das informações encontradas em *História da vida privada* e *Minha história das mulheres*) são refletidas na adaptação. Os personagens da narrativa dos irmãos Grimm são planos, sendo constituídos por uma única qualidade ou ideia, ao passo que os personagens do filme se apresentam de maneira ambivalente e com complexidade maior, que é desenvolvida ao longo do enredo, apresentando conflitos interiores.

Acerca do final feliz da princesa, consolidado através do casamento, notamos que esse aspecto está presente no conto dos Grimm e permanece na produção cinematográfica do século XXI. Conforme sentenciado pela historiadora Michelle Perrot (2008), até o século XIX, a salvação feminina era

obtida de duas formas: através da vida religiosa e do matrimônio. No filme *Espelho, espelho meu*, a magia não é derrotada através do casamento, assim como a princesa não é salva pelo seu futuro marido. É através das suas próprias ações que isso acontece, ainda que ajudada pelos anões. Todavia, o casamento – projetado por homens – ainda está incluso no final feliz idealizado pela jovem princesa.

Em *História da vida privada*, Gérard Vicent explica que, ao longo do século XX, a figura feminina foi conquistando maior espaço na sociedade, exercendo as mesmas funções que os homens. Em *Espelho, espelho meu*, Branca de Neve e o príncipe possuem atitudes semelhantes, havendo até mesmo uma inversão de papéis, já que as ações dela são mais ativas que as dele.

Podemos concluir, portanto, ao compararmos o conto dos Grimm e o filme de 1937 com o filme *Espelho, espelho meu*, que há uma mudança nas representações sociais. Assim como na história de Bela Adormecida, o conto dos Grimm apresenta personagens com as características ideais do século XIX: a passividade e a submissão esperadas da mulher e a virilidade e a coragem do homem, comportamentos típicos da sociedade patriarcal do período. Já o filme *Espelho, espelho meu*, assim como *Malévola*, apresenta uma mudança no comportamento tanto feminino quanto masculino: enquanto a mulher começa a apresentar indícios de uma conduta ativa, a idealização do homem forte e corajoso é quebrada.

Assim, a partir das análises dos contos e dos filmes abordados, podemos afirmar que o gênero contos de fada sofreu alterações, as quais serviram para atender ao horizonte de expectativas do leitor/ouvinte/espectador, o que dialoga diretamente com as afirmações dos teóricos utilizados, pois as representações sociais nos textos literários e nas películas modificaram-se conforme as alterações ocorridas na sociedade ao longo do tempo.

Como vimos ao longo do nosso estudo, as representações sociais, segundo Moscovici (1978), visam elucidar os fenômenos sociais do indivíduo a partir de uma perspectiva coletiva, mas considerando também a individualidade do sujeito. O autor considera as representações como um aspecto compartilhado de maneira heterogênea pelos diversos grupos sociais, o que permite que o conhecimento seja construído de forma coletiva.

A partir da análise das obras que compõem o nosso *corpus*, podemos verificar como ocorrem as mudanças nas representações sociais nos contos clássicos e em suas adaptações cinematográficas, levando em consideração o contexto de cada um dos contos e filmes escolhidos. Verificamos que um mesmo personagem, como a princesa adormecida, por exemplo, pode exercer funções diferentes se compararmos os clássicos e as suas adaptações. Nesse sentido, é necessário sistematizar como os mesmos personagens são caracterizados nas diferentes versões escolhidas como *corpus*, compreendendo, dessa forma, as mudanças na sua representação, bem como as motivações para tais alterações, considerando o contexto de produção e a forma de arte de cada uma das obras.

Antes de nos determos na representação da personagem fada nas obras analisadas, precisamos ressaltar que essa personagem não está presente nos contos de Branca de Neve e em suas adaptações cinematográficas. Nessas obras, temos apenas a personagem bruxa (rainha). Dessa maneira, pautaremos a análise da representação dessa personagem a partir das histórias da princesa adormecida. Além disso, a história da Bela Adormecida não possui a personagem da bruxa. Porém, consideraremos a personagem da fada que lança a maldição como a personagem que mais se aproxima desse perfil, considerando-a uma fada/bruxa.

No conto de Charles Perrault, “A Bela Adormecida no bosque”, sete fadas são convidadas para o batizado da princesa. Todas elas presenteiam a menina com dons. Além disso, a última fada a conceder o dom à criança exerce a função de *elemento mágico que auxilia na reparação do dano* sofrido pela protagonista, pois ameniza a maldição, tornando possível que a menina desperte através do beijo de amor verdadeiro. O mesmo acontece na versão

do conto publicada pelos Irmãos Grimm, com a diferença apenas no número de fadas, de doze para sete.

Já na película de 1959, elas possuem um protagonismo muito maior. Além disso, no filme, elas são caracterizadas como boas e honrosas, vestem roupas coloridas, voando de maneira delicada e com a voz mais aguda, se comparada à personagem antagonista. Elas tentam proteger a princesa, inicialmente amenizando a maldição e, depois, abdicando de suas próprias vidas para cuidar da menina na floresta, vivendo sem magia e exercendo as tarefas do lar e os cuidados do bebê. As personagens, inclusive, demonstram animação ao tratarem dos cuidados domésticos e da criação da criança.

Contudo, por mais que as fadas se esforcem, não conseguem desenvolver as tarefas do lar corretamente, pois não foram preparadas para isso, não passaram pelos ensinamentos necessários para ser uma boa dona de casa, como vimos ser necessário em *História da vida privada*.

Na película, as fadas possuem um papel ativo, sendo, inclusive, fundamentais para a salvação da princesa. Elas libertam o príncipe do calabouço de Malévola e, através da sua magia, ajudam-no a derrotá-la: a espada que atinge o coração de Malévola enquanto está transformada em dragão sai das mãos do príncipe, mas está encantada pelas fadas, tornando-as, portanto, essenciais para a ação. Elas possuem a coragem de enfrentar a vilã da história, protegendo a figura masculina e a protagonista. Ademais, elas cumprem a tarefa dada pelo rei, de retornar ao castelo com a princesa, dezesseis anos depois de seu nascimento.

Nesse sentido, embora elas possuam uma conduta ativa, as boas fadas representam, ao lado da princesa, o comportamento feminino esperado pela sociedade do século XIX e início do século XX, quando a figura feminina já trabalhava fora de casa, mas ainda abdicava de condições melhores em favor da família, exercendo um papel na esfera pública, permanecendo, contudo, pertencente ao espaço privado, priorizando os cuidados com a casa, os filhos e o marido.

Na produção cinematográfica de 2014, as fadas também abdicam de suas vidas para cuidar da menina. Porém, não fazem isso de bom grado: elas cumprem a ordem que o rei lhes dá, mas contrariadas. Quando chegam ao chalé onde viveriam com a menina, reclamam demasiadamente das tarefas do lar que precisariam exercer e não conseguem cuidar da criança de maneira adequada, sendo necessário que o corvo, a pedido de Malévola, alimente a menina. Elas são caracterizadas como fadas atrapalhadas e incapazes de criarem um bebê, são obrigadas a sair do centro do poder (castelo) e vão para um tipo de casa ligada à classe mais baixa (chalé).

Além disso, não conseguem cumprir corretamente a ordem de Stefan, pois Aurora é uma personagem ativa, que transgride as proibições das fadas, principalmente a de retornar ao castelo apenas um dia após completar dezesseis anos. Elas tentam encontrar um príncipe que desperte a jovem, sem sucesso, pois o que quebra o encanto é, na verdade, o beijo de Malévola. A ação delas é improdutiva, ao contrário do texto clássico, em que a ajuda do príncipe torna-se positiva.

Tendo em vista que *Malévola* (2014) é uma adaptação não só dos contos literários, mas também – e principalmente – da película de 1959, a questão de as três fadas serem representadas de maneira distinta, beirando o cômico, demonstra a intenção da adaptação: criticar/questionar o(s) texto(s)-fonte.

Entre as personagens fada e bruxa, temos Malévola, pois, embora ela seja chamada de fada nos contos e nas películas, suas ações – predominantemente negativas – aproximam-se mais da figura típica da bruxa<sup>42</sup>, portanto será assim que a analisaremos.

---

<sup>42</sup> Nos contos de fadas clássicos, a personagem bruxa é apresentada como muito má. Porém, é importante ressaltar que, a partir do século XX e principalmente nesse início do século XXI, as adaptações de contos de fadas literárias e cinematográficas vêm quebrando os paradigmas em relação a essa personagem, como poderemos ver, por exemplo, na análise do filme *Malévola* (2014).

Na obra de Perrault, assim como no conto dos Grimm, a fada/bruxa amaldiçoa a princesa por não ter sido convidada para a celebração de seu batizado (*Dano 1*) – é o mesmo caso de Malévola, que tem as asas roubadas por Stefan, que assume como rei, ou seja, em ambos casos, a maldade das mulheres é uma vingança a uma ação masculina –, demonstrando, portanto, uma atitude distinta da esperada pela sociedade patriarcal do século XVII. Por esse motivo, ela não é representada como um perfil que deve ser seguido pelas mulheres da época, já que as que não obedecessem aos comportamentos previamente estabelecidos pela sociedade eram transformadas em bruxas más, em mulheres estéreis (solteiras), velhas e feias, assim como ocorre com a fada/bruxa que lança a maldição.

Enquanto as boas fadas são auxiliares na reparação do *dano* sofrido pela princesa adormecida, a fada má que lança a maldição exerce a própria função do *dano*. Nos filmes, Malévola é atrelada à cor verde, que sempre está presente quando a personagem está em cena, assim como o seu corvo. As roupas da fada são negras com detalhes roxos, ao contrário da vestimenta das demais fadas, com cores alegres. No filme de 1959, a fada/bruxa é representada com um comportamento ativo, assim como nos contos. Porém, na película do século XX ela captura o príncipe, demonstrando-se superior à figura masculina. O príncipe só consegue derrotá-la com a ajuda das três boas fadas, pois o poder de Malévola é superior à força do príncipe, que só consegue despertar Aurora porque as fadas o salvam do calabouço da fada/bruxa e ajudam-no a chegar até o palácio.

Diante das ações da fada/bruxa, o único desfecho possível seria o que ela fosse punida por sua maldade. Dessa forma, ela é derrotada pelo príncipe e pelas fadas, é atingida por um golpe de espada, que a leva à morte.

Já na produção cinematográfica de 2014, conforme o próprio título aponta, a fada/bruxa possui um papel fundamental, atuando como protagonista da obra. Inicialmente, ela é retratada como uma jovem e linda menina que vive em harmonia com a natureza e as demais criaturas habitantes do reino dos Moors. Ela é caracterizada como bondosa, protetora do reino, corajosa e curiosa, possuindo um comportamento ativo e sobrepondo-se às figuras

masculinas (Stefan e rei). Ela é violada pelo personagem masculino que ama, passando por uma dor física e emocional, já que, além de ter suas asas roubadas, precisando lidar com a dor física, também precisa lidar com o sofrimento diante da traição e da perda da habilidade de voar, uma de suas principais características – as asas são um símbolo da liberdade da mulher em tomar ações e em ser ativa, Stefan castra o seu poder de voar, roubando sua liberdade, alegria e independência. Essa violação pela qual Malévola passa consiste no *dano 1*, e a reação da fada diante dele é causar o *dano 2*, amaldiçoando a menina para atingir o novo rei, Stefan.

Entretanto, ela aproxima-se da menina amaldiçoada, desenvolvendo um afeto verdadeiro por ela, salvando, inclusive, a sua vida, alimentando-a e cuidando dela quando as três fadas não conseguem fazê-lo. Vale ressaltar que, na sociedade patriarcal, fornecer o alimento para a família era uma ação tipicamente masculina, Malévola age como homem racional dada à inexperiência das fadas, que representam as mulheres jovens, obrigadas a casarem e a terem filhos.

A partir do sentimento que desenvolve pela menina, ela permite que a mesma conviva no reino dos Moors, recobrando sua alegria. É importante ressaltarmos que, quando Malévola é traída por Stefan, ela estende a escuridão – símbolo de sua maldade e tristeza – que tomou conta de seu coração por todo o seu reino, tornando o lugar triste e assustador. Porém, a partir do contato com a princesa, tanto Malévola quando Moors voltam a ser como eram antes.

A fada/bruxa é caracterizada como forte e inteligente, derrotando o exército dos humanos por diversas vezes. Arrependida do mal que causara em Aurora, tenta, em vão, revogar o feitiço, sendo o insucesso a sua *punição*. Todavia, devido ao amor que desenvolve pela jovem, Malévola consegue reparar o dano 2, arriscando a própria vida para salvar a menina. Ao final da película, ela poupa a vida do rei, quando tem oportunidade de vingar-se matando-o. Essa atitude demonstra a mudança no comportamento de Malévola ao longo do filme. Portanto, enquanto as demais obras da princesa adormecida analisadas são pautadas pela dicotomia entre o bem e o mal, em *Malévola*, o

bem e o mal misturam-se, confundindo-se: a fada/bruxa passa por uma mudança de comportamento a partir da relação que estabelece com Aurora. Dessa maneira, a personagem passa por uma espécie de humanização e, por isso, não pode mais ser caracterizada de maneira maniqueísta, como indicado pelas identidades contemporâneas apontadas por Stuart Hall.

Nas duas versões publicadas pelos Irmãos Grimm do conto de Branca de Neve, encontramos na personagem da rainha a figura da bruxa, pois ela transforma-se/disfarça-se para ludibriar a menina, além de possuir um espelho mágico e criar uma maçã envenenada que leva a menina ao sono da morte. Na versão publicada entre os anos de 1812/1815, é a própria mãe quem exerce esse papel e provoca o dano à menina, devido à beleza desta superar à daquela. Ela é caracterizada como vaidosa, desejando ser a mais bela de todas as mulheres da Terra e mataria a filha por isso. Os sentimentos que possui em relação à menina é de inveja e ódio. Tendo em vista esse comportamento, que vai de encontro ao esperado para uma mãe, durante o século XIX, a personagem é punida por Branca de Neve ao final da história, além de não recuperar o seu posto de “a mais bela de todas”, é condenada a calçar sapatos de ferro aquecidos e dançar até a morte.

Na adaptação dos compiladores alemães publicada em 1822, a rainha/bruxa é representada da mesma maneira. Porém, um aspecto relevante é a morte da mãe da menina, sendo o papel de rainha/bruxa exercido pela madrasta da jovem. Os fatos, em relação à rainha, se desenvolvem da mesma forma e o conto traz a mesma caracterização da bruxa que na versão anterior.

Na adaptação de 1937, a rainha também é caracterizada como invejosa e ardilosa. Ao perceber que a beleza da menina pode superar a sua, cobre a jovem de andrajos e coloca-a para trabalhar. Ainda assim, a beleza de Branca de Neve supera a beleza da sua madrasta. Sabendo disso, a vilã ordena que o caçador – não por coincidência um homem – mate a enteada na floresta. Porém, como ele não consegue cumprir a sua ordem, ela mesma vai atrás da jovem para enfeitiçá-la. Assim como nos contos, a bruxa exerce a função de dano sobre Branca de Neve e, por isso, precisa ser punida no final, caindo do precipício enquanto fugia dos anões – aspecto mais natural que a punição dos

sapatos de ferro aquecidos em brasa. Dessa maneira, a personagem da rainha/bruxa representa o comportamento ativo feminino que não deveria ser seguido, assim como a fada Malévola.

No filme de 2012, essa personagem, a rainha/bruxa, é a própria narradora da história e isso sempre faz uma grande diferença para a diegese narrativa, pois é inteligente e interesseira. O *dano* que causa não é à princesa, mas ao povo que governa. É uma personagem ativa que busca aquilo que deseja, contando com a ajuda da magia e sem se preocupar com as consequências de usá-la, assim como a bruxa do filme de 1937. Portanto, a figura da madrasta, nessa película, permanece sendo representada como possuidora de uma conduta ativa e que recebe uma punição ao final da trama. Seu ideal não é apenas ser a mais bela do reino, ela também objetiva casar-se com o príncipe e resolver os seus problemas financeiros – aspecto inexistente nas versões anteriores, característica marcante de um filme feito no auge do consumismo. Uma vez que temos duas figuras femininas ativas, podemos explicar a punição da rainha pela intenção de suas ações. Enquanto Branca de Neve tem uma conduta ativa em prol do povo, a madrasta pensa de forma individualista, apenas em si mesma, não se importando com as consequências de suas ações para as pessoas que estão na sua volta.

A figura do príncipe também é representada de maneira distinta se compararmos os contos analisados com as suas adaptações cinematográficas. Na versão do conto de Charles Perrault, o príncipe desperta a princesa, reparando o dano sofrido por ela e possibilitando o final feliz através da ajuda das fadas, que amenizam a maldição. Na segunda parte do conto, chega a tempo de salvar a esposa e os filhos da mãe ogra, reparando o segundo dano sofrido pela jovem. Ele é caracterizado como valente e aventureiro, conforme o padrão do período, aspectos importantes para a sociedade de então. Na versão dos Grimm, o príncipe é caracterizado da mesma maneira, agindo como o único agente reparador do dano causado pela fada.

Na película de 1959, o príncipe é caracterizado de maneira estereotipada: jovem, com a pele clara, cavalgando em um cavalo branco, curioso e corajoso. Ele não fica arrasado com o que lhe é dito que não poderá

casar-se com Rosa, já que está prometido em casamento para a princesa, que ele não sabe tratar-se da mesma pessoa, ele decide que seguirá os seus desejos, seguindo o padrão estabelecido no Romantismo do século XIX, e vai ao encontro da camponesa, desvencilhando-se do pai, ao contrário da princesa, que resignada retorna ao castelo para seguir o seu destino, agindo de maneira passiva e submissa ao padrão masculino, conforme era esperado das mulheres “corretas” desse período.

Ressaltamos que o príncipe só derrota a fada/bruxa devido ao auxílio das três boas fadas. Ele é capturado por Malévola e libertado do seu calabouço pelas fadas, que o protegem, possibilitando que chegue até o castelo para despertar a princesa com um beijo de amor. Diante do dragão, um ícone da maldade maniqueísta presente no enredo, quando está quase derrotado, a intervenção dos seres mágicos permite que ele derrote a vilã, possibilitando o final feliz da história. Podemos apontar que as fadas, aspecto feminino, são coadjuvantes do masculino, não agem, auxiliam.

Já na produção cinematográfica de 2014, o príncipe possui um papel menor, pois tem um significado mais coadjuvante na narrativa e aparece em poucas cenas da película. Ele encontra Aurora na floresta e ela o orienta sobre como chegar ao castelo de Stefan, demonstrando ter mais conhecimento que ele. Além disso, não é ele quem decide ir até Aurora, mas a fada/bruxa que o leva, na esperança de que ele possa quebrar a maldição, não é ativo, sua pouca importância dá-se pela sua inatividade, por não se mostrar pró-ativo como se esperado do agente masculino até então. Quando se depara com a princesa e é incentivado a beijá-la, ele hesita, afirmando mal conhecê-la, não é mais o valente curioso de antes. Porém, diante da insistência das fadas, ele beija a princesa, mas não consegue quebrar a maldição, demonstrando sua incapacidade de salvar a figura feminina da história, nem de maneira solitária (como nos contos clássicos), nem sendo ajudado pelas fadas (como na película de 1959).

Nos contos de Branca de Neve, as ações do príncipe protagonizam o salvamento da princesa ao lado do criado, pois, nas duas versões a jovem é despertada pela ação do criado. Todavia, como vimos no capítulo anterior, os

criados não poderiam ser protagonistas da reparação do *dano* e, por isso, o salvamento da princesa é atribuído à figura do príncipe.

Na versão cinematográfica de 1937, o príncipe aparece em apenas dois momentos na película: primeiro quando conhece a jovem, enquanto esta realiza as suas tarefas domésticas e, depois, quando a beija para despertá-la, reparando o dano causado pela madrasta. Depois, ele leva a menina consigo, concretizando o final feliz da obra. Por mais que apareça só no final do enredo, a reparação do dano é atribuída totalmente a ele e não mais dividida com o criado como nos textos anteriores, ele toma o protagonismo e leva a jovem consigo.

No entanto, na adaptação de 2012, o príncipe é apresentado de maneira distinta, trazendo, inclusive, um tom cômico à história: inicialmente, ele é caracterizado como forte e corajoso. Porém, logo ele é derrotado pelos anões e libertado por Branca de Neve. Como no filme *Malévola* (2014), uma importância humanizada é dada ao homem, o qual é destituído de qualidades tradicionalmente dadas à figura masculina, ele é mais realista e não o símbolo da positividade idealizada tradicionalmente atribuída aos homens. Ele é enfeitiçado pela rainha, sendo ele quem sofre o *dano* e precisa ser salvo. Enquanto está sob o encanto da poção de amor de cãozinho, ele age como um cachorro, completamente apaixonado pela soberana. Quem o salva é a própria Branca de Neve, que com um beijo de amor quebra o feitiço da rainha.

Porém, não é ele quem possibilita a reparação do dano principal da trama, mas sim a princesa. Dessa forma, há uma quebra de expectativa por parte do espectador acostumado com o padrão dos contos de fadas tradicionais, pois o comportamento masculino é representado de maneira distinta se comparado ao conto. A figura masculina mostra-se frágil e ingênua, o príncipe chega a ser enfeitiçado pela rainha, tal como a Bela Adormecida nos contos clássicos. Ademais, a figura masculina representada pelo príncipe não consegue ajudar a princesa e livrá-la da madrasta, uma vez que é enfeitiçado e age como um cão devido à poção. Esse comportamento indica a sua incapacidade de salvar e proteger a si mesmo e à figura feminina. Percebemos, portanto, que na contemporaneidade, há também, tal como nos personagens

femininos, uma quebra da idealização da figura do príncipe dos contos de fadas, pois essa figura passa a não ser caracterizada como o personagem mais corajoso e esperto. No filme, por exemplo, ele é vencido pelos anões e salvo por Branca de Neve.

Antes de nos referirmos à representação da personagem da princesa, é necessário que tratemos de outras figuras presentes nas obras analisadas: trata-se de outros aspectos do masculino: o cozinheiro, na versão de “A Bela Adormecida no bosque”, de Perrault, o rei nas versões de Bela Adormecida – literárias e cinematográficas – os anões e o caçador nas versões de Branca de Neve. Ademais, acreditamos ser importante, também tratarmos do personagem corvo no filme *Malévola* e da rainha nas versões da história da princesa amaldiçoada.

A personagem da rainha, nas versões da princesa amaldiçoada, é caracterizada essencialmente com uma conduta passiva. Na versão de 1959, por exemplo, ela sequer envolve-se nas questões acerca do casamento da filha, já que esse era um assunto de responsabilidade da figura masculina. Além disso, quando *Malévola* amaldiçoa Aurora, ela olha para o rei à espera de uma salvação que não vem. O mesmo acontece na versão de 2014, pois a rainha pouco aparece na película. Até mesmo sua morte é apenas mencionada a Stefan, não sendo apresentada através das cenas.

Já o rei, em todas as versões aqui citadas, tenta ingenuamente exercer o seu papel de protetor da família, ordenando que as rocas de fiar fossem queimadas e mantendo a filha sob vigilância. Entretanto, por mais que tente, ele não consegue evitar que a maldição concretize-se, pois se trata de uma força sobrenatural ou natural – se considerarmos o despertar de Bela Adormecida como o despertar da menina que se transforma em mulher, pronta para a vida sexual e o casamento –, a qual ele não pode impedir. Na adaptação de 2014, o rei é apresentado de maneira distinta, pois comete o dano principal da película por ganância. Ele ajoelha-se perante a fada, implorando que ela tenha misericórdia de sua filha, demonstrando subordinação a ela. Todavia, isso não é suficiente e a maldição concretiza-se. Tomado pelo ódio, Stefan fica obcecado por vingança e não aproveita os

dezesseis anos ao lado da filha. Quando ela retorna ao castelo, inclusive, ele não lhe deseja boas-vindas, apenas ordena que fique trancada a fim de evitar a concretização da maldição. Sua prioridade é matar Malévola, tanto que acaba morrendo por isso.

A figura do caçador na história de Branca de Neve é apresentada como clemente nas duas versões do conto e na versão cinematográfica dos Estúdios Walt Disney, ele sente pena da menina e, por isso, não a mata, permitindo que fuja pela floresta. Todavia, na versão de 1937, ele chora e ajoelha-se diante da menina, pedindo seu perdão e demonstrando a sua subordinação em relação à princesa. Já no filme *Espelho, espelho meu* (2012), o caçador é apresentado como medroso e fraco, aterrorizado enquanto permanece na floresta com Branca de Neve. Ele menciona que deixará a menina viva por gratidão a seu pai, mas logo corre amedrontado, demonstrando o contrário das características da figura masculina das histórias clássicas e trazendo, ao lado do príncipe, o tom irônico à película.

O corvo Diaval é representado como amigo, fiel e responsável. A ele é atribuída a tarefa de cuidar da jovem Aurora ainda bebê, já que as fadas não são capazes de fazê-lo, ele é como a metade masculina dos seres mágicos, iguala-se às fadas. Sem ele, a personagem poderia não ter sobrevivido. Além disso, ele acompanha a fada durante a sua redenção, sendo seu auxiliar em tudo o que precisa. Inclusive, é ele quem tem a ideia de que pode ser a salvação de Aurora. Sem o seu apoio, talvez Malévola não fosse até o reino tentar despertar a princesa através do beijo do príncipe, o que, por consequência, não permitiria que ela mesma despertasse a jovem. Portanto, o corvo tem um papel essencial na película, sendo apresentado de maneira diferente dos demais personagens masculinos. A relação entre Diaval e Malévola é uma espécie de completude, ele aproxima-se da figura dos anões, no conto “Branca de Neve”. Todavia, diferentemente dos anões, Diaval não pede nada em troca de sua lealdade, o faz por gratidão à Malévola – novamente, são os representantes das classes baixas que ajudam, como o criado no conto de Branca de Neve ou a cozinheira, em *Espelho, espelho meu*.

Os anões são apresentados como auxiliares da princesa, mas permitem que ela permaneça em sua casa pelos dotes domésticos que esta apresenta e por tudo o que ela, como representante feminina, pode lhes oferecer, diferentemente do que acontece com o corvo e as fadas. Os anões são caracterizados como trabalhadores nas versões literárias e na versão de 1937, enquanto no filme de 2012 são ladrões. Todavia, através da convivência com a princesa, ocorre uma mudança de comportamento por parte dos personagens e eles passam a agir em prol do povo, aspecto valorizado na atualidade e que sequer é citado nos contos clássicos, auxiliando a protagonista a obter o seu final feliz.

Tratando da personagem da princesa, temos, nas versões literárias analisadas, uma personagem que age de maneira passiva e submissa. Bela Adormecida, nas versões de Charles Perrault e dos Irmãos Grimm, vai ao encontro do comportamento esperado pela sociedade patriarcal da qual faz parte: é caracterizada como bela, admirável, com uma voz que se aproxima do canto de um rouxinol, assemelhando-se a um anjo e necessitando da figura masculina para salvá-la. Notamos, portanto, que os adjetivos que descrevem a princesa estão relacionados à beleza, valorizando o aspecto físico. Ela sofre o *dano* e passa a maior parte da história adormecida, sofrendo, ainda, na versão de 1697, com a maldade da sogra ogra que tenta devorá-la. A jovem não investe contra a sogra, pois essa é mais velha que ela e, por ser a mãe de seu marido, a princesa deve-lhe subordinação, ela não pode salvar os filhos da sogra, pois esse salvamento pressupõe ação e a mulher ideal da sociedade patriarcal é fundamentalmente passiva.

Além disso, a jovem adormece durante a puberdade, despertando-se pronta para o casamento, após o período de latência. Ela acorda, portanto, não mais como uma menina, mas como uma mulher pronta para a vida adulta. A partir do observado em *História da vida privada*, as mulheres deviam ficar reclusas durante esse período, pois precisavam preparar-se para o matrimônio, o sono separa a criança que adormece da mulher que é despertada pelo príncipe, personagem ativo, quando já está preparada para a união sexual.

Portanto, nas duas narrativas, de Perrault e dos Grimm, a personagem da princesa é a representação ideal do perfil feminino esperado pela sociedade patriarcal da qual os contos pertencem. A personagem transforma-se, de uma criança curiosa, em uma mulher submissa, não só ao príncipe que a salva e torna-se seu marido, como também à mãe desse príncipe, sua sogra.

É importante destacarmos que, na versão do conto da princesa adormecida publicada por Charles Perrault, a submissão da protagonista é total e ainda mais enfatizada, já que a princesa se resigna a ponto de permitir que o príncipe mantenha a união e os filhos em segredo da família real. Além disso, os dois contos cristalizam a ideia de uma mulher frágil e que precisa da proteção masculina, mesmo que externa ao casamento, como perfil ideal feminino.

Da mesma maneira que acontece nos contos, no filme de 1959, a princesa também é caracterizada a partir de seus atributos físicos: linda e comparada a um raio de sol. Na película, alguns pontos que não estão presentes nos contos destacam-se. Primeiramente o fato de a menina ser prometida em casamento antes mesmo de seu nascimento, pois o matrimônio proporcionaria a união entre os dois reinos. Vemos, nesse sentido, a concepção do casamento como um contrato, feito entre os pais do casal, como era comum no século XIX e XX, quando o mesmo era arranjado da forma que fosse mais conveniente para as famílias. A figura do pai é quem tratava do arranjo, pois todos deveriam subordinar-se a ele dentro do lar.

Outro aspecto que não está presente nos contos é o fato de Aurora realizar as tarefas domésticas. Enquanto limpa a casa, a jovem cantarola, demonstrando-se feliz com a sua situação. Essa característica vai ao encontro dos ensinamentos que se pretendia passar na sociedade do período de lançamento do filme, pois as mulheres deveriam encontrar prazer nas suas atribuições dentro do lar, como vimos em *História da vida privada*.

Um ponto que também surge apenas na película é o contato da menina com o príncipe antes do casamento. Ela apaixona-se por ele, transgredindo a ordens das fadas de não falar com estranhos. Ainda assim, embora

apaixonada, ela aceita a condição de princesa e retorna para o castelo junto com as três boas para encontrar o seu pai, juntamente com o futuro marido e concretizar aquilo que havia sido planejado para ela por parte do pai.

Além disso, a menina sofre o dano e aguarda pela figura masculina para salvá-la através do beijo de amor verdadeiro. Percebemos, portanto, que no filme dos Estúdios Walt Disney de 1959 a princesa continua sendo representada essencialmente como passiva, conforme esperado para o período em que a película foi produzida, apesar de a sociedade já ter começado a mudar em alguns aspectos no tocante à figura feminina.

Já na produção cinematográfica *Malévola* (2014), a princesa possui um comportamento diferente, seguindo o padrão da sociedade do século XXI. Sua caracterização física permanece a mesma: cresce com graça e beleza. Todavia, é curiosa (atributo masculino nos contos clássicos) e busca conhecer o mundo, tentando descobrir, inclusive, o que existe por trás da muralha de espinhos na floresta, ou seja, o reino dos Moors. A menina é corajosa (outro atributo masculino na sociedade patriarcal) e não se assusta quando entra em contato com Malévola, mesmo sendo uma criança não recua diante da imagem da fada com chifres, ao contrário, curiosa, pede colo e toca-os. Ademais, a presença da menina em Moor faz com que o encanto do lugar seja retomado, ao contrário das outras versões analisadas, nessa obra ela é ativa e decide viver em Moor.

Aurora é questionadora e ativa, ao saber da maldição, confronta Malévola, não permitindo que esta se explique e vai ao encontro do pai, o rei, confrontá-lo também. Ela é tão ativa quanto Malévola, pois transgredir dentro daquilo que a película permite: ela desobedece a ordem de retornar ao castelo apenas um dia depois do seu aniversário e enfrenta o rei para salvar a fada. Nesse sentido, é ela quem exerce a função de reparação do *dano 1*, pois devolve as asas de Malévola, permitindo o seu final feliz.

O desfecho da produção ocorre com a coroação da jovem, que tem o seu final feliz ao lado da fada, como desejava, comprovando como conseguiu aquilo que almejava através das suas ações. Portanto, ela foge do padrão

feminino observado nas demais obras que tratam da história da princesa adormecida analisadas em nossa pesquisa, aproxima-se muito mais das conquistas femininas ocorridas ao longo do século XX e apontadas pelos teóricos aqui analisados.

Ainda tratando da representação da personagem da princesa das obras que compõem esta tese, temos a figura de Branca de Neve, que nas duas versões dos irmãos Grimm também representa as características esperadas para a mulher ideal do século XIX. Ela é caracterizada pela sua beleza e por seus dotes domésticos, agindo de maneira submissa e passiva. Ela permanece na casa dos anões devido a esses atributos do lar, pois eles lhe impõem a condição de cuidar da casa em troca de abrigo. Vemos, portanto, como essa representação vai ao encontro do esperado para o período, já que, como vimos no capítulo 2, deixar a casa impecável e manter a educação dos filhos em dia era uma tarefa da figura feminina que deveria ser priorizada.

Todavia, por mais que sua conduta nos contos seja passiva, é ela quem ordena a punição da mãe/madrasta, fazendo com que esta use calçados de ferro aquecidos em brasa e dance até a morte. Ainda assim, isso só é possível porque ela fora salva pela figura masculina.

Na produção cinematográfica de 1937, a protagonista segue sendo caracterizada dessa maneira. Assim como Aurora, ela cantarola enquanto trabalha, lavando as escadarias do castelo. A voz narradora aponta que a jovem é inocente e ingênua. Ademais, a menina acredita que a sua salvação/libertação só seria possível através do casamento, como observamos a partir das canções que compõem a película. Branca de Neve sofre o dano e, de fato, é despertada pelo príncipe através do beijo de amor.

Na sociedade patriarcal do século XIX e início do século XX, o perfil ideal feminino era aquele caracterizado por uma conduta passiva, sendo a mulher submissa à família e ao esposo e detentora de um instinto (ensinamento) materno, com dotes domésticos. Nesse sentido, se as mulheres permanecem mais à esfera pública do que à esfera privada, eram caracterizadas como selvagens e exemplos a não serem seguidos.

Por conseguinte, no conto clássico dos irmãos Grimm – em suas duas versões – e na versão cinematográfica de 1937, temos a protagonista representada como uma figura dedicada aos trabalhos domésticos, um ser frágil e ingênuo, que precisava de proteção da figura masculina, seja pelos anões ou seja pelo príncipe. Já que possui um comportamento submisso, Branca de Neve é contemplada com a felicidade, que chega através do príncipe que a salva. Dessa forma, o conto dos irmãos Grimm e a película de 1937 incentivam a espera e a paciência feminina, do mesmo modo que propõe uma submissão desta sob a figura masculina, comprovando que a mulher possuidora desses requisitos seria presenteada com a felicidade, a exemplo de Branca de Neve.

Já em *Espelho, espelho meu*, a protagonista conquista seu final feliz através da sua mudança de comportamento: de jovem ingênua e submissa transforma-se em uma mulher corajosa, que batalha por seus desejos e acaba por salvar o reino, indo ao encontro das mudanças ocorridas no comportamento feminino ao longo do século XX e início do século XXI, como vimos em *Minha história das mulheres*, de Michelle Perrot (1991).

Conforme Linda Hutcheon explica, ao analisar uma adaptação, é preciso pensar que o adaptador pode querer apresentar uma visão crítica acerca da história adaptada, elaborando uma releitura da mesma. É exatamente isso que encontramos no filme *Espelho, espelho meu*, pois vemos uma representação dos perfis sociais diferente do conto. A adaptação cinematográfica em questão realiza, inclusive, um questionamento do perfil feminino que espera pelo príncipe para encontrar a salvação e que não tem atitudes que visem lutar pela sua felicidade. O filme subverte esse perfil e apresenta personagens com uma conduta ativa que se sobrepõe à figura masculina.

Temos, portanto, um novo perfil de princesa. Nessa produção cinematográfica, Branca de Neve apresenta uma conduta ativa, questionando as imposições da madrasta e lutando pelo bem-estar do seu povo, caracterizando-se, assim, como uma heroína. Ademais, a princesa demonstra-se mais astuta que a figura masculina, pois são o príncipe e o rei que se deixam enfeitiçar pela rainha má e são salvos por Branca de Neve. Além disso,

a princesa também ajuda os anões a serem aceitos novamente pelo povo do vilarejo. Assim é a princesa que quebra o feitiço da rainha, e não ao contrário, como acontece nos contos e no primeiro filme. Branca de Neve é a figura ativa da narrativa, que conquista o seu final feliz devido suas próprias atitudes.

Ainda assim, os anões permitem que ela permaneça em sua casa devido aos dotes domésticos, o que também dialoga com o contexto da película, pois de acordo com os apontamentos encontrados e *História da vida privada*, o trabalho doméstico ainda resiste às revoluções igualitárias ao longo dos séculos<sup>43</sup>.

Por mais que vejamos essas alterações nos comportamentos das figuras masculinas e femininas, o final feliz que ocorre através do matrimônio ainda permanece. O desfecho da película ocorre com o casamento de Branca de Neve com o príncipe, enquanto esta entoava uma canção que diz “eu acredito no amor”, confirmando como ainda que possuam uma conduta ativa, as mulheres do século XXI ainda são representadas como que acreditando não apenas no amor, mas também no casamento. Nas adaptações cinematográficas aqui citadas e também em grande parte da sociedade atual, o matrimônio ainda é um objetivo feminino, herança dos séculos anteriores, quando o casamento e a maternidade eram a função feminina, como vimos em *História da vida privada*.

Ao passo que nos contos e no primeiro filme de animação em cores dos Estúdios Walt Disney, a jovem Branca de Neve era representada como um indivíduo frágil que precisa ser salvo pela figura masculina, no filme mais recente a princesa é representada como uma mulher que passa por um processo de amadurecimento e torna-se independente, forte e que luta pelo bem do seu povo, tal como se espera de uma mulher do século XXI. Porém, o filme também apresenta resquícios do comportamento feminino dos séculos

---

<sup>43</sup> As lutas femininas já alcançaram diversas conquistas, como o direito ao voto, ao divórcio, ao trabalho e à educação. A luta por igualdade salarial e outros direitos básicos é constante. Em pleno século XXI, a divisão das tarefas domésticas [com os parceiros] é vista, na maioria das vezes, como uma ajuda, não como uma divisão, demonstrando que o cuidado com a casa continua sendo visto como uma atribuição feminina. Embora muitas discussões sobre esse tema venham sendo feitas, ainda é pouco diante da quantidade de mulheres que possui jornada dupla, trabalhando fora e, ao chegar, tendo que limpar a casa e cuidar dos filhos, muitas vezes, sem contar com o companheiro.

passados, como o comportamento de Branca de Neve, no início do filme, por exemplo, caracterizada como uma menina submissa e ingênua.

Ademais, em *Espelho, espelho meu*, Branca de Neve também é caracterizada por seus dotes domésticos, pois é por seu cuidado com o lar que os anões permitem que ela permaneça na casa. Essas características de submissão, ingenuidade e boa dona de casa são substituídas ao longo da película, pois a protagonista torna-se uma mulher esperta, ativa e questionadora. Por esse motivo, os anões passam a valorizá-la por sua capacidade de aprender, sua atuação nas lutas e sua bravura. Tal transformação no comportamento e na caracterização de Branca de Neve revela o novo perfil feminino em construção ao longo dos séculos XX e XXI.

## Considerações Finais

Iniciamos a presente tese tratando da adaptação e de como ela está presente nos dias atuais, nos mais diferentes campos da sociedade. Escolhemos a autora Linda Hutcheon, com as obras *Uma teoria da adaptação* (2013) e *Uma teoria da paródia* (1985), para teorizar sobre o assunto. Apontamos que toda adaptação leva em consideração tanto o contexto de produção e recepção da obra quanto o público ao qual se dirige.

Além disso, conforme a linha teórica de Hutcheon, o texto que serve de inspiração para uma adaptação não pode ser visto como superior ao novo texto, pois os dois possuem o seu valor, já que são obras únicas e originais. Acerca da adaptação, vimos que a mesma sempre possui uma intenção, seja a de homenagear ou criticar o texto-fonte. Utilizamos alguns apontamentos teóricos de Julia Kristeva, com a obra *Introdução à semanálise* (1974), para corroborar o exposto por Hutcheon acerca da intertextualidade e das dimensões do texto literário: autor, obras e leitor. Também tratamos da questão das representações sociais a partir das obras de Stuart Hall (2014) e Serge Moscovici (1978).

Cabe aqui mencionar a intenção das adaptações analisadas: enquanto os filmes de 1937 e 1959 buscam seguir o padrão estabelecido ao longo dos séculos e reproduzir os padrões estabelecidos nos contos clássicos, homenageando-os, os filmes *Espelho, espelho meu* (2012) e *Malévola* (2014) fazem uma crítica às histórias clássicas, questionando os perfis sociais que elas apresentam e trazendo comportamentos diferentes, conforme o contexto em que estão inseridas.

Ainda em relação ao referencial teórico, trouxemos as principais reflexões acerca dos contos de fadas: características, atualizações ao longo do tempo e estrutura narrativa. Para isso, contamos com as contribuições teóricas de Bruno Bettelheim (2007), Nelly Novaes Coelho (1985; 2000; 2003) e Vladimir Propp (1984).

Para realizar a análise das obras cinematográficas escolhidas, utilizamos aspectos relacionados à teoria do cinema, fundamentando-nos nas obras de Tomás Enrique Creus (2006) e Manuela Penafria (2009).

Posteriormente, analisamos o *corpus* que compõe esta pesquisa: duas versões do conto “Branca de neve”, ambas dos Irmãos Grimm – uma publicada entre os anos de 1812 e 1815 e outra publicada em 1822 –, o filme dos Stúdios Walt Disney, lançado em 1937, e o filme *Espelho, espelho meu* (2012), dirigido por Tarsem Singh, com história de Melissa Wallack e roteiro de Jason Keller e Marc Klein; e os contos “Bela Adormecida”, de Charles Perrault, publicado em 1697, e “Bela Adormecida no bosque”, dos Irmãos Grimm, também publicado entre os anos de 1812 e 1815, além do filme *Malévola* (2014), dirigido por Robert Stromberg e com roteiro de Linda Woolverton.

É importante salientar que a análise foi baseada nas informações obtidas através da coleção *História da vida privada* (1991), organizada por Philippe Ariès e Georges Duby, *Minha história das mulheres* (2008), de Michelle Perrot e o *Grande massacre dos gatos: histórias que os camponeses contam* (1986), de Robert Darnton. Tais obras nos permitiram apreender melhor as mudanças sociais ocorridas ao longo dos séculos, relacionando-as com os contos de fadas em análise. Tendo em vista que os contos de fadas passaram por mudanças e transformações no decorrer dos anos, imprimindo em sua diégese os valores da sociedade na qual circulavam, a relação com as mudanças históricas em relação ao comportamento feminino tornou-se essencial.

Após a análise dos contos e dos filmes, foi possível concluir que as representações sociais nos personagens fada, bruxa, príncipe e princesa ocorrem de maneira diferente nos textos-fonte e nas duas adaptações, e que tais diferenças relacionam-se diretamente com o contexto de produção e circulação de cada obra.

Nos contos e nas duas películas do século XX, a princesa, por exemplo, apresenta um comportamento submisso e conquista a sua felicidade através da salvação por parte da figura masculina; já a antagonista possui uma conduta ativa e isso requer a sua punição no desfecho do conto. Enquanto isso, no filme de 2014, a conduta ativa de Malévola não é vista como negativa, pois ela também conquista sua felicidade ao final do conto. As personagens das princesas também são ativas nas duas películas do século XXI, conquistando a sua felicidade através das próprias ações, tal como se espera de uma mulher

do século XXI e tal como se imagina que as espectadoras se identificarão com tal personagem.

Os contos de Perrault e dos Irmãos Grimm possuem personagens com os perfis ideais para a sociedade patriarcal do século XVII e XIX, nos quais estão presentes a passividade e a submissão feminina e a virilidade e a coragem masculina. Nos filmes de 1937 e 1959, vemos essas representações permanecerem, já que a maior alteração entre a película dos estúdios Disney para os contos dos Grimm é a romantização do casamento e a idealização do amor. Já o filme *Espelho, espelho meu*, assim como *Malévola*, apresenta uma mudança nos comportamentos feminino e masculino, pois a protagonista começa a apresentar indícios de uma conduta ativa, sem ser punida por isso, ao mesmo tempo que a idealização do homem como forte e corajoso é quebrada.

Todavia, vale ressaltar que essa mudança é parcial, pois ao mesmo tempo que as adaptações cinematográficas apresentam esse comportamento sem punição por parte das protagonistas (Branca de Neve e Malévola), também há diversos traços das representações presentes nos contos tradicionais, como o comportamento de Branca de Neve no início da película, bem como a valorização dos seus dotes domésticos. Ademais, apenas o filme *Malévola* não apresenta o final feliz através do casamento, através do qual as obras mantêm o desfecho clássico das narrativas maravilhosas.

Dessa forma, através da análise dos textos e filmes abordados, afirmamos que o gênero contos de fadas sofreu mudanças com o objetivo de atender ao horizonte de expectativas do público receptor, dialogando com as afirmações dos teóricos utilizados ao longo desse estudo, visto que as representações sociais foram alteradas ao longo do tempo.

Essa preferência pelo comportamento feminino representado de forma mais ativa, por exemplo, nos mostra uma relação direta com as mudanças ocorridas nos comportamentos sociais principalmente durante os séculos XIX e XX, conforme apontado na coleção *História da vida privada e Minha história das mulheres*.

Até meados do século XIX, a mulher ideal era representada por possuir uma conduta passiva, sendo o símbolo da submissão à família e ao marido, possuidoras de um instinto materno e com dotes domésticos que suprissem as

necessidades do lar, ficando, portanto, na esfera do privado. Esse perfil feminino pode ser encontrado nas duas versões do conto “Branca de Neve”, dos Irmãos Grimm; nos contos “A Bela Adormecida”, de Charles Perrault e “A Bela Adormecida no bosque”, também dos Irmãos Grimm e nos filmes *Bela Adormecida* (1959) e *Branca de Neve e os sete anões* (1937), os quais abordamos durante este estudo. Nesses contos, temos as protagonistas representadas como personagens delicadas, frágeis e ingênuas, necessitando da figura masculina para salvá-las e assim conquistarem o seu final feliz. Vale ressaltar que tal felicidade era conquistada através da submissão e passividade ao longo das narrativas. Por outro lado, as personagens antagonistas (mãe/madrasta/fada má/ogra) que agem de maneira ativa não poderiam ter outro final que não a punição e a morte.

Dessa forma, vemos que os contos de fadas clássicos que compõem o *corpus* desse trabalho incentivam a paciência e a espera das figuras femininas, além da submissão à figura masculina, visto que as mulheres possuidoras desse comportamento conquistariam a tão esperada felicidade, concretizada através da salvação por parte do príncipe, punição da vilã e o casamento.

Assim, o comportamento esperado pela sociedade patriarcal, da qual os contos de fadas clássicos são frutos, conforme nos aponta Georges Duby (1990), é aquele em que o feminino está sob o domínio do masculino, a mulher é caracterizada pela procriação, ensinada a esperar pelo casamento e realizar os trabalhos domésticos. Dessa forma, nos contos e nas duas películas do século XX, a mulher ideal é representada como submissa, exercendo corretamente o papel de dona-de-casa.

Ao longo da coleção *História da vida privada*, diversos historiadores, como Castan (1992) e Roncière (1990), apontam que as mulheres eram vistas como frágeis de corpo e de caráter, devendo possuir as características de resignação, submissão e sujeição. Desse modo, nas obras de Perrault e dos Grimm, bem como em *Branca de Neve e os sete anões* (1937) e *A Bela Adormecida* (1959), as protagonistas são salvas e protegidas pelos personagens masculinos (anões e príncipe). As personagens das princesas são construídas de maneira que esperam pela salvação através do príncipe para obter o seu final feliz (casamento), não há outros desejos e objetivos – como nas produções de 2012 e 2014, por exemplo, nas quais as princesas

apresentam outras questões – salvar o povo da maldade da rainha, por exemplo.

Já a mulher que não apresentasse tais características era vista como megera e perigosa, não devendo servir de exemplo, já que o essencial era reforçar o poder patriarcal. A historiadora Michelle Perrot (1991) explica que aos filhos do sexo masculino cabia a missão de exercerem a função de chefes da família, ao mesmo tempo que as filhas mulheres precisavam tornar-se boas esposas e mães, demonstrando como no século XIX ainda prevalecia a supremacia masculina no lar, relegando à mulher a característica de incapaz e inferior ao marido. Nesse sentido, tanto Branca de Neve quanto Bela Adormecida, nas películas de 1937 e 1959, por exemplo, vão ao encontro desse ideal: as duas são representadas limpando a casa enquanto cantam, trazendo a ideia de que estão felizes com as tarefas que exercem. Nos contos dos Grimm, Branca de Neve também é caracterizada pelo trabalho doméstico, tanto que é com essa condição que os anões permitem que viva com eles – o que também acontece no filme de 2012, visto que a protagonista limpa a casa e cozinha para convencê-los de permanecer com eles, nessa película, os cuidados vão além, pois ela faz com que se lavem antes da refeição, como uma mãe que cuida dos filhos.

Verificamos, portanto, que no século XXI, a mulher continua sendo representada como aquela que cuida da casa e educa os filhos, ainda que exerça um papel ativo em outras esferas da sociedade, pertencendo também à esfera do privado. Michelle Perrot aponta que foi justamente durante o século XX que o perfil feminino apresentou uma mudança mais significativa, mudança essa que já vinha apresentando indícios ao longo dos séculos anteriores. Nesse sentido, no século XX, o feminino entrou em definitivo para a esfera do público (PERROT, 2008). Todavia, o casamento, por exemplo, continua sendo necessário para as mulheres – entretanto, o casamento passou a contar, também, com o amor e a busca pela beleza. De acordo com a historiadora, na metade do século XX, a mulher já estava modernizada, dirigindo automóveis e tomando algumas decisões na esfera do público e do privado. Perrot afirma que um dos aspectos que contribuiu para a autonomia feminina foi o acesso ao saber, que colaborou para os direitos conquistados pelo feminino: estudo, trabalho remunerado e direitos civis.

A historiadora deixa claro que a figura feminina continua buscando seu espaço na sociedade, lutando por igualdade, porém, a mudança de comportamento é notável, já que a mulher sai da total submissão e passividade para apresentar uma conduta mais ativa e inovadora, o que é também retratado nas adaptações fílmicas aqui analisadas, mesmo que parcialmente.

A figura do príncipe também passou por alteração em sua representação, pois, nas adaptações do século XXI, não são representados como os únicos capazes de proporcionar o final feliz da história. O estereótipo clássico dos contos é subvertido, pois o príncipe passa a demonstrar os seus sentimentos, medos e anseios. Em *Espelho, espelho meu*, o príncipe chega a ser salvo pela jovem protagonista, visto que esta demonstra-se mais astuta do que ele. Já em *Malévola*, o príncipe não é capaz de despertar Aurora e concretizar o seu final feliz. O beijo de amor verdadeiro vem da própria fada que lançou a maldição, demonstrando como os valores maniqueístas – tal como existiam nos textos clássicos – não pertencem à película, a personagem que age como vilã também se torna a heroína. A figura masculina não é mais representada de forma idealizada: ele também possui fraquezas, tanto que nos dois filmes do século XXI, o príncipe não consegue salvar a princesa, conforme acontecia nas versões clássicas: é um indício de que o domínio não é mais do masculino, ambos os sexos têm o poder de resolver os problemas da narrativa.

Dessa maneira, podemos afirmar que as adaptações abordadas comprovam a teoria de Linda Hutcheon, pois vão ao encontro do horizonte de expectativas dos leitores/espectadores, reinterpretando o texto-fonte e trazendo uma repetição sem replicação, já que apresenta novos elementos à história conhecida pelo público, os quais foram adequados à nova tendência do público, como, por exemplo, em relação ao empoderamento feminino. Portanto, os filmes analisados são de adaptações transculturais, que envolvem mudanças nos perfis sociais representados, modificando elementos anteriores que poderiam não ir ao encontro do horizonte de expectativas das concepções culturais vigentes no contexto de recepção dos mesmos.

Nesse sentido, podemos responder a uma das perguntas iniciais desse estudo, sobre o porquê de o cinema produzir obras adaptadas de contos de fadas. Cada película possui um endereçamento, para que a história permita uma identificação com o público espectador. Revisitar contos de fadas permite

que, de início, o interlocutor já se relacione com a obra, pois essas histórias pertencem ao imaginário coletivo dos indivíduos, são difundidas desde a tenra idade, possibilitando que os espectadores adultos reconheçam as histórias ouvidas/lidas/assistidas anteriormente e realize as relações entre texto-fonte e adaptação, e os espectadores crianças ou adultos que não conhecem as versões mais tradicionais apreciem a obra como nova e única, experienciando a obra de maneira diferente daqueles que conhecem o texto-fonte, o que não significa prejuízo à leitura do espectador.

Podemos afirmar, diante das nossas análises, que as adaptações de contos de fadas continuarão apresentando mudanças nas representações, pois a sociedade continua em constante mudança e as obras cinematográficas e literárias acompanham essas mudanças, a fim de permitir a identificação do leitor/espectador com a obra.

## Referências

ARIÈS, Philippe; DUBY, Georges (org.). *História da vida privada: da Europa feudal à Renascença*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

AYMARD, Maurice. Amizades e convivialidades. *In: PERROT, Michelle (Org). História da Vida Privada 4: da Revolução Francesa à Primeira Guerra*. Tradução de Denise Bottman e Bernardo Joffily. São Paulo: Companhia das Letras, 1991. p. 455-500.

BASILE, Jean Baptista. *Sol, Lua e Talia*. [1634] Tradução de Karin Volobuef. Disponível em [http://volobuef.tripod.com/op\\_basile\\_sol\\_lua\\_talia\\_kvlobuef.pdf](http://volobuef.tripod.com/op_basile_sol_lua_talia_kvlobuef.pdf). Acesso em 10 jun. 2020.

BETTELHEIM, Bruno. *A psicanálise dos contos de fadas*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2007.

BÍBLIA, A. T. 1 Coríntios. *In: BÍBLIA. Sagrada Bíblia Católica: Antigo e Novo Testamentos*. São Paulo: Sociedade Bíblica de Aparecida, 2008. p. 1498-1517.

BORDINI, Maria da Glória; AGUIAR, Vera Teixeira. *Literatura: a formação do leitor: alternativas metodológicas*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1993.

CASTAN, Nicole. O público e o particular. *In CHARTIER, Roger (Org.). História da Vida Privada 3: da Renascença ao Século das Luzes*. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1991. p. 413-454.

CASTAN, Yves. Política e vida privada. *In: CHARTIER, Roger (Org.). História da Vida Privada 3: da Renascença ao Século das Luzes*. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. 27-70.

CASTRO, Patrícia Aparecida Pereira Penkal de. *A antinomia entre o bem e o mal no filme Malévola*. 2016. 150 f. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária) – Centro Universitário Campos de Andrade - UNIANDRADE, Curitiba, 2016.

CHARTIER, Roger. *História da vida privada: da Renascença aos Séculos das Luzes*. V. III. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

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

COELHO, Nelly Novaes. *Panorama histórico da literatura infantil e juvenil*. São Paulo: Quíron, 1985.

COELHO, Nelly Novaes. *Literatura infantil*. São Paulo: Moderna, 2000.

COELHO, Nelly Novaes. *Contos de fadas: mitos, símbolos e arquétipos*. São Paulo: DCL, 2003.

COLLOMP, Alain. Famílias. Habitações e coabitações. In: CHARTIER, Roger (Org.). *História da Vida Privada 3: da Renascença ao Século das Luzes*. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1991. p. 501-543

CONDE, Narriman Rodrigues. *Os contos de fadas na sala de aula: um diálogo com textos de crianças*. 1996. 272 f. Dissertação (Mestrado em Educação). Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1996.

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

COSME, Ana Luisa Feijó; PIMPÃO, Tatiana. Ensinando Língua Portuguesa através de textos: aliando teoria e prática. In: XII Mostra da Produção Universitária, 2013, Rio Grande. *Anais da MPU*. Volume 12, Número 1. Rio Grande: Editora da FURG, 2013.

COSME, Ana Luisa Feijó. A representação da figura feminina no conto de fadas 'A Bela Adormecida'. In: XIII Mostra de Produção universitária, 2014, Rio Grande. *Anais da MPU*. Volume 13, Número 1, 2014. v. 1.

COSME, Ana Luisa Feijó. A figura da mulher no conto de fadas "A bela adormecida" nas versões de Charles Perrault e dos Irmãos Grimm. In: *Anais do Seminário de Crítica Literária* [recurso eletrônico] / 29. Seminário Brasileiro de

Crítica Literária, 28. Seminário de Crítica do Rio Grande do Sul, 2. Encontro Nacional de Escrita Criativa. – Dados Eletrônicos. – Porto Alegre: EDIPUCRS, 2015a.

COSME, Ana Luisa Feijó. Adaptações de contos de fadas: um estímulo para a criação literária. In: *XVI Mostra de Produção Universitária*, 2015, Rio Grande. Anais da MPU. Volume 14, 2015b.

COSME, Ana Luisa Feijó. *Era uma vez... Branca de Neve e a representação feminina no conto clássico e no filme Espelho, espelho meu*. 2016. 159 f. Dissertação (Mestrado em Letras). Instituto de Letras e Artes. Universidade Federal do Rio Grande, Rio Grande, 2016.

COSME, Ana Luisa Feijó; MACHADO, Rosely Dinis. O ensino de língua portuguesa através de diferentes gêneros textuais. *CCNExt - Revista de Extensão*, v. 3, p. 114-118, 2016.

COSME, Ana Luisa Feijó. Branca de Neve, do conto ao filme. In: II Colóquio de Estudos Literários e I Jornada de Vozes Femininas e Escritas do EU, 2014, Rio Grande. *Anais do II Colóquio de Estudos Literários e I Jornada de Vozes Femininas e Escritas do EU*, 2019.

CREUS, Tomás Enrique. *Do conto ao filme: a transposição da narrativa breve ao cinema e seus modos de transformação*. 2006. 268f. Tese (Doutorado em Literatura Comparada). Instituto de Letras. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2006.

DARNTON, Robert. *O grande massacre dos gatos*. São Paulo: Paz e Terra, 1986.

DUBY, Georges. Convívio. In: DUBY, Georges (Org.). *História da Vida Privada* 2: da Europa feudal à Renascença. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 49-96.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Dicionário Aurélio de Língua Portuguesa*. Curitiba: Positivo, 2010.

FRANCO, Maria Dorothea Barone. *Malévola, a boa vilã: a adaptação fílmica do conto de fadas: a bela adormecida como conduta moral da protagonista*. 2017. 144f. Tese. (Doutorado em Letras). Faculdade de Letras. Centro Universitário Ritter dos Reis – Mackenzie, Porto Alegre, 2017.

GARDNER, John. *A arte da ficção*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997.

GERONIMI, Clyde. *Branca de Neve e os sete anões*. Estúdios Walt Disney: Estados Unidos da América, 1937 (83 min).

GIARDINELLI, Mempo. *Assim se escreve um conto*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1994.

GOTLIEB, Nádia Battela. *Teoria do conto*. São Paulo: Ática, 1990.

GRIMM, Jacob; GRIMM, Wilhelm. Branca de Neve e os sete anões [1822] *In*: MACHADO, Ana Maria. *Contos de fadas: de Perrault, Grimm, Andersen & outros*. Trad. Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

GRIMM, Jacob; GRIMM, Wilhelm. *Contos maravilhosos infantis e domésticos – 1812-1815* [tomo 1 e 2]. Trad. Christine Röhrig. Ilustrações de J. Borges. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

HALL, Catherine. Sweet home. *In*: PERROT, Michelle (Org). *História da Vida Privada 4: da Revolução Francesa à Primeira Guerra*. Trad. Denise Bottman e Bernardo Joffily. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p. 47-79.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2014.

HAMBURGER, Kate. *A lógica da criação literária*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

HAND, David. *Branca de Neve e os sete anões*. Estados Unidos da América: Walt Disney Pictures, 1937. (83min)

HUNT, Lynn. Revolução Francesa e Vida Privada. *In: In: PERROT, Michelle (Org). História da Vida Privada 4: da Revolução Francesa à Primeira Guerra.* Trad. Denise Bottman e Bernardo Joffily. São Paulo: Companhia das Letras, 1991. p. 35-64.

HUNT, Peter. *Crítica, teoria e literatura infantil.* São Paulo: Cosac Naify, 2010.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia.* Rio de Janeiro: Edições 70, 1985.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da adaptação.* Tradução de André Cechinel. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2013.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise.* Tradução de Lucia Helena França. São Paulo: Perspectiva, 1974.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes de. *O foco narrativo.* 4ª ed. São Paulo: Ática, 1989.

LIMA, Costa. *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção.* Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

MACHADO, Patrícia Santos. *A mulher além do bem e do mal: Malévola e a representação cinematográfica do feminino integrado.* 2016. 149 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social). Escola de Comunicação, Educação e Humanidades. Universidade Metodista de São Paulo, São Bernardo do Campo, 2016.

MARTIN-FUGIER, Anne. Os ritos da vida privada burguesa. *In: PERROT, Michelle (Org). História da Vida Privada 4: da Revolução Francesa à Primeira Guerra.* Tradução de Denise Bottman e Bernardo Joffily. São Paulo: Companhia das Letras, 1991. p. 193-261.

MAZZINI, Amanda Rosasco. *Assista outra vez: uma revisitação dos contos de fadas através de A Bela Adormecida (1959) e Malévola (2014).* 2018. 124 f. Dissertação (Mestrado em Imagem e Som). Centro de Educação e Ciências Humanas. Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2018.

MOSCOVICI, Serge. *A representação social da Psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

MOSCOVICI, Serge. *Representações sociais: investigações em psicologia social*. Petrópolis: Vozes, 2003.

MOURA, Hellen. *A heroína dos contos infantis: do era uma vez ao agora*. 2016. 249 f. Dissertação. (Mestrado em Comunicação, Linguagens e Cultura). Centro de Ciências Humanas e Sociais. Universidade da Amazônia, Belém, 2016.

PENAFRIA, Manuela. Análise de Filmes - conceitos e metodologia(s). In: VI Congresso SOPCOM, Lisboa, 2009. *Anais eletrônicos...* Lisboa, SOPCOM, 2009. Disponível em: <http://www.bocc.uff.br/pag/bocc-penafria-analise.pdf>. Acesso em: 08 dez. 2019.

PENNER, Erdman. *A Bela Adormecida*. Estúdios Walt Disney: Estados Unidos da América, 1959 (75 min.).

PERRAULT, Charles. *Contos da mamãe gansa ou histórias do tempo antigo* [1697]. Tradução de Leonardo Fróes. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

PERROT, Michelle. *História da vida privada: da Revolução Francesa à Primeira Guerra*. Tradução de Denise Bottman e Bernardo Joffily. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

PERROT, Michelle. *Minha história das mulheres*. Tradução de Angela Corrêa. São Paulo: Contexto, 2008.

PERROT, Michelle. *História da vida privada: da Revolução Francesa à Primeira Guerra*. Tradução de Denise Bottman e Bernardo Joffily. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

PIGLIA, Ricardo. *O laboratório do escritor*. São Paulo: Iluminuras, 1994.

PROPP, Vladimir. *Morfologia do Conto Maravilhoso*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1984.

PROST, Antoine; VINCENT, Gérard (Org.). *História da Vida Privada 5: da Primeira Guerra a nossos dias*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

RODRIGUES, Marinês Eugênia Alfredo. *Quem conta um conto... Os contos de fadas e as narrativas das crianças de uma creche de Presidente Prudente/SP*. 2010. 140 f. Dissertação (Mestrado em Educação). Faculdade de Ciências e Tecnologia. Universidade Estadual Paulista, Presidente Prudente, 2010.

RONCIÈRE, Charles de La. A vida privada nos notáveis toscanos no limiar da Renascença. In: DUBY, Georges (Org.). *História da Vida Privada 2: da Europa feudal à Renascença*. Tradução de Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 163-310.

SANTOS, Fernanda Lázara de Oliveira. *Do papel à tela, três histórias de princesas: reconfigurações do feminino entre literatura e cinema*. 2017. 116 f. Dissertação (Mestrado em Estudos da Linguagem) Unidade Acadêmica Especial de Letras e Linguística. Universidade Federal de Goiás, Catalão, 2017.

SANTOS, Sandoval Nonato Gomes. *O gesto de recontar histórias: gêneros discursivos e produção escolar da escrita*. 1999. 204 f. Dissertação (Mestrado em Linguística Aplicada) Instituto de Estudos da Linguagem. Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1999.

SILVA, Luciele Gonçalves da. *Interferência de fatores culturais da sociedade contemporânea na adaptação do conto de fadas para o cinema*. 2015. 95 f. Dissertação (Mestrado em Letras). Faculdade de Letras. Centro Universitário Ritter dos Reis, Porto Alegre, 2015.

SIMA, Helen Fabiana. *Bela Adormecida e Malévola: questões de gênero em um diálogo intertextual e intermediário*. 170 f. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária). Centro Universitário Campos Andrade, Curitiba, 2017.

SINGH, Tarsem. *Espelho, espelho meu*. Imagem Filmes: Estados Unidos da América, 2012 (106 min).

SKINNER, Daphane. *Minha versão da história*: Branca de Neve: a Rainha. São Paulo: DCL, 2012.

SPINK, Mary Jane. O conceito de representação social na abordagem psicossocial. *Caderno de Saúde Pública*, Rio de Janeiro, 9 (3): 300-308, jul/set., 1993.

STAM, Robert. *A literatura através do cinema*: realismo, magia e a arte da adaptação. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

STROMBERG, Robert *Malévola*. Disney: Estados Unidos da América, 2014. (1h37min.)

TAVARES, Olívia Peres de. *Feminilidades (im)possíveis em Malévola*: uma abordagem de gênero. 2018. 106 f. Dissertação (Mestrado em Educação). Faculdade de Educação. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2018.

TRINDADE, Fabiani Celenia. *E a moral da história é*: cinema, gênero e imaginário na educação. 2016. 130 f. Dissertação (Mestrado em Educação) Instituto de Biociência. Universidade Estadual Paulista, Rio Claro, 2016.

WILLEMART, Philippe. *Universo da criação literária*. São Paulo: EDUSP, 1993.

ZILBERMAN, Regina. *Estética da recepção e história da literatura*. São Paulo: Ática, 1989.