



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE CAMPINA GRANDE  
CENTRO DE FORMAÇÃO DE PROFESSORES  
UNIDADE ACADÊMICA DE LETRAS  
CURSO DE LICENCIATURA EM LETRAS – LÍNGUA PORTUGUESA**

**MARIA RAQUEL SILVA BRITO**

**PERSONAGENS FEMININAS NOS CONTOS DE FADAS: UMA ANÁLISE  
COMPARATIVA DE VERSÕES CLÁSSICAS E ANIMAÇÕES DOS ESTÚDIOS  
DISNEY**

**CAJAZEIRAS - PB**

**2023**

**MARIA RAQUEL SILVA BRITO**

**PERSONAGENS FEMININAS NOS CONTOS DE FADAS: UMA ANÁLISE  
COMPARATIVA DE VERSÕES CLÁSSICAS E ANIMAÇÕES DOS ESTÚDIOS  
DISNEY**

Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) apresentado ao Curso de Licenciatura em Letras/Língua Portuguesa, do Centro de Formação de Professores da Universidade Federal de Campina Grande – *Campus* de Cajazeiras - como requisito de avaliação para obtenção do título de licenciado em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Marcílio Garcia de Queiroga

**CAJAZEIRAS - PB**

**2023**

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação -(CIP)

B862p Brito, Maria Raquel Silva.  
Personagens femininas nos contos de fadas: uma análise comparativa de  
versões clássicas e animações dos estúdios Disney / Maria Raquel Silva  
Brito. – Cajazeiras, 2023.  
57. : il. Color.  
Bibliografia.

Orientador: Prof. Dr. Marcílio Garcia de Queiroga.  
Monografia (Licenciatura em Letras – Língua Portuguesa) UFCG/CFP,  
2023.

1. Literatura infanto-juvenil. 2. Contos de fadas. 3. Representação  
feminina. 4. Revisão Bibliográfica. 5. Arquétipos femininos. I. Queiroga,  
Marcílio Garcia de. II. Título.

UFCG/CFP/BS

CDU – 82-93

Ficha catalográfica elaborada pela Bibliotecária Denize Santos Saraiva Lourenço CRB/15-046

**MARIA RAQUEL SILVA BRITO**

**PERSONAGENS FEMININAS NOS CONTOS DE FADAS: UMA ANÁLISE  
COMPARATIVA DE VERSÕES CLÁSSICAS E ANIMAÇÕES DOS ESTÚDIOS  
DISNEY**

Trabalho de Conclusão de Curso (TCC)  
apresentado ao Curso de Letras Língua  
Portuguesa, do Centro de Formação de  
Professores, da Universidade Federal de  
Campina Grande – *Campus* de Cajazeiras  
- como requisito de avaliação para  
obtenção do título de licenciado em  
Letras.

Aprovado em: 01 / 12 / 23

**Banca Examinadora:**



---

Prof. Dr. Mircelito Garcia de Queiroga  
(UAL/CFP/UFCG - Orientador)



---

Prof. Dr. Ferdinando de Oliveira Figueirêdo  
(UPE - Examinador 1)



---

Prof.ª Ma. Larissa Lacerda de Sousa  
(SEE/PB - Examinador 2)

*A Deus, autor da vida, dedico.*

## **AGRADECIMENTOS**

A Deus, pelo dom da vida, e por ter me dado saúde, força e discernimento.

Aos meus pais, por serem meu suporte.

A meu noivo, pelo carinho e companheirismo ao longo desses anos, me apoiando em todos os momentos, sempre me incentivando com um amor incondicional.

As minhas amigas Alanaíza, Jackeline, Helenn, Lahrra e Michele pelo suporte durante toda a caminhada.

Ao meu orientador, Marcílio Garcia de Queiroga, pela paciência e orientação. Pessoa de uma inteligência inigualável, na qual me inspiro como profissional.

Aos meus familiares pelo incentivo e apoio.

## RESUMO

Os contos de fada e as histórias populares geralmente são o primeiro contato das crianças com o mundo da literatura. É nessa primeira fase que a criança se depara com os mais diversos arquétipos femininos que são apresentados nesses textos: bruxas, princesas, donzelas puras e virtuosas, mães bondosas, madrastas más, entre outras. Neste trabalho, de cunho bibliográfico, nos propomos a realizar um estudo comparativo das personagens femininas de contos de fadas, sua representação nos contos tradicionais e nas adaptações animadas produzidas pelos Estúdios *Walt Disney*. O corpus selecionado para esse propósito são os contos “Sol, Lua e Tália” (1634), de Jean Baptiste Basile e “Rapunzel” (1825), de Jacob e Wilhelm Grimm como exemplos de contos clássicos. Das animações produzidas por Walt Disney, selecionamos “A Bela Adormecida” (1959) e “Enrolados” (2010). Nossa fundamentação teórica tem base nos trabalhos de Bettelheim (1980; 2005), Corso (2006), Coelho (2000) entre outros estudiosos. Os resultados indicam que os perfis de personagens femininas apresentados nas animações, quando comparados com os dos textos clássicos, acompanham as novas configurações da mulher na contemporaneidade.

Palavras-chave: Literatura infanto-juvenil. Contos de fadas. Representação feminina.

## ABSTRACT

Fairy tales and folk stories are often children's first contact with the world of literature. It is in this first phase that the child is faced with the most diverse feminine archetypes that are presented in these texts: witches, princesses, pure and virtuous maidens, kind mothers, evil stepmothers, among others. In this bibliographical research we propose to carry out a comparative study of the female characters of fairy tales, their representation in traditional tales and adaptations animated films produced by Walt Disney Studios. The corpus selected for this purpose are the short stories "Sun, Moon and Talia" (1634) by Jean Baptiste Basile and "Rapunzel" (1825) by Jacob and Wilhelm Grimm as examples of classic tales. From the animations produced by Walt Disney, we selected "Sleeping Beauty" (1959) and "Tangled" (2010). Our theoretical foundation is based on Bruno Bettelheim (1980; 2010), Novaes Coelho (1993) and Beauvoir (1980) works, among other scholars. Results indicate that the representation of female characters in animations, if compared to those on classical texts, follow the new configurations of women in contemporary times.

Keywords: Children's literature. Fairy tales. Female representation.

## LISTA DE FIGURAS

|             |  |    |
|-------------|--|----|
| Figura 1 -  | Branca de Neve e os sete Anões.....      | 22 |
| Figura 2 -  | Cinderella.....                          | 22 |
| Figura 3 -  | 101 Dálmatas.....                        | 23 |
| Figura 4 -  | Dumbo.....                               | 23 |
| Figura 5 -  | Oliver e Sua Turma.....                  | 23 |
| Figura 6 -  | Ariel.....                               | 24 |
| Figura 7 -  | A Bela.....                              | 24 |
| Figura 8 -  | Lady Tremaine, Anastacia e Drizella..... | 25 |
| Figura 9 -  | Úrsula.....                              | 25 |
| Figura 10 - | Malévola.....                            | 25 |
| Figura 11 - | A rainha má.....                         | 26 |
| Figura 12 - | Frozen: Uma Aventura Congelante.....     | 27 |
| Figura 13 - | Malévola.....                            | 27 |
| Figura 14 - | Moana.....                               | 28 |
| Figura 15 - | Valente.....                             | 28 |
| Figura 16 - | A Bela Adormecida.....                   | 30 |
| Figura 17 - | Enrolados.....                           | 37 |
| Figura 18 - | Enrolados: cena das lanternas.....       | 40 |
| Figura 19 - | Enrolados: Gothel.....                   | 41 |
| Figura 20 - | Enrolados: Rapunzel.....                 | 43 |

## **LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS**

|      |  |
|------|--|
| CFP  | Centro de Formação de Professores      |
| TCC  | Trabalho de Conclusão de Curso         |
| UAL  | Unidade Acadêmica de Letras            |
| UFCG | Universidade Federal de Campina Grande |

## Sumário

|   |    |
|---|----|
| <b>1. INTRODUÇÃO</b> .....  | 10 |
| <b>2. LITERATURA INFANTOJUVENIL: A IMPORTÂNCIA DOS CONTOS DE FADA</b> .....                     | 12 |
| <b>2.1 O CONTO DE FADA: ORIGEM, CARACTERÍSTICAS E ESTRUTURA</b> .....                           | 13 |
| <b>3. ARQUÉTIPOS FEMININOS EM CONTOS DE FADA</b> .....  | 19 |
| <b>4. ESTUDO COMPARADO DOS CONTOS ENTRE VERSÕES CLÁSSICAS E ADAPTADAS POR WALT DISNEY</b> ..... | 29 |
| <b>4.1 SOL, LUA E TÁLIA (1634) / A BELA ADORMECIDA (1959)</b> .....                             | 29 |
| 4.1.1 O CONTO (BASILE).....   | 29 |
| 4.1.2 A ANIMAÇÃO (WALT DISNEY).....   | 30 |
| 4.1.3 ANÁLISE .....   | 32 |
| <b>4.2 RAPUNZEL (1825) / ENROLADOS (2010)</b> .....   | 36 |
| 4.2.1 O CONTO (IRMÃOS GRIMM) .....  | 36 |
| 4.2.2 A ANIMAÇÃO (WALT DISNEY).....   | 37 |
| 4.2.3 ANÁLISE .....   | 39 |
| <b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....   | 49 |
| <b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....   | 50 |
| <b>REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS</b> .....  | 54 |
| <b>MUSICOGRAFIA</b> .....   | 55 |

## 1. INTRODUÇÃO

Os contos de fadas fazem parte do imaginário popular desde que surgiram na sua forma escrita, no final do séc. XVII, na França. No entanto, não é possível traçar uma origem dos elementos que compõem o que conhecemos como mundo feérico, ou mundo das fadas. O que se sabe é que as histórias que hoje conhecemos como contos de fadas têm suas raízes nas histórias populares e vêm sendo utilizadas como transmissores de valores morais. Foi justamente esse teor de moralidade impresso que levou o gênero a ser adotado como um dos principais componentes do acervo da literatura infantojuvenil, uma vez que este gênero tem uma forte ligação com a escola e é bastante utilizado como instrumento pedagógico.

Ao longo do tempo e a depender do local, essas histórias foram sendo transformadas, agregaram novos valores, elementos e ganharam novas roupagens. Por exemplo, nas várias versões a Cinderela aparece com vestidos de diferentes materiais: ouro, prata, vestido com as cores do campo, céu ou do mar. As irmãs más podem ser perdoadas ou castigadas e os elementos crueis ou violentos, como a cena em que mutilam os pés para caberem nos sapatos, são retirados das histórias para preservar as crianças e jovens do contato com tais elementos. Em algumas versões não é o príncipe que prova o sapato na borracheira, mas um empregado. E, em outros casos, não há sapatinho perdido, mas um anel que é colocado em um bolo ou caldo feito pela Cinderela para que o príncipe doente de amor possa se alimentar e encontrar no prato servido a prova de quem é a sua amada.

Essas histórias aparentemente singelas se imortalizaram com os séculos e têm sensibilizado adultos e crianças das mais diversas culturas justamente pelo seu poder de transformação e adaptação para os mais diversos formatos: cinema, literatura e artes em geral. Nesta pesquisa centramos o nosso estudo nas personagens femininas que figuram nos contos, sejam elas protagonistas ou secundárias. Partimos do campo da literatura infantojuvenil clássica e fazemos um contraponto com as narrativas cinematográficas contemporâneas, procurando refletir sobre como a figura feminina é representada nessas narrativas, observando aspectos como a fragilidade e o empoderamento, visto que essas imagens vão sendo modificadas a partir da visão que a sociedade apresenta em relação à mulher no decorrer da história.

Portanto, o presente trabalho busca traçar uma análise comparativa da figura feminina nos contos clássicos e nas suas adaptações animadas para o cinema. Do vasto universo dos contos selecionamos Sol, Lua e Tália (1634), de Giambattista Basile (esta versão possivelmente foi à base para que Charles Perrault criasse a versão da Bela Adormecida, tal

qual a conhecemos hoje) e Rapunzel (1825) publicada por Jacob Grimm e Wilhelm Grimm, os Irmãos Grimm. E no campo das adaptações cinematográficas, selecionamos as adaptações correspondentes aos contos anteriormente citados, aquelas que são consideradas as mais populares, produzidas pelos estúdios Walt Disney, intituladas como *A bela adormecida* (1959) e *Enrolados* (2010). O objetivo é realizar uma análise das personagens femininas e o seu papel nos contos e versões fílmicas escolhidos para serem analisados, levando em consideração o contexto histórico da época em que circularam.

A figura da princesa dos contos de fadas em suas múltiplas versões atuais (no cinema, na literatura, nas artes em geral) reflete uma mudança no perfil feminino de “sexo frágil”, submisso ao masculino e lugar de desejo do homem, para uma mulher forte, decidida e com identidade própria. Nesse sentido, no decorrer do trabalho ressaltamos a forma como o feminino era visto e tratado pela sociedade ao longo do tempo, o que refletiu intensamente nos contos passados de geração em geração. Na contemporaneidade, as conquistas femininas nos mais diversos âmbitos contribuem para a apresentação de novos olhares sobre a figura feminina.

Para a realização desta pesquisa, a metodologia utilizada foi a bibliográfica, de abordagem qualitativa e caráter comparativo adotando-se procedimentos de leitura interpretativa e análise de livros voltados para a história e a crítica dos contos clássicos e contemporâneos. Este estudo está dividido em quatro partes. Na primeira parte fazemos uma apresentação da pesquisa, seus objetivos, metodologia e caminhos a serem percorridos. A segunda, discutimos a importância dos contos de fada na literatura infanto-juvenil, sua origem, características e estrutura. Na terceira, abordamos aspectos dos arquétipos femininos nos contos e nas animações produzidas pelos Estúdios Walt Disney, enfatizando aspectos que contribuirão para a análise comparativa das narrativas literária e fílmica. Por fim, na quarta parte, para melhor compreensão apresentamos um breve resumo dos contos e das animações que compõem o corpus desta pesquisa e, por fim, realizamos a análise comparativa, evidenciando as adaptações ocorridas nas animações em relação às narrativas impressas.

## 2. LITERATURA INFANTO-JUVENIL: A IMPORTÂNCIA DOS CONTOS DE FADA

A literatura Infanto-juvenil é a arte do envolver, do encantar, um momento de descoberta. É justamente na infância que as crianças se deparam com gêneros como os contos de fadas. É através dessas histórias, povoadas por personagens de diferentes classes sociais, de diferentes representações de índole e de caráter que as crianças se deparam com as diferenças, comportamentos e sentimentos. Essas histórias proporcionam à criança o contato com seus próprios dilemas refletidos nos personagens e oportunizam lidar com seus próprios desejos e frustrações, fato que pode repercutir na vida adulta por meio das identificações com os protagonistas e conflitos vivenciados nos contos. Bettelheim (1980) afirma que a criança irá ver o mesmo conto de fadas de inúmeras maneiras possíveis e, dependendo do momento em que se encontra, irá retirar do conto suas melhores maneiras para elaborar e amenizar um conflito vivenciado exteriormente. Desse modo, a criança possivelmente retirará e experimentará através do conto suas primeiras impressões diante do mundo que para ela se revela.

Os contos de fada são uma forma antiga de transmissão de conhecimentos, valores e memórias. Em síntese, contribuem para o amadurecimento moral. Apresentam um fundamento simbólico da imaginação frente aos acontecimentos concretos que aparecerão, direcionando o emocional para o que se considera correto, “viabilizando a inserção infantil no mundo moral e auxiliando-a na distinção entre o mal e o bem, falsidade e veracidade, heroicidade e covardia, entre outros.” (DENIS, 2010). Dessa forma, estas histórias colaboram na ordenação dos sentimentos, na questão de apreciar atitudes corretas e virtuosas e sobre os receios. Nos contos de fada destaca-se a forma de como o herói da história descobre um método para sair das tramas e muitas dessas trajetórias refletem desejos humanos: o de vencer obstáculos, de ter uma vida melhor, de ascender socialmente. Assim, a partir das jornadas de heróis e heroínas, o leitor pode perceber-se num caminho de autodescoberta. De acordo com Bettelheim (1980), os acontecimentos e personagens presentes nestes contos de fadas, indicam de certa maneira, indireta ou diretamente ao sujeito, uma possível resolução de conflitos internos, e passos diferentes em busca de uma humanidade mais superior e elevada.

A literatura também pode desempenhar papel importante no desenvolvimento intelectual e na aquisição de conhecimento da criança, ligando de forma direta a realidade a uma mistura de fantasias, sua importância se estende além da instrução de como se conduzir no mundo. Conforme Costa e Barganha (1989), a criança não pertence psicologicamente ao mundo dos adultos, ela constitui seu mundo baseado na sua subjetividade.

Os contos de fadas podem parecer sem sentido, fantástico, assustadores e totalmente inacreditáveis para o adulto que foi privado da fantasia da história de fadas em sua própria infância, ou que reprimiu essas lembranças. Um adulto que não alcançou uma integração satisfatória dos dois mundos, o da realidade e da imaginação, fica desconcertado com esses contos. Mas um adulto que é capaz de integrar em sua própria vida a ordem racional com a ilogicidade de seu inconsciente responderá à maneira pela qual o conto de fadas auxilia a criança nessa integração. (BETTELHEIM, 1980, p. 97).

O intelectual da criança é interligado de forma direta com o aparecimento dos mitos, da religiosidade, sendo assim, dos contos de fada, que funcionam por meio da história como impulso ao progresso estimulando a fantasia e a imaginação do sujeito leitor. Os contos de fada atuam como um combustível que estimulará e dará potência ao desenvolvimento intelectual da criança relacionando de forma direta a combinação de realidade e fantasia, uma ambivalência de conceitos e anseios. As narrativas oferecem temáticas fantasiosas que concerne de modo simbólico para a criança, um conflito para alcançar a auto realização, o seu final feliz.

Ao longo dos tempos os contos de fadas vêm ganhando cada vez mais visibilidade, isso porque tem sido cada vez mais adaptados para o cinema e outras artes. Como ressalta Hunt (2010, p. 27), a teoria e a crítica à literatura infantojuvenil passaram a se preocupar com aspectos que vão desde e além do texto, como a reação pessoal do leitor ao que está lendo e o pano de fundo político de sua produção. É nessa conjunção que os estudos que abrangem as narrativas literárias elaboradas para a infância e juventude vêm destacando a perpetuidade dos contos de fada e da sua grande receptividade por meio das descendências.

## 2.1 O CONTO DE FADA: ORIGEM, CARACTERÍSTICAS E ESTRUTURA

Inicialmente criado para o público adulto, os contos de fada pertencem hoje ao universo da literatura infanto-juvenil, embora seja admirado por ambos os públicos leitores. Segundo Coelho (2003), os contos de fada são de origem celta e inicialmente apareceram como poemas. Outra possibilidade é de que tenham ganhado forma através dos mitos. De acordo com Von Franz (1981), as formas mais originais dos contos de fadas são as sagas locais e as

histórias parapsicológicas, histórias miraculosas que acontecem devido a invasões do inconsciente coletivo sob a forma de alucinações.

Os contos de fada têm como eixo formador uma problemática existencial, a realização da heroína ou do herói, interligada à união de ambos. Nos contos, para que o herói consiga adquirir sua auto-realização existencial, é necessário que ultrapasse os obstáculos ou provas que devem ser vencidas no decorrer da história. Cujas realizações a serem alcançadas podem estar encarnadas no encontro da princesa ou de seu verdadeiro eu. Segundo Bettelheim (1980, p. 47):

A estória de fadas é otimista, mesmo que alguns traços sejam terrivelmente sérios. É esta diferença decisiva que separa o conto de fadas de outras histórias nas quais igualmente ocorrem coisas fantásticas, que o resultado seja feliz devido às virtudes do herói, à sorte, ou à interferência de figuras sobrenaturais.

Sendo de natureza existencial/espiritual/ética, os contos de fada possuem como personagens gigantes, anões, reis, bruxas, jovens, crianças, princesas, fadas, objetos mágicos, animais, madrasta, entre outros. A fantasia, consolo, escape, e a recuperação são elementos essenciais para a sustentação dessas narrativas. Os protagonistas personificam coragem/covardia, beleza/feiúra, modéstia/orgulho, bondade/maldade, cujas características são abordadas na trama na vitória e na derrota, onde o corajoso se sobressai ao covarde o triunfo da bondade sobre a maldade, a virtuosidade é recompensada e a maldade é punida. Afirma Bettelheim (1980), que o conto de fadas diz à criança que embora existam bruxas, nunca se esqueça de que também existem boas fadas, muito mais poderosas.

Um atributo marcante dos contos de fada é sua abertura para imaginação: *Era uma vez, Em tempos e épocas longínquas, Num reino muito distante, Muito tempo atrás*, o uso dessas expressões deixa explícito que as histórias ocorrem em espaços fora da realidade. O maravilhoso consiste no fato de permitir ao público a sua própria interpretação para que lhe sirva como um modelo e exemplo de vida. Bettelheim (1980) considera que, para uma história enriquecer a vida de uma pessoa, estimulando-lhe a imaginação, deve relacionar-se com todos os aspectos. Ou seja, deve ajudá-la no desenvolvimento intelectual e deixar claros seus sentimentos, estar em harmonia com suas inquietações e ambições, identificar suas dificuldades, e, ao mesmo instante, propor soluções para as adversidades que a importunam.

Segundo Nelly Novaes Coelho (2000), se tratando de literatura infantil, a estrutura mais adequada é a linear, ou melhor, a que segue a sequência normal dos fatos: princípio, meio e fim. Predomina nos contos de fada uma estrutura simples, obedecendo à linearidade, onde o espaço de tempo em que acontece a história também é linear. Mesmo a narrativa ocorrendo durante épocas imprecisas, o tempo costuma ser cronológico. Palácios, castelos, bosques, casinhas no meio da floresta, lugares encantados, entre outros, são os espaços nos quais acontecem as narrativas. Com o intuito de instigar o imaginário do leitor os espaços não costumam ser detalhados. Os contos de fada transportam lições de moral com distintos significados para cada fase da vida ajudando no desenvolvimento pessoal e contribuindo na formação para o convívio em sociedade.

A primeira coletânea de contos, hoje conhecidos como infantis (inicialmente foi voltada para o público adulto), foi publicada na França, durante o reinado de Luís XIV, no século XVII. É importante salientar que, embora não tenha tido a mesma visibilidade, foi a Baronesa D'Aulnoy a precursora, a que cunhou o nome Conto de fadas, tendo publicado em 1690 a primeira história do gênero.

De acordo com Coelho (2003), os contos de fada surgiram através da tradição oral, há muitos anos, não sendo possível determinar datas, mas sua valorização se concretizou alguns séculos atrás, quando os contos passaram a ser utilizados como instrumento pedagógico. Nesse sentido, podemos afirmar que a literatura para jovens e crianças iniciou-se na cultura europeia, e teve forte influência da coletânea dos Contos da Mamãe Gansa, de Charles Perrault. O autor deu início a um trabalho de resgate de narrativas contadas oralmente, adaptando-as para que agradasse à corte do rei francês Luís XIV, introduzindo essas narrativas ao nível de inteligência da corte, reformulando-as para o público nobre. Passou a ser visto como o primeiro autor a modificar os contos para que fossem aceitos socialmente.

Evidencia Coelho (2000):

Vulgarmente, tais estórias circulam na França (e daí para os demais países) como “contos de fadas”, rótulo que os franceses usam até hoje para indicar “contos maravilhosos” em geral. Nessa coletânea, a metade não apresenta fadas. São apenas “contos maravilhosos”, por existirem em um espaço “maravilhoso”, isto é, fora da realidade concreta. É o caso de “Chapeuzinho Vermelho”, “O Barba Azul”, “O Gato de Botas”, e “O Pequeno Polegar”.

O intuito da obra de entreter a corte francesa e não necessariamente atingir o público infantil. Ao mesmo tempo, a obra tinha um cunho pedagógico/moralizante e talvez tenha sido esse traço que a levou a ser adotada para o público infantil, dada a forte conexão entre a literatura infantil e a escola. Pelo fato das narrativas serem acessíveis, lúdicas, provenientes de um mundo fantasioso, agradaram em cheio ao público infantil. As narrativas orais passaram a ter grande importância para o desenvolvimento afetivo, intelectual e infantil, beneficiando a incorporação do imaginário das crianças. Identificamos que seu propósito não era exclusivamente o deleitar da população, mas também consistia na idealização da moralização do indivíduo.

No século XIX, com a expansão dos estudos sobre literatura popular e folclórica, surge a coletânea Irmãos Wilhelm e Jacob Grimm que tinha como objetivo a preservação do patrimônio da população alemã, sendo um acervo destinado a todos os públicos. A edição inicial, de 1812, continha muitos textos violentos e com aspectos e elementos que desagradaram à crítica. Ao longo dos anos, os próprios autores foram fazendo modificações nos trabalhos para que eles ficassem mais adequados ao público infantil. Assim, vários dos elementos de crueldade e violência foram sendo retirados ou suavizados. Entre os contos que foram traduzidos para o português ficaram em destaque: A Dama e o Leão, A Bela Adormecida, Os sete Anões e a Branca de Neve, Chapeuzinho Vermelho, A Gata Borralheira.

Segundo Alberti (2014), no século XIX, na Alemanha, os Irmãos Grimm, coletavam acervos de histórias folclóricas, para as produções de seus contos, viajavam pelo interior da Alemanha coletando dados linguísticos nas fontes, com objetivo de levantar elementos para fundamentar o estudo da língua alemã, procurando registrar as palavras pronunciadas, no contexto linguístico dos contos relatados.

Em meio à imensa massa de textos que lhes serviam para os estudos linguísticos, os Irmãos Grimm foram descobrindo o fantástico acervo de narrativas maravilhosas, que, selecionadas entre as centenas registradas pela memória do povo, acabaram por formar a coletânea que é hoje conhecida como Literatura Clássica Infantil. (COELHO, 2003).

Os Irmãos Grimm registraram os contos advindos das narrativas orais, focando, também no público infantil. Lançaram Contos da Infância e do Lar, no qual constam textos que percorrem a França, entre estes o de Cinderela, O Gato de Botas, A Bela Adormecida, Os Músicos de Bremen, entre outros. A mudança está conectada com questões culturais da

Europa moderna: novas concepções de infância levam ao surgimento de produtos voltados para o público que surge, entre eles, o livro infantil.

Durante os anos iniciais do século XIX Jacob e Wilhelm percorreram a Alemanha a procura de registros e de relatos populares que buscavam de pessoas modestas, frequentemente analfabetas, velhos camponeses, cantores e músicos, barqueiros, pastores, entre outros. Proveniente desses trabalhos surgiu em 1812, *Contos da Infância e do Lar* a edição íntegra com os registros das histórias exibindo 156 narrativas agregadas em três volumes. Os trabalhos dos Irmãos Grimm demonstraram a importância das tradições e culturas populares, coletando e recriando narrativas, dando a elas o formato que atualmente temos conhecimento como conto literário.

No século XVII Charles Perrault reuniu o material da tradição, transcrevendo as narrativas orais para o papel reformuladas com o objetivo de agradar a população. A datar do século XVII, essas narrativas foram reproduzidas por La Fontaine, Perrault e os Irmãos Grimm traduzindo-os para os contos o que hoje temos conhecimento. Os contos de fada foram concebidos para a literatura infantil na Europa no decorrer da Idade Média e Moderna. Conforme Corso (2006), as narrativas populares europeias, matrizes do conto infantil (considerados posteriores do século XVII) que, a partir das reformulações feitas no século XIX, passaram a integrar a rica mitologia universal, não apresentando uma riqueza de significados inconscientes abertos a interpretação psicanalítica.

A literatura infantil no Ocidente surge, como dissemos anteriormente, com a mudança da sociedade em relação ao sujeito criança. Segundo Corso (2006), as modernas versões dos contos de fadas que encantam antepassados quanto às crianças de hoje, datam do século XIX. São tributárias da criação da família nuclear e da invenção da infância, tal como conhecemos hoje. Por meio da transmissão oral, apareceram novas adaptações e componentes, resultando em contos mais significativos.

Posteriormente Hans Christian Andersen aliado a uma criação onde se utiliza sua própria imaginação no ato da escrita, com obras escritas entre 1830 e 1872, inclui concepções românticas e elementos maravilhosos, realizando uma mescla de pensamentos mágicos nas suas histórias, não se limitando à colheita e recontação de histórias, o que o difere de Perrault e dos Irmãos Grimm. O autor cria inúmeras histórias mantendo sua essencial característica, um olhar poético e melancólico e prosseguindo com o modelo dos contos tradicionais. Pertencem ao seu acervo: *A Roupas Nova do Imperador* (1837), *O Soldadinho de Chumbo* (1838), *O Patinho Feio* (1843).

Alberti (2006), afirma que hodiernamente, “a literatura ocupa grande espaço de produção, pois esse meio de criatividade, aonde vem sendo utilizadas ilustrações e diferentes linguagens, como a visualidade imagística nos promove expansão de imaginação, desafiando o olhar e a atenção do leitor para a decodificação da leitura.” Atualmente a literatura infantil tem sua importância reconhecida por adultos e crianças. Os contos de fada continuam se reconstruindo em novos formatos. Podemos observar que a forma como os contos foram produzidos permite que observemos como a realidade vivenciada foi transmitida às histórias, permitindo ao público leitor a ligação da obra com o contexto de produção em que circularam.

### 3. ARQUÉTIPOS FEMININOS EM CONTOS DE FADA

Segundo Bettelheim (2005), os contos de fada ajudam as crianças no desenvolvimento emocional, fazendo-as reconhecer o que foi transmitido nessas histórias e também influenciam nas relações sociais e na interação familiar. Nos contos clássicos, a figura feminina é representada, na maioria dos contos com alto grau de inferioridade e aos olhos de parte do público leitor, a depender da época, isso pode ser visto como normalizado e até vir a ser aceitável. Não é incomum, principalmente nas sociedades patriarcais, que a mulher seja vista como incapaz de demonstrar opiniões ou de expor seus próprios desejos.

Nos contos de fadas clássicos, a exemplo dos de Perrault e Grimm a figura feminina aparece como objeto, instrumento do amor e submissão à figura masculina. O homem é colocado em posição de supervalorização, em posições superiores à mulher, o redentor. Neste sentido, os modelos de mulher submissa e homens como salvadores constituem uma espécie de arquétipo. Para Jung, na psicanálise, “o inconsciente é um vasto oceano e o consciente uma pequena ilha. E é neste vasto oceano que estão às raízes das simbologias dos contos de fadas. São representados os arquétipos dos personagens em um conto com o fundamento de explicar uma época e suas características”.

Um arquétipo é uma forma de pensamento ou de comportamento, um símbolo das experiências humanas básicas, que são as mesmas para qualquer indivíduo, em qualquer época ou lugar. Sendo resultado de uma experiência que foi repetida durante muitas e muitas gerações, os arquétipos estão carregados de forte emoção (MENDES, 2000, p. 35).

A figura feminina nos contos de fadas clássicos é comumente representada de forma maniqueísta. Ou são boas, ou são más. E resta a elas os piores atributos: são as feiticeiras, vingativas, causadoras do mal, das desgraças, devoradoras de criancinhas ou são as mocinhas, as donzelas passivas que aguardam um príncipe que irá tirá-las da vida de sofrimento.

O instinto de sobrevivência, o medo, o amor, o ódio, o ciúme, os desejos, o sentimento do dever, a ânsia da imortalidade, a vontade de domínio, a coragem ou heroísmo, o narcisismo, a covardia, a inveja, o egoísmo, a luxúria, a fê (necessidade de crer num ser superior ou num absoluto), a funda ligação com a mãe (o feminino, a alma), o respeito ou o temor ao pai (o masculino, o animus), a rivalidade entre irmãos, o arquétipo de mulher ideal,

o casamento, a maternidade... Tais arquétipos, no âmbito da literatura ou da mitologia clássica, têm sido representados por figuras ou personagens arquetípicas, isto é, representações dessas paixões ou gigantes da alma que se amalgamam no inconsciente coletivo analisado por Jung (COELHO, 2003).

No íntimo desse inconsciente coletivo o que difere o papel feminino entre uma época e outra é a supressão do reconhecimento pelo seu papel exercido “[...] a mulher teria representado no universo: uma força primordial, necessária e, ao mesmo tempo, temida e por isso mesmo continuamente dominada pelo homem” (COELHO, 2000). Existe um agrupamento de símbolos e representações da mulher que são mais ressaltados que outros na literatura. A protagonista se encontra inserida dentro de uma cultura patriarcal e hierárquica na qual é guiada pelos esquemas dos personagens coadjuvantes e o desenlace do enredo é determinado por um homem.

As personagens femininas apresentam pouco ou absolutamente nenhum prestígio intelectual, sem capacidade de percepção dos disfarces (sapo, lobo, bruxa), as armadilhas e mentiras no decorrer da trama, suscetíveis a restrições sociais, políticas e econômicas, entre outras.

A mulher sempre esteve inserida dentro de uma estrutura patriarcal, na qual seu destino era marcado pela submissão e direcionado ao casamento. Era uma figura emudecida e marginalizada em vários aspectos, por exemplo, como filha ou esposa, não podia opinar em nada que se referisse a outro universo que não o lar, o enxoval, o noivo/marido e o bem-estar da família, restringindo-se a obedecer aos homens da casa. (PIMENTA, 2012).

A sociedade em grande parte conceitua a mulher como objeto, cujo dever é a satisfação das vontades alheias, com propensão à obediência e manutenção da casa, do casamento e dos filhos, postura esta que atesta a vincula a uma inferiorização. Alves e Pitanguy (1995) consideram que, as mulheres continuam sendo tratadas como objeto sexual, como inferiores aos homens e inerentes à reprodução como função primária. Visão frequente e difícil de ser mudada, visto que se encontra enraizada na cultura e na mentalidade de vários indivíduos.

Nos contos de fada ocidentais há uma preocupação profunda com os ideais femininos, distinguindo e demarcando quais as condutas, atitudes e princípios admissíveis aos gêneros. “Frequentemente, em suas versões variadas, essas mulheres arquetípicas foram imbuídas de

prescrições altamente conservadoras” (SEIFERT, 1996, p. 175). Reflexo do paternalismo, que atribuiu à figura masculina o poder mediante à representação feminina no ramo literário, depreciando as suas representações: “elas são capazes de aprender ou incapazes? [...] teriam alma ou não? Alguns selvagens dizem que elas não têm. Outros, por outro lado, afirmam que as mulheres são metade divina e as idolatram por isso” (WOLF, 1992).

Essas divergências permanecem e as configurações das personagens acompanham padrões diretos, duais, incumbidos por deleitar ou distanciar-se da figura masculina: a mulher recatada, que deve seguir as normas demandadas por homens, e aquelas que subvertem os papéis, violam o que seria o rumo natural.

Nos contos de fada, a figura feminina quanto personagem passa por variadas categorias de inferioridade, dentre essas a pressão social para ser e permanecer sempre bela, enfatizando ainda o fato de esta mais que as outras. Como consequência trazendo uma competitividade além do alcance, gerando nas mulheres rivalidade entre elas e o sentimento de insegurança. Conforme Anderson (2019), a ampla objeção moral dos contos a qualquer outra coisa que não a perfeição física idealizada, parece estar preparando uma criança e, sejamos honestos, especialmente as meninas para uma adolescência com todos os problemas associados à baixa autoestima.

Em pequenos passos, na contemporaneidade, algumas narrativas foram entrando em desconstrução na construção desses ritos. Os filmes das princesas dos Estúdios Walt Disney demonstram como essas personagens são modificadas ao longo dos anos, o que é perceptível através da influência das novas configurações sociais e tradições em seus discursos, dentro de um cenário no qual a beleza tem menor relevância, com a valorização da independência da figura feminina, da autonomia e da diversidade.

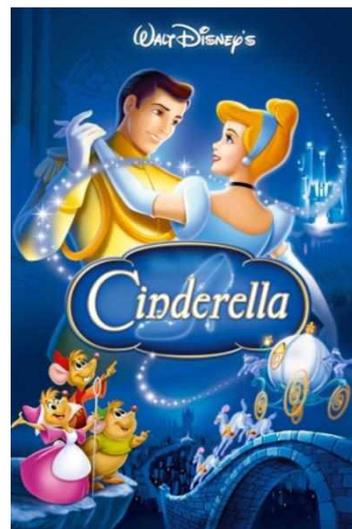
Nas produções cinematográficas atuais, é comum se ter a representação social de protagonistas que ressaltam os anseios da mulher contemporânea, apesar de que ainda há muito da beleza estereotipada presentes nos contos. Não obstante o papel da mulher passa por significativas mudanças, a figura feminina busca um nível de igualdade, tenta desconstruir o desequilíbrio que há entre os gêneros. Apresenta-se um perfil de mulheres mais aguerridas, altivas, determinadas e com capacidade de confrontar a realidade social atual sem obrigatoriamente ter a necessidade de um homem ao seu lado.

Claramente as mudanças acontecem acompanhando movimentos importantes na luta pelos direitos das mulheres. As ações dos movimentos feministas certamente impulsionaram os estúdios Walt Disney no processo de readequação dos seus enredos e personagens de suas produções.

Na época de 1970, acontecem modificações no protótipo das animações com as personagens femininas, inicialmente os modelos ainda continuavam conservadores, apresentavam uma pretensa maior liberdade de forma gradativa. Nos filmes, as princesas Cinderela e Branca de Neve não possuem ação para a solução de seus problemas, são passivas e diligentes nas atividades domésticas, apesar das atividades ocorrerem sempre com encanto e amabilidade. Suas posturas são de aceitação dos princípios de comportamento da figura feminina da época na qual as animações foram produzidas, respectivamente 1937 e 1950.



**Imagem 1** – Branca de Neve e os sete anões



**Imagem 2** – Cinderella

No caso do filme *Bela Adormecida* (1959), acontece uma modificação dos hábitos. A protagonista não se ocupa das atividades domésticas, exclusivamente usufrui dos prazeres que lhe cabem. As tarefas são realizadas por meio da magia feita por três fadas, colocando de lado a competência da limpeza doméstica como um serviço obrigatório a mulher. Embora, na parte inicial da trama, as fadas ditem o que a princesa deve ou não fazer, na parte posterior Aurora apenas fica adormecida, cabendo ao príncipe a determinação de lutar contra o mau e pelo amor.

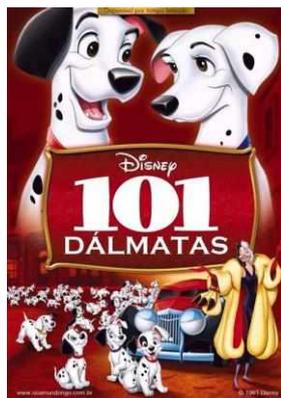
A submissão e vulnerabilidade feminina nessas três animações torna evidente a dependência das protagonistas em relação à figura masculina, visto que os príncipes salvam a vida das amadas. Aurora e Branca de Neve acordam do sono intenso e da morte por meio do beijo de seus companheiros na trama. Já Cinderella, alcança a felicidade através do matrimônio e conseqüentemente isso se deve ao príncipe, responsável por ter buscado a dona do sapatinho de cristal, donzela por quem ele estava apaixonado.

Um ponto importante a ser destacado é a *infantilização* dos contos de fada nas animações de Walt Disney, que transpõem o modo como os adultos tratam o público infantil usando as narrativas com propósitos moralizantes, colocando em pauta aspectos de como a criança precisaria se comportar e com quais deveriam ter preocupação.

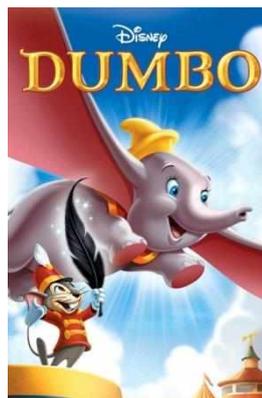
A definição de infância foi socialmente construída e controlada por indivíduos adultos, externos ao grupo, e isso faz o conceito perder um pouco de força, já que coloca as crianças numa posição passiva. A infância as define mais do que elas a definem” (BUCKINGHAM, 2000).

Em resumo, os adultos controlam os produtos consumidos pelas crianças e os adequam ao que o adulto considera correto para a formação do indivíduo. É uma forma de dominação.

No que diz respeito à figura feminina como graciosa, submissa, dotada de beleza, esse modelo foi interrompido após um longo período. No lugar de personagens femininas, a Disney apresentou durante as décadas de 1960 a 1980, animações nas quais os protagonistas são animais, como Dálmatas (1961), Dumbo (1981), Oliver e sua turma (1988).



**Imagem 3** - 101 Dálmatas



**Imagem 4** - Dumbo



**Imagem 5** - Oliver e Sua Turma

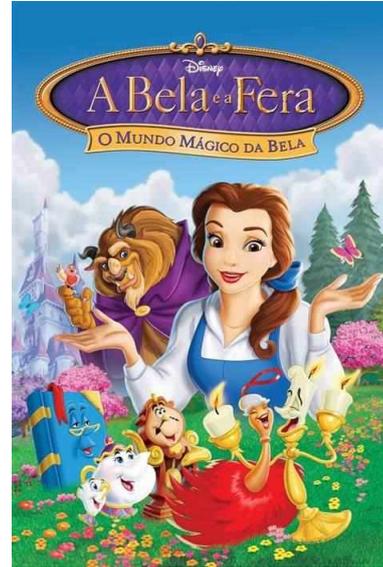
Posteriormente, em 1989, surge mais uma protagonista feminina, inaugurando uma moderna era das personagens femininas das animações da companhia, A Pequena Sereia Ariel aparece como uma rebelde adolescente, decidida e desobediente. É definida por não se submeter às regras a ela aplicadas, inclusive ordens provenientes de uma figura masculina de grande poder, o tritão, rei do mar e pai da sereia.

Em 1991, estreia A Bela e a Fera, cuja protagonista, Bela, é determinada, perseverante e inteligente. Diferentemente das mulheres que viviam, na França, a Bela tinha o hábito da

leitura e não se submetia à soberania masculina, o que é evidente quando por várias vezes a protagonista tem rejeição aos inúmeros pedidos de casamento propostos por Gastão, o homem mais desejado da região.



**Imagem 6 - Ariel**



**Imagem 7 – Bela**

É perceptível nas obras A pequena Sereia e A bela e a Fera uma nova representação da figura feminina. Apesar de almejarem o amor, as protagonistas são mais autossuficientes e efetivas nas decisões. Não aparecem nas cenas da trama reduzidas aos afazeres domésticos e ambas vão à busca de seus amados e, ainda os salvam. Em A Pequena Sereia ocorre quando Ariel impede o príncipe de morrer em um afogamento. E Bela salva o príncipe de um feitiço que sofreu fazendo com que sua aparência real seja substituída por uma fera.

Nas narrativas clássicas impera a contraposição entre os modelos de representações que distinguem com grande potência um indivíduo do outro. A alteração é fundamentada nos vilões que aprimoram as animações, ao oposto das princesas que são belas, graciosas, um modelo a ser acompanhado, o malvado é constantemente horrível e repulsivo. É usada a diferença para condicionar a desigualdade, isto é, a preeminência de um em prol da subalternidade de outro, a superioridade do belo sobre o feio. (WOLF, 1992).

Nos filmes clássicos de princesas, a contraposição entre os modelos glorificados de representação torna-se ainda mais claro por abordar a diferença entre personagens femininos, não se tratando de gêneros distintos: o dualismo de princesa versus bruxa. Carente de beleza, tendo em vista os aspectos físicos contidos na princesa, as vilãs das animações continuamente

feias, deformadas, desprovidas de amor, retraídas e invejosas, são a oposição da imagem ideal. (JUNG, 1968).



**Imagem 8** - Lady Tremaine, Anastacia e Drizella

As meias-irmãs de Cinderela e sua madrasta são desprovidas de beleza e não possuem delicadeza. As faces contêm fortes marcas de expressão, a cor da pele é mais escura, os narizes e boca deformados e encurvados, a objeção presente entre os traços físicos e a personalidade da princesa aos das vilãs são causa do desenvolvimento de toda a animação, com base na inveja e ambição das mesmas em relação à Cinderela.



**Imagem 9** – Úrsula

Na animação da Pequena Sereia, a vilã é apresentada com mais caracterização. A bruxa dos mares, Úrsula, que provoca Ariel, tem movimentos sensuais, a forma do corpo convexa, com as extremidades com cores escuras, assemelhando-se a um monstro, uma espécie de sapo com tentáculos que lembram um polvo. As unhas pontiagudas, os olhos repuxados com sombra azul e a boca vermelha e grande lembram traços os exagerados de uma *drag*.



**Imagem 10** - Malévola

Em *A Bela Adormecida*, a vilã Malévola, apesar de obter um físico magro, compartilha das mesmas cores usadas por Úrsula, vestindo-se de preto com extremidades sombreadas de roxo. As cores roxa e preta geralmente estão associadas às vilãs. Os cabelos são dispostos no modelo de chifres sobre a testa da malvada, estes pertencem ao dragão em que Malévola se transforma.



**Imagem 11** - A rainha má

Na trama da *Branca de Neve e os Sete Anões*, a madrasta da princesa é uma vilã de aparência agradável, assemelhando-se ao estereótipo de princesa, com olhos e cabelos de cor escura, é cercada de obscuridade para exhibir a feiura interior. Quando se tornava ingovernável em momentos de irá, transformava-se em uma envelhecida e deforma bruxa.

O estereótipo das personagens femininas nesse âmbito uma questão fundamental da delimitação do campo das protagonistas princesas com relação às vilãs bruxas é a efetivação do amor, relacionada de forma direta aos modelos estéticos. É o fator da beleza, ser resignada a aceitação do sofrimento, a efetivação de boas ações que ordena a probabilidade de ser amada e amar nas animações em que o contentamento é alcançado através do romantismo. No mesmo plano a feiura das vilãs, provém em grande parte da sua maldade, o que se torna objeto de impedimento para qualquer relação amorosa. A mensagem que as animações clássicas da Disney passam é a de que a formosura, acompanhada do comportamento conveniente, é requisito essencial para ter-se uma vida aprazível e feliz, a característica física define quem é digno do amor e quem deve carecer de amor e viver de amargura.

Outras animações, além das já citadas, desconstroem o arquétipo infantilizado da fragilidade, doçura e romantismo da figura feminina de princesa. Citamos a animação *Frozen* (2014), como exemplo. As princesas herdeiras do reino fictício Arendell, as irmãs Elsa e Anna, abarcam personalidades diferentes, são aventureiras e compreendem que o ideal de amor verdadeiro não é fundamentado apenas em um par romântico. Nessa história o que salva as irmãs da maldição é o amor que uma tem pela outra.



**Imagem 12** - Frozen: Uma Aventura Congelante

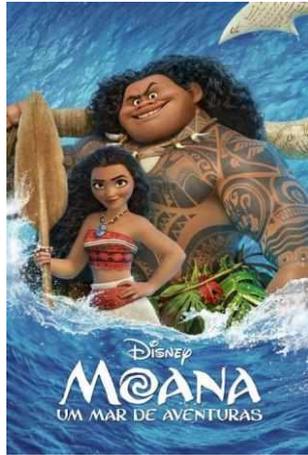
Malévola (2014), não se tratando de uma animação, mas demonstrou à versão da bruxa tipicamente abominada do conto de fada A Bela Adormecida, no filme é possível constatar a perspectiva na qual a malvadeza e a bondade são debatidos de modo simples. Malévola detém de uma afetividade pela amável Aurora, sua filha a qual ela amaldiçoa ainda recém-nascida. Apesar de haver a tentativa por parte dela de luta contra tal sentimento, devido às infelicidades ocasionadas pelo genitor da princesa, que a tinha abandonado transformando-a em uma pessoa vingativa e amarga, mesmo sendo capaz de práticas perversas, entretanto, também bondosa Malévola acaba nutrindo um amor ilimitado por Aurora.



**Imagem 13** – Malévola

Moana e Mérida são protagonistas princesas que desejam e encontram a realização em diferentes áreas da vida, não superestimam o matrimônio ou filhos e vislumbram para suas vidas grandes perspectivas. Moana é incitada a seguir seus sonhos, é empoderada e tem seu amor-próprio cativado. Merida é aventureira e decidida, possui cabelos ruivos e rebeldes diferindo-se das demais princesas. O filme Valente é uma produção que muda o foco da rivalidade entre as figuras femininas e substitui pela cooperação de mulheres, caminhando em

um rumo distinto das produções antecedentes. Em ambas as animações Valente e Moana a temática da figura masculina como o príncipe encantado não existe para as protagonistas, as princesas usam de sua própria coragem para a resolução de seus conflitos. Desse modo, o cinema colabora com a criação de identidades de mulheres decididas e empoderadas, que buscam a realização de seus sonhos, demonstrando que alcançá-los depende apenas delas mesmas.



**Imagem 14 - Moana**



**Imagem 15 - Valente**

As princesas das animações Disney são uma demonstração de que os arquétipos não são formas fixas, pois, ainda que se mantenha a sua constituição primeira, podem ir se modificando ao longo dos tempos. Em novos tempos as princesas não são apenas magras, carentes, brancas e infantilizadas como mocinhas em perigo ou dotadas de doçura, ansiosas e submissas à figura masculina, dependentes de seu amor. Elas se encarregam de construir os seus próprios destinos, o seu *feliz para sempre*.

#### **4. ESTUDO COMPARADO DOS CONTOS ENTRE VERSÕES CLÁSSICAS E ADAPTADAS POR WALT DISNEY**

Como vimos no capítulo anterior, às adaptações de contos de fadas para o cinema vêm de longas datas e aos poucos temos visto que os papéis das figuras femininas têm se diferenciado dos contos convencionais, processo provavelmente ocasionado pela ressignificação da figura feminina ao longo dos anos em vários âmbitos sociais. A seguir pretendemos comparar os contos clássicos e suas versões adaptadas na forma de animação.

##### **4.1 SOL, LUA E TÁLIA (1634) / A BELA ADORMECIDA (1959)**

###### **4.1.1 O CONTO**

“Sol, Lua e Tália, de Giambattista Basile, é uma das narrativas que compõem a obra *Lo cunto de li cunti*, também conhecida como *Pentamerone* ou *Pentameron*, O conto dos contos. A obra é dividida em cinco jornadas, cada uma delas contendo 10 contos de fadas de origem popular. Dos 50 contos, apenas cinco não apresentam o elemento maravilhoso ou mágico e apenas um não tem final feliz (DEGANI, 2018). Muitas das histórias que chegaram até nós vieram do *Pentameron*, entre elas *A gata borralheira*, *Bela Adormecida* e *O gato de botas*” (COELHO, 2000). Certamente Perrault e os Irmãos Grimm foram influenciados pelas histórias de Basile e criaram suas próprias versões.

A protagonista do conto, Tália, ao nascer já teve previsto o seu destino: o rei chamou sábios ao reino e esses disseram ao senhor que Tália estava correndo um enorme risco por razão de uma farpa de linho. O rei, então, fez o possível para não permitir que mau algum atingisse a sua filha. No entanto, certo dia, Tália, ao espetar uma farpa no dedo, morreu. O pai acomodou a filha numa poltrona, no interior do castelo. Sentindo-se desgraçado deixou o reino com o intuito de esquecer o que lhe tinha acontecido. Posteriormente, um rei de outro reino caçando pelas proximidades daquele palácio, acabou por deixar escapar um falcão que seguiu em direção adentro do palácio.

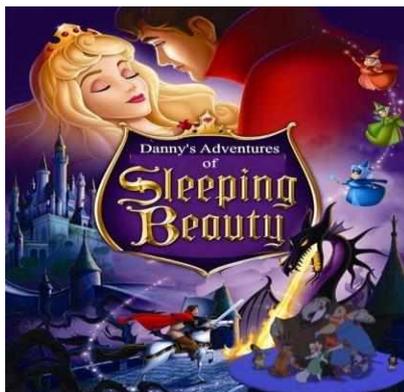
O rei, depois de chamar à porta sem ser atendido, resolveu entrar na casa por uma janela. Ao encontrar Tália adormecida, ficou encantado por sua beleza e “colheu dela os frutos do amor” (BASILE, 2018). Em seguida, voltou para o seu reino, onde não se lembrou do ocorrido durante muito tempo. Tália, após os nove meses deu a luz a duas crianças, seus

filhos ao tentarem sugar seu seio acabaram sugando seu dedo, dessa forma retirando a farpa que lhe mantinha adormecida.

Recordando-se do que havia ocorrido, o rei volta e reencontra Tália desperta com seus filhos. Repleto de encanto, ele conta à princesa o que havia acontecido, permanece com a moça durante alguns dias e ao retornar ao seu castelo não consegue esquecer em momento algum Tália e as crianças Sol e Lua. A esposa do rei já desconfiando do marido, fica enraivecida com suas atitudes. Manda chamar e ameaça o secretário com o objetivo que lhe conte o que esta havendo. Logo após se inteirar a respeito da verdade a rainha ordena-lhe que pegue Sol e Lua e as levem para o reino. Com as crianças em seu poder, manda o cozinheiro matar e prepará-las para serem servidas como alimento ao pai. O cozinheiro, horrorizado com a situação, salva Sol e Lua colocando dois cabritos para serem servidos como alimento em seus lugares.

Tempos depois, a rainha ainda não satisfeita com sua vingança, ordena ao secretário que busque Tália para o reino. Frente a frente com Tália, acusa a moça. Tália tenta explicar que tudo ocorreu enquanto dormia, no entanto, sem sucesso. A rainha ordena que acendam uma grande fogueira no pátio do castelo e nela Tália deveria ser lançada. Então, a princesa pede à rainha que a permita tirar as vestes e grita a cada peça de roupa que tira. Quando ia se despir da última peça de roupa o rei apareceu. A rainha o acusando de traição conta tudo o que havia realizado, dizendo que havia comido os seus filhos. Indignado, o rei manda colocarem na fogueira o secretário, a rainha e o cozinheiro. Porém, o cozinheiro conta ao rei que salvou Sol e Lua, sendo assim recompensado pelo rei, que se casa com Tália “[...] a qual gozou de uma longa vida com o marido e os filhos [...]” (BASILE, 2018).

#### 4.1.2 A ANIMAÇÃO



**Imagem 16** - A Bela Adormecida

A princesa Aurora nasceu muito festejada pelo rei Estevão e sua rainha, pois há muito desejavam uma criança. O reino todo foi convocado para conhecer Aurora, exceto Malévola, uma bruxa malvada. Ficando ressentida por não ter sido convidada, Malévola fez uma maldição para Aurora com o intuito de que quando completasse dezesseis anos, picasse o dedo em uma roca e morresse.

No entanto, anteriormente à aparição de Malévola na festa, as fadas Fauna e Flora haviam dado dons a Aurora: os dons da canção e da beleza. Primavera, outra fada, ainda não tinha entregue seu presente. Com a tentativa de modificar a maldição da bruxa, direcionou um feitiço a Aurora para que, ao picar o dedo na roca, adormecesse e despertasse no momento que recebesse um beijo de um amor verdadeiro e dessa forma não morresse.

As fadas convenceram o rei para lhes darem a recém-nascida para levarem a uma cabana na floresta local onde Malévola não poderia encontrá-la. A princesa ficou morando com as fadas até o dia do seu aniversário de dezesseis anos. Enquanto passeava pela floresta no dia de seu aniversário, Aurora conheceu o príncipe Felipe, a quem havia sido prometida em casamento no dia de seu nascimento. No entanto, a princesa não tinha conhecimento de quem era ele e para Felipe, Aurora era apenas uma camponesa, porém, mesmo assim se apaixonaram.

As fadas levaram a princesa de volta ao castelo de seus pais, todo o reino comemorava. O príncipe Felipe enquanto isso procurava Aurora na cabana. Ao invés de encontra-la, deparou-se com a bruxa Malévola, que o capturou e também descobriu onde estava a princesa. Sabendo que Aurora se encontrava no castelo, lançou um feitiço sobre ela fazendo com que ela picasse o dedo na roca e adormecesse.

Fauna, Flora e Primavera, enquanto Aurora dormia, fizeram com que todo reino adormecesse. Também descobriram que o príncipe Felipe havia sido capturado por Malévola. Ao tentarem levar Felipe até Aurora, o libertaram e entregaram a ele uma espada e um escudo encantados para que conseguisse passar a floresta de espinhos que a bruxa tinha criado ao redor do castelo da princesa, e também matar a vilã, que se transformou em um dragão enorme com o objetivo de impedir o príncipe de ir até à princesa.

Posteriormente, o príncipe Felipe chegou até Aurora vencendo todos os obstáculos e a acordou de seu sono com um beijo de amor verdadeiro. O reino também acordou juntamente com a princesa e festejou o encontro de ambos.

### 4.1.3 ANÁLISE

Os contos de fadas percorreram um longo caminho até chegarem a sua forma mais conhecida e difundida na atualidade: os filmes dos Estúdios Disney. Atualmente conhecida como *A Bela Adormecida* (1959), esta obra é um bom exemplo de como histórias antes utilizadas oralmente como entretenimento adulto foram sendo adaptadas gradualmente a uma estética romântica e infantilizada. À medida em que aprofundamos os estudos sobre este tema, percebemos que quanto mais conhecemos os contos de fadas, menos fantásticos eles parecem; “podem ser veículos do realismo mais severo, expressando esperança apesar de tudo, através de dentes cerrados.” (WARNER, 1999).

É necessário considerar que a coletânea italiana de Giambattista Basile foi produzida em meio às manifestações barrocas, nascido na Roma no estilo artístico caracterizado pelos fortes contrastes, pelo esplendor e pela dramaticidade. Alfredo Bosi (2006, p. 33), citando o crítico de arte Leo Balet, define a arquitetura barroca como possuidora de “curvas e dobras caprichosas, saliências e reentrâncias que abrandam toda a rigidez”. Apresentando características próprias do estilo barroco o conto *Sol, Lua e Tália* reflete as condições artísticas e o momento no qual foi coletado por Basile partindo da cultura oral para a escrita.

O conto *Sol, Lua e Tália* trata-se de uma narrativa semelhante ao conhecido *A Bela Adormecida*, no entanto, diferentemente do fato de que a maior parte da trama e o clímax de *Sol, Lua e Tália* se encontram concentrados posteriormente a quebra da profecia que mantém a princesa adormecida. *Tália*, a personagem principal, não é vítima de uma maldição, seu destino já é premeditado, somente fruto de má sorte; já no filme *A Bela Adormecida* (1959), a princesa *Aurora* adormece por ser vítima de uma maldição.

Era uma vez um grande senhor, o qual, tendo-lhe nascido uma filha, a quem deu o nome de *Tália*, chamou todos os sábios e adivinhos de seu reino para que lhe dissessem a sorte. Estes, após várias consultas, concluíram que ela estava exposta a um grande perigo devido a uma farpa de linho. (BASILE, 2018).

Na animação de Walt Disney a feiticeira, que não havia sido convidada para festejar o nascimento de *Aurora*, entrou no castelo e disse: “— Aos quinze anos a princesa vai se ferir com o fuso de uma roca e morrerá.” A diferença maior entre as duas obras encontra-se no próprio adormecer da protagonista.

O destino já premeditado de Tália se significa como uma interdição dos desejos da princesa, visto que é condicionada a ter uma vida de medo, estando sempre sob a proteção do pai. Esse modo de significância da personagem já a concebe como um sujeito que não possui direitos, sem margem para alguma explicitação de vontades próprias, tomada pelo medo.

Um dos principais traços das personagens é a ausência de fala. Ao serem condenadas ao sono profundo, ambas as personagens tornam-se incapazes de exprimir seus desejos e vontades ao longo da narrativa. Ainda que protagonistas, elas assumem contornos de coadjuvantes devido ao seu papel limitado em ambas às obras, porém, são reflexo do silenciamento feminino, uma espécie de dominação, posto que:

Em toda sociedade a produção do discurso é ao mesmo tempo controlada, selecionada, organizada e redistribuída por certo número de procedimentos que têm por função conjurar seus poderes e perigos, dominar seu acontecimento aleatório, esquivar sua pesada e temível materialidade (FOUCAULT, 1996, p.8-9).

O silenciamento e a conduta regrada e submissa das personagens femininas apresentado nas narrativas em tela condizem com as convicções e os princípios masculinos difundidos entre a Idade Média e Idade Moderna, no qual a mulher não se contrapõe, mas emudece, aceitando as condições para elas estabelecidas. Uma vez que para a sociedade, “a identidade masculina está associada ao fato de possuir, tomar, penetrar, dominar, se necessário pela força. A identidade feminina, ao fato de ser possuída, dócil, passiva, submissa” (BADINTER, 1993, p.99).

O ideal de beleza é retratado com frequência nos contos de fada, como qualidade essencial para a categorização dos personagens, sobretudo as femininas. Como afirma Zipes (2006, p.566), apesar da aparência possuir igual importância, o belo não está relacionado apenas à feição das personagens, porque “a marca da beleza de uma mulher deve ser encontrada em sua submissão, obediência, humildade, diligência e paciência”). É baseado nessas virtudes que as personagens, frequentemente princesas, conquistam a figura masculina, e conseqüentemente o matrimônio, isto é, um agrupamento de características converte-se em um arquétipo conveniente para unir ou distanciar a figura masculina.

Com relação a isso, Rowe (2014), afirma que há transferência das noções presentes nas fantasias dos contos de fada para a realidade, promovendo, por exemplo, a submissão ao poder masculino e estabelecendo o matrimônio como o único estado desejável para as

mulheres. As idealizações correntes nessas narrativas apresentam condições culturais, resultando na escolha do matrimônio e da maternidade como louváveis e algo já predestinado, como se não houvesse outra saída para as personagens.

Em suma, os contos de fada não se tratam apenas de histórias produzidas ao acaso, mas também meios de propagação de mitos românticos, incentivando mulheres a interiorizar aspirações julgadas apropriadas na sociedade patriarcal. Ao compararmos as obras em questão, conseguimos observar a materialização desses discursos nas distinções de comportamentos e arquétipos das protagonistas: a princesa, a donzela bela, pura e submissa. Neste conjunto de circunstâncias, Aurora e Tália foram ajustadas a um padrão que pretende satisfazer à figura masculina, isto é, se tratam de mulheres obedientes, condicionadas à maternidade e ao matrimônio.

Nas narrativas a sexualização das protagonistas é relacionada ao ideal do matrimônio, tendo em vista que esses traços são apresentados de modo sutil, por meio do encanto, da beleza e da atração física, construindo uma figura idealizada da mulher como instrumento de aspiração e conquista masculina, que se manifesta de modo positivo exclusivamente quando é contida pelos homens, visto que “a mulher resiste mal à sua sensualidade, o seu espírito é fraco, a sua pureza constantemente ameaçada” (L’HERMITE-LECLERCQ, 1994, p. 291). No conto Sol, Lua e Tália o rei se permite seduzir-se pela beleza da protagonista, perdendo o domínio e violando sexualmente Tália durante seu sono.

O rei, acreditando que ela dormia, chamou-a. Mas, como ela não voltava a si por mais que fizesse e gritasse, e, ao mesmo tempo, tendo ficado excitado por aquela beleza, carregou-a para um leito e colheu dela os frutos do amor, e, deixando-a estendida, voltou ao seu reino, onde por um longo tempo não se recordou mais daquele assunto (BASILE, 2018).

Na animação, embora não seja o mesmo contexto, Aurora também é violada, visto que o príncipe a beija durante seu sono, pois não há permissão por parte da princesa.

Para Seifert (1996), os discursos sobre amor romântico, presente nas narrativas, atenuam a consciência da sociedade masculinista quando, na verdade, ela pretende dominar e possuir as mulheres. Nesse contexto, a violação do consentimento das protagonistas marca um papel simbólico e definitivo, uma vez que, além de considerar as associações de poder divergentes ao recompensar as atitudes dos heróis, a maldição não poderia ser quebrada de outra forma. “A Bela Adormecida, que era, enquanto encantada, o arquétipo da beleza passiva

e à espera, mantém esse caráter na segunda parte, quando está acordada. Ela se casa com o príncipe” (LIEBERMAN, 2014, p. 222). Ao acordarem, Tália e Aurora se sentem aflitas, sem entender o que se passou enquanto estavam desacordadas. No entanto, a aflição logo se transforma em alegria quando os protagonistas voltam à cena partilhando suas aventuras e garantindo levar as mulheres ao seu lado, prometendo-as o matrimônio.

A mudança de comportamento da mulher diante do matrimônio é compreensível pelo fato da centralidade que o casamento ocupava e ainda ocupa na sociedade, como um eixo de preservação das percepções paternalistas, dado que os papéis esperados dos gêneros são de que a figura masculina seja a provedora, enquanto a figura feminina detenha a responsabilidade de cuidadora da família e do lar.

Nessa perspectiva, apesar das duas histórias apresentarem alguns aspectos diferentes, Tália e Aurora estão imbuídas das concepções patriarcais por se conformarem ao modelo de mulheres passivas, submissas aos homens para sua felicidade ou salvação e geralmente sujeitadas a papéis tradicionais de donzelas em apuros, com certos comportamentos e expectativas. Essas representações demonstram e reforçam as regras sociais designadas à figura feminina das duas épocas. Dessa forma, é possível perceber que, na literatura dominada por homens, as ações e características das protagonistas femininas são ditadas por meio de concepções duais: ora boas, ora más.

Uma parte da história das mulheres passa também pela história daquelas palavras que as mulheres ouviram ser-lhes dirigidas, por vezes com a arrogância expedita, outras vezes com carinhosa afabilidade, em qualquer caso com preocupada insistência. Do final do século XII até o final do século XV estas palavras tornam-se mais numerosas e insistentes: escritos por homens de igreja e por leigos, os textos sucedem-se uns atrás dos outros a testemunharem a necessidade e a urgência de se elaborarem valores e modelos de comportamento para as mulheres (CASAGRANDE, 1994, p. 99).

Entretanto, a figura feminina não sucumbiu aos anos de silenciamento e coibições, as mulheres foram resistentes neste processo. De acordo com Christiane Klapisch-Zuber (1990) se “as mulheres seguissem seus tutores e se apenas ouvissem seus guias e os modelos que lhes eram apresentados em tratados e sermões, elas se encontrariam aprisionadas em uma rede tão complexa de regras que não poderiam se mover ou falar.” Essa conjuntura de normas era de

serventia na preparação das mulheres para o matrimônio, tido como destino primordial, e a maternidade, considerada como sua função essencial. Nos contos analisados esses atributos conduzem à narrativa, já que “motivos comuns como amor à primeira vista, seu poder de vencer todos os obstáculos e o casamento como ‘felicidade para sempre’ são características centrais dos nossos contos de fadas culturais mais populares” (SEIFERT, 1996, p. 101). *E viveram felizes para sempre*, frase apresentada após a realização do casamento entre os protagonistas em alguns dos contos de fada. Para alcançar esse final feliz a donzela enfrenta vários obstáculos, e depois de todo o sofrimento recebe a recompensa, o matrimônio. O casamento é posto como fator essencial na vida de uma mulher, é consolidada a ideia de que para ser feliz é necessário que a mulher se case.

## **4.2 RAPUNZEL (1825) / ENROLADOS (2010)**

### **4.2.1 CONTO**

Um homem e uma mulher desejavam ter filhos e nunca vinham a conseguir. Até que mulher se torna esperançosa. Na janela que havia no fundo da casa a mulher via um jardim cheio de ervas e flores que pertenciam a uma fada, ninguém era permitido entrar no local. Certo dia, olhando de sua janela a mulher avistou um canteiro de repônçios. Sentiu muito desejo e como sabia que não podia comer os repônçios veio a desmaiar. O marido assustado perguntou por que ela tinha passado mal. À mulher respondeu que iria morrer se não chegasse a comer os repônçios do jardim. O marido, por amar muito sua esposa, pulou a cerca do jardim, pegou um punhado de repônçios e levou. Sua mulher fez uma salada e comeu. No outro dia a mulher desejou mais repônçios. O marido novamente foi o jardim, desta vez foi rendido pela fada que o repreendeu pelo fato de ter invadido e roubado o jardim. O homem pediu desculpas lhe explicando a situação, que sua mulher estava grávida e que seria perigoso negar algo para ela. A fada disse ao homem que o daria quantos repônçios quisesse se ele desse a ela a criança que sua mulher esperava. Apavorado, o homem concordou com a condição proposta e assim que a mulher deu à luz a uma menina a fada a levou e deu-lhe o nome de Rapunzel.

Rapunzel se tornou uma criança linda e quando completou doze anos foi trancada pela fada numa torre muito alta onde não havia portas, nem escadas, apenas uma janela. A fada quando queria subir, gritava: “Rapunzel, Rapunzel, jogue seus cabelos”. Rapunzel tinha cabelos compridos e lindos, finos como ouro.

Certo dia, um príncipe andava pela floresta e ouviu um canto vindo da torre e ficou apaixonado. Ficou desesperado por não ter acesso ao alto da torre, mesmo assim ficou indo todos os dias até que um dia viu a fada gritando por Rapunzel. Memorizando essas palavras em uma noite às repetiu, conseguindo subir por meio dos cabelos de Rapunzel. No início ela se assustou com o príncipe, no entanto, não demorou em apaixonar-se por ele, vindo a combinar para que ele ficasse indo a torre para vê-la todas as noites.

Foram felizes durante um tempo, até que Rapunzel disse a fada Gothel que as suas roupas estavam muito apertadas. A fada ficando fora de si, percebeu que havia sido enganada, bateu em Rapunzel e cortou seus cabelos, banindo-a para um deserto onde deu à luz a gêmeos: uma menina e um menino. A fada enganou o príncipe na noite em que baniu Rapunzel, deixou seus cabelos que tinham sido cortados presos na janela da torre. Quando o príncipe subiu se surpreendeu ao ver Gothel, que disse que havia perdido a Rapunzel para sempre. O príncipe se jogou da torre de tão desesperado que ficou. Não chegou a morrer, mas perdeu a visão dos dois olhos. Ficou a vagar pela floresta durante anos, apenas chorando pela perda de Rapunzel. Um dia, chegou ao deserto onde estavam vivendo Rapunzel e seus filhos. Ele ouviu o seu canto, reconheceu sua voz e ela também o reconheceu. Foi correndo para abraçá-lo, as lágrimas de Rapunzel caíram em seus olhos o fazendo voltar a enxergar.

#### 4.2.2 A ANIMAÇÃO



**Imagem 17** – Enrolados

Um rei e uma rainha desejavam muito ter um filho, o sonho de ambos é alcançado quando a rainha fica grávida, no entanto, quase morre no momento do parto, sendo salva por uma planta mágica. A princesa nasceu com o dom da cura em seus cabelos devido à planta. Porém, a planta mágica era muito desejada por Gothel, uma mulher gananciosa e vaidosa, que

tinha o intuito de utilizá-la para permanecer sempre jovem. Quando Gothel fica sabendo que a princesa Rapunzel tem o mesmo poder da planta em seus cabelos, entra no castelo sem permissão e tenta cortar os cabelos da princesa. No momento que Gothel corta uma mecha do cabelo dourado de Rapunzel eles perdem os poderes e se tornam pretos. Desse modo, a mulher toma a decisão de levar a criança com ela.

Os reis procuram sua filha sequestrada por todo o reino, mas Gothel a tinha escondido em uma torre muito alta no meio da floresta, onde não havia condições de ninguém achá-la. Após dezoito anos, Rapunzel torna-se uma bela moça, de longos cabelos dourados, que Gothel utiliza para subir na torre. A princesa acredita que Gothel é sua mãe e que fica mantendo ela presa na torre para que fique protegida devido seus poderes. Na torre, Rapunzel sonha em conhecer o mundo exterior, principalmente o que vê no dia do seu aniversário no céu, todos os anos, as luzes. Mas sem poder sair, passa o tempo produzindo trabalhos manuais.

Um rapaz chamado Flynn Rider roubou a coroa que pertencia à princesa sequestrada Rapunzel. Devido a esse delito passou a ser procurado por todo o reino. Durante sua fuga, acabou encontrando a torre onde estava Rapunzel e conseguiu escalar a torre. Foi recebido com uma pancada de uma panela pela princesa, por ter se assustado com o rapaz. Porém, também ficou encantada com ele e decidiu escondê-lo de Gothel. Enquanto estava desacordado, Rapunzel encontrou a coroa que ele havia roubado, criou o plano de usar a coroa para chantagear Flynn para que ele a acompanhasse em uma aventura e ela pudesse encontrar as luzes que viu no céu.

Rapunzel convence Gothel a deixá-la passar três dias fora da torre. Apesar da felicidade de poder conhecer o mundo com Flynn, se sente culpada por enganar quem acredita ser a sua mãe. Mas Gothel descobre que Rapunzel na verdade havia fugido da torre com um desconhecido e vai procurá-la. A mulher não consegue achar Rapunzel, mas encontra a coroa roubada pretendendo usar ela para chantagear Flynn para que deixasse Rapunzel. Entretanto, Flynn Rider acaba se apaixonando pela princesa, e se abrindo para ela, revela seu verdadeiro nome, Eugene. Ambos se apaixonam, o tempo todo Gothel disfarçadamente persegue os dois e quando ela percebe que estão apaixonados coloca em prática um plano para que pudessem se separar: prende Flynn para que Rapunzel acreditasse que ela a havia abandonado.

Gothel leva Rapunzel de volta para a torre. A princesa fica decepcionada e em determinado momento descobre que foi roubada e que as luzes que apareciam no céu se tratavam de uma forma que seus pais tinham de tentar reencontrá-la. Tendo descoberto toda a verdade que Gothel mentia, confronta-a, mas acaba sendo amarrada e seus cabelos utilizados

como isca para poder atrair Flynn. Ao subir na torre, o rapaz se depara com a princesa amarrada e na tentativa de salvar ela recebe uma facada de Gothel. Antes de morrer, Flynn Rider corta os cabelos de Rapunzel, imediatamente eles ficam pretos e perdem o seu poder.

A magia que fazia com que Gothel permanecesse viva se acaba e ela envelhece e morre no mesmo instante. Rapunzel tenta salvar Flynn da morte, porém seus cabelos tinham perdido o poder curativo, ao chorar pela morte de Flynn suas lágrimas escorrem caindo sobre o rapaz, o curando e fazendo com que ele volte à vida. Flynn Rider e a princesa Rapunzel retornam ao castelo onde ela reencontra seus verdadeiros pais. Ela assume seu posto de princesa e posteriormente fica noiva de Flynn.

#### 4.2.3 ANÁLISE

Rapunzel criada por uma fada em uma torre quase inacessível, considerada prisioneira a menina mantém sua vida preservando seu longo cabelo com uma enorme trança, em espera do seu suposto salvador o príncipe encantado. Este é um ponto que difere a versão dos Grimm de Enrolados, de Walt Disney.

No conto Rapunzel o contexto vivenciado pela princesa na espera do final feliz através da chegada do príncipe ressalta o contexto histórico, social e político da mulher na época: figuram como espécie de posse masculina e são submissas, sendo seu destino condicionado ao salvador, o príncipe encantado. A Rapunzel é a representação da mulher, simples, virtuosa, ingênua e bela. O contexto também reflete características da sociedade. Mais uma vez à mulher é atribuído o ideal de beleza e ao homem a masculinidade, esperteza e coragem. De acordo com Maria Beatriz Zanchet (1996), “a condição feminina nos contos tradicionais é sempre trágica e as mulheres, feias ou bonitas, estarão sempre sujeitas aos homens que anexarem às suas vidas”.

Enrolados foi elabora um contexto histórico diferente do conto Rapunzel. A história apresenta uma princesa determinada, corajosa e autêntica. Ela tem sangue real e não fica a espera do par masculino, sua salvação não se encontra projetada a figura do príncipe encantado, sendo o seu objetivo sair da torre em busca das lanternas que admira no dia de seu aniversário.



**Imagem 18** - Enrolados: cena das lanternas

A adaptação do conto se difere na mudança significativa do papel da mulher na sociedade contemporânea. Não podemos deixar de considerar que neste século as mulheres conquistaram muitos direitos através das lutas e reivindicações dos movimentos feministas. Os reflexos dessas conquistas se estendem às mais diversas esferas: economia, política, questões sociais e na arte. Conseqüentemente, os produtos gerados nesses tempos precisam acompanhar tais mudanças, pois não faz sentido perpetuar a opressão de gênero da sociedade patriarcal na configuração das personagens femininas.

O filme em debate, como já foi mencionado, é baseado em uma história já conhecida pelo público em outro suporte, o livro, introdutor da produção cultural para a criança e uma das primeiras manifestações baratas e acessíveis de entretenimento. (LAJOLO; ZILBERMAN, 1996). A 50ª animação produzida pelos estúdios Walt Disney Pictures foi a versão filmica do conto Rapunzel, sob o título Enrolados. A animação não se limita a reproduzir o conto, mas dialoga com o texto dos Irmãos Grimm, ao mesmo tempo em que retrata as relações de gênero com um olhar mais atual, embora ainda traga características conservadoras do conto como a necessidade do casamento como final feliz e a beleza feminina exaltada.

No início as cenas narradas são introduzidas por uma voz masculina que guia o olhar dos telespectadores, dá orientações a respeito do enredo, explica do que se trata a história de sua morte, acrescentando que a história, na verdade, é sobre uma moça chamada Rapunzel. Pede ao público ouvinte atenção para a imagem de uma senhora, Gothel, a suposta mãe de Rapunzel e oponente da protagonista.



**Imagem 19** - Enrolados: Gothel

Essencial ressaltar que o enunciador é o mocinho Flynn, personagem que no decorrer da trama se tornará o salvador de Rapunzel. Comparando a animação e o conto, neste ponto percebemos a primeira mudança, no conto dos Irmãos Grimm a narrativa chega ao leitor, de acordo com os estudos de Genette (s/d), através de um narrador que fica como sujeito oculto, não participando do conto.

Era uma vez um homem e uma mulher que há muito tempo desejavam inutilmente ter um filho. Finalmente, a mulher pressentiu que sua fê estava prestes a conceder-lhe o desejo. Na casa deles, havia uma pequena janela na parte dos fundos, pela qual se via um magnífico jardim cheio das mais belas flores e das mais viçosas hortaliças. (JACOB GRIMM; WILHELM GRIMM, 1812).

Enquanto na adaptação filmica, durante o diálogo com o espectador moderno, o narrador designa-se autodiegético. Flynn Rider utiliza não somente o código linguístico, como também o fonético, dramático e cinético. Sendo um dos protagonistas, ele narra ações que gira em torno de si próprio, apresentando a história e os demais personagens da animação.

O filme, do mesmo modo que o conto de fada tem início com um casal que almejava muito ter um filho. Na narrativa filmica, a rainha se encontrava grávida e doente e, nos dois casos, a cura ocorreu pelo poder mágico de uma planta. Na adaptação, há uma bruxa já velha que faz uso de uma flor mágica para conservar-se jovem, ela canta para a flor e a mesma a rejuvenesce. Os guardiões do rei procuram e encontram a planta mágica, que Gothel mantém sob seus cuidados, e fazem um remédio para a rainha, a mesma se cura e nasce uma menina, que recebe o nome de Rapunzel.

Os cabelos de Rapunzel eram mágicos como a flor e dourados. Como Gothel desejava ter sua fonte de juventude para sempre e não era possível apenas com os cabelos de Rapunzel pelo fato de que eles perderiam a cor e também a magia, a bruxa raptou-a e trancou-a na alta torre. Em todas as tentativas que Rapunzel teve de movimentar-se para fora da torre era

atendida pela mãe com desprezo e deboche, como é possível perceber na música em que Gothel canta:

|   |  |
|---|--|
| <p>Você é tão frágil como as flores<br/>         Ainda é uma mudinha e muito nova<br/>         Sabe por que estamos nesta torre?<br/>         Isso aí, para manter você sã e salva<br/>         Este dia chegaria, eu já sabia<br/>         Ver que o ninho já não satisfaz<br/>         Mais ainda não, confia coração<br/>         Sua mãe sabe mais!<br/>         Sua mãe sabe mais<br/>         Ouça o que eu digo<br/>         É um mundo assustador<br/>         Sua mãe sabe mais<br/>         Cheio de perigos, acredite, por favor<br/>         Homens do mal, galhos envenenados, canibais<br/>         e cobras<br/>         Há praga sim, insetos enormes, dentes afiados<br/>         Pare, eu imploro já estou assustada<br/>         Mamãe está aqui, vem que eu te protejo<br/>         Deixe de sonhar demais<br/>         Colha o trama, vem com a mama<br/>         Sua mãe sabe mais!<br/>         Vá, seja pisada por um rinoceronte</p> | <p>Seja assaltada e largada para morrer<br/>         Só sou sua mãe, não sei de nada<br/>         Eu só te dei banho, troquei, dei carinho<br/>         Vamos, me abandone, eu mereço<br/>         Deixe que eu morra aqui em paz<br/>         Antes do fim você vai ver, vai sim!<br/>         Sua mãe sabe mais!<br/>         Sua mãe sabe mais<br/>         Você por sua conta, não vai saber se virar<br/>         Toda desleixada, imatura, tonta, eles vão te<br/>         devorar<br/>         Crédula, ingênua, levemente suja, boba e um<br/>         tanto vaga<br/>         E, ainda por cima, olha que gorducha<br/>         Eu só digo porque te amo<br/>         Sua mãe entende, quer te dar ajuda<br/>         E só um pedido faz!<br/>         Não se esqueça, e obedeça<br/>         Sua mãe sabe mais!<br/>         (Enrolados, 2010, GRENO, Nathan;<br/>         HOWARD, Byron).</p> |
|---|--|

A busca pela fonte da juventude é algo que há muito persegue a humanidade e figura em várias histórias. Na animação é o que gera o conflito. A ideia é a de que o velho é sinônimo do mal, de ser bruxa e de feiura. À medida que o jovem traz a ideia de sedução, beleza e coragem. Isto é, além de ser bruxa, deve-se ser velha e feia. Considerando as personagens da animação em análise vemos a veracidade desse fato.

Diferentemente do que acontece no conto, no filme, a bruxa Gothel rouba a criança devido ao poder presente em seus cabelos, os quais manteriam a bruxa bela e jovem, independente de sua idade. Esse fato deixa evidente a atitude de individualismo da parte de Gothel, que não considera o próximo, colocando como prioridade a sua satisfação sobre qualquer circunstância, buscando a felicidade por meio de um corpo que atenda a determinado padrão vigente de beleza (LOPES, 2015). O desejo de reversão do processo biológico, o envelhecer, é compreendido com base na ocupação que a velhice se encontra na sociedade moderna, com a tendência de relacionamento do que é positivo à juventude e os aspectos desagradáveis à velhice. De acordo com Medeiros (2004), a juventude tem sido um valor para as pessoas e a velhice, ou os sinais que remetam a essa fase da vida, algo a ser intensamente evitado.

Semelhante às demais princesas da Disney a protagonista Rapunzel tinha um parceiro do reino animal, nomeado Pascal, um camaleão com quem dialogava e compartilhava seus dias. Pascal, metáfora da conversão pela qual passa os jovens protagonistas no início da versão fílmica, se encontrava entediado e sugeriu a Rapunzel que saíssem da torre e fossem brincar, porém, a protagonista em sua obediência a Gothel mencionou que aonde ela vivia já havia muitas diversões, continuando presa na torre. No conto dos Irmãos Grimm, a protagonista passava seus dias cantando, “Rapunzel, para espantar a solidão, cantava para si mesma com sua doce voz.” (BASILE, 1825). Já na animação, pintava, varria, lia, cozinhava, entre outros.



**Imagem 20** - Enrolados: Rapunzel

Em Enrolados representando a transição cerca do passado e o presente, identificamos a complexidade que continua os vínculos de autoridade entre os sexos, sobressaindo, o domínio do masculino mediante o feminino. Esse domínio apresentado de forma sutil para a maioria dos espectadores passa por despercebido, facilitando a introjeção e aceitação. A trama, apesar de ser da princesa Rapunzel é narrada por uma figura masculina e não pela personagem principal ou por alguma outra figura feminina. Na animação, Rapunzel continua inapta de verbalizar sua própria narrativa.

Diferentemente do que acontece no conto, no qual há amor à primeira vista, no discurso moderno em Enrolados, o amor entre Rapunzel e Flynn ocorre de maneira gradativa, de acordo com que eles vão se aventurando e compartilhando experiências. Gothel virou pó, logo após Rapunzel ter seus longos cabelos cortados. A princesa, por sua vez, se sacrifica por Flynn da mesma forma que ele se sacrifica por ela, simbolizando a reciprocidade e o amadurecimento dos protagonistas. Embora a situação seja diferente da apresentada no conto, na qual os personagens encontram-se no deserto, os princípios de salvação e cura em ambos são protagonizados pela princesa.

Ouvindo uma voz que lhe parecia tão familiar, o príncipe seguiu na direção de Rapunzel e, quando se aproximou, ela logo o reconheceu e se atirou em seus braços a chorar. Duas de suas lágrimas caíram nos olhos dele e, no mesmo instante, o príncipe pôde enxergar novamente. (JACOB GRIMM; WILHELM GRIMM, 1825).

Quando Flynn corta o cabelo da princesa, cessa de vez todos os vínculos entre Rapunzel e Gothel, assemelha-se ao corte de um cordão umbilical, interpretado pela bruxa na animação. Após esse acontecimento não consta nenhum impedimento para a felicidade do casal o *felizes para sempre*, quer dizer, Rapunzel deixa sua ingenuidade, e Flynn se renova, desliga-se do estilo bad boy. Na trama o corte de cabelo da princesa coloca em pauta a realidade do envelhecimento de Gothel, assim como sucede no mundo real “não há possibilidade de reverter o envelhecimento, tendo em vista que é um processo natural, heterogêneo, finito e irreversível.” (BALTES, 1987).

Comparando o conto e a animação, evidencia-se a existência de uma conexão entre ambos, visto que, nas narrativas inclui-se a presença da princesa Rapunzel e da feiticeira, como também da torre, local onde é desenvolvido maior parte do conto e da animação. Nos dois textos, a bruxa aparece como a verdadeira mãe da princesa. Na animação, todavia, a feiticeira modelada com um arquétipo de mãe protetora e afável, que busca incansavelmente o bem-estar da filha, dissimulando seu egocentrismo na pretensão de manter Rapunzel trancafiada na torre sob sua autoridade com o intuito de manter-se jovem para sempre.

A protagonista de Enrolados já é mais decidida e destemida. Na narrativa dos Irmãos Grimm, tal perfil não se encaixaria nos padrões sociais e culturais da época. No caso das princesas tradicionais, a Disney dispõe um ideal de mulher heroína conforme as manifestações vigentes em cada período no qual foram delineadas suas personagens. A figura feminina arquetípica proveniente da tradição oral coletada dos contos de fada foi se modificando com o passar do tempo, travestida por vários modos de representação, sob influência de determinados fatores. No conto de fadas, o príncipe capta a voz de Rapunzel e invade a torre para salvá-la.

Depois de um ou dois anos, o filho de um rei estava cavalgando pela floresta e passou pela torre. Quando estava bem próximo, ouviu uma voz encantadora e parou para ouvir a bela melodia. (JACOB GRIMM; WILHELM GRIMM, 1825).

Na produção cinematográfica, Flynn entra na torre para sua salvação própria, o anseio de sair do local é fruto de Rapunzel. A versão cinematográfica discute temas que indicam uma ressignificação do papel da figura feminina na sociedade, como os limites da vaidade, a autonomia e autossuficiência. Rapunzel se difere da conduta estereotipada das princesas da Disney, frequentemente de beleza inigualável, magérrimas, inocentes, encantadoras, ou seja, sinônimos de perfeição, nada atrapalhadas.

O mito da beleza tem uma história a contar. A qualidade chamada "beleza" existe de forma objetiva e universal. As mulheres devem querer encarná-la, e os homens devem querer possuir mulheres que a encarnem. Encarnar a beleza é uma obrigação para as mulheres, não para os homens, situação esta necessária e natural por ser biológica, sexual e evolutiva. Os homens fortes lutam pelas mulheres belas, e as mulheres belas têm maior sucesso na reprodução. A beleza da mulher tem relação com sua fertilidade; e, como esse sistema se baseia na seleção sexual, ele é inevitável e imutável. (WOLF, 1992).

“Prevaleceu durante o século XIX, a representação de mulher reprodutora ou, ao ocupar outra posição social, era considerada prostituta ou transgressora da moral” (Maia & Maia, 2014). Nessa época, as figuras femininas nos contos são apresentadas pouco participativas, apesar de serem protagonistas das histórias e das animações serem intituladas com seus nomes. As protagonistas são belas, meigas, doces, respeitosas a família, inocência sexual, habilidosas na cozinha, dotadas de bela voz, características que expressam “um ideal de feminilidade predominante entre as mulheres, cuja felicidade dependia do seu esforço para manter a vida conjugal (marido satisfeito) e familiar, o destino social da mulher era o casamento, mesmo que significasse o abandono da vida anterior.” (MAIA & MAIA, 2014). Nos contos de fada a felicidade da mulher prevalece relacionada à submissão e imposições, ansiando o encontro do príncipe, símbolo de libertação e felicidade eterna.

Na animação Enrolados a figura masculina não é um recurso essencial para a libertação e amadurecimento da protagonista, Flynn apenas encoraja a princesa para que ela lute por sua liberdade, ideia que Rapunzel já cultivava. Como ela mesma canta na animação:

Imaginando mas quando, mas quando  
A minha vida vai começar?

Amanhã de noite irão aparecer  
 As mesmas luzes convidando a descer  
 Como será? Preciso descobrir  
 Minha mãe agora tem que me deixar ir.

(Enrolados, 2010, GRENO, Nathan; HOWARD, Byron).

O rompimento da paz em Enrolados acontece a partir do amadurecimento de Rapunzel, passando a questionar sobre o porquê de sua clausura e idealizando o desejo de ver as luzes. Em Rapunzel dos Irmãos Grimm, a protagonista necessita da figura masculina, o príncipe guia a personagem ao amadurecimento. Sem ele não acontece a revolta contra a mãe e a fuga não ocorreria, no conto o aparecimento do príncipe desencadeia os questionamentos da protagonista sobre seu isolamento, antes a princesa não possuía o desejo de liberdade.

“Em ambas as versões, a “fada”, “feiticeira” ou mãe Gothel, expressão genérica em alemão para uma mulher que faz o papel de madrinha” (TATAR, 2004, p.115) é imensamente possessiva, na versão adaptada o motivo de sua possessão extrema tem mais visibilidade, se Rapunzel sair do isolamento e achar as luzes, terá conhecimento do amor e não se sujeitará às vontades de Gothel, sem sua fonte da juventude consequentemente a velhice chegará e inevitavelmente, a morte.

No conto dos Irmãos Grimm a fada Gothel descobre que Rapunzel encontrava-se com o príncipe as escondidas quando a mocinha lhe fala: “- Sabe, senhora Gothel, as minhas roupas estão tão apertadas que não estão querendo servir mais em mim” (GRIMM, 1825). A fada ao perceber que Rapunzel, sua filha, também será mãe entra em desespero. Gothel mediante a traição da filha lhe disse: “Menina malvada! O que fez? Achei que a tinha isolado do resto do mundo, mas você me traiu.” (GRIMM, 1825). Prontamente, corta os longos cabelos de Rapunzel e a expulsa da torre a mandando para o deserto.

Sentindo-se traída, expulsa aquela a quem tanto se dedicou, convencida que não lhe serve mais; de certa forma, é como se para ela Rapunzel tivesse morrido. [...] O processo do conto vai num crescente isolamento da filha com a mãe até a separação radical, deixando bem claro que fora da torre uterina só há um deserto. Essa mãe, além de querer a filha totalmente para si, quer crer que é tudo para ela. (CORSO; CORSO, 2006, p. 65)

Em Enrolados diferentemente do conto, não há expulsão de Rapunzel da torre, não tem gravidez e nem os encontros consecutivos com o par amoroso às escondidas. Em

oposição ao conto dos Irmãos Grimm na animação *Gothel* tenta desesperadamente resgatar a filha, colocando Rapunzel contra Flynn, afirmando que a ajuda dele era apenas pelo o objetivo de recuperar a tiara que havia roubado. É perceptível na canção que *Gothel* canta para Rapunzel:

Isso eu juraria  
 É o único motivo de ele ter vindo aqui  
 Ouça querida  
 Ele vai sair correndo  
 E sem hesitação  
 Se ele mente  
 Não lamente  
 Sua mãe sabe mais!

(Enrolados, 2010, GRENO, Nathan; HOWARD, Byron).

*Gothel* convencendo Rapunzel que Flynn a abandonara, conduz a princesa de volta ao isolamento na torre, “na verdade, para a filha também não é fácil abandoná-la.” (CORSO; CORSO, 2006, p. 69). Contudo, é nesse momento da história que Rapunzel compreende que somente a mãe não lhe é suficiente, a princesa não aceita mais a sua reclusão.

O pecado dessa personagem não é o de ser mais sedutora que a mãe, mas o de incluir alguém mais, o príncipe, numa relação que deveria ser completa, em que a mãe e filha se bastassem. (CORSO; CORSO, 2006, p. 64). O personagem Flynn ao contrário do príncipe da versão dos Irmãos Grimm não é da realeza, é retratado na animação como um órfão que sonha com melhores condições de vida, por isso acaba tornando-se um ladrão.

Da mesma forma do conto, Flynn é surpreendido pela mãe de Rapunzel, porém, a diferença é que na narrativa dos Irmãos Grimm o príncipe cai da torre, já na animação Flynn é apunhalado por *Gothel* com uma faca ficando a margem da morte. Na tentativa de salvar Flynn da morte Rapunzel implora a mãe para utilizar a magia de seus cabelos, o pedido é consentido perante a condição de permanecer para sempre presa na torre. Disposto a se sacrificar por Rapunzel, Flynn corta seus cabelos e juntamente com eles o vínculo com a mãe, antes de a princesa o curar, “é depois que ela perde as tranças que sua vida de fato começa.” (CORSO; CORSO, 2006, p. 69). É notório que os desfechos das duas versões são distintos, no conto dos Irmãos Grimm não há um final para a fada *Gothel* ela apenas sai de cena, não é mais mencionada após a expulsão da filha e a queda do príncipe da torre. Na adaptação dos

Estúdios Walt Disney é explícito a morte da personagem após o cabelo de Rapunzel ser cortado, “além de torná-lo escuro como se fosse trigo ceifado, corta junto com ele a ligação que a filha mantinha com a mãe.” (BENITES, 2014).

As protagonistas recentes da contemporaneidade são personagens complexas: heroínas, questionadoras, ativas, possuem sentimentos conflitantes genuínos da espécie humana; bem como os personagens masculinos não se caracterizam mais pelo homem perfeito e responsável pela felicidade da princesa (MAIA & MAIA, 2015).

Os Estúdios Walt Disney detém grande poder de representação nas artes e popularizaram por meio de suas narrativas, discursos influentes, firmes, pré-determinados e naturalizados. “As doces e ingênuas garotas à espera do amor verdadeiro passaram a ser representadas como independentes e buscam seus próprios sonhos.” (LOPES, 2015). A mudança de paradigma apresentada nas animações cinematográficas é benéfica para a sociedade, cria-se uma nova cultura ao vislumbrar a figura feminina independente e dotada de força.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente trabalho teve como objetivo realizar uma análise comparativa das personagens femininas em contos de fada, entre contos clássicos e versões adaptadas pelos estúdios Walt Disney, estabelecendo semelhanças e diferenças entre as obras.

O estudo comparado dos contos clássicos e das produções cinematográficas dos estúdios Disney retrata como estas protagonistas são transformadas ao longo das décadas, o que é percebido através do seu discurso, influenciado pelas novas configurações sociais e históricas. Partimos de cenários em que se supervaloriza a beleza, com personagens submissas, obedientes ao sistema patriarcal e alcançamos nas animações perfis femininos que procuram se desvincular do perfil anteriormente falado. A mulher aqui já não é valorizada apenas pela beleza, alcança independência e autonomia, ainda que em ambos os casos selecionados elas ainda necessitem reproduzir modelos tradicionalmente apresentados nas obras clássicas, como o casamento e a dependência de uma figura masculina para alcançarem seu final feliz.

Analisando o discurso das princesas presentes nos contos clássicos e nas animações em tela observamos que estes podem ser representação da figura feminina da sociedade em que circularam, considerando as circunstâncias de produção das narrativas clássicas e dos filmes, cada um descrevendo de forma ficcional os discursos dominantes da época na qual se inseriram.

As modificações de ambas as produções foram ocorrendo de forma gradativa, mas ao compararmos as obras literárias com as fílmicas, é notório que diversos discursos foram modificados, como o do beijo do amado refletindo o amor verdadeiro de onde provêm os felizes para sempre. Nessas produções cinematográficas, em sua representação social a personagem revela os anseios da mulher de sua época, o papel feminino desempenhado passa por mudanças significativas, elevando a mulher a um patamar mais elevado que o anterior, colaborando para a desconstrução da desigualdade de gêneros e mostrando novos perfis femininos, com personagens mais determinadas a conquistarem seus objetivos.

Nesse sentido, as produções de Walt Disney, ainda que mantenham certos traços tradicionais solidificados e suavizem várias das questões apresentadas nos contos clássicos, a exemplo da gravidez de Rapunzel ou do sangramento até o sono eterno da Bela Adormecida, colaboram na modificação dos perfis das protagonistas femininas, um processo de emancipação da figura feminina, causado por uma contínua transformação de valores da sociedade e que as obras parecem de alguma maneira refletir.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBERTI, P. B. **Contos de fadas tradicionais e renovados: uma perspectiva analítica.**

2006. Dissertação apresentada ao programa de Pós Graduação – Caxias do Sul, 2006.

ANDERSON, Hephzibah. **Está na hora de reescrevermos os contos de fadas.** BBB NEWS, 2019.

ALVES, Branca Moreira; PITANGUY, Jacqueline. **O que é feminismo.** São Paulo:

Abril Cultural/Brasiliense – Coleção Primeiros Passos, 1995.

BASILE, Giambattista. **O Conto dos Contos: Pentameron ou o Entretenimento dos pequenos.** São Paulo: Nova Alexandria, 2018.

BADINTER, Elizabeth. **XY: sobre a identidade masculina.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

BALTES, P. B., & BALTES, M. M. **Perspectivas psicológicas sobre o envelhecimento bem sucedido: o modelo de otimização seletiva com compensação.** In: BALTES, P. B.

BALTES, M. M. **O envelhecimento bem sucedido.** Perspectivas das ciências comportamentais. (p. 1 - 34). Cambridge: Cambridge University Press. 1987.

BETTELLEIM, Bruno. **Psicanálise dos contos de fadas.** Editora Paz e Terra, 2005.

BETTELHEIM, Bruno. **A psicanálise dos contos de fadas.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira.** 43. ed. – São Paulo: Cultrix, 2006.

BUCKINGHAM, David. **After the death of childhood: growing up in the age of electronic media.** Cambridge: Polity, 2000.

BRUDSON, Charlotte. **The Feminist, the Housewife and the Soap Opera.** 2000.

BENITES, Paula Rossi. **Os elementos históricos e simbólicos do conto Rapunzel: uma análise comparativa entre o conto maravilhoso e a produção cinematográfica Enrolados**. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Letras). Universidade do Vale do Rio dos Sinos (UNISINOS), São Leopoldo, 2014.

CASAGRANDE, Carla. A mulher sob custódia In: DUBY, Georges; PERROT, Michelle. **História das mulheres no Ocidente**. Porto: Afrontamento, v. 1, 1994.

COSTA, Isabel Alves; BAGANHA, Filipa. **Lutar Para Dar Um Sentido à Vida: Os contos de fadas na educação de infância**. Portugal: Edições Asa, 1989.

COELHO, N. N. **Literatura infantil: teoria, análise, didática**. 1 ed. São Paulo: Moderna, 2000.

COELHO, Nelly Novaes. **O Conto de Fadas: Símbolos, Mitos, Arquétipos**. São Paulo: DCL, 2003.

CORSO, Diana Lichtenstein e Mário. **Fadas no divã, psicanálise nas histórias infantis**. Porto Alegre: Artmed, 2006.

DENIS, Sebastien. **O cinema de animação**. Lisboa, Portugal: Edições Texto & Grafia, 2010, p. 133.

FOUCAULT, Michel. **A Ordem do Discurso**. São Paulo, Edições Loyola, 1996.

FREIRE FILHO, João. **Força de expressão: construção, consumo e contestação das representações midiáticas das minorias**. Revista FAMECOS, Porto Alegre, n. 28, dezembro de 2005.

GRIMM, Jacob; GRIMM, Wilhelm. **Rapunzel**. Porto Alegre: Kuarup, 1985.

GUIMARÃES, César. Capítulo 3. In: **Imagens da Memória: entre o legível e o visível**. BH: PosLit-Fale/MG, Ed. UFMG, 2008.

HUNT, Lynn. **A nova História Cultural**: São Paulo: Martins Fontes, 1992.

HUNT, P. **Crítica, teoria e literatura infantil**. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

JUNG, C. G.(1939/1968). “**Consciência, inconsciente e individuação**”. In: OC 9/1. JUNG, Carl Gustav. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. Rio de Janeiro: Vozes, 2000.

KLAPISCH-ZUBER, Christiane. **As normas do controlo**. In: DUBY, Georges; PERROT, Michelle. (Dir.) **História das mulheres: a Idade Média**. São Paulo: Afrontamento, 1990.

LAJOLO, Marisa; ZILBERMAN, Regina. **A formação da leitura no Brasil**. São Paulo: Ática, 1996.

LIEBERMAN, Marcia K. ‘Some Day My Prince Will Come’: Female Acculturation through the Fairy Tale. In: ZIPES, Jack. **Don’t bet on the prince: Contemporary feminist fairy tales in North America and England**. Abingdon (UK): Routledge, 2014.

L’HERMITE-LECLERCQ, Paulette. **A ordem feudal (séculos XI-XII)**. In: DUBY, Georges; PERROT, Michelle. **História das mulheres no Ocidente**. Porto: Afrontamento, v. 1, 1994.

Lopes, Karine E. L. S. **Análise da evolução do esteriótipo das princesas Disney**. 2015.

MAIA, Cláudia, & MAIA, Renata S. **A (des)construção de gênero nos filmes Shrek**. *História, Histórias*, v. 2, 2014.

MEDEIROS, Suzana Aparecida Rocha. O lugar do velho no contexto familiar. In: PY, Ligia; SÁ, Janete L. Marins; PACHECO, Jaime Lisandro; GOLDMAN, Sara Nigri (Orgs.). **Tempo de envelhecer: percursos e dimensões psicossociais**. Rio de Janeiro: NAU Editora, 2004. p. 185-195.

MENDES, Mariza B. T. **Em busca dos contos perdidos: o significado das funções femininas nos contos de Perrault**. São Paulo: UNESP, 2000.

MORAN, Caitlin. **Como ser mulher – Um divertido manifesto feminino**. São Paulo: Editora Paralela, 2012.

PIMENTA, Luciana Mendes; DAL CORTIVO, Raquel Aparecida. **A representação da mulher nos contos de fadas tradicionais e contemporâneos nas obras cinderela e procurando firme**. 2012.

ROWE, Karen E. Feminism and Fairy Tales. In: ZIPES, Jack. **Don't bet on the prince: Contemporary feminist fairy tales in North America and England**. Abingdon (UK): Routledge, 2014.

SANTOS, Ariovaldo. **Ideologia do Trabalho e Dominação social em Desenhos da Disney e Pixar**. In: Simpósio Nacional de Educação, Umuarama, 2010.

SANTOS, Cila. **Branca de Neve: bela, recatada e do lar: e como uma geração de mulheres aprende a admirar valores machistas**. 2011. Disponível em: <https://medium.com/qg-feminista/branca-de-neve-bela-recatada-e-do-lar-3e641d757256>. Acesso em: 20 de nov. 2023.

SEIFERT, Lewis C. Fairy tales, sexuality, and gender in France, 1690-1715: **nostalgic utopias**. Cambridge University Press, 1996.

TATAR, Maria. **Contos de fadas. Edição comentada e ilustrada**. Tradução de Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

VON FRANZ, M. L. (2016). **A percepção da sombra nos sonhos**. (M. Scoss, Trad.). In Zweig, C., & Abrams, J. (Orgs.). *Ao encontro da sombra* (15a ed.). (pp. 57-60). São Paulo: Cultrix. (Trabalho original publicado em 1981).

WARNER, Marina. **Da fera à loira**. Tradução: Thelma Médici Nóbrega. São Paulo: Companhia das letras, 1999.

WOLF, Naomi. **O mito da beleza**. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

ZILBERMAN, Regina. **A literatura infantil na escola**. São Paulo: Global, 2003.

ZIPES, Jack. **Why fairy tales stick: The evolution and relevance of a genre**. Taylor & Francis, 2006.

Zolin, L. (2011). Inferno, de Patrícia Melo: **gênero e representação**. Estudos De Literatura Brasileira Contemporânea, (28), 71–86. Recuperado de:

<https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/9104>.

### REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS

**A Bela Adormecida** (Sleeping Beauty). Direção: Clyde Geronimi, Les Clark, Eric Larson e Wolfgang Reitherman. Produção: Walt Disney. Walt Disney Animation Studios, 1959. 75 min, cor.

**A Bela e a Fera** (Beauty and the Beast). Direção: Gary Trousdale e Kirk Wise. Produção: Don Hahn. Walt Disney Productions, 1991. 84 min, cor.

**A Pequena Sereia** (The Little Mermaid). Direção: Ron Clements e John Musker. Produção: John Musker e Howard Ashman. Walt Disney Animation Studios, 1989. 82 min, cor.

**Branca de Neve e os Sete Anões** (Snow White and the Seven Dwarfs). Direção: David Hand, William Cottrell, Wilfred Jackson, Larry Morey, Perce Pearce e Ben Sharpsteen. Produção: Walt Disney. Walt Disney Animation Studios, 1937. 83 min, cor.

**Cinderela** (Cinderella). Direção: Clyde Geronimi, Hamilton Luske e Wilfred Jackson. Produção: Walt Disney. Walt Disney Animation Studios, 1950. 74 min, cor.

**Dumbo** (Dumbo). Direção: Tim Burton. Produção: Walt Disney Animation Studios, 2019. 112 min, cor.

**Enrolados** (Tangled). Direção: Nathan Greno e Byron Howard. Produção: Roy Conli, John Lasseter e Glen Keane. Walt Disney Animation Studios, 2010. 100 min, cor.

**Frozen: uma aventura congelante**. Direção: Jennifer Lee e Chris Buck. Produção: Peter Del Vecho e John Lasseter. Walt Disney Animation Studios, 2013. 102 min, cor.

**Malévola** (Maleficent). Direção: Robert Stromberg. Produção: Walt Disney Pictures, 2014, 97 min, cor.

**Moana: Um Mar de Aventuras** (Moana). Direção: John Musker e Ron Clements. Produção: Osnat Shurer. Walt Disney Productions, 2016. 113 min, cor.

**Oliver e Sua Turma** (Oliver & Company (Original)). Direção: Walt Disney Animation Studios, 1988. 74 min, cor.

**Valente** (Brave). Direção: Mark Andrews e Brenda Chapman. Produção: Katherine Sarafian. Pixar Animation Studios, 2012. 93 min, cor.

**101 Dalmátas** (101 Dalmatians). Direção: Walt Disney Animation Studios, 1996. 103 min, cor.

## MUSICOGRAFIA

**Enrolados**, 2010, GRENO, Nathan; HOWARD, Byron.