

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS  
CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM IMAGEM E SOM

Assista outra vez:

Uma revisitação dos contos de fadas através de *A Bela Adormecida* (1959)  
e *Malévola* (2014)

Dissertação de Mestrado

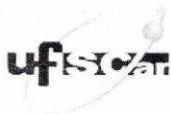
Aluna: Amanda Rosasco Mazzini  
Orientadora: Profa. Dra. Flávia Cesarino Costa  
Linha de Pesquisa: História e Políticas do Audiovisual

São Carlos

2018

Dissertação de mestrado da aluna Amanda Rosasco Mazzini, sob o título “Assista outra vez: uma revisitação dos contos de fadas através de *A Bela Adormecida* (1959) e *Malévola* (2014)”, orientada pela Profa. Dra. Flávia Cesarino Costa e financiada pela Capes para a obtenção do título de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som / Universidade Federal de São Carlos.

São Carlos, 5 de março de 2018.



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS**

Centro de Educação e Ciências Humanas  
Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som

---

**Folha de Aprovação**

---

Assinaturas dos membros da comissão examinadora que avaliou e aprovou a Defesa de Dissertação de Mestrado da candidata Amanda Rosasco Mazzini, realizada em 05/03/2018:

---

Profa. Dra. Flavia Cesarino Costa  
UFSCar

---

Profa. Dra. Nilda Aparecida Jacks  
UFRGS

---

Profa. Dra. Josette Maria Alves de Souza Monzani  
UFSCar

Certifico que a defesa realizou-se com a participação à distância do(s) membro(s) Nilda Aparecida Jacks, Josette Maria Alves de Souza Monzani e, depois das arguições e deliberações realizadas, o(s) participante(s) à distância está(ão) de acordo com o conteúdo do parecer da banca examinadora redigido neste relatório de defesa.

---

Profa. Dra. Flavia Cesarino Costa

## **Agradecimentos**

À minha família e amigos. À minha orientadora e professora Dra. Flávia Cesarino Costa. Ao professor Dr. Luke Hockley que me orientou durante meu estágio de pesquisa na University of Bedfordshire. Ao Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som e ao Centro de Ciências Humanas da UFSCar. E também à Capes, que me proporcionou a bolsa de mestrado que financiou essa pesquisa.

### **Assista outra vez:**

## **Uma revisitação dos contos de fadas através de *A Bela Adormecida* (1959) e *Malévola* (2014)**

### **Resumo**

A dissertação propõe uma revisitação da tradição dos contos de fadas orais e literários que deram origem aos filmes *A Bela Adormecida* (*Sleeping Beauty*, Clyde Geronimi, 1959) e *Malévola* (*Maleficent*, Robert Stromberg, 2014), produzidos pela Walt Disney Pictures. O objetivo é fazer um retrospecto histórico das origens dos contos de fadas, que passa pelo momento medieval, pela literatura, pintura, comparando com o momento de comunicação de massa dos filmes. Esse caminho pelas artes culmina em uma análise de cada filme, buscando suas estratégias de endereçamento, as implicações do texto fílmico em relação a audiência, e as referências artísticas anteriores às obras. Os principais pesquisadores de contos de fadas trabalhados são Bruno Bettelheim, Elizabeth Harries, Maria Cristina Martins, Vladimir Propp, Maria Tatar, Marina Warner e Jack Zipes. Recolher a conexão entre os filmes e a tradição dos contos de fadas traz um outro olhar para a Disney, que compreende em que medida ela é uma continuação do cânone dos contos de fadas.

**Palavras-chave:** cinema; contos de fadas; Disney; revisitação; análise fílmica.

## **Watch it again:**

### **Revisiting fairy tales through *Sleeping Beauty* (1959) and *Maleficent* (2014)**

#### **Abstract**

The dissertation proposes a revisitation of the oral and literary fairy tales' tradition that gave rise to the movies *Sleeping Beauty* (Clyde Geronimi, 1959) and *Maleficent* (Robert Stromberg, 2014), produced by Walt Disney Pictures. The objective is to make a historical retrospective of fairy tales' origins, going through the medieval moment, through literature, painting, and comparing with the movies' moment of mass communication. This path through the arts culminates in an analysis of each film, seeking its modes of address, the implications of the filmic text regarding the audience, and the artistic references prior to the movies. The main researchers of fairy tales used here are Bruno Bettelheim, Elizabeth Harries, Maria Cristina Martins, Vladimir Propp, Maria Tatar, Marina Warner and Jack Zipes. Gathering the connection between the films and the fairy tales' tradition brings a different look at Disney, understanding to what extent the production company is a continuation of fairy tales' canon.

**Key words:** film studies; fairy tales; Disney; revisitation; film analysis.

## Sumário

Introdução.....	8
Capítulo 1: Estudo da permanência e transformação dos contos de fadas .....	13
1.1 Mas o que é um conto de fadas? .....	15
1.2 Buscando origens, criando memórias coletivas .....	17
1.3 Para além do entretenimento – funções dos contos de fadas .....	19
1.4 A formação do cânone .....	22
1.4.1 Straparola .....	23
1.4.2 Giambattista Basile .....	24
1.4.3 Charles Perrault .....	25
1.4.4 Irmãos Grimm .....	27
Capítulo 2: Os contos de fadas vão ao cinema – a visão Disney.....	34
2.1 Os contos de fadas clássicos da Disney .....	36
2.2 As críticas sobre a Disney .....	46
Capítulo 3: <i>A Bela Adormecida</i> – o conto que não adormece .....	50
3.1 Sobre belezas adormecidas .....	50
3.2 Interpretações psicanalíticas .....	55
3.3 As Belas Adormecidas literárias .....	58
Capítulo 4: Análise de <i>A Bela Adormecida</i> (1959) .....	65
4.1 “Em uma terra distante, há muito tempo atrás” .....	66
4.2 Os dons de Aurora .....	67
4.3 A maldição .....	69
4.4 As tentativas de enganar o destino .....	72
4.5 O Mal .....	73
4.6 “Era uma vez um sonho” .....	74
4.7 A revelação .....	76
4.8 Tradição e transgressão .....	77
4.9 Destino .....	78
4.10 Batalha final .....	80
4.11 O despertar .....	83
4.12 Predestinação .....	84
Capítulo 5: Análise de <i>Malévola</i> (2014).....	86
5.1 Breves anotações sobre a representação das mulheres no cinema.....	88
5.2 <i>Conteuses</i> : as mulheres como portadoras da voz e produtoras de significado .....	93

5.3 Revisitando mulheres adormecidas e silenciadas no cinema.....	97
5.4 Não é mais um sonho: a canção tema como estratégia revisionista audiovisual	105
Considerações finais .....	113
Bibliografia e filmografia .....	117



## Introdução

Os contos de fadas da Disney se tornaram hoje a principal referência ocidental para o gênero dos contos de fadas. Era uma vez, uma princesa, um príncipe, fadas madrinhãs, animais antropomorfizados, castelos, feitiços, maldições e um final feliz. Esse universo fantástico e idílico faz parte do imaginário associado à nossa infância. Refletir um pouco sobre essas imagens é, em parte, uma reflexão sobre nós mesmos. O filme nos leva para um mundo mágico e, então, de volta para nossas próprias vidas.

Consciente ou inconscientemente, buscamos respostas para nossas aflições, aliviemos tensões e buscamos sentir qualquer coisa que nos dê sentido à vida. Olhar para esses filmes depois de tantos anos que os assistimos pela primeira vez nos traz novos significados. Até pensar em como eles se relacionam com nossos problemas, nossos objetivos, nosso passado pode ser um exercício incrível. O que sentimos quando Branca de Neve está completamente sozinha e perdida na floresta? O que desejamos quando Cinderela é maltratada por sua madrasta? O que tememos quando Malévola sequestra o príncipe?

Além da carga afetiva que temos sobre esses filmes, não podemos ignorar que vender sempre foi o objetivo da Disney. Mas talvez nós não estivemos sempre alertas sobre quais sonhos compramos. O que torna importante revisitar os contos de fadas clássicos da Disney com um olhar mais crítico do que o de nossa infância, pois depois de tantas décadas de seus primeiros lançamentos, *Branca de Neve e os Sete Anões* (*Snow White and the Seven Dwarfs*, David Hand, 1937), *Cinderela* (*Cinderella*, Wilfred Jackson, Hamilton Luske e Clyde Geronimi, 1950) e *A Bela Adormecida* (*Sleeping Beauty*, Clyde Geronimi, 1959) ainda são referência quando pensamos em contos de fadas.

E hoje ainda temos a mediação das revisitações ao assistir esses filmes, como por exemplo *A garota da capa vermelha* (*Red Riding Hood*, Catherine Hardwicke, 2011), *Branca de Neve e o caçador* (*Snow White and the Huntsman*, Rupert Sanders, 2012), *Espelho, espelho meu* (*Mirror mirror*, Tarsem Singh, 2012) e *João e Maria: Caçadores de bruxas* (*Hansel and Gretel: Witch Hunters*, Tommy Wirkola, 2013). As revisitações, independente da nova narrativa, ao evocarem o universo dos contos de fadas e alegarem o *twist* na história conhecida, fazem com que o espectador dessacralize suas ideias pré-

concebidas sobre o gênero. As revisitações trazem à discussão o fato de que os contos de fadas preexistiam à Disney e estão sempre em transformação.

E a Disney nos últimos anos decidiu tomar o controle também dessa narrativa e está lançando revisitações *live action* de seus contos de fadas, como *Cinderela* (*Cinderella*, Kenneth Branagh, 2015) e *A Bela e a Fera* (*Beauty and the Beast*, Bill Condon, 2017). A que mais nos interessa aqui é *Malévola* (*Maleficent*, Robert Stromberg, 2014), que propõe uma nova interpretação de *A Bela Adormecida* (1959), e acaba por visitar todo o imaginário de contos de fadas que a Disney moldou através do clássico trio. O filme apresenta mudanças muito mais evidentes na narrativa audiovisual que as outras revisitações em relação aos seus textos revisitados. Através dele, é possível ver como a Disney tentou acompanhar as mudanças de seu público e o que ela está vendendo agora.

Feitas essas considerações iniciais, gostaríamos de propor com nossa pesquisa uma revisitação da tradição dos contos de fadas orais e literários que deram origem aos filmes *A Bela Adormecida* (1959) e *Malévola* (2014). O objetivo é fazer um retrospecto histórico das origens dos contos de fadas, que passa pelo momento medieval, pela literatura, pintura, comparando com o momento de comunicação de massa dos filmes.

Escolhemos esses objetos para investigação, pois *A Bela Adormecida* faz parte de um conjunto de filmes que moldou todo um senso comum contemporâneo sobre o gênero de contos de fadas. E *Malévola*, como revisitação de *A Bela Adormecida*, contesta e reforça ideias concebidas atualmente sobre contos de fadas. Ambos foram feitos pela mesma companhia cinematográfica e revisitam o mesmo conto de fadas, com mais de 50 anos de diferença. Isso permite que se observe as diferentes estratégias que a Disney utilizou na produção de cada filme e como eles se relacionam com seus contextos históricos de produção.

Esses filmes também nos interessam pela questão da representação das mulheres. A princesa protagonista costuma ser lembrada pelo seu sono, evocando reações de morbidez e desejo, e tende a ser vista de maneira negativa por feministas. Suas diversas representações ao longo dos séculos ainda são referência nesses filmes e devem também serem levadas em consideração nas análises.

Além disso, tanto *A Bela Adormecida* como *Malévola* são filmes que tiveram grande *box office*. Segundo o site *Box Office Mojo*, que trabalha com informações sobre a bilheteria de cinema, *A Bela Adormecida* teve uma receita doméstica total de \$51,600,000<sup>12</sup>. Enquanto isso, *Malévola* teve uma receita doméstica total de \$241,410,378 (31.8%) e uma estrangeira de \$517,129,407 (68.2%) totalizando \$758,539,785<sup>3</sup> mundialmente. São filmes, portanto, que tiveram grande circulação, foram assistidos por milhões de pessoas e muito comentados.

A nossa hipótese ao fazer essa pesquisa é de que existem variados receptores implicados nos filmes através das estratégias de endereçamento. Assim, existem as referências aos contos literários de Charles Perrault e dos Grimm, referências ao contexto histórico, às críticas feministas. Recolher a conexão entre os filmes e a tradição dos contos de fadas pode trazer um outro olhar para a Disney, compreendendo em que medida ela é uma continuação do cânone dos contos de fadas.

Iremos trabalhar com os textos dos principais pesquisadores de contos de fadas, como Maria Tatar, atualmente *chair* do programa de Folclore e Mitologia de Harvard com importantes pesquisas feitas sobre os contos dos irmãos Grimm; Jack Zipes, que tem diversas publicações sobre contos de fadas e a transformação do gênero ao longo dos séculos; Marina Warner, reconhecida por seus trabalhos que interseccionam feminismo, mitos e contos de fadas; e Elizabeth Wanning Harries, que trabalha especialmente com revisitações em seu livro *Twice upon a time: Women Writers and the History of the Fairy Tale* (2003). Também usaremos as valiosas contribuições sobre revisitação da brasileira Maria Cristina Martins, professora aposentada da Universidade Federal de Uberlândia, que estão em seu livro *(Re)Escrituras: Gênero e o Revisionismo Contemporâneo dos Contos de fadas* (2015).

Uma importante fonte de textos sobre contos de fadas que vamos utilizar é a *Marvels & Tales: Journal of Fairy-Tale Studies* (1987–), revista científica revisada por pares pertencente atualmente à Wayne State University Press. A revista publica artigos sobre contos de fadas feitos por pesquisadores de diversas áreas, como literatura, folclore,

---

<sup>1</sup> Fonte: <http://www.boxofficemojo.com/movies/?id=sleepingbeauty.htm>. Acesso em: 06 de dez. de 2017.

<sup>2</sup> O filme figura na 33ª colocação no ranking doméstico de bilheteria de todos os tempos. Seu valor ajustado com a inflação do preço do ingresso seria equivalente hoje a \$648,997,200. Fonte: <http://www.boxofficemojo.com/alltime/adjusted.htm>. Acesso em: 06 de dez. de 2017.

<sup>3</sup> Fonte: <http://www.boxofficemojo.com/movies/?id=maleficient.htm>. Acesso em: 06 de dez. de 2017.

estudos de gênero, história, antropologia, cinema, entre outros. Utilizaremos vários de seus textos, que estão entre as pesquisas mais recentes e conceituadas feitas no campo dos contos de fadas.

Outra importante fonte são os três volumes da *The Greenwood encyclopedia of folktales and fairy tales* (2008), editada por Donald Haase. A enciclopédia reúne as mais variadas entradas, que envolvem contos de fadas e folclóricos, escritas por renomados pesquisadores de contos de fadas contemporâneos, tais como Ruth Bottigheimer, Nancy Canepa, Hans-Jörg Uther e Francisco Vaz da Silva.

Utilizaremos também Jesús Martín-Barbero em *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia* (publicado pela primeira vez em 1987). É um autor importante para comentar sobre a passagem da cultura popular, das tradições e moralidades para a cultura de massa.

Essa pesquisa fará um caminho pelas artes, realizado através de cinco capítulos além das nossas considerações finais. Partiremos da tradição dos contos de fadas orais e literários até a Disney, entendendo como ela continua e transforma essa tradição. Assim, o capítulo introdutório busca explorar a formação do cânone dos contos de fadas literários, desde os italianos Straparola e Giambattista Basile, passando pelo francês Charles Perrault e finalmente nos irmãos alemães Jacob e Wilhelm Grimm. O objetivo é entender os antecedentes e as influências dos filmes de contos de fadas clássicos da Disney. É o contexto que a Disney invoca ao associar os nomes Grimm e Perrault nas suas produções. Também discutimos os diferentes usos dos contos de fadas ao longo dos séculos e desmistificamos atribuições comuns dadas aos textos do gênero, como “original”, “universal”, “atemporal”, “inocente”.

O segundo capítulo busca entender como o cinema continuou a distribuição em massa dos contos de fadas por conta de sua predisposição ao gênero fantástico. Assim, chegamos à maneira que a Disney interpretou os contos de fadas e modelou nosso senso comum sobre o que são essas histórias. São identificadas as estratégias de endereçamento contidas nos filmes para conquistar o público de massa, em especial, as melodramáticas. Também abrimos espaço para a discussão sobre as críticas à produtora e a uma suposta violação do gênero literário.

O terceiro capítulo propõe um panorama da permanência e transformação do conto da Bela Adormecida através dos séculos, desde as primeiras versões publicadas, de Basile, Perrault até os irmãos Grimm. Busca-se fazer uma breve análise da trajetória da personagem e sua história. Tentamos aqui compreender o fascínio causado pelo conto e, principalmente, pela figura da mulher adormecida, que se repete em diversas histórias, pinturas, filmes e outras representações artísticas. Enquanto poucos homens foram retratados dormindo, as mulheres deitadas em um sono mortal inundam o imaginário ocidental, como Brunhilde ou Branca de Neve, e podem ser fontes de prazer voyeur, assombro, tristeza, e até mesmo tranquilidade.

Esse caminho pelas artes culmina em uma análise de cada filme, buscando suas estratégias de endereçamento, as implicações do texto fílmico em relação a audiência, e as referências artísticas anteriores às obras. Assim, o quarto capítulo busca analisar o filme *A Bela Adormecida* (1959) a partir de uma perspectiva melodramática e como ele continua o cânone ocidental dos contos de fadas. Identificaremos os elementos compartilhados pelo cânone, como eles se comportam no filme e ressignificam o imaginário do conto. Tradicionais imagens, como a floresta, a fada e o dragão são interpretadas de acordo com referências anteriores ao filme, mas também em relação às personagens.

O quinto e último capítulo é destinado à análise do filme *Malévola* (Robert Stromberg, 2014), compreendendo-o no âmbito das revisitações contemporâneas de contos de fadas. É uma abordagem de análise diferente do capítulo anterior, pois enquanto *A Bela Adormecida* é produzido no fim dos anos 1950, em um contexto de cinema clássico e melodramático, *Malévola* está localizado em um momento de revisitações, de quebras das estruturas clássicas, e traz uma discussão política, de poder feminino. O que nos lembra das *conteuses*, mulheres escritoras de contos de fadas, produtoras de histórias e significados que foram escondidas da história e negadas pelos cânones Charles Perrault e irmãos Grimm. Assim, uma atenção especial é dada à representação das personagens femininas e à recepção feminina cinematográfica.

## Capítulo 1: Estudo da permanência e transformação dos contos de fadas

“Como todos os sonhos, eu receio que isso não pode durar para sempre.”

(CINDERELA, 1950, tradução nossa<sup>4</sup>)

Os contos de fadas são permeados por uma áurea de ancestralidade, de sabedoria oculta e de uma fé pagã que fazem até os mais renomados pesquisadores do tema se esquecerem às vezes de que eles são produtos culturais muito bem localizados em seus momentos históricos e que não há nada de sagrado neles que os torne invioláveis. Apesar de que, talvez, justamente o elemento humano que produz e recebe o conto seja aquele responsável pela magia.

Estudar os contos de fadas da Disney é uma empreitada muitas vezes acusada de ser frívola e inocente. Mas são filmes que fizeram e ainda fazem bilheterias astronômicas, influenciaram milhões de espectadores através do mundo, e se continuarmos tratando eles sem a seriedade que merecem, vai ser difícil compreender os novos rumos dos contos de fadas e as verdadeiras questões que embebem as críticas contra essa companhia cinematográfica.

Esse trabalho não é sobre defender a Disney. Não é uma ode aos contos de fadas. Mas uma tentativa de olhar além deles, e entender essas obras em relação ao contexto histórico em que foram produzidas, com suas variadas referências, intenções e recepções. Quebrar a áurea de impermeabilidade dos contos ou da Disney não significa necessariamente que o sonho, o feitiço, vão ser quebrados, mas nos dará uma oportunidade de conscientizar-nos sobre a força emocional que associamos a essas histórias.

Para entendermos o sucesso dos contos de fadas clássicos da Disney, devemos começar pelas referências que a companhia quer se associar. A começar, pelo próprio gênero de contos de fadas. E, então, para suas referências literárias, pois os créditos de *Branca de Neve e os Sete Anões* (1937) afirmam que a história é uma adaptação dos contos de fadas dos irmãos Grimm. Enquanto os roteiros de *Cinderela* (1950) e *A Bela Adormecida* (1959) são creditados como adaptações de contos de fadas de Charles Perrault.

---

<sup>4</sup> Diálogo original: “Like all dreams, well, I’m afraid this can’t last forever.”

Compreender a Disney dentro de um panorama histórico dos contos de fadas é fundamental também para discutir a questão de autoria, e as acusações de violação e diminuição do gênero contra a companhia. Assim, nesse capítulo gostaríamos de reunir os principais precursores do gênero de contos de fadas e como ele mesmo se consolidou através dos séculos. Afinal, há qualquer coisa de mágico em como os contos de fadas ainda circulam no mundo contemporâneo, são recontados e revisitados.

Bruno Bettelheim, psicólogo reconhecido pelo seu trabalho com crianças autistas, publicou *A psicanálise dos contos de fadas* em 1976, um dos estudos mais referenciados do tema, no qual disserta sobre a importância dessas histórias no desenvolvimento infantil. Elas trabalham com dificuldades humanas básicas – a morte, o envelhecimento, os limites da nossa existência, o desejo da vida eterna, a necessidade de ser amado, o medo de ser considerado sem valor (2014, p. 15, 16 e 18). São histórias que nos fazem olhar para nós mesmos, nos confrontam com nossos maiores temores e sonhos.

Nós estamos acostumados a ouvir que os contos são “universais”, “eternos”, “acima do tempo”. Mas essas atribuições são ilusórias e escondem as transformações que eles sofrem de acordo com o contexto de contação e as intenções do contador, sejam elas econômicas, instrutoras ou denunciadoras. Jack Zipes entende que essa mistificação em torno dos contos é perigosa e lhes dá poder. Em seu livro *Fairy tales and the art of subversion*, publicado pela primeira vez em 1983, o autor defende uma de suas principais teorias, a de que o gênero dos contos de fadas literários são parte dinâmica do “processo de civilização no mundo ocidental” (2006, p. xi). O gradual direcionamento dos contos para as crianças, com intenções didáticas e edificantes, disseminando padrões de comportamento, trabalhou a favor desse processo (2006, p. 31). Para o autor, essa literatura foi desenhada para divertir e instruir, moldar a natureza dos jovens adultos, e de maneira que ela pudesse entrar inofensivamente na escola e em casa (2006, p. 35).

Para Zipes, o conto de fadas era uma história oral simples e imaginativa com elementos mágicos e miraculosos, os quais estavam ligados às crenças, valores, ritos e experiências dos pagãos. Os contos passaram por muitas transformações mesmo antes que a chegada da imprensa levasse à produção de textos fixos e convenções de contação e leitura, e ainda passam através das mídias em que eles são transmitidos – pintura, fotografia, rádio e cinema (ZIPES, 2012, p. 21). E assim, como qualquer produção cultural, os contos devem ser interpretados levando em consideração o contexto em que

foram produzidos e o contexto de recepção, quem conta e para quem conta, qual o motivo e com qual mídia ele é transmitido.

Ruth Bottigheimer, em seu livro *Fairy tales: a new history* (2009), já propõe que é difícil provar a existência de contos de fadas orais e de sua transmissão oral na Idade Média ou na antiguidade. Verifica-se apenas a presença da contação de histórias, com a presença de bruxas ou monstros. A própria ideia de que esses contos têm origens orais é uma construção e, portanto, questionável a utilização de termos como “puro” ou “não contaminados” para se referir a contos de fadas da cultura oral. Bottigheimer questiona, por exemplo, os pesquisadores que afirmam que Charles Perrault ou os irmãos Grimm deturparam ou violaram contos orais, pois esses autores modelaram seus contos em cima da crença de que vieram de uma cultura oral, mas eles mesmos criaram essa ideia de que esses contos os preexistiam. Ela cita os Grimm, que apesar de se exaltarem por preservarem contos folclóricos alemães da cultura oral, na verdade estavam transformando contos amplamente conhecidos de fontes literárias em contos cuidadosamente elaborados para parecerem folclóricos, com uma gramática e crenças burguesas contemporâneas (2009, p. 7).

A lição que fica das pesquisas de Zipes e Bottigheimer é de que apesar dos contos de fadas serem altamente fabricados e cada vez com um propósito diferente, eles continuam tendo um apelo significativo para o público geral, que acredita em sua ancestralidade e, portanto, lhe dá credibilidade sobre seus ensinamentos. A recorrência de tipos de personagens, de comportamentos, de estruturas de narrativas, de motivos e de certos elementos mágicos ainda reforçam a ideia de uma predestinação, de verdades absolutas, de jornadas, que devem ser seguidas, pois seriam uma sabedoria ancestral e mística.

### **1.1 Mas o que é um conto de fadas?**

Uma das questões mais frequentes entre os que se debruçam sobre a pesquisa de contos de fadas é a própria definição do que é um conto de fadas. Não é o objetivo dessa pesquisa estabelecer uma definição final e estática, mas explorar o que já foi discutido e as tentativas de diferenciação com outros gêneros literários, como sagas, lendas, mitos e fábulas.



O termo “contos de fadas” vem do francês “*contes de fées*”, utilizado por uma escritora francesa, a *conteuse* Madame D’Aulnoy (1650-1705). Dentre as suas publicações, constam *Les Contes des Fées* (1697) e *Contes Nouveaux ou les Fées à la mode* (1698). Maria Cristina Martins observa que o termo é uma metonímia de algumas histórias (2015, p. 26) – apenas alguns contos possuem fadas, mas o termo foi estendido para todas as histórias do gênero. E mesmo os canônicos contos dos irmãos Grimm não são geralmente considerados todos contos de fadas, são mais contos folclóricos.

Os Românticos na Alemanha e folcloristas russos introduziram o termo *wundermärchen* para se referirem aos contos de fadas ou folclóricos (WARNER, 1996, p. 3). A palavra *wunder* em alemão significa “milagre”, “maravilha”. Nessa morfologia nota-se a associação do conto de fadas a algo transcendental, a algo fantástico, e, de certa forma, religioso. E *märchen* isoladamente é até hoje traduzido como contos de fadas, mas antes de ser canonizado pelos Grimm no título de suas coletâneas *Kinder- und Hausmärchen* (*Contos maravilhosos infantis e domésticos*, 1812), ele se referia no médio-alto-alemão a uma notícia, mensagem ou relato sobre um acontecimento relevante que merecia ser registrado (MAZZARI, 2012, p. 12).

Marina Warner acredita que a metamorfose é uma das marcas que distinguem o gênero, o qual também está sempre em transformação. Assim, a mágica se manifesta principalmente através de mudanças de forma – personagens assumem formas diferentes que guardam suas verdadeiras identidades e paixões (WARNER, 1996, p. 5). É a metamorfose do sapo que vira príncipe, da abóbora que vira carruagem, da sereia que vira humana. Máscaras, metamorfoses e disfarces enfatizam a importância do mundo interior sobre o exterior (WARNER, 1996, p. 6).

Observamos que um traço forte nas coletâneas de Charles Perrault e dos irmãos Grimm, que vai ecoar até nos filmes da Disney, é a busca do mágico, do místico, da transcendência no ordinário, no cotidiano. E isso se materializa, entre outras formas, através das transformações pelas quais as personagens passam, assim como a revelação de poderes extraordinários quando são testados.

Max Lüthi em *Os dons na saga e contos de fadas* diferencia os contos de fadas de outros tipos de histórias. Ele diz que “nas lendas e nas sagas locais o herói da história é o próprio ser humano” (apud FRANZ, 1990, p. 26). Na saga local o ser humano comum

enfrenta experiências sobrenaturais ou parapsicológicas e seus sentimentos e reações são relatados. São histórias que se baseiam em lugares que existem no mundo real, por exemplo “você conhece a história daquele castelo?” ou “você sabe o que aconteceu naquela costa há anos atrás?”. Para Lüthi, o herói no conto de fada “*é uma figura abstrata* e não humana. [...] Ele é completamente esquemático.” (apud FRANZ, 1990, p. 26 e 27). Nessa percepção, o herói não demonstra reações. Ele é o herói porque ele não sente medo, ele age como se suas ações já estivessem predestinadas.

Elizabeth Harries, em seu livro *Twice upon a time*, comenta a presença de dois modelos principais de contos de fadas que são disseminados, o “compacto” e o “complexo”. Os contos “compactos”, canonizados pelas coletâneas dos irmãos Grimm e de Perrault, são construídos de forma a parecerem simples, não dependem de outras histórias para serem compreendidos, e se portam como expressões de desejo e sabedoria popular. Os “complexos”, por outro lado, associado às *conteuses* francesas, são frequentemente longos, labirínticos, digressivos, lúdicos, auto referenciais, autoconscientes, com composições em abismo e transpareciam a necessidade de contar um outro lado de uma história (HARRIES, 2003, p. 16, 17 e 44).

Mas qualquer definição é redutora e acaba por excluir alguns contos ou incluir histórias que geralmente não compreendemos como contos de fadas. Causando reações de assombro e encantamento, é um gênero que permanece em aberto e em transformação, assim como seus próprios personagens.

## **1.2 Buscando origens, criando memórias coletivas**

O que se proclama na grande parte dos casos é a ligação do conto com o popular e com a memória oral. Apesar disso, vários pesquisadores já tentaram buscar as origens dos contos de fadas. Através de uma metodologia marxista, o soviético Vladimir Propp publicou *As raízes históricas do conto maravilhoso* em 1946 com a tese de que os contos maravilhosos russos trabalham com reminiscências de ritos e costumes antigos. Ele busca fenômenos do passado russo que encontram correspondências nos contos que foram produzidos, além de observar como esses fenômenos os condicionam e os motivam. Assim, o autor entende que pode haver coincidência total ou reinterpretação do rito – um elemento do rito é substituído pois se tornou inútil ou obscuro de acordo com modificações históricas (PROPP, 2002, p. 11). Esse segundo caso é particularmente

interessante, pois ele surge através de uma negação da realidade – um costume que era sagrado tornou-se repugnante (PROPP, 2002, p. 12 e 13).

O autor observa que os eventos relacionados a reclusão, isolamento, confinamento, afastamento de personagens, especialmente da realeza, estão associados ao medo sobre forças invisíveis que cercam o ser humano (PROPP, 2002, p. 40). Colocar um rei em reclusão para protegê-lo significava proteger magicamente todo o povo, e o conto acabou por preservar essas proibições sobre o rei e seus herdeiros (PROPP, 2002, p. 32).

O confinamento das jovens é, em particular, um costume mais antigo, encontrado até em povos com estruturas mais arcaicas, segundo Propp, como entre os aborígenes na Austrália. Destacamos esse costume em específico, pois ele encontra reminiscências na história de *Bela Adormecida*. As jovens eram levadas para a floresta, isoladas durante seu período menstrual, e depois do confinamento costumava haver o casamento. O autor lembra-se especificamente do conto da *Rapunzel* publicado pelos irmãos Grimm, no qual a protagonista é aprisionada com 12 anos, período da menarca, da maturidade sexual<sup>5</sup> (PROPP, 2002, p. 37 e 38).

O rito é um meio de luta contra a natureza, de tentar subjugar-la (PROPP, 2002, p. 13). Para Propp, a floresta em que o herói é levado possui estreita ligação com os ritos de iniciação – próprios do regime tribal e realizados no momento da puberdade, no qual o jovem é introduzido na sociedade, adquire direitos, e é instruído sobre vários aspectos da vida social, bem como sobre conhecimentos históricos e religiosos. Eles ocorriam na parte mais densa da floresta e com muito sigilo. Acreditava-se que durante o rito o jovem morria e ressuscitava. Acreditava-se que a floresta era a passagem para o reino dos mortos (PROPP, 2002, p. 54-57). Talvez seja por isso que a natureza aparece nos contos frequentemente como catalisadora do fantástico.

O antropólogo britânico Victor Turner comenta que, como os neófitos são associados ao cíclico simbolismo da morte e crescimento, ritos recorrentes também incluem que eles sejam colocados em cabanas e túneis. Eles representam ao mesmo tempo úteros e túmulos. São tiradas as roupas dos neófitos como referência tanto aos recém-

---

<sup>5</sup> O autor lembra também do costume de não cortar os cabelos ou se pentear durante o período menstrual que encontra correspondência especial nesse conto (p. 12).

nascidos quanto aos cadáveres. E as máscaras que lhe são colocadas devem fazer a conexão com o sobrenatural (TURNER, 1977 apud SILVA, 2008, p. 488).

Para Francisco Vaz da Silva, na entrada *Initiation* da *Greenwood Encyclopedia of Folktales and Fairy Tales*, a iniciação é tanto um tema como um elemento estrutural comum do conto maravilhoso. E apesar de não existir prova concreta da relação entre os ritos de iniciação e os contos, ambos tendem a se preocupar com transformações ontológicas em uma estrutura cíclica. E é por isso que a morte nos contos é apenas uma passagem, um novo começo – garantindo-lhe o seu típico otimismo. O frequente motivo do encantamento/desencantamento é sobre puberdade e iniciação na vida adulta, representada muitas vezes pelo casamento (SILVA, 2008, p. 488 e 489).

Outras importantes teorias sobre as possíveis origens dos contos são junguianas. Marie-Louise von Franz, por exemplo, montou a hipótese de que “provavelmente, as formas mais originais de contos folclóricos são as sagas locais e as histórias parapsicológicas, histórias miraculosas que acontecem devido a invasões do inconsciente coletivo sob a forma de alucinações em estado de vigília.” (FRANZ, 1990, p. 29).

Há também teorias pré-existentes às junguianas, mas seguem na mesma linha de relacionar o inconsciente humano à origem do conto. Por exemplo, o mitologista alemão Ludwig Laistner, que acredita que os temas básicos dos contos de fada e folclóricos derivam de sonhos (FRANZ, 1990, p. 16).

### **1.3 Para além do entretenimento – funções dos contos de fadas**

Contos de fadas acabam absorvendo vários tipos de funções, e refletindo questões tanto sociais, políticas e existenciais do povo que o produz e reproduz. Mas antes de qualquer segunda intenção, o propósito do conto de fadas sempre foi de entreter. Através de identificação com o espectador ou distanciamento da realidade, contos de fadas venderam sonhos, memórias inventadas, fé, medo e assombro. A seguir vamos ver alguns exemplos de como os contos foram usados em determinadas agendas.

No universo camponês europeu, essas histórias eram uma diversão primariamente adulta com insinuações sexuais, toques sombrios e até mesmo vulgares (TATAR, 1987, p. 23). Von Franz comenta que eles carregavam uma importante função social:

Até os séculos 17 e 18, os contos de fada eram - e ainda são nos centros de civilização primitivos e remotos - contados tanto para adultos quanto para crianças. Na Europa, eles costumavam ser a forma principal de entretenimento para as populações agrícolas na época do inverno. Contar contos de fada tornou-se uma espécie de ocupação espiritual essencial (1990, p. 12).

O francês Charles Perrault se destacou por explicitar uma função moralizante nos contos de fadas. Tomamos como exemplo, a história da Chapeuzinho Vermelho de seus *Contos da mamãe gansa ou histórias do tempo antigo*. Sem um aparente final feliz, a personagem se deita nua com o lobo na cama e ele a come. O que se segue, é a seguinte moral:

Aqui se vê que os inocentes,  
Sobretudo se são mocinhas  
Bonitas, atraentes, meiguinhas,  
Fazem mal em ouvir todo tipo de gente,  
E não é coisa tão estranha  
Que o lobo coma as que ele apanha.  
Digo o lobo porque nem todos  
São da mesma variedade;  
Há uns de grande urbanidade,  
Sem grita ou raiva, e de bons modos,  
Que, complacentes e domados,  
Seguem as jovens senhorinhas  
Até nas suas casas e até nas ruínas;  
Mas todos sabem que esses lobos são bondosos  
De todos eles são os mais perigosos.  
(PERRAULT, 2015, p. 16)

Tatar afirma que apesar das culturas camponesas associarem o lobo a um predador selvagem, os contadores populares já deviam ter se apercebido das possibilidades metafóricas da história e brincado com suas insinuações sexuais. Mas no caso de Perrault, ele decidiu fechar a história com uma moral admonitória, colocando o lobo explicitamente como uma representação de homens sedutores que atraem jovens mulheres inocentes às suas camas (TATAR, 1999, p. 5). Perrault condena, assim, a inocência feminina, pela personagem ter se deixado levar pela conversa do lobo, ou a sexualidade feminina, se a personagem nunca foi inocente e sempre quis ir para a cama com o lobo (e no caso teve seu final feliz). De qualquer maneira, o autor coloca a culpa do que aconteceu na personagem feminina.

A personagem é mais velha e declaradamente nem um pouco inocente em várias versões da história, e mesmo na versão do francês, Chapeuzinho acaba por ceder voluntariamente aos prazeres do lobo. A primeira versão alemã publicada da história foi de Ludwig Tieck, *Leben und Tod des kleinen Rotkäppchens* (1800), que pode ser traduzido como Vida e Morte de Chapeuzinho Vermelho. O escritor romântico não

gostava do fim sombrio da história de Perrault e adicionou um caçador para salvar Chapeuzinho. E em 1812 os Grimm buscaram evitar conotações sexuais transformando a personagem provocativa e sedutora em uma inocente menininha (ALBRECHT, 2016).

Mesmo com essa tendência cada vez maior em associar contos de fadas às crianças, o erótico continuou permeando várias produções do gênero. Jennifer Schacker em seu artigo *Fairy Gold: The Economics and Erotics of Fairy-Tale Pantomime* comenta sobre as pantomimas produzidas no Reino Unido durante a era vitoriana no século XIX, que eram inspiradas pelos contos de fadas literários da França pré-revolucionária. A autora afirma que essa forma teatral dos contos era inclusive parte da experiência que o público geral tinha do gênero de contos de fadas (2012, p. 156).

Schacker argumenta que as versões literárias coexistiam com as pantomimas, uma forma que privilegiava o grotesco, o absurdo, o erótico, fantasioso, e era tremendamente lucrativo através de um grande público diverso. Pensar em contos de fadas no Reino Unido da época é pensar também na relação intertextual que as pantomimas tinham com os textos dos contos de fadas (2012, p. 175).

Outro conto referencial que carregou uma importante função social foi *A Bela e a Fera* de Madame Jeanne-Marie Leprince de Beaumont. A escritora revisionista Angela Carter acredita que essa história reflete um desejo de transformar os contos de fadas em “parábolas de instrução”, que têm o fim de doutrinar as crianças sobre as virtudes das boas maneiras, da boa criação, e do bom comportamento (TATAR, 1999, p. 26). Essa versão do conto valoriza a importância da obediência, abnegação e o poder de transformação do amor. Assim, *A Bela e a Fera* acaba se dirigindo às jovens mulheres que estão forçadas na cultura de casamentos arranjados, buscando acalmar seus medos e fazê-las aceitarem seus destinos submetidos à vontade de um “monstro” (TATAR, 1999, p. 27 e 28).

Um diferente exemplo de função dos contos de fadas é a partir da lenda de *O destino dos filhos de Lir* (*Oidheadh Chlainne Lir*, no original), também considerada um conto de fada, recontada no livro *Children into swans: fairy tales and the pagan imagination* (2014) por Jan Beveridge. Na história, o rei irlandês Lir se casa novamente após perder a esposa no parto. A nova rainha tinha inveja do amor de Lir por seus quatro filhos e transforma as crianças em cisnes brancos. O feitiço iria acabar depois de 900

anos, quando um nobre do Norte casasse com uma nobre do Sul, e os cisnes ouvissem sinos tocando por orações. O encantamento não mudou a voz humana dos cisnes e eles cantaram sua história e destino nos lagos irlandeses por qual passavam e comovendo os que ouviam seus lamentos. O fim do encantamento e a realização da profecia coincidiram com o início do cristianismo na Irlanda e os cisnes se tornaram humanos novamente, mas viveram o suficiente para serem batizados, antes de se transformarem em areia.

Existe uma estátua de bronze, *The Children of Lir* (1964), esculpida por Oisín Kelly em homenagem à história e localizada em um jardim na Parnell Square, Dublin, Irlanda. Esse jardim é dedicado à memória dos que morreram lutando pela independência irlandesa. Beveridge comenta que no século XIX, esse conto foi usado pelos que lutavam pela causa da liberdade irlandesa, pois representava, para eles, séculos de repressão sob o poder britânico (2014, p. 05 e 06). Os irlandeses coletaram histórias de sua herança cultural a partir da Renascença céltica, um movimento artístico e literário que reivindicava um nacionalismo cultural no fim do século XIX. E isso estava completamente ligado ao desejo de independência política (BEVERIDGE, 2014, p. 30).

Ressaltamos aqui também, que nesse conto, como em muitos outros, coexistem elementos pagãos e do Cristianismo – no caso, a presença do batismo católico e a feitiçaria da madrasta. Em *Myths of the Pagan North*, Christopher Abram nota que quando o Cristianismo foi instaurado nos países do norte da Europa, o que era proibido era o ritual pagão, não o mito pagão. Então essas histórias permaneceram como um fenômeno cultural, mais do que um fenômeno religioso (2011, p. 181 apud BEVERIDGE, 2014, p. 10).

#### **1.4 A formação do cânone**

O crescimento do nacionalismo romântico contribuiu para a construção do cânone (HARRIES, 2003, p. 26). Encontramos várias coletâneas hoje de contos de fadas respectivos de um país, de uma região ou povo. Contos de fadas irlandeses, contos de fadas nórdicos, contos de fadas norte-americanos, contos de fadas chineses. Eles geralmente aspiram serem a representação de uma expressão de cultura popular de pessoas que teriam em teoria um passado e uma herança em comum.

Antes da imprensa, não era comum o registro de histórias folclóricas. E como os contos de fadas inseridos na cultura oral têm um coletivo de autores e nenhuma versão

fixa, o cânone dos contos de fadas hoje é estudado em cima dos contos de fadas publicados, apesar de que a performance da leitura e seu receptor ainda são flutuantes.

Existiram diversos escritores e contadores ao longo dos séculos de publicação dos contos de fadas. Vamos observar a seguir os escritores considerados hoje os guardiões do gênero, os principais a serem ainda lembrados e referenciados, e que contribuíram para moldar a visão popular sobre os contos de fadas. Eles oferecem um contexto para entender como a Disney contribuiu para o desenvolvimento do gênero e permanência na atualidade.

#### **1.4.1 Straparola**

O italiano Gianfrancesco Straparola (1480-1558) é considerado o primeiro escritor na Europa a publicar vários contos de fadas vernaculares para uma audiência educada (ZIPES, 2007, p. 9). Para Zipes, ele ajudou a iniciar o gênero dos contos de fadas literários na Europa e acabou usando personagens, motivos, lugares, metáforas e enredos que se tornariam associados ao gênero (2006, p. 15 e 16). Sua obra é a coletânea *Le piacevoli notti* (*Noites agradáveis* em português) publicada em duas partes, em 1550 e 1553.

O conto de fadas literário de Straparola surgiu num contexto de emergência da atividade literária em Florença, que ocorria desde o século XIV produzindo contos que tinham o objetivo tanto de entreter como o de instruir seus leitores (ZIPES, 2006, p. 13). E havia também uma atração intelectual pelos contos de fadas, junto com um interesse geral nas tradições populares, que ocorreu no período da Renascença (CANEPA, 2008, p. 926).

Nancy Canepa descreve que o enredo da coletânea parte da história de Ottaviano Maria Sforza, ex-bispo de Lodi, e sua filha viúva Lucrezia Sforza Gonzaga, que fogem de Milão por questões políticas e chegam a Veneza durante o carnaval. De lá, eles vão para a ilha de Murano, onde decidem passar o resto do carnaval contando histórias, e chamam um grupo de damas e cavalheiros para lhes fazerem companhia. E são as mulheres, descritas de maneira abstrata, que narram os 74 contos durante 13 noites. Tem contos populares, folclóricos, contos de fadas, *novellas*<sup>6</sup>, histórias trágicas e heroicas. São

---

<sup>6</sup> Laura Martin descreve a “novella” na *Greenwood Encyclopedia of Folktales and Fairy Tales* como uma curta narrativa com uma simples trama, sobre eventos reais ou ficcionais, e que pode conter uma moral ou



precedidos por canções e danças e encerrados com enigmas, frequentemente obscenos (CANEPA, 2008, p. 926). Zipes atribui os seguintes fatores para o sucesso de seus contos:

[...] seu uso de enigmas eróticos e obscenos, seu domínio do italiano polido usado pelos narradores na narrativa, sua introdução às histórias em uma linguagem vulgar, sua visão crítica das lutas de poder na sociedade italiana, a ausência de uma pregação moralista, sua inclusão de 14 contos de fadas incomuns na sua coleção, e seu interesse em mágica, eventos imprevisíveis, duplicidade, e no sobre natural. (ZIPES, 2006, p. 14, tradução minha)<sup>7</sup>

Zipes entende que a publicação, distribuição e leitura dos contos de fadas de Straparola foram parte do “nascente processo de civilização na Itália” (2006, p. 16). As pessoas liam e aprendiam a ler com esses contos de fadas. Eles estavam inseridos no contexto histórico no início da imprensa e foi o primeiro momento de padronização de histórias e elementos narrativos dos contos de fadas. Trabalho que será continuado por Basile.

#### 1.4.2 Giambattista Basile

Outro italiano que também se aventurou no gênero foi Giambattista Basile (1575–1632). Junto com Straparola, ele se tornou uma das principais fontes de contos de fadas dos franceses e alemães nos séculos seguintes. Sua obra chave é a coletânea de 50 contos de fadas em dialeto napolitano que formam o livro *Lo cunto de li cunti overo lo trattenemiento pe peccerille* (1634–1636), traduzido como *O conto dos contos ou diversão para os pequenos*, também chamado de *Il Pentamerone* (referência aos cinco dias em que as histórias são contadas). Foi a primeira coletânea exclusiva de contos de fadas autorais na Europa ocidental, ou seja, contos de fadas publicados por um autor nomeado (CANEPA, 2008, p. 99).

Vários dos contos que ainda permanecem circulando nas mídias e se transformando apareceram aqui em uma de suas primeiras versões literárias, como *A Bela Adormecida*, *Cinderela*, *João e Maria* e *Rapunzel*. Eles provavelmente foram lidos em

---

uma lição, mas que tem o objetivo de entreter. Elas eram frequentemente vernaculares, escritas em prosa, davam destaque ao ato de narrar. As novellas foram importantes por começarem a dar forma literária aos contos folclóricos e de fadas que até então eram transmitidos oralmente (MARTIN, 2008, p. 697).

<sup>7</sup> Texto original: “[...] his use of erotic and obscene riddles, his mastery of polite Italian used by the narrators in the frame narrative, his introduction of plain earthy language into the stories, the critical view of the power struggles in Italian society and lack of moralistic preaching, his inclusion of fourteen unusual fairy tales into the collection, and his interest in magic, unpredictable events, duplicity, and the supernatural.”

voz alta nas cortes como entretenimento da elite. As histórias evocavam tanto o cotidiano de Nápoles da época como o fantástico característico do gênero (CANEPA, 2008, p. 100).

O livro tem a estrutura de narrativa moldura, comum a várias coletâneas de contos, como as *Mil e Uma Noites* e a própria coletânea de Straparola (CANEPA, 2008, p. 99). É uma história que emoldura e contém outras histórias. No *Conto dos contos*, segundo Canepa, uma escrava engana a princesa Zoza e lhe rouba o seu príncipe predestinado, Tadeo. Zoza amaldiçoa a escrava a desejar ouvir contos. Tadeo chama os 10 melhores contadores de histórias do reino, que passam cinco dias contando os contos, para divertir a sua insaciável esposa. Eles são introduzidos com banquetes, canções, danças, jogos e encerrados com diálogos satíricos. No último dia, Zoza, que está entre os contadores, conta sua própria história, revelando a farsa da escrava. Tadeo casa-se com a princesa e a escrava é morta (CANEPA, 2008, p. 100 e 101).

Para Zipes, Basile era um comentarista social astuto através de seus contos. Apesar de servir nas cortes, ele se alinhava com as classes baixas e suas necessidades de mudança e de melhores condições de vida (ZIPES, 2006, p. 18). Ele se torna uma referência por conseguir incluir variadas críticas sociais e políticas em suas “inocentes” histórias de entretenimento.

### **1.4.3 Charles Perrault**

Os italianos Straparola e Basile são referência para muitos dos seguintes escritores de contos de fadas. E muitos desses escritores negaram essa ligação e afirmaram que suas histórias atravessavam gerações de camponesas. É o caso do francês Charles Perrault (1628-1703), indicado nos créditos de *Cinderela* (1950) e *A Bela Adormecida* (1959) como autor dos contos de fadas que esses filmes são baseados. Sua principal obra, e que contém essas histórias, é a coletânea *Histoires ou contes du temps passé, avec des moralités* (Histórias ou contos do passado, com moralidades) publicada em 1697.

Harries nota que a capa da primeira edição dessa coletânea, uma gravura feita por Clouzier, já demarca como deveria ser o espaço da contação de histórias segundo Perrault: há uma senhora, com roupas que aparentam ser de uma babá ou enfermeira, manuseando o fio de uma roca, fazendo referência à suposta origem das histórias a partir de velhas mulheres camponesas; ela é rodeada por três crianças, a audiência primária; há também

um gato e uma lareira ao lado com uma vela acesa sobre ela, que mostram que a contação ocorre em um ambiente doméstico e durante a noite (HARRIES, 2003, p. 28).

Mas Perrault não era um humilde coletor de histórias. Ele era um *conteur* inserido na cultura de salões, em meio às *conteuses*, mulheres brilhantes com uma abordagem diferente dos contos de fadas (elas são abordadas com profundidade no capítulo sobre *Malévola*). No período do *Ancien Régime*, *conteuses* e *conteurs* compartilhavam histórias em voz alta e eventualmente publicavam suas produções.

A israelense Zohar Shavit defende que Perrault perseguia duas audiências, uma oficial, a infantil, e uma não oficial, a elite literária. Isso gerava uma ambiguidade no seu texto, que carregava com frequência um tom irônico e satírico (SHAVIT, 1999, p. 324). Harries nota que ele tinha duas maneiras de distribuição de seus contos, de acordo com sua audiência: para a primeira, ele buscou os novos modos de impressão para um público leitor de massa; para a segunda, ele produzia manuscritos (HARRIES, 2003, p. 31).

Ainda, Harries comenta que ele balanceava sua obra entre a alta cultura e a cultura popular – ao mesmo tempo que ele tentava estabelecer vínculos folclóricos e populares com as suas histórias, ele dedicou os *Contes* para a sobrinha de Luís XIV (HARRIES, 2003, p. 30). Parece que Perrault estava sempre tentando mediar extremos, o que fazia de sua obra complexa, mas com a intenção de parecer simples e ingênuo.

Outra questão importante nos contos da sua coletânea é o acréscimo de uma moral (ou duas) a cada um, escritas em versos. Essas moralidades dão um senso de que existe uma sabedoria intrincada nos contos. É um formato que tenta instruir seus leitores sobre comportamentos adequados e esperados de homens e mulheres. Por exemplo, a primeira moral do conto do *Barba Azul*:

A curiosidade, com seu deslumbramento,  
Causa muito arrependimento;  
Há mil exemplos, todos os dias, a aparecer.  
É, que a mulher me perdoe, um prazer tão raro  
Que, satisfeito, deixa de ser  
E sempre custa muito caro.  
(PERRAULT, 2015, p. 16)

No conto, Barba Azul confia à sua recente esposa a chave de um dos quartos de sua casa, mas a proíbe de usá-la. Durante uma viagem, a mulher abre o quarto e se depara com todos os corpos ensanguentados das ex-mulheres do marido e acaba deixando cair a

chave no sangue. Quando Barba Azul retorna, ele vê que a esposa o desobedeceu e tenta matá-la também, mas ela é salva por seus irmãos. A moral, já muito criticada em textos feministas, coloca a curiosidade como um comportamento feminino e culpa a jovem esposa por seu sofrimento, enquanto que nada se diz sobre as atrocidades do Barba Azul. Pesa também que são os dois irmãos homens da mulher que matam seu marido. Toda a violência é colocada em cima dos personagens masculinos, sendo associado esse comportamento aos homens.

Perrault vai começar a modelar o senso comum dos contos de fadas. Ele promovia a ideia de que as crianças sempre foram a audiência primária dos contos, de que as histórias têm origem em uma cultura oral ancestral e transmitem uma forma de sabedoria popular; além de que os contos devem ser compactos, não fazerem explorações psicológicas e possuem um narrador lacônico e que não julga seus personagens (HARRIES, 2003, p. 12). Os irmãos Grimm vão seguir os passos de Perrault e manter essas mesmas premissas para seus contos de fadas. Eles até chegam a exaltar Perrault no prefácio da primeira edição de sua coletânea como uma referência na publicação para crianças de contos de fadas “inalterados” da memória folclórica oral.

#### **1.4.4 Irmãos Grimm**

Os irmãos alemães Jacob (1785–1863) e Wilhelm (1786–1859) Grimm são hoje os mais lembrados nomes dos contos de fadas literários ocidentais. Eles garantiram que a Alemanha virasse referência como local de origem dessas histórias e inclusive existe o turismo da Rota dos Contos de Fadas no país que inclui várias das cidades em que os irmãos viveram, trabalharam e coletaram os contos. Os Grimm também foram a referência literária indicada nos créditos de *Branca de Neve e os Sete Anões* (*Snow White and the Seven Dwarfs*, David Hand, 1937).

Quando os Grimm lançaram seus contos, várias outras coletâneas de histórias infantis já estavam tendo sucesso comercial e o mercado para coletâneas de contos de fadas estava em ascensão (TATAR, 1987, p. 11). Na primeira edição lançada em 1812 e 1815, eles sofreram diversas críticas porque fugiram de seu mercado potencial infantil, uma vez que estavam tentando criar uma obra visando o reconhecimento acadêmico (TATAR, 1987, p. 16). Mas os Grimm precisavam dessa fonte de renda. Então eles foram

cada vez mais transformando os contos de uma maneira que eles fossem adequados para crianças.

Alguns dos fatores que marcaram esse direcionamento mais definitivo das versões de contos de fadas para crianças a partir do século XIX são apontados por Maria Rita Kehl como a criação da família nuclear e pela “invenção da infância” – o Iluminismo e as revoluções burguesas trouxeram uma nova ordem social que passou a entender as crianças com uma subjetividade e proteções legais diferenciadas dos adultos. Além disso, a Revolução Industrial separou o espaço de produção do espaço familiar e as crianças foram gradativamente excluídas do mundo do trabalho (KEHL, 2006, p. 16).

Shavit defende que o conceito de “criança”, e a noção de que ela é uma criatura distinta do adulto, já estava aparecendo no fim do século XVI na pintura. Características como doçura, angélico, inocência, que viriam a ser qualidades associadas à infância, eram retratadas em crianças (SHAVIT, 1999, p. 320). Durante a Idade Média, não havia espaço para o conceito de “criança” pois havia uma identificação entre o ser humano e a natureza – o ciclo de vida de uma pessoa era análogo ao da natureza, apenas com as fases de nascimento, vida e morte. Ainda, a alta taxa de mortalidade infantil deixava a existência das crianças sempre incerta. As crianças que sobreviviam aos primeiros anos mais perigosos de vida, já faziam parte ativa da sociedade, trabalhavam e casavam-se (SHAVIT, 1999, p. 318).

Esse novo nicho no mercado parece ter incentivado os contos de fadas dos Grimm a se tornarem, como afirma Tatar, uma diversão edificante e de distração infantil (TATAR, 1987, p. 23). Foram adicionadas referências cristãs e valores burgueses, e cada vez mais eliminadas as referências às gravidezes indesejadas, relações sexuais antes do casamento, e também explicitamente condenados os comportamentos depravados (TATAR, 1987, p. 20). Assim, lembramos de Harries que diz que aos poucos os contos de fadas tornaram-se guardiões do bom comportamento, da estabilidade da família burguesa, e da pureza e submissão femininas (HARRIES, 2003, p. 39).

A violência também foi eliminada quando se tratava de contos com um cenário mais próximo do cotidiano da época e sem elementos fantásticos. Mas quando se tratava de contos de fadas, a violência foi intensificada (TATAR, 1987, p. 20). Tatar acredita que

o “era uma vez” liberava o leitor para rir, porque o que acontecia na história não era real (TATAR apud LAMBERT, 2007).

Os Grimm pegaram esses contos antigos e os modelaram de acordo com seu tempo histórico. Em uma entrevista para o *The Guardian* (2014), Zipes comenta sobre as alterações que os autores foram fazendo ao longo das edições de sua coletânea, como por exemplo, as famosas madrastas que ordenam a morte de Branca de Neve e abandonam João e Maria na floresta eram na verdade suas próprias mães. Para Zipes, a mudança foi feita pois a maternidade era sagrada para os Grimm e também era uma reflexão de uma condição que existia na época – muitas mulheres morriam no parto e o pai geralmente se casava novamente com uma mulher mais jovem, às vezes da mesma idade que a sua filha mais velha, o que gerava disputas entre a jovem madrasta e sua enteada (FLOOD, 2014).

Vários contos não tinham ligação direta com o momento histórico presente, mas ainda estavam presentes no imaginário europeu quase como uma herança macabra. É o caso, por exemplo, de *João e Maria* e suas variações, que têm sua origem comumente associada ao período da Grande Fome. Ela começou em 1315 por conta de colheitas que não conseguiram acompanhar o aumento da população e apenas em 1325 o suprimento de comida começou a se estabilizar juntamente com um aumento da população. Mas durante esse período sombrio, os membros mais velhos de uma família passavam fome até à morte para que os mais jovens tivessem o que comer e pudessem trabalhar nas colheitas novamente. Grãos de semente e animais de trabalho foram usados como alimento. Famílias abandonaram suas crianças e ocorreu uma série de registros de ocorrência de canibalismo – dois temas centrais do conto de fada em questão.<sup>8</sup>

Tatar busca em suas pesquisas o lado sombrio das histórias dos Grimm. Ela nota que o sexo e a violência tomam a forma de incesto e abuso infantil, uma vez que a família nuclear é o principal tema desses contos e fornece seus principais personagens (TATAR, 1987, p. 10). A pesquisadora comenta que a “violência pode ser a ponte que conecta o folclore germânico com o Holocausto.”<sup>9</sup> (apud LAMBERT, 2007, tradução minha). Tatar afirma que os contos de fadas, assim como nas obras dos artistas da era Weimar têm a mesma brutalidade, monstrosidade primárias, e confrontam o mundo interior e os fatos

---

<sup>8</sup> NELSON, Lynn Harry. The Great Famine (1315-1317) and the Black Death (1346-1351). In: *Lectures in Medieval History*. Disponível em: [http://www.vlib.us/medieval/lectures/black\\_death.html](http://www.vlib.us/medieval/lectures/black_death.html). Acesso em 31 de ago. de 2017.

<sup>9</sup> Texto original: “Violence might be the bridge that connects German folklore and the Holocaust.”

da vida, de uma maneira que nada é sagrado ou tabu (apud LAMBERT, 2007, tradução minha).

Com o fim da Segunda Guerra Mundial e a ocupação dos Aliados na Alemanha, os contos de fadas alemães foram banidos dos currículos das escolas públicas no país. Os contos estavam sendo tratados com muita suspeita e sofriam acusações de serem relíquias do barbarismo alemão, além de promover o nacionalismo e o comportamento sádico (HAASE, 1999, p. 356). Mas deve-se levar em conta também, dado o contexto pós-guerra, que a prática provavelmente também tinha o objetivo de humilhar os alemães.

Lotte Eisner, em seu livro *A tela demoníaca*, já observava que os fantasmas, a loucura, o misticismo, magia, a atmosfera macabra, demoníaca, assombrada pela morte e pelo o que é invisível, frequentes em obras de horror e fantásticas, são elementos com os alemães têm fixação, presentes já no movimento Romântico e que revelam sua predisposição ao expressionismo. São códigos que ganharam nostalgia e foram expostos frente às tragédias da Primeira Guerra Mundial e que se tornaram frequentes no cinema expressionista alemão da década de 1920 (EISNER, 1985, p. 17). Siegfried Kracauer em seu livro *From Caligari to Hitler: a psychological history of the German film*, lançado pela primeira vez em 1947, também comenta a ponte entre o cinema expressionista alemão e a ascensão do partido nazista.

À parte do lado sombrio, os contos dos Grimm se localizam em um momento histórico que enfrenta as consequências da Revolução Francesa e do enfraquecimento da Igreja Católica. Assim, von Franz identifica o contexto dos primeiros estudos e compilações de contos de fadas como um momento de busca religiosa, por algo que está faltando nos ensinamentos cristãos oficiais, uma aspiração por uma sabedoria mais vital, terrena e instintiva (FRANZ, 1990, p. 13). No século XVIII, o florescimento do neopaganismo na Alemanha faz surgir ideias como as do filósofo Johann Gottfried von Herder, que afirmava que os contos de fadas possuíam “remanescências de uma velha crença há muito enterrada, expressas nos símbolos” (FRANZ, 1990, p. 12).

Essa busca pela “fé” e por uma “antiga sabedoria” (FRANZ, 1990, p. 14) norteou muitas das publicações dos contos de fadas. A primeira edição da coletânea dos *Contos maravilhosos infantis e domésticos* dos irmãos Grimm foi toda permeada pelo ideal de

salvar tradições germânicas populares, de capturar e registrar uma cultura que estava desaparecendo ou já estava desaparecida, como nota Harries:

[...] eles acreditavam, em resumo, que a coleta que faziam era uma tentativa de recuperar algo valioso e primitivo que estava sendo perdido. O trabalho deles é baseado em uma busca nostálgica e fútil de recuperar um passado que nunca de fato existiu. Eles dizem explicitamente que o autêntico conto de fadas não pode ser inventado (HARRIES, 2003, p. 23, tradução minha).

Lembramos aqui do historiador Benedict Anderson, reconhecido por trabalhar com a ideia de nacionalismo. Em sua principal obra, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, publicada pela primeira vez em 1983, ele define a nação como uma comunidade política imaginada (ANDERSON, 2007, p. 6). Para Anderson, o século XVIII foi marcado ao mesmo tempo pela ascensão do nacionalismo e pelo declínio dos modos de pensamento religiosos – o enfraquecimento das crenças religiosas não enfraqueceu o sofrimento humano que em parte lhes sustentou. As nações-estado são pensadas como “novas” e inseridas dentro da “história”, como a alemã, mas elas dão expressão política a nações com um passado imemorial e um futuro infinito (ANDERSON, 2007, p. 11 e 12). Assim, os Grimm estavam inseridos nesse contexto que antecedeu a unificação alemã, mas que já expressava através das artes, como no Romantismo, a sensibilidade em relação à ideia de nação.

E apesar de eles afirmarem que apenas registraram os contos de fadas da memória popular oral, Marcus Mazzari, na apresentação de uma edição dessa coletânea feita pela editora brasileira Cosac Naify, confirma que os irmãos Grimm alteraram bastante os contos que disseram ter ouvido – “Na passagem da versão oral para a escrita houve certa elaboração estilística, houve trabalho de padronização e homogeneização, trechos fragmentários foram complementados, contradições abrandadas, etc.” (MAZZARI, 2015, p. 18). Ainda, Tatar observa que os irmãos permaneceram cegos ao fato de que os contos coletados eram fortemente influenciados por fontes italianas e francesas, e não eram, de fato, puramente alemães (TATAR, 1987, p. 15). Os contos, assim, não eram fontes intocadas de sabedoria ancestral e mística de um povo – eles eram uma construção que simulava possuir tal conteúdo.

Essa ideia de buscar nostalgicamente um passado e uma sabedoria ancestral torna-se proeminente especialmente em tempos de crise cultural (CHOW, 1995, p. 22 apud 23 HARRIES, 2003, p. 170). O tempo presente é instável e um passado é idealizado. Tanto de uma forma individual para superar uma tragédia, quanto de uma maneira coletiva e



política, como já vimos no caso dos irlandeses e da Renascença Céltica. E Harries é perspicaz ao sugerir que a era napoleônica devia ser um momento de crise para os Grimm (HARRIES, 2003, p. 170).

Eles inclusive coletaram a maioria de suas narrativas na região do Hesse, um dos estados alemães que estavam sendo ocupados pelas tropas napoleônicas (MAZZARI, 2015, p. 19). A região, também conhecida como Hesse-Darmstadt, entrou para a Confederação do Reno em 1806<sup>10</sup>, uma aliança com todos os estados da Alemanha, com exceção da Áustria e Prússia, que permitiu que Napoleão unificasse e dominasse o país até a sua queda em 1813. O objetivo era fazer um contrapeso contra a Áustria e a Prússia, os principais estados alemães na época. No fim, a Confederação acabou contribuindo para a posterior unificação alemã.<sup>11</sup>

Zipres também comenta que os Grimm não coletaram seus contos visitando camponeses – eles pegavam contos de livros e jornais, e também convidavam contadores à sua casa, a maioria jovens mulheres educadas da classe média ou da aristocracia, que lhes contavam as histórias, as quais eram anotadas. Zipres destaca que a maioria dos contadores misturavam temas das tradições oral e literária dos contos de fadas. Algumas das fontes inclui as mulheres da família Wild – Dortchen, Gretchen, Lisette, Marie Elisabeth e a mãe Dorothea – e da família Hassenpflug – Amalie, Jeanette e Marie – que viviam em Kassel e se reuniam para compartilhar contos que ouviam de suas babás, governantas e outras serviçais. Muitos dos contos que os Grimm registraram tinham origem francesa, por causa da ascendência huguenote dos Hassenpflug. Outro grupo de contadores era formado por Ludowine, Marianne, e August von Haxthausen, e Jenny e Annette von Droste-Hülshoff, que Wilhelm conheceu em uma visita à casa de Werner von Haxthausen em 1811. Mas a maioria dos contadores, de fato, vinha da região alemã do Hesse, como Dorothea Viehmann, uma vendedora de frutas, e Johann Friedrich Krause, um soldado aposentado, que contava contos em troca de roupas velhas dos irmãos (ZIPRES, 2007, p. 73 e 74).

É importante saber mais sobre a história desses contos, como eles foram coletados, transformados, disseminados, mas também não devemos esquecer de como eles

---

<sup>10</sup> Hesse-Darmstadt. In: *Encyclopædia Britannica*. Disponível em: <https://www.britannica.com/place/Hesse-Darmstadt>. Acesso em: 02 de ago. de 2017.

<sup>11</sup> Confederation of the Rhine. In: *Encyclopædia Britannica*. Disponível em: <https://www.britannica.com/topic/Confederation-of-the-Rhine>. Acesso em: 02 de ago. de 2017.

permaneceram e continuaram na memória coletiva. Se o objetivo era criar uma humilde coletânea para salvar a cultura e sabedoria popular germânicas, ou elevar status intelectual dos Grimm, ou se era para simplesmente conseguir pagar as contas, os contos e toda a sua área de ancestralidade e magia ainda estão sendo revisitados. E se quisermos analisar o impacto da Disney sobre o gênero, devemos olhar para trás e levar em consideração todo o contexto histórico e literário que lhe precede, que também pode participar da recepção de seus filmes e mediá-la.

## Capítulo 2: Os contos de fadas vão ao cinema – a visão Disney

“Branca de Neve ainda vive.”  
(BRANCA de Neve e os Sete Anões, 1937, tradução nossa<sup>12</sup>)

A Disney não foi a primeira a começar a contar contos de fadas no cinema. As histórias que há séculos buscavam se adequar a um público de massa, naturalmente encontraram no cinema um meio que permitia a exploração visual e sonora do mágico, do extraordinário, para o entretenimento de milhares de pessoas. Um dos primeiros contos de fadas cinematográficos foi a *Cinderela* silenciosa do francês Georges Méliès, (*Cendrillon*, 1899). A alemã Lotte Reiniger fez outra marca da história dos contos de fadas no cinema quando lançou o longa-metragem animado com silhuetas *As Aventuras do Príncipe Achmed* (*Die Abenteuer des Prinzen Achmed*, 1926). Mas desde que a Disney lançou seu primeiro longa-metragem, *Branca de Neve e os Sete Anões* (*Snow White and the Seven Dwarfs*, David Hand, 1937), ela se tornou referência para a produção do gênero no cinema ocidental.

O componente maravilhoso dos contos de fadas encontrou uma nova amplitude no cinema, que desde seu início foi marcado pelo fantástico. A chegada desse novo meio de comunicação de massa ocorre em um século dominado pelo positivismo, e paradoxalmente é o ápice da ciência e tecnologia sendo utilizadas para o espetáculo fantástico, fornecendo imagens que eram fantásticas por si próprias. Foi a progressão natural de séculos de desenvolvimento de brinquedos óticos, como a lanterna mágica, Phantasmagoria, ou o zootropo. As primeiras exhibições cinematográficas, apesar de apresentarem imagens do cotidiano urbano, causaram reações de encantamento, fascinação, e até angústia e medo, uma recepção associada ao fantástico. A magia do cinema revela-se primeiramente em seu próprio aparato.

Gostaríamos de citar aqui as primeiras reações do escritor russo Máximo Gorki quando ele presenciou uma das primeiras exhibições cinematográficas, que foi feita pelos irmãos Lumière em 1896 na Feira Russa de Nizhi-Novorod:

Esta vida muda e cinza finalmente começa a perturbar você, deprimi-lo. É como se ela carregasse uma advertência, carregada de um vago mas sinistro significado que faz seu coração quase desfalecer. Você está esquecendo onde está. Estranhas visões invadem sua mente e sua consciência começa a diminuir e turvar-se. (GORKI apud GUNNING, 1996, p. 21)

---

<sup>12</sup> Diálogo original: “Snow White still lives.”

Aos poucos a imagem cinematográfica começou a trabalhar elementos considerados fantásticos ao público da época, desde as filmagens em regiões exóticas do planeta até as mágicas de Georges Méliès. As distorções na fotografia ou no cenário das vanguardas europeias do início do século XX também começaram a despontar como fantásticas. O que é inegável é que o grande público sempre se sentiu atraído pelas representações fantásticas do cinema, tanto quanto pelas representações verossímeis.

O cinema propriamente fantástico apresenta processos fundamentais que o teórico e historiador de cinema René Prédal identifica como sendo: a intrusão de um elemento extraordinário em um mundo ordinário, a projeção de um elemento ordinário em um mundo extraordinário ou a presença de elementos extraordinários que evoluem em um universo ele próprio extraordinário (apud HELD, 1980, p. 64).

Jacqueline Held, psicóloga e autora de livros infantis, indica que o fantástico estará presente em toda a obra que nos apresentar uma percepção “diferente”, “estrangeira” (HELD, 1980, p. 30). Para cada tempo histórico, para cada sociedade, grupo social, enfim, para cada receptor, haveria uma diferente percepção do que é fantástico. Assim, vários instrumentos fantásticos presentes em filmes de ficção científica ou mesmo grandes eventos e avanços no âmbito científico, por exemplo, podem não ser mais fantásticos para o receptor contemporâneo.

Para fins de recepção, Held identifica alguns elementos despertados no espectador pelo cinema fantástico: o medo, a inquietação, bem como o horror e a angústia (HELD, 1980, p. 19 e 20). Mas esses elementos podem estar presentes também em obras que não tenham uma composição interna fantástica, filmes de suspense, por exemplo, não sendo uma recepção específica do gênero.

É interessante lembrar que, para Tzvetan Todorov, o fantástico não estaria nos elementos sobrenaturais do texto, mas na maneira de o ler, em sua recepção. Assim, em seu livro *Introdução à literatura fantástica* (1992), ele afirma que “O fantástico é a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural” (TODOROV, 1992, p. 31). Para o autor, o personagem não apresenta essa hesitação necessariamente, mas o espectador, sim, e, portanto, deve tomar uma posição sobre os eventos, se eles têm uma causa natural ou sobrenatural (TODOROV, 1992, p. 37). Segundo o autor, a obra fantástica não resolve a

ambiguidade, não define se os eventos da trama tiveram uma causa natural ou sobrenatural, o que delimita bem o que seria o fantástico em sua visão. Filmes adaptados de contos de fadas, por exemplo, seriam do gênero “maravilhoso”, pois assumiriam o caráter sobrenatural dos eventos (TODOROV, 1992, p. 48).

Held, defende através de todo o seu livro *O imaginário no poder* que o ser humano precisa da narração fantástica. Ela reúne, materializa e traduz desejos (HELD, 1980, p. 25), é um escape do qual o ser humano precisa. Ainda, o fantástico auxilia na maturação da criança, que precisa discernir, sem oposição negativa, o que é real e o que é imaginário (HELD, 1980, p. 53). A ideia vem desde Aristóteles, que na *Poética* já falava que o ser humano é o mais imitador dos seres vivos, e é através da imitação, ou seja, da ficção, que ele aprende e se entretém. Para o pensador grego, “imitar é congênito no homem” (ARISTÓTELES, 1973, p. 445).

Lembramos aqui também de Murray Smith e seu artigo *Espectatorialidade cinematográfica e a instituição da ficção*, publicado pela primeira vez em 1995. Ele defende o conceito de “imaginação” “como uma alternativa ao de sujeição” (2005, p. 164). O autor entende que a empatia criada pela ficção em relação a seus personagens pode criar agência no espectador: “[...] responder emocionalmente a personagens ficcionais [...] pode nos habilitar a apreender experiências que não as nossas, e, talvez, a utilizar esse conhecimento para agir sobre o mundo de um modo mais eficiente” (2005, p. 165). Assim, o fantástico, como uma representação inverossímil, ainda permite que se trabalhe a empatia através de eventos e criaturas não familiares ao espectador, mas que servem como metáforas do mundo do espectador e que instigam a imaginação.

O fantástico à primeira vista parece se relacionar ao obscurantismo e ao irracional, mas é um exercício da imaginação e também se revela uma maneira de expor desejos e temores latentes do ser humano frente ao que ele não consegue explicar ou dominar. Os contos de fadas cinematográficos, então, com um aparato que se destina às massas anônimas, conseguem demonstrar temores e desejos de toda uma sociedade e época, tornando-se importante objeto de estudo.

## **2.1 Os contos de fadas clássicos da Disney**

A permanência dos contos de fadas se deve em grande parte às versões feitas pela Walt Disney Pictures. *Branca de Neve e os Sete Anões* (*Snow White and the Seven*

*Dwarfs*, David Hand, 1937), *Cinderela* (*Cinderella*, Wilfred Jackson, Hamilton Luske e Clyde Geronimi, 1950) e *A Bela Adormecida* (*Sleeping Beauty*, Clyde Geronimi, 1959) estabeleceram padrões de trama, personagens e ideologias que se tornaram referência para o entendimento contemporâneo do que é um “conto de fadas”. Apropriando-se de traços melodramáticos, esses filmes guiaram o senso comum de que contos de fadas polarizam o Bem e o Mal, tipificam seus personagens e estruturam-se na busca pelo amor e justiça em um universo mágico. Orientados para o final feliz, eles buscam a transcendência e a esperança de que o ordinário pode ser fantástico, o impossível pode virar realidade. “Conto de fadas” parece ter se tornado um refúgio para a utopia do “felizes para sempre”. Consideramos esse trio os contos de fadas clássicos da Disney. São longas-metragens de animação declaradamente baseadas em contos de fadas de Perrault e dos irmãos Grimm enquanto Walt Disney estava vivo e supervisionava as operações da empresa.

O longa seguinte da Disney baseado em um conto de fadas, *A pequena sereia* (*The little mermaid*, Ron Clements e John Musker), foi lançado apenas em 1989, 30 anos depois de *A Bela Adormecida*. Ocorre com um deslocamento das tradicionais referências germânicas e francesas, pois o filme é baseado em um conto do dinamarquês Hans Christian Andersen. O autor declaradamente cria seus contos e trabalha com um universo fantástico próprio, no qual observamos variadas manifestações de impotência.

Tatar nota que, enquanto a marca dos contos de fadas alemães é a violência e a crueldade, as histórias de Andersen são carregadas de torturas, celebrando a virtude de suportar angústia física e espiritual. Elas promovem um culto de sofrimento, morte e transcendência (1999, p. 212). A catarse nessas histórias ocorre através da identificação com os frágeis protagonistas, que sofrem em um mundo cruel e acabam transcendendo-o ao aceitarem suas próprias derrotas. Lembramos, por exemplo, da Pequena Sereia, que perde a voz e a vida, mas acaba ganhando a eternidade.

Vale aqui fazer uma ressalva, que apesar de Perrault e os irmãos Grimm serem considerados canônicos no Ocidente e compartilharem de várias características em seus contos, eles têm significativas diferenças no estilo de escrita, em relação ao contexto histórico em que foram produzidos, e nacionalidade. Apesar dos Grimm também terem escrito suas versões dos contos de Cinderela e Bela Adormecida, a Disney decide se basear nas versões do francês Perrault a partir da produção de *Cinderela* no final dos anos 1940, após a Segunda Guerra Mundial e à efervescência de um sentimento antigermânico.

Considerando ainda que a Disney se empenhou bastante na produção de curtas-metragens a favor dos Aliados e contra a Alemanha durante essa guerra, não acreditamos que deixar de usar os Grimm como referência tenha sido uma coincidência.

Para testar nossa hipótese, verificamos o curta-metragem *Cinderella* (1922) produzido por Walt Disney no seu extinto estúdio Laugh-O-Gram. Não há referência nos créditos sobre a versão da história de Cinderela no qual o filme é baseado. Ou seja, não havia nenhuma relação anterior entre Walt Disney e Perrault, além de não existir uma preocupação em associar o curta a uma referência literária.

*Branca de Neve, Cinderela e Bela Adormecida* foram produzidos em um contexto crítico, a primeira metade do século XX. Para o historiador Eric Hobsbawm, a Primeira Guerra Mundial “assinalou o colapso da civilização (ocidental) do século XIX” e, nos quarenta anos seguintes, essa sociedade “foi de calamidade em calamidade” (HOBSBAWM, 1995, p. 16). O universo fantástico e orientado para o final feliz pode ter sido um escape dentro de um cotidiano de horror. As expressões iniciais “Em uma terra distante” ou “Era uma vez” auxiliam para criar a ilusão de que as histórias são antigas e distanciadas do contexto histórico em que estão sendo contadas.

Os filmes trabalham com feitiços, magias e forças escondidos em cada personagem ou objeto. Todos são capazes de se transformar e revelar poderes extraordinários quando são testados. Privilegiam-se mensagens de superação sobre os medos cotidianos e existenciais humanos. Ratos podem virar elegantes cavalos, uma frágil Branca de Neve pode sobreviver aos perigos da floresta e encontrar refúgio, uma fada madrinha pode vir ao resgate de Cinderela antes que a vida perca sentido e lembrá-la sobre paciência e bondade. Como diz o nome de uma das canções de *Bela Adormecida* (1959), o “amor verdadeiro conquista tudo” – a fé nos sentimentos virtuosos e a luta em nome deles é capaz de transformar o ordinário em fantástico.

A canção chama-se “True love conquers all” e toca no momento em que a fada Primavera substitui o feitiço da morte pelo sono, do qual Aurora será desperta com o beijo de amor verdadeiro. No momento, um coro canta “porque amor verdadeiro conquista tudo”<sup>13</sup> (A BELA Adormecida, 1959, tradução minha). A expressão deriva da expressão de autoria de Virgílio que há tempos circula no Ocidente: “*Amor Vincit Omnia*”. Nos

---

<sup>13</sup> Letra original: “For true love conquers all.”

contos de fadas clássicos da Disney, o amor ultrapassa barreiras de classe, quando o príncipe se casa com a serviçal Cinderela; o amor ultrapassa o limite entre a vida e a morte, quando o príncipe desperta Branca de Neve, morta em seu caixão de vidro; o amor ultrapassa os mais temerosos perigos, quando o príncipe deve enfrentar as forças do inferno até alcançar Aurora amaldiçoada em uma torre.

No texto *Romeu e Julieta e a Origem do Estado*, Viveiros de Castro e Ricardo Benzaquen de Araújo discutem a noção do amor na clássica peça shakespeariana assim como na tradição cultural do Ocidente moderno. Os autores dizem que essa noção aponta “para uma certa concepção de mundo onde o indivíduo é a categoria principal” (1977, p. 131). Ou seja, nada mais importa se o “eu” não estiver realizado. Essa noção parece ser a adotada pela Disney, que parece colocar seus pares românticos passando por quaisquer desafios e qualquer ordem social para poderem concretizar seus objetivos pessoais de amor.

Mas de fato, vemos que são os príncipes que fazem as lutas a favor do amor, são eles que aparecem na trama apenas dedicados às suas amadas. Branca de Neve, Cinderela e Aurora amam, mas não colocam isso no centro de suas vidas, ao contrário do que a maioria das críticas feministas tende a apontar. O objetivo de Branca de Neve e Cinderela é sobreviver às suas madrastas. Aurora leva uma vida tranquila no campo até ser avisada de que já está prometida a um príncipe, o que a deixa transtornada, mas não faz com que confronte seu destino amoroso. Ela parece muito mais perturbada com o peso da coroa do que com uma impossibilidade amorosa consequência disso. Os príncipes as salvam em última instância, mas não é exatamente como se elas já não estivessem lutando sozinhas contra seus próprios demônios.

Quando Branca de Neve é jogada na floresta, ela encontra a casa dos anões e a limpa, como uma negociação de sua estadia. Ela ganha a confiança deles para continuar na casa e em nenhum momento ela parte em busca do seu príncipe. Cinderela nunca tenta fugir de sua casa e de sua condição para encontrar o príncipe. Aurora não reluta quando descobre que não poderá ficar com o homem pelo qual se apaixonou. As três princesas podem até sonhar com eles, com o reencontro, e é discutível que nos três casos a personagem que as redime em última instância é masculina, mas não se pode afirmar que elas vivem em função da salvação do príncipe encantado.



A Disney interpretou os contos de fadas através de uma perspectiva melodramática. Peter Brooks, pesquisador do melodrama no campo literário e frequentemente utilizado por teóricos de cinema, em seu livro *The Melodramatic Imagination*, entende o melodrama menos como um gênero e mais como um modo de imaginação, uma dimensão inescapável da consciência moderna (BROOKS, 1995, p. vii). Algumas características são tipicamente associadas a essa maneira de representar o mundo – forte sentimentalismo; polarização e esquematização moral; estados extremos da existência, de situações e ações; vilania declarada; perseguição do bom com recompensa final da virtude; forma de expressão inflada e extravagante; tramas obscuras; suspense e peripécias empolgantes (BROOKS, 1995, p. 11 e 12).

Jesús Martín-Barbero entende também o melodrama como a origem da comunicação de massa – o gênero se anuncia como artifício e espetáculo, e direciona as emoções do espectador, “risadas, lágrimas, suores e tremores”, a cada instante (MARTÍN-BARBERO, 2006, p. 171). É um modo de representação que se encaixa no cinema hollywoodiano, pois, como nota Thomas Elsaesser, ele é determinado pela ideologia do espetáculo e do espetacular, sendo essencialmente dramático e com necessidade de criar identificação e reconhecimento no espectador (ELSAESSER, 1987, p. 54).

O melodrama se expressou de diferentes maneiras em Hollywood, desde seu uso na era silenciosa, com destaque para D. W. Griffith. Thomas Schatz comenta que em *Órfãos da Tempestade* (*Orphans of the Storm*, D. W. Griffith, 1921), por exemplo, o mestre do melodrama silencioso direcionava as estratégias narrativas para destacar o sofrimento virtuoso das vítimas – planos com longa duração, ritmo narrativo lento, *closes* frequentes da heroína ansiosa e acompanhamento musical melancólico (SCHATZ, 1981, p. 222).

Mas o autor situa que o amadurecimento do gênero em Hollywood chega nos anos 1950, através de diretores como Douglas Sirk, Nicholas Ray e Vincente Minnelli, com uma perspectiva irônica e ambígua, subverteram e se contrapuseram às narrativas românticas clichês à qual ainda associamos o melodrama. Foi um momento de celebrar e questionar os valores e hábitos estadunidenses, os mesmos da audiência de massa (SCHATZ, 1981, p. 223-225). Os famosos *unhappy happy ends* dos filmes de Sirk, são uma das marcas desse período – o aparente final feliz não resolve as contradições sociais que permearam o filme (SCHATZ, 1981, p. 249).

Um bom exemplo é o de *Tudo o que o céu permite* (*All that heaven allows*, Douglas Sirk, 1955), no qual Cary, uma mulher viúva de meia-idade se envolve com seu jovem jardineiro, Ron. Ao longo do filme, os filhos e amigos se envergonham de Cary, pois acham uma incoerência ela se relacionar com um homem mais novo e de classe social mais baixa. Os velhos códigos sociais e a ilusão do sonho americano confinam Cary dentro de sua casa, dentro do seu papel de viúva assexuada dedicada aos filhos. Quando Ron sofre um acidente, Cary se muda para a casa do amado, no campo idílico, em um aparente final feliz. Isso, entretanto, é uma confirmação de sua recente marginalidade, e como nota Schatz, Cary não vai até Ron como sua amante, mas como sua mãe e enfermeira (SCHATZ, 1981, p. 252).

Filmes como esse de Douglas Sirk estavam reavaliando os limites do amor romântico. Até que ponto o amor realmente conquista tudo? As diferenças de geração e classe do casal Cary e Ron trouxeram dificuldades para a concretização do relacionamento amoroso. Aqui, a sociedade coloca obstáculos que são internalizados pelas personagens. Elas têm falhas, são humanas, e o amor não as tornam melhores do que as outras pessoas. É um contraponto à tendência do drama romântico no cinema até a década de 1950, o qual, como notado por Heitor Capuzzo, coloca seus pares românticos como representantes de valores ideais, ao mesmo tempo em que “[o] coletivo é marcado pela pragmática resolução das tramas. É o pensamento médio da maioria silenciosa. É a representação dos valores possíveis” (1999, p. 29).

Apesar das diferenças nos estilos melodramáticos adotados por Hollywood, Ben Singer identifica cinco fatores do melodrama que se reconfiguram entre si e o ressignificam a cada caso. O primeiro é o pathos, a piedade, um sentimento visceral ativado ao se presenciar uma injustiça moral contra uma vítima, a qual demanda identificação com o espectador e às vezes lhe causa a reação de auto piedade. O segundo fator é a emoção exagerada, é a produção de um estado de urgência emocional, a criação de tensão e tribulação. O terceiro, é a polarização moral, a divisão clara entre o Bem e o Mal, que busca um absolutismo moral e uma transparência sobre o mundo interior – tudo é exposto. Outro fator é a estrutura narrativa não clássica, pois entende-se que o melodrama permite e até deseja estruturas mirabolantes que saiam da tradicional estrutura de causa e efeito, permitindo a presença de coincidências chocantes e eventos implausíveis (SINGER, 2001, p. 44-47). Por último, o fator do sensacionalismo, que o

autor define como “[...] uma ênfase na ação, violência, emoções, vistas incríveis e espetáculos de perigo físico”<sup>14</sup> (SINGER, 2001, p. 48, tradução minha).

Ivete Huppés, em seu livro *Melodrama, o gênero e sua permanência*, argumenta que a intenção declarada do gênero sempre foi satisfazer a audiência, buscando se adaptar a ela (HUPPES, 2000, p. 12). Assim, entendemos que a Disney parece ter acrescentado traços melodramáticos nas suas interpretações dos contos de Charles Perrault e dos irmãos Grimm a fim de que o público obtivesse o máximo de identificação com os filmes e eles fossem um sucesso.

É interessante que o melodrama, assim como a busca pela construção de uma memória coletiva de contos de fadas também ascendeu em um momento de crise social. Para Brooks, seu papel era ajudar a reestabelecer a fé em um mundo que ficou sem religião. O autor demarca sua origem no contexto da Revolução Francesa – momento que marcou o fim do Sagrado tradicional e de suas instituições representativas (Igreja e Monarquia), a quebra do mito do Cristianismo, a dissolução de uma sociedade orgânica e hierarquicamente coesa. O contexto colocou em questão a “verdade” e a ética até então estabelecidas. Assim, o melodrama tornou-se o principal modo de revelar, demonstrar e operar o universo moral em uma era pós sagrada (BROOKS, 1995, p. 15).

A recorrência das temáticas da “realização amorosa” e da “reparação da injustiça”, que aparecem entrelaçadas com frequência (HUPPES, 2000, p. 33), e a trama sendo sempre marcada por choques emocionais parecem indicar a necessidade de se buscar um sentido maior para a existência. Para Brooks, os melodramáticos se recusam a aceitar que a transcendência foi eliminada do mundo (BROOKS, 1995, p. 22).

Assim, no melodrama, o real, o ordinário e a vida privada tornam-se fascinantes através da intensificação das expressões e gestos dramáticos, que são usados apenas como metáforas para indicar outra realidade, a espiritual, e seus significados morais latentes (BROOKS, 1995, p. 09 e 14). Os excessos, as extravagâncias do espetáculo e a indução a emoções que quase sufocam parecem revelar o desespero de uma sociedade para encontrar um novo apoio moral. Da mesma maneira, a Disney coloca muita intensidade em seus filmes, as lutas entre o Bem e o Mal são espetaculares, cheias de peripécias e

---

<sup>14</sup> Texto original: “[...] emphasis on action, violence, thrills, awesome sights, and spectacles of physical peril.”

surpresas, assim como os sentimentos são exacerbados – o príncipe de *Bela Adormecida* se recusa a entrar em um casamento arranjado, pois está apaixonado por uma camponesa que acabara de conhecer; quando descobre a identidade de sua amada, que é a própria noiva a quem estava prometido, enfrenta diversos obstáculos e forças malignas para salvá-la.

Um dos caros conceitos do melodrama de Brooks também trabalha em direção à busca pela transcendência – a “moral oculta” é o centro de interesse do drama e opera no plano de valores espirituais. Ela é indicada, e ao mesmo tempo mascarada, pela superfície da realidade. É um repositório de restos fragmentados e dessacralizados do mito sagrado, é o espaço de significado e valor que precisamos alcançar na existência cotidiana. O modo melodramático é uma maneira de recuperar e articular essa moral oculta (BROOKS, 1995, p. 05).

Há uma certa tendência de ver uma função educadora no melodrama através do universo moral que ele transmite. Charles Nodier, editor de Charles Guilbert de Pixérécourt, um dos principais autores de peças melodramáticas no século XIX, observou que o gênero foi responsável pelo decréscimo da criminalidade entre o público que frequentava os espetáculos na França (NODIER, 1971: III apud HUPPES, 2000: 127). Para Martín-Barbero a linguagem do melodrama, dos sentimentos, é a que pode educar o povo e domar sua força destrutiva (MARTÍN-BARBERO, 2006, p. 167).

A discussão sobre a moral aparece também entre os pesquisadores nos contos de fadas. Para Bettelheim, a experiência de educação moral proporcionada pelos contos não ocorre apenas através do mal sendo punido e a virtude triunfando. O herói é extremamente atraente para a criança, e ela se identifica com ele. Assim, quando ele passa por obstáculos e os vence, a criança sai vitoriosa também – as lutas imprimem moralidade no herói que as enfrenta (BETTELHEIM, 2014, p. 17). Nos contos de fadas clássicos da Disney, assim como no melodrama, essas lutas são sempre exteriores, entre os personagens, que são esvaziados de dilemas existenciais. Como afirma Brooks, os personagens representam extremos e ainda são submetidos a situações extremas (BROOKS, 1995, p. 36). Cinderela nunca pensa em se vingar de sua madrasta pelos abusos, e esta nunca deixa de destilar sua maldade sobre sua vítima. Branca de Neve e Bela Adormecida são quase mortas por feitiços de suas antagonistas para logo depois reencontrarem seus amores e viverem felizes para sempre – é a experiência de quase morte seguida da união ao amor verdadeiro.

Lembramos aqui que a moral com a qual Bettelheim pinta suas análises dos contos de fadas é problemática. Haase notou que as verdades universais que Bettelheim encontra nos contos são na verdade valores da Europa do século XIX. Ao invés de serem universais e eternos, são valores típicos da sociedade autoritária e patriarcal que o criou (HAASE, 1999, p. 359). O jornal *The New York Times* publicou um texto em novembro de 1990 comentando sobre as recentes revelações e acusações de que o médico era na verdade um tirano que abusava de crianças, tirava-lhes a autoconfiança e as humilhava e batia publicamente. O próprio Bettelheim, sobrevivente de um campo de concentração, chegou a afirmar que sua prática foi influenciada pelo modelo de ambiente de controle total usado pelos nazistas nos campos. Ele acreditava que isso poderia ser usado para bons propósitos. Ainda há controvérsias sobre a veracidade das acusações, alguns defensores do médico alegam nunca terem visto os abusos, outros falam que o método de tratamento salvou pacientes antes considerados incuráveis (BERNSTEIN, 1990). De qualquer maneira, esse histórico de violência e autoridade deve ser levado em conta na leitura de suas teorias.

Assim, questionamos também quais são as características do Bem e do Mal nos contos clássicos da Disney. É uma polarização que não pode ser tratada com rigidez, uma vez que as moralidades também não são rígidas. Devemos nos perguntar, por exemplo, para quem o Bem é bom, ou a quem o mal pune. Como vimos, as princesas da Disney não são exatamente personagens femininas passivas. Mas elas incorporam algumas características em comum, como a bondade, a beleza, a dificuldade em enfrentar de frente suas nêmeses. Elas também não são agressivas, o que poderia explicar o fato de que são as personagens masculinas que acabam por lutar contra as vilãs. Elas não sujam as mãos.

É preciso destacar que o Mal nos três filmes tem sua representação a partir de personagens femininas. Em *Branca de Neve* e *Cinderela* são madrastas viúvas e em *Bela Adormecida* é uma fada má que vivia reclusa. Nos três casos, são mulheres que não vivem exatamente de acordo com o que tende a se esperar de mulheres no patriarcado. São mulheres que vivem sem a dependência de um acompanhante masculino. São mulheres que vivem, cada uma à sua maneira, à margem da sociedade. Vários textos feministas já apontaram para o papel desafiador dessas personagens malignas nos contextos narrativos.<sup>15</sup> São mulheres que não vivem de acordo com as expectativas patriarcais e,

---

<sup>15</sup> Citamos, por exemplo, o artigo de Carolyn Fay, *Sleeping Beauty Must Die* (2008), que defende essa argumentação através da versão de Perrault do conto da Bela Adormecida, o qual será trabalhado no próximo capítulo.

portanto, deveriam ser eliminadas e colocadas nessas posições de antagonistas das princesas. E essa polarização entre o Bem e o Mal através de expectativas de comportamento feminino deve, sim, ser discutível.

Além disso, nesses filmes é perceptível a diferença nos sentimentos que motivam as personagens do Bem e do Mal. Enquanto as princesas são motivadas pela auto sobrevivência e por amor em suas ações, as vilãs são movidas por inveja e vingança. Isso evidencia também quais são as expectativas de comportamento do Bem e do Mal na Disney.

Tanto o Bem quanto o Mal se disfarçam. Vemos por exemplo, as transformações das vilãs no momento da batalha final. A madrasta de Branca de Neve passa de a segunda mulher mais bonita do mundo, para uma senhora corcunda, de nariz grande e com verruga. Malévola se metamorfoseia em um dragão para lutar contra o príncipe de *Bela Adormecida*. As princesas assumem papéis sociais que são considerados abaixo de suas posições de realeza. Ou mesmo as fadas de *Bela Adormecida* que se transformam em camponesas.

E aqui lembramos, por exemplo, de que segundo Bettelheim, o maniqueísmo nos contos de fadas é uma estratégia de construção das personagens para que as representações do bem e do mal sejam mais evidentes. A intenção é fazer a criança compreender melhor as diferenças entre as personagens. Elas irão escolher entre o Bem e o Mal, não pelo certo e o errado, mas pelas personagens que atraírem sua simpatia e antipatia (2014, p. 17 e 18). As protagonistas do Bem são belas e as protagonistas do Mal tornam-se feias e assustadoras, como se o exterior passasse a representar também o interior no fim dos filmes.

As produções da Disney dispõem suas personagens em um plano de maniqueísmo didático, que são recompensadas através de uma lógica de justiça e mérito. Como em *A Bela Adormecida* observamos uma Malévola má ser vencida pelo príncipe justiceiro e apaixonado, sendo recompensado com a união à princesa Aurora. Mas na Disney isso é uma possível influência do *Motion Picture Production Code* (1930-1968). Também conhecido como Código Hays, foi um código de padrões morais católicos que Hollywood deveria seguir. Segundo Robert Sklar, em seu livro *Movie-made America*, as ações “ruins” deveriam ser punidas e o público não poderia simpatizar com o crime ou o pecado

(1994, p. 173 e 174). Sklar evidencia que o código impediu que os filmes tratassem abertamente de importantes temas sociais, como homossexualidade, aborto, incesto, mas permitiu a criação de um universo mítico e glamoroso, que propagava uma vida perfeita dentro de tais valores morais (1994, p. 173 e 174).

## **2.2 As críticas sobre a Disney**

A Disney não construiu seu império sobre os contos de fadas sem duras críticas. Jack Zipes, por exemplo, entende que a Disney foi conservadora ao adaptar os contos, pois adotou as tramas tradicionais e a ideologia patriarcal dos contos do século XIX. A produtora estabeleceu um modelo de trama audiovisual para contos de fadas que se tornou tão clássico quanto foram as histórias dos Grimm em relação às coletâneas de contos de fadas no século XIX (ZIPES, 2010, p. xi). Para Maria Tatar, a Disney ainda eliminou o sexo, a violência e os conflitos familiares da superfície dos contos dos Grimm (TATAR, 1987, p. 24).

De fato, os filmes focam, à primeira vista, na realização do amor romântico, na recompensa da virtude e na punição do Mal. Hoje pouco se associa o macabro e o sombrio ao gênero justamente pela supremacia do modelo da Disney. “Conto de fadas” parece ter se tornado ao longo do século XX um último refúgio da utopia do “felizes para sempre”, a esperança de que milagres ainda podem florescer nas adversidades. Mas essas transformações sobre o imaginário dos contos de fadas já se pronunciavam nas reedições das coletâneas dos Grimm, que começaram a se moldar para o receptor infantil a fim de alcançar uma fatia maior de mercado nas vendas (TATAR, 1987, p. 19).

Zipes sempre demarcou sua posição em relação à companhia: “[h]á qualquer coisa triste na maneira como Disney ‘violou’ o gênero literário do conto de fadas e fez dele um packaging em seu próprio nome, com a comercialização de livros, brinquedos, roupas e discos” (ZIPES, 1995, p. 40 apud DENIS, 2007, p. 139). E Sébastien Denis complementa esse raciocínio, afirmando que a Disney de certa forma monopolizou o imaginário dos contos e lendas – associados a um universo visualmente espantoso e macabro até o fim dos anos 1920, quando passaram a ser alegoria permanente de um modo de vida idealizado: um homem dominante, uma mulher dedicada, além das noções de trabalho e de mérito (2007, p. 139).

Apesar de ser válida a discussão sobre a ideologia presente nos filmes, é completamente discutível o comentário de a Disney ter “violado” o gênero, pois isso implica que o gênero deveria ser mantido intacto e puro. É uma noção problemática a de que existe um texto original, que não deve ser violado, pois reafirma a noção de que os contos são fontes universais intocáveis de sabedoria ancestral. A Disney não violou nada, porque os contos de fadas não pertencem a ninguém, e devem ser repensados a cada contexto de recepção.

E quando Zipes propõe a seguinte esquematização da trama dos filmes de contos de fadas da Disney (2010, p. xi, tradução nossa), ele está buscando uma estrutura que ignora todo o contexto em que o conto foi produzido e é recebido, além de todo o conteúdo audiovisual que ressignifica e constrói a narrativa:

- 1) “Menina se apaixona por um homem jovem, geralmente um príncipe, ou deseja perseguir seus próprios sonhos;
- 2) Uma bruxa ou madrasta malvada, ou uma forma do mal quer destruir ou matar a menina;
- 3) A menina perseguida é sequestrada ou deixada inativa;
- 4) A menina é salva miraculosamente por um príncipe ou por ajudantes do gênero masculino;
- 5) Final feliz em forma de casamento, riqueza, e ascensão de status social ou reafirmação de nobreza.”<sup>16</sup>

É uma esquematização que reforça o estereótipo tão combatido pelas teorias feministas, da mulher passiva que espera seu príncipe para salvá-la. Entendemos, entretanto, que se trata de uma proposta pejorativa e equivocada. E que também contém erros, como por exemplo, o evento da menina ser salva exclusivamente por personagens masculinos – em *A Bela Adormecida* (1959), as fadas Flora, Fauna e Primavera são as responsáveis por ajudar o príncipe a salvar a princesa, e elas tentam proteger Aurora durante todo o filme.

A crítica a essa esquematização e a outras generalizações é o fato de que elas são reducionistas e tendem a ver todos os filmes como iguais e tendo sempre os mesmos significados. É a mesma crítica, por exemplo, que o próprio Zipes, com o auxílio de

---

<sup>16</sup> Texto original: “1) girl falls in love with young man, often a prince, or wants to pursue her dreams; 2) wicked witch, stepmother, or a force of evil wants to demean or kill girl; 3) persecuted girl is abducted or knocked out of commission; 4) persecuted girl is rescued miraculously either by a prince or masculine helpers; 5) happy ending in the form of wedding, wealth, and rise in social status or reaffirmation of royalty.”



Marie-Louise Tenèze (1970), faz sobre a morfologia de Propp, que busca as mesmas funções nos contos maravilhosos russos. Zipes acredita que é um erro buscar significado e discurso observando apenas a estrutura e a composição do conto, pois se eles têm a mesma “morfologia”, eles também deveriam expressar sempre a mesma coisa, o que não pode ser afirmado.

A própria forma é seu significado, e a historicidade do criador individual (ou criadores) e a sociedade desaparecem. Essas abordagens formalistas sobre contos de fadas e folclóricos são grande parte da razão pela qual tendemos a ver os contos como universais, eternos. A tendência aqui é homogeneizar os esforços criativos para que as diferenças das ações humanas e sociais fiquem borradas (ZIPES, 2006, p. 5, tradução minha).<sup>17</sup>

As críticas à Disney tendem também a ignorar a maneira pela qual a companhia adaptou os contos de fadas em um contexto de cinema de massa. Por exemplo, foram acrescentadas às histórias *gags* e desenvolvimento dos personagens, mesmo que eles não tenham conflitos internos. Construir como a Cinderela andava, cantava, interagia com os animais, olhava para os outros personagens, ou dialogava, era muito mais do que muitas versões do conto se atreviam a descrever. As personagens, principais ou secundárias, precisavam gerar empatia, encontrar o público em variados níveis de identificação e também o seduzir. E isso estava alinhado com uma perspectiva de vender produtos associados ao universo dos filmes – brinquedos, roupas, o parque de diversões, e até mesmo outras obras audiovisuais.

Susan Ohmer, em seu livro *George Gallup em Hollywood*, demonstra bem como o Walt Disney se preocupava com o público de seus filmes quando, na década de 1940, em um momento em que a produtora estava se aventurando em outras formas de entretenimento além da animação, ele contratou os serviços de George Gallup e sua companhia de pesquisa de audiência, o Audience Research Institute (ARI). Vários executivos de estúdio em Hollywood também contrataram Gallup, mas foi a Disney quem adaptou as pesquisas de acordo com sua própria empresa e objetivos (OHMER, 2006, p. 193 e 194).

Em novembro de 1943, o ARI fez uma pesquisa com estadunidenses sobre quais dos seguintes temas eles gostariam de ver como um filme da Disney: Cinderela, Peter

---

<sup>17</sup> Texto original: “The form itself is its meaning, and the historicity of the individual creator (or creators) and society disappears. Such formalist approaches to folk and fairy tales account in great part for the reason why we tend to see the tales as universal, ageless, and eternal. The tendency here is to homogenize creative efforts so that the differences of human and social acts become blurred.”

Pan, Alice no País das Aventuras, A Dama e o Vagabundo, Uncle Remus ou Hiawatha. A amostra contava com homens, mulheres e crianças, todos com vários níveis de renda financeira, e o tema com maior aceitação foi Cinderela e como animação. Não à toa, o primeiro longa de animação lançado depois da Segunda Guerra foi *Cinderela* (1950). Ohmer nota que os resultados foram uma afirmação do sucesso da animação da Disney e mostraram o valor da fantasia em um mundo em guerra (OHMER, 2006, p. 205 e 206).

Um dos métodos de pesquisa de audiência que a Disney usava em seus filmes era um formulário que era submetido ao público de uma exibição de um *rough cut*. Havia perguntas como “você gosta desse tipo de *cartoon*?”, “quais *gags* ou situações você mais gostou?”, “quais foram as que você menos gostou?”, “teve alguma que você não entendeu?”, “ou algum diálogo que você não entendeu?”, “existem partes chatas ou desinteressantes que poderiam ser cortadas?”. A maioria dessas perguntas, como Ohmer notou, referem-se a questões de inteligibilidade ou de montagem (OHMER, 2006, p. 209). Era uma metodologia que induzia a certas respostas, mas revelam o interesse constante da companhia de dialogar com o público.

Mas apesar dessas pesquisas tentarem analisar a reação do público ainda na fase de produção do filme, elas ainda não conseguiam prever com exatidão a recepção. O contexto de recepção muda a cada exibição. E a prova disso é que com frequência as respostas da audiência mudavam completamente quando ela era submetida à mesma exibição alguns meses depois (OHMER, 2006, p. 212). A lição que fica é de que as pesquisas de audiência são importantes no processo de produção do filme, mas estão longe de serem a única metodologia possível de compreender a recepção.<sup>18</sup>

---

<sup>18</sup> Não pretendo aqui fazer um estudo exaustivo da recepção de acordo com as pesquisas de audiência porque não é o foco desse trabalho. A menção a essa pesquisa de Ohmer figura apenas como argumento de como a Disney trabalhava buscando que o público se identificasse com seus filmes.

### Capítulo 3: A *Bela Adormecida* – o conto que não adormece

“Ela mesma é uma casa assombrada. Ela possui a si mesma; seus antepassados às vezes aparecem e olham para fora das janelas de seus olhos e isso é muito assustador. Ela tem a misteriosa solidão de estados ambíguos; ela paira na terra de ninguém entre a vida e a morte, dormindo e acordando, atrás da cerca viva de flores espinhosas, o sanguinário botão de rosa de Nosferatu.”

(Angela Carter, tradução nossa<sup>19</sup>)

Mulheres adormecidas têm sido retratadas nas artes há séculos. Vestidas ou despidas, deitadas em sonos tranquilos ou perturbados. Mas não há muitos registros de homens adormecidos. Quando vemos homens adormecidos ou deitados de olhos fechados nas artes, eles geralmente estão mortos ou representando derrotas. A beleza feminina adormecida atrai o prazer *voyeur*. Mas também atrai o assombro de contos revisionistas que veem no sono enfeitiçado da Bela Adormecida um estado de impotência, de paralisia, uma lembrança de como a mulher é aprisionada durante sua vida. Por permanecer tão vivamente no imaginário ocidental durante séculos, sempre em transformação, ela é uma das personagens femininas adormecidas mais emblemáticas.

Reuniremos algumas referências que podem participar da recepção da Bela Adormecida, inclusive lembrar versões anteriores do conto e teorias psicanalíticas que direcionaram variadas interpretações da personagem. O objetivo é tentar compreender o fascínio causado pelo conto, que permaneceu se transformando durante tantos séculos e para tantos públicos diferentes.

#### 3.1 Sobre belezas adormecidas

O tipo do conto da Bela Adormecida é o ATU 410 no catálogo internacional de contos folclóricos de Antti Aarne, Stith Thompson e Hans-Jörg Uther – “A filha do rei cai em um sono mágico. Um príncipe atravessa a cerca viva que circunda o castelo e desencanta a donzela.” (AARNE e THOMPSON, 1987, p. 137 apud HAASE, 2011, p. 279, tradução minha)<sup>20</sup>. Esse catálogo é fruto da escola finlandesa de estudos de contos de fadas, que organiza as histórias a partir de semelhanças temáticas. Donald Haase,

---

<sup>19</sup> Texto original: “She herself is a haunted house. She does not possess herself; her ancestors sometimes come and peer out of the windows of her eyes and that is very frightening. She has the mysterious solitude of ambiguous states; she hovers in a no-man’s land between life and death, sleeping and waking, behind the hedge of spiked flowers, Nosferatu’s sanguinary rosebud.”

<sup>20</sup> Texto original: “The king’s daughter falls into a magic sleep. A prince breaks through the hedge surrounding the castle and disenchant the maiden.”

pesquisador de contos de fadas e editor da *The Greenwood encyclopedia of folktales and fairy tales* (2008), entende que, por um lado, a redução de várias versões da história em um único tipo faz com que nós acrescentemos a nossa própria experiência, nossas próprias memórias sobre as versões que experienciamos, associações e reações, dando vida ao tipo. É um modelo que permite que se explore sua intertextualidade. Entretanto, o tipo também é uma maneira de direcionar o nosso entendimento sobre quais são os elementos e significados essenciais da história (2011, p. 280).

A descrição de Aarne-Thompson-Uther foi influenciada pelas versões de Charles Perrault e dos irmãos Grimm, e ela parece insistir que esse tipo seja entendido em termos de gênero. Haase observa que esse tipo nos induz a pensar que a história é sobre uma dependência feminina e sobre um salvador masculino – e é dessa maneira que o conto tem sido apreendido em contextos anglo-europeus, o que tem causado a onda de questionamentos feministas sobre as representações de gênero nessas versões e na da Disney (2011, p. 280).

Mas o conto pode ser mais do que isso, ou ser algo completamente diferente dependendo do receptor. Jack Zipes disse que *A Bela Adormecida* é também um conto sobre a morte, sobre nosso medo da morte e nosso desejo de imortalidade (2002, p. 215 apud HAASE, 2011, p. 281). Em um sentido próximo, Carolyn Fay observa que o conto “[...] é muitas vezes lido como um conto de renovação, renascimento e ressurreição, semelhante ao mito de Deméter e Perséfone. O longo sono da princesa e o subsequente despertar representariam o ciclo da natureza” (FAY, 2008, p. 268, tradução nossa)<sup>21</sup>.

Por isso, talvez, o conto tenha sobrevivido por tanto tempo, pois trata de questões inerentes à existência humana. E Maria Tatar comenta que apesar de muitas feministas terem tentado fazer a *Bela Adormecida* desaparecer, a história continua circulando nos mais variados espaços – desde a literatura infantil até a pornografia sadomasoquista (2014, p. 142). No cinema, lembramos por exemplo do longa australiano *Beleza adormecida* (*Sleeping Beauty*, Julia Leigh, 2011), em que a protagonista Lucy trabalha dormindo nua e em estado inconsciente com estranhos, ou *A bela que dorme* (*Bella addormentata*, Marco Bellocchio, 2012), ficção sobre Eluana Englaro, uma italiana que

---

<sup>21</sup> Texto original: “[...] is often read as a tale of renewal, rebirth, and resurrection, similar to the myth of Demeter and Persephone. The princess’s long sleep and subsequent reawakening would represent the cycle of nature.”

ficou 17 anos em estado vegetativo após sofrer um acidente de carro e levantou um debate na Itália sobre eutanásia. A Bela Adormecida é evocada tanto para falar de uma mulher que se prostitui quanto para uma mulher em coma.

Em *Fale com ela* (*Hable com ella*, Pedro Almodóvar, 2002), não há referência direta ao conto da Bela Adormecida, mas uma das protagonistas, Alicia, durante seu coma, é estuprada por seu enfermeiro Benigno, que é apaixonado e obcecado por ela. Lembramos da Bela Adormecida nesse filme porque uma gravidez é gerada dessa violação e Alicia desperta do seu coma. Em contraste com as primeiras versões registradas encontradas do conto, o bebê é natimorto e o homem vai preso por seu crime.

Outras personagens femininas famosas de contos de fadas também têm um destino parecido, como a jovem de *The glass coffin* dos irmãos Grimm, que é amaldiçoada a ficar presa em um caixão de vidro depois de ter recusado um pedido de casamento. E a princesa também retratada pela Disney, *Branca de Neve*, envenenada à morte por ser mais bela que a rainha. E buscando além, na mitologia nórdica, temos Brunhilde, a valquíria condenada a dormir rodeada por fogo dentro de um castelo até que alguém a resgatasse.

Essa pluralidade de variações da Bela Adormecida e variações de contextos em que ela aparece nos induz a querermos interpretar seus significados, mas é algo que deve ser feito com muito cuidado. O historiador Robert Darnton comenta que não é muito sensato construir uma interpretação sobre um conto baseada em uma única versão ou mesmo fazer análises sobre símbolos que poderiam nem aparecer em versões camponesas (DARNTON, 1999, p. 287). Será que a roca, por exemplo, sempre foi o objeto que amaldiçoava a Bela Adormecida? O autor comenta também sobre como a performance do contador influenciava na história e lhe recheava de possibilidades de significação e sentido:

Não importa quão acuradas sejam as versões registradas do conto, elas não carregam os efeitos que traziam à vida essas histórias no século XVIII: as pausas dramáticas, os olhares marotos, o uso de gestos para estabelecer cenas [...], e o uso de sons para pontuar ações – uma batida na porta (feito geralmente com um tapa na testa de um ouvinte) ou bater com um porrete ou soltar um pum. Todos esses mecanismos modelavam o sentido dos contos e todos eles iludem o historiador (DARNTON, 1999, p. 287, tradução minha)<sup>22</sup>.

---

<sup>22</sup> Texto original: “No matter how accurate they may be, the recorded versions of the tale cannot convey the effects that must have brought the stories to life in the eighteenth century: the dramatic pauses, the sly glances, the use of gestures to set scenes [...] and the use of sounds to punctuate actions – a knock on the

Tatar também chama a atenção para a importância de se conhecer variações nacionais e internacionais do conto para interpretá-lo. Por exemplo, o folclore russo tem um “Belo Adormecido”, e no folclore germânico a quantidade de “Cinderelas” masculinos ultrapassavam as “Cinderelas” femininas até o século XVIII (1987, p. 47). A existência dessas variações nos faz questionar o porquê certos tipos de histórias permaneceram em cada contexto histórico e quais foram gradualmente descartadas.

E Tatar mostra como é difícil fazer generalizações de padrões de desenvolvimento feminino baseados em uma trama, e questiona a existência de uma jornada do herói masculino quando existem contos que mostram personagens femininas fazendo as tarefas dessa jornada (1987, p. 47). Deve-se levar em consideração que os significados de personagens femininas desempenhando certas ações são diferentes dos significados produzidos por personagens masculinos desempenhando as mesmas ações. Justamente por isso existem revisitações de contos de fadas que, por exemplo, invertem os gêneros dos protagonistas, como o livro de Margaret Atwood, *The Robber Bride* (traduzido como *A Noiva Ladra*), que teve uma adaptação homônima para o cinema por David Evans (2007), uma releitura de *O noivo ladrão* dos irmãos Grimm.

O contexto de recepção é tão variado que também dificulta para estabelecer qualquer interpretação definitiva. Assim, lembramos de uma teoria de recepção junguiana, que foca na recepção do indivíduo. É a teoria da terceira imagem, proposta por Luke Hockley em seu livro *Somatic Cinema* (2014). A primeira imagem, para Hockley, é a experiência do filme em si, sua história, suas cores, seus sons, é o nosso primeiro contato com ele. A segunda imagem é a imagem que criamos tentando entender sobre o que é o filme, é se perguntar o que o filme está explorando e como nós interpretamos isso (2014, p. 134). A terceira imagem é formada a partir da relação da nossa psicologia individual com o filme, que cria um novo significado:

[...] ela toma a forma de uma resposta emocional, poderosa e inesperada, quase como se tivéssemos perdido nossa mente e algo tivesse tomado conta de nós. Nós estamos perdendo a trama, mas enquanto a narrativa do filme se desvanece para o fundo, a narrativa de nossa vida vem para o primeiro plano (HOCKLEY, 2014, p. 135, tradução minha)<sup>23</sup>.

---

door (often done by rapping on a listener’s forehead) or a cudgeling or a fart. All of those devices shaped the meaning of the tales, and all of them elude the historian.”

<sup>23</sup> Texto original: “[...] it takes the form of an unexpected, powerful emotional response, almost as though we have lost our mind and have been taken over by something else. We are losing the plot, yet as the narrative of the film fades into the background, so the narrative of our life comes to the fore.”

As três imagens são como camadas, elas coexistem, misturam-se e as usamos no nosso processo de recepção do filme. Essas três imagens podem ser aplicadas na recepção de qualquer obra de arte e mostram que o significado de cada texto é diferente para cada receptor. Essa teoria explica, por exemplo, as várias associações que estão ocorrendo entre a Bela Adormecida e o estado de depressão, apesar da personagem nunca ter sido representada nos cânones como depressiva. Na versão da Disney ela até chega a ficar triste antes de cair na maldição, mas isso não é sinônimo de depressão. As pessoas se identificam, talvez, com a impotência e o isolamento, que são causados na história pelo sono amaldiçoado.

Como a personagem permaneceu por tanto tempo no imaginário coletivo e foi se transformando a cada releitura, compreendemos a mulher adormecida como um símbolo no sentido junguiano. É algo carregado de significado, mas que nunca será completamente apreendido e definido, e tem uma função transcendente. Parte da força que ele exerce é justamente pelo seu lado desconhecido. Uma maneira de se interpretar um símbolo junguiano é através do método de amplificação:

uma forma de analogia altamente desenvolvida, na qual o conteúdo ou história de um já conhecido mito, conto de fadas ou prática ritualística é usado para elucidar ou ‘fazer amplo’ o que pode ser um fragmento clínico – uma simples palavra ou imagem de um sonho ou uma sensação corporal. Se o fragmento clínico desencadear um conhecimento prévio no analista ou no paciente, então pode-se fazer sentido do material (SAMUELS, 2005, p. 9, tradução minha)<sup>24</sup>.

A ideia é buscar outros lugares em que a mulher adormecida apareça para tentar entendê-la. Assim, lembramos que mulheres adormecidas chegaram a ser uma tendência no Esteticismo, movimento artístico proeminente na segunda metade do século XIX, que valorizava a “arte pela arte”, era a estética acima de tudo, e tendia a não retratar questões sociais, políticas ou econômicas. E se mulheres adormecidas eram uma tendência, quer dizer que elas significavam o ápice da beleza, da harmonia. Citamos pintores famosos como Albert Moore, Alfred Walter Bayes, e o Edward Burne-Jones, que chegou a fazer uma série de quadros com o tema da Bela Adormecida, sob o nome de Briar Rose. Os quadros desse movimento criam cenários que evocam tranquilidade e paz através da harmonia de suas composições e de suas ambientações. Mais importante, também

---

<sup>24</sup> Texto original: “The notion of amplification is a highly developed form of analogy in which the content or story of an already known myth, fairy tale or ritualistic practice is used to elucidate or ‘make ample’ what might be but a clinical fragment—a single word or dream image or bodily sensation. If the clinical fragment triggers off in analyst or patient the knowledge already possessed then sense can be made of the material.”

instigam o prazer *voyeur* sobre suas mulheres. O receptor as olha sem medo de ser descoberto, porque sabe que seus olhos estão fechados, e ele pode sujeitar essas personagens femininas a quaisquer fantasias.

E se pensarmos que a Bela Adormecida é descrita em seus contos como a mulher mais desejada de todas, o fato de ela ser catatônica, segundo Tatar, acaba por falar muito sobre o que é a noiva ideal para as visões folclóricas (1987, p. 146). Enquanto nas versões registradas ela está imobilizada, enfeitiçada, durante seu primeiro envolvimento amoroso, na versão da Disney ela já tem um encontro prévio ao sono com o príncipe e se apaixona, sem saber quem ele é. E apesar do estupro ser removido de algumas versões canônicas, filmes como *Beleza adormecida* (2011) ainda evocam a Bela Adormecida em um contexto de relacionamento sexual com uma mulher inconsciente.

Um artista que também se aventurou no Esteticismo entre outros movimentos, foi Dante Gabriel Rossetti. Destaco ele por três de seus desenhos para um sofá exposto no Fitzwilliam Museum em Cambridge, *Amor*, *Amans* e *Amata* (1863 circa), justapostos na horizontal. *Amans*, “amante” em latim, é um homem deitado de barriga para baixo olhando para o desenho seguinte, *Amor*, um cupido. O último desenho é o de *Amata*, “amada” em latim, que é uma mulher adormecida. A pessoa amada, passiva de nosso amor e fascínio, foi representada por uma mulher adormecida.

Tatar lembra de uma pintura da própria Bela Adormecida por Thomas Ralph Spence (1855–1918), que segundo ela determinou o tom para os ilustradores da história nas versões literárias infantis: “[a] princesa adormecida deita em uma cama mais parecida como um sarcófago do que um divã de pelúcia, mas seus cachos derramados, mesclados com a vitalidade das roseiras, são uma lembrança de que ela ainda pode voltar à vida”<sup>25</sup> (TATAR, 2014, p. 154, tradução nossa).

### **3.2 Interpretações psicanalíticas**

Apesar da dificuldade de interpretação de um conto de fadas, algumas linhas psicanalíticas se debruçaram bastante sobre eles e tornaram suas conclusões bem conhecidas no meio. Vale aqui abrir um espaço para lembrá-las e confrontá-las, uma vez

---

<sup>25</sup> Texto original: “The slumbering princess lies in a bed more like a sarcophagus than a plush divan, but her flowing locks, mingled with the vitality of the rose vines, are a reminder that she can still come back to life.”



que a freudiana é uma grande responsável por influenciar a interpretação da Bela Adormecida.

Diana e Mário Corso, em seu livro *Fadas no divã: psicanálise nas histórias infantis*, através de uma perspectiva freudiana, defendem que a Bela Adormecida é uma representação da mulher passiva, como muitas autoras feministas já apontaram. Os Corso entendem que a principal característica de Aurora é a sua beleza inerte que, em um estado de “morta”, seduz passivamente seu príncipe (2006, p. 86):

A Bela Adormecida tem como túmulo o seu palácio enfeitado, o príncipe chega até ela deparando-se com os criados adormecidos, surpreendidos pelo sono mortífero que os condenou a só despertar junto com a princesa. Dessa forma, não só a mulher espera imóvel, como seu mundo aguarda um novo amor para voltar a girar. A entrega da Bela Adormecida é completa, nenhuma princesa oferece tanta passividade a um homem como ela (2006, p. 86).

Bruno Bettelheim, também com uma perspectiva freudiana em seu livro *A psicanálise dos contos de fada*, tem uma versão bem diferente sobre o conto. Bettelheim entende que quando a princesa sangra ao encostar na roca, é uma imagem associada à menstruação para a criança (2014, p. 323). Assim, o conto estaria intimamente ligado ao período de amadurecimento e transformação da menina em mulher.

Mas o autor destaca que o conto foi popular tanto para meninas quanto para meninos, pois, na sua opinião, a história enfatiza uma “concentração demorada e tranquila em si próprio” para o herói se tornar quem ele é. Ainda, o longo sono de Aurora seria um paralelo com a passividade e sonolência, características da puberdade de ambos os sexos (2014, p. 313).

Bettelheim ainda entende que as acusações de que os contos de fadas promovem comportamentos machistas em seu receptor infantil são infundadas. Para o autor, a criança não entende os personagens como modelos de performance social, pois ela pode se identificar tanto com personagens femininos como masculinos. A criança busca no conto resolução e alívio para seus conflitos internos, além de respostas para superar as adversidades de sua vida no momento (2014, p. 27 e 28).

Os contos de fadas não transmitem tais imagens unilaterais. Mesmo quando uma menina é retratada como voltando-se para dentro de si em sua luta para alcançar a individualidade e o menino como lidando agressivamente com o mundo exterior, esses dois juntos simbolizam os dois modos pelos quais se deve conquistar a individualidade: aprendendo a entender e dominar tanto o mundo interior quanto o exterior. Nesse sentido, os heróis masculinos e femininos são mais uma vez projeções em duas personagens diferentes de dois

aspectos separados (artificialmente) de um único processo pelo qual todos têm de passar ao crescer (BETTELHEIM, 2014, p. 315).

Freudianos também fazem a frequente associação entre o formato fálico do objeto e o sangramento de Aurora como uma metáfora da perda da virgindade. Mas através de uma perspectiva junguiana esse momento da história pode ser interpretado de maneira bem diferente. Marie-Louise von Franz nota que ao interpretar imagens nos sonhos de seus pacientes, deve-se olhar não somente para o arquétipo dessas imagens, mas o que elas significam para o paciente. Assim, para um paciente que sonha com uma águia entrando em sua janela, por exemplo, deve-se pensar não somente no arquétipo de mensageiro da águia, mas também nas reações positivas e negativas que o paciente tem em relação à águia – “não se pode ignorar o indivíduo e todo o contexto onde a experiência se dá” (1990, p. 21).

Propõe-se aqui transpor esse raciocínio para um contexto de análise textual. Pode-se interpretar uma imagem não só pelo significado que carrega, que é anterior ao texto em que ela está inserida, mas pelo significado que ela tem para os personagens. Na entrada “fiação” da *Greenwood Encyclopedia of Folktales and Fairy Tales*, D. L. Ashliman afirma que a roca, é um dos objetos que representavam o trabalho doméstico feminino, uma vez que a fiação era uma das obrigações da mulher – e uma das mais tediosas. Era um trabalho tão importante que vários contos apresentam personagens femininas passando por testes de fiação para se provarem noivas adequadas, eficientes e trabalhadoras. A palavra “roca” em inglês, *distaff*, até tornou-se sinônimo de “feminino” e “mulher” (2008, p. 912 e 913). É como se a própria condição de ser mulher paralisasse a personagem.

E no conto da Bela Adormecida, a roca é o objeto que foi proibido da vida de Aurora. É o desconhecido. É o objeto de passagem para seu estado de inconsciência. É o que lhe fascina, mas também paralisa. Difícil relacionar aqui com a perda da virgindade, pois a roca em nenhum momento se associa diretamente ao príncipe.

Também com uma perspectiva junguiana, Linda Leonard enxerga a Bela Adormecida como uma mulher machucada em *The Wounded Woman*. Leonard propõe que o pai e o patriarcado maltratam as mulheres e elas têm sua feminilidade perturbadas. A mulher machucada sofre de uma má imagem de si mesma, não consegue manter longos relacionamentos, e não tem confiança em sua habilidade de funcionar no mundo. Na

superfície, ela pode parecer bem-sucedida em sua carreira ou em sua vida social, mas esconde sentimentos de solidão, isolamento, medo do abandono e da rejeição, lágrimas e raiva (1998, p. 3).

A autora enxerga dois padrões de comportamento que frequentemente resultam da relação danificada com o pai, a *puella aeterna* e a Amazona blindada. Eles existem na mesma mulher e estão frequentemente em conflito entre si, alternando-se às vezes de momento em momento (1998, p. 15 e 18). A Amazona blindada é a mulher que teve o pai negligente. Assim, ela identifica seu ego com o masculino ou com funções paternas para compensar a falta do pai. Essa identidade masculina é uma armadura contra a dor do abandono ou rejeição de seus pais. A mulher fica alienada de sua própria criatividade, de relações saudáveis com homens, da espontaneidade (1998, p. 17).

Enquanto isso, a *puella aeterna*, “menina eterna” em latim, é a mulher que permaneceu uma criança psicologicamente. Ela é a filha dependente, que aparenta ser e age como uma menina inocente, indefesa e passiva. Ela tende a aceitar a identidade que outros projetam sobre ela. Mesmo quando se revolta, permanece a indefesa vítima com sentimentos de autopiedade, depressão e inércia. De qualquer maneira, ela nunca está direcionando sua própria vida (1998, p. 15 e 16). A autora vê a Bela Adormecida como uma representação da *puella aeterna* (1998, p. 37). Apesar de também interpretar a personagem como passiva, Leonard oferece uma perspectiva de como ela se relaciona com o seu mundo exterior e sobre sua própria experiência como uma mulher machucada, e como ela se sente ao estar paralisada e indefesa. Ao contrário da perspectiva freudiana dos Corso, que tendem a ver como o mundo enxerga a Bela Adormecida, a maneira que ela se comporta como objeto de desejo do outro.

A imagem da mulher machucada de Leonard é uma das possibilidades pelas quais tantas mulheres se identificam com a Bela Adormecida, apesar das teorias feministas criticarem tão negativamente a princesa adormecida e passiva. E também é uma possível explicação para a associação entre depressão e a princesa amaldiçoada.

### **3.3 As Belas Adormecidas literárias**

Para situar a *Bela Adormecida* (1959) da Disney no cânone, falaremos brevemente de algumas de suas antecessoras literárias. As pesquisas de contos de fadas geralmente se concentram nas coletâneas do cânone, que naturalmente são apenas uma fonte entre

muitas. E vamos nos manter no cânone nesse trabalho porque o objetivo é ver quais as principais versões hoje que podem impactar a recepção dos filmes da Disney. Seleccionamos as mais lembradas pelo público geral e as que estão em relativo alcance desse público.

Através da ferramenta *Google Correlate*, que indica quais foram as tendências de pesquisa correlatas de um certo termo, descobrimos que, nos Estados Unidos, o termo “*sleeping beauty story*” é o mais pesquisado com padrões de pesquisa semelhantes à “*sleeping beauty*”, e isso ocorreu principalmente na época de lançamento de *Malévola* em 2014 e na época de divulgação do relançamento de *Bela Adormecida* no seu aniversário de 50 anos. Ou seja, existe essa procura do público por saber a história da Bela Adormecida, e não é necessariamente a história que a Disney conta, apesar de que as versões da Disney sejam as motivadoras dessa procura.

Duas das primeiras versões registradas do conto da princesa adormecida e amaldiçoada são o poema catalão *Frayre de Joy et Sor de Plaser*, e a *Histoire de Troilus et Zellandine*, encontrada no *Roman de Perceforest*, romance arturiano em prosa, ambos do século XIV. As belas jovens Sor de Plaser e Zellandine caem no sono encantado e são presas em uma torre também encantada, até serem encontradas por um jovem. Em cada história, esse jovem as engravida e elas dão à luz ainda durante o sono. Posteriormente, há o casamento entre Frayre de Joy e Sor de Plaser, e Troilus e Zellandine (PAPACHRISTOPHOROU, 2008, p. 882). Ou seja, já aparecem nessas histórias os temas do estupro, da maternidade, da torre que “protege” a jovem, e do casamento como resolução.

Cronologicamente, a próxima versão canônica publicada é a história de *Sol, Lua e Talia*, escrita por Giambattista Basile (1575–1632) em um dialeto napolitano e publicada postumamente em *Lo cunto de li cunti* (1634–1636), traduzido como *O conto dos contos*. Aqui, são mágicos do palácio que preveem que a princesa Talia irá sofrer através de uma lasca de linho. Seu pai tenta prevenir que ela entre em contato com o objeto, mas mesmo assim a menina toca na roca de uma senhora e morre. Desolado, ele prende o corpo da princesa em um castelo no campo, deitado sobre um trono de veludo. Mas outro rei encontra a menina enquanto caçava falcões, e depois de falhar em tentar acordá-la, ele a estupra. Esse rei retorna para sua casa, e Talia dá à luz Sol e Lua, que sugam o dedo da mãe e tiram a lasca de seu dedo, acordando-a. O rei continua voltando

a visitá-la, causando a ira e ciúmes de sua esposa. Essa rainha tenta machucar Sol, Lua e Talia, mas é descoberta e punida. O rei casa-se com Talia (PAPACHRISTOPHOROU, 2008, p. 882).

A versão de Basile mantém o evento do estupro e destaca-se que é o fruto dessa violação, os filhos Sol e Lua, que despertam a princesa. E apesar de ele ser a personagem que comete a violência do estupro e a traição do casamento, a narrativa não se desenvolve colocando ele como antagonista, mas a sua esposa. E esta, é motivada pela inveja, curiosamente a mesma motivação que as vilãs da Disney irão assumir. Também observamos de forma clara a questão da maldição como predestinação que não pode ser evitada. Notamos também que é a personagem masculina do pai, que tenta evitar o contato da filha com a roca e é ele quem tranca a princesa num castelo isolado. Ele tenta controlar o destino da própria filha, e não se comenta do papel da mãe nesses eventos. Isso parece de acordo com os costumes ocidentais da realeza da época sobre o papel que os pais exerciam sobre as escolhas de casamento e papel social das filhas.

Em seguida, o próximo conto canônico, e o qual a Disney diz ter se baseado para fazer sua *Bela Adormecida* (1959), é *La Belle au bois dormant* (título que foi traduzido para o português como *A Bela Adormecida no bosque*) de Charles Perrault, publicado na sua coletânea *Histoires ou contes du temps passé, avec des moralités* em 1697<sup>26</sup>. “Era uma vez”, um rei e uma rainha que desejavam muito ter filhos, e quando finalmente deram à luz a uma menina, organizaram um grande batizado chamando todas as fadas que encontraram, sete. No dia do batizado, porém, uma fada que não foi convidada, pois era julgada morta ou enfeitiçada, apareceu. Seis fadas abençoaram a menina para que ela fosse a menina mais bonita do mundo, tão inteligente quanto um anjo, tivesse graça em tudo o que fizesse, dançasse com perfeição, cantasse como um rouxinol e tocasse qualquer tipo de instrumento da melhor maneira possível. A fada que não havia sido convidada então deu seu presente, e disse que a menina iria furar a mão em um fuso e morrer. A sétima fada, entretanto, mudou a maldição para um sono de 100 anos, quando um príncipe iria despertá-la. O rei tentou proibir os fusos em seu reino, mas quando a princesa tinha 15 ou 16 anos, ela furou o dedo e caiu no feitiço. A sétima fada voltou ao castelo e fez

---

<sup>26</sup> A história recontada aqui é baseada na versão encontrada em *Contos da mamãe gansa ou histórias do tempo antigo* de Perrault, traduzida do texto francês de 1697 e lançada pela editora brasileira Cosac Naify em 2015.

com que todos adormecessem, com exceção do rei e da rainha. Uma floresta cresceu em volta do castelo para que nenhum curioso se aproximasse.

Quando passaram os 100 anos, um príncipe que caçava no local ouviu o boato de que dentro dessa floresta havia um castelo com a mais bela princesa adormecida, correu para encontrá-la. Ele a encontrou, ajoelhou-se perto dela, e ela despertou, assim como todo o castelo. No humor típico de Perrault, ele comenta que o príncipe teve que se segurar para não dizer que a princesa estava vestida como sua avó. Os dois se casaram e o príncipe voltou para seu pai que o esperava da caçada. Ele inventou uma desculpa e não disse nada sobre a princesa. Dois anos se passaram com o príncipe visitando a princesa, e nasceram dois filhos, Aurora e Dia (*Aurore* e *Jour*, no original francês). O príncipe mantinha segredo pois tinha medo do que sua mãe, da raça dos ogros, pudesse fazer. Quando o rei morreu, o príncipe tomou seu lugar, reconheceu seu casamento e trouxe sua esposa e filhos para morar com ele e sua mãe.

Mas o rei teve que ir para a guerra, e quando isso aconteceu, sua mãe levou a nora e seus netos para a casa de campo. A rainha ogra, então pediu ao mordomo que cozinhasse a pequena Aurora para poder comê-la, mas o mordomo não conseguiu matá-la. Ele a escondeu com sua mulher na casa em que moravam atrás do castelo. E fez um cordeirinho para a ogra, que se satisfez. Oito dias se passaram, a ogra pediu ao mordomo que cozinhasse Dia. O mordomo enganou novamente a ogra, agora com um cabritinho, e escondeu o Dia junto com a Aurora. Outra noite, a ogra pediu a rainha. O mordomo cozinhou uma corça e escondeu a mãe junto com seus filhos. Mas uma noite, a ogra ouviu as vozes da rainha, o Dia e a Aurora perto do castelo e ficou tão brava que mandou colocar sapos e cobras dentro de um grande tonel para jogar todos os envolvidos na enganação. Foram todos trazidos com as mãos amarradas nas costas. Mas no momento, o rei voltou para o castelo, e a ogra, de raiva, jogou-se no tonel ela mesma, e foi comida em instantes pelos animais. Perrault ainda finaliza com uma moral, afirmando que é natural para que a mulher aspire à fé conjugal e espere um tempo para ter um bom esposo.

Aqui não existe mais o estupro, apesar de ainda haver as reminiscências desse evento através da presença dos filhos Dia e Aurora. Tatar comenta como nessa versão do conto a Bela Adormecida é o centro da narrativa em todos os momentos, ela é o objeto de todos os desejos, sejam os carnis ou os de apetite da ogra (TATAR, 2014, p. 146). Fica claro como a personagem começou a ser representada como a mulher mais desejada

de todas. E os presentes que ela ganha no batizado, a beleza, a inteligência de um anjo, graça, habilidades de dança e canto, evidenciam as características priorizadas sobre as mulheres da época e que ainda encontram eco nos dias de hoje.

Destaca-se nessa versão também a ênfase na relação entre sono e morte. Carolyn Fay em seu artigo *Sleeping Beauty Must Die: The Plots of Perrault's "La belle au bois dormant"* discorre sobre essa relação:

O sono e a morte têm uma longa associação entre si na cultura ocidental, um relacionamento cristalizado em sua personificação nos irmãos gêmeos idênticos Hypnos e Thanatos da mitologia grega. A irmandade do sono e da morte sugere que existe algo além da mera semelhança que os conecta. Montaigne, por exemplo, escreve que o sono serve para instruir e nos preparar para a morte. [...] A imobilidade e a passividade do sono o tornam uma metáfora apropriada para a morte [...] (FAY, 2008, p. 261, tradução nossa)<sup>27</sup>.

Fay até lembra que nas palavras de Perrault, quando o príncipe chega no castelo, ele vê os corpos deitados por todos os lados, e antes de perceber que estão todos dormindo, pensa que “era um silêncio horrível, a imagem da morte” (2006, p. 192 apud FAY, 2008, p. 192, tradução nossa)<sup>28</sup>. Essa semelhança entre o sono e a morte, é uma lembrança da maldição lançada pela fada (FAY, 2008, p. 264). A relação é evidenciada como visto nas artes visuais que retratam a Bela Adormecida dormindo em uma disposição que se assemelha a de um funeral.

Por fim, a última versão canônica publicada foi pelos irmãos Grimm, que foram alterando vários elementos ao longo das reedições de sua coletânea. O nome do conto era *Dornröschen*, traduzido para o inglês como *Briar Rose*, ou até mesmo *Rosebud*. No alemão, “*dorn*” é traduzido para o português como espinho e “*röschen*” como rosinha. Essa ênfase no “espinho” é determinante nessa versão. Na sua primeira edição<sup>29</sup>, a história parte de um rei e uma rainha que queriam muito ter filhos, mas não conseguiam, até que um dia, durante um banho da rainha, um caranguejo pulou da água e falou que o desejo

---

<sup>27</sup> Texto original: “Sleep and death have a long association with each other in Western culture, a relationship crystallized in their personification in Greek mythology as the identical twin brothers Hypnos and Thanatos. The brothering of sleep and death suggests that there is something other than mere resemblance that connects them. Montaigne, for example, writes that sleep serves to instruct and prepare us for death. [...] Sleep’s immobility and passivity make it an apt metaphor for death [...]”

<sup>28</sup> Texto original: “c’était un silence affreux, l’image de la mort”.

<sup>29</sup> A história recontada aqui é baseada na versão encontrada em uma edição comemorativa dos *Contos Maravilhosos Infantis e Domésticos* dos Irmãos Grimm, que foi lançada em 2012 pela editora brasileira Cosac Naify, celebrando os 200 anos de lançamento da primeira publicação. As histórias foram diretamente traduzidas da língua alemã de 1812 para o português de hoje e ganharam ilustrações em cordel no estilo típico ao produzido na região do Nordeste brasileiro.

deles iria se concretizar e ela daria luz à uma menina. Quando a menina nasceu, os reis chamaram todas as fadas do reino para abençoarem e presentear a criança, mas uma das fadas deixou de ser convidada e lançou o feitiço de morte aos 15 anos por uma roca. Uma fada que ainda não havia dado seu presente, trocou a morte por um sono profundo de 100 anos. Mesmo com o rei tendo ordenado acabar com todas as rocas do reino, chegou os 15 anos da princesa e ela encontrou uma roca, e caiu no sono. Todo o castelo e todos os seres que o habitavam adormeceram juntos. O castelo ficou rodeado por uma cerca de espinhos, e todos os que tentavam atravessá-la acabavam morrendo nos espinhos. Quando passaram os 100 anos, um príncipe ultrapassou os espinhos e beijou a princesa. Ela despertou e, assim, todo o seu reino. Um casamento real foi celebrado.

As versões de Perrault e dos irmãos Grimm reforçam o longo período que a princesa fica adormecida e o matrimônio logo após o despertar. Similar à versão de Perrault, no conto alemão, todo o castelo dorme junto com a princesa. Ela não enfrenta o isolamento sozinha. Mas, diferentemente das versões anteriores, essa história termina com a união do príncipe com a princesa. Não há mais obstáculos posteriores para a concretização do romance. Não tem uma personagem feminina que ameaça a Bela Adormecida depois que ela desperta.

Um dos destaques dessa versão são os pretendentes mortos nos espinhos que envolvem o castelo e o sono da princesa. Assim, mesmo que a maldição de morte tenha sido substituída pelo sono de 100 anos, a princesa ainda é rodeada pela imagem da morte. E o príncipe passa por todo esse cenário sombrio até encontrar a Bela Adormecida. Apesar disso, Tatar comenta que na versão original alemã e nas traduzidas, a penetração entre as roseiras e a entrada no castelo é descrita de maneira erotizada, como se fosse uma preliminar para a cena em que o príncipe beija a princesa (TATAR, 2014, p. 144). Existe, então, essa tensão entre o prazer e a morbidez, a beleza e a violência. É como uma romantização da morte. Mas também uma mensagem de esperança para a vida depois de uma experiência de quase morte. E que foi, de certa forma, uma morte para a personagem. Pois, afinal, a Bela Adormecida, depois que acorda, não vive mais de acordo com sua denominação. Ela não é mais adormecida, não é mais uma beleza impotente.

Entendemos que referências mais macabras e violentas foram aos poucos sendo suprimidas, e na *Bela Adormecida* (1959) da Disney a personagem não é estuprada, não existem ogros na família do príncipe, e seus pretendentes não morrem nos espinhos da



cerca viva do castelo. Mas é possível observar reminiscências de eventos que foram deliberadamente reprimidos nessas versões. Citamos, por exemplo, a personagem feminina que enfrenta a Bela Adormecida após o casamento, seja sua mãe ou esposa. Na Disney, observamos um desenvolvimento maior da fada má, que parece ser resquício dessas antigas antagonistas da princesa. E uma das principais diferenças das outras versões, é que no filme de 1959, a princesa conhece o príncipe antes do sono e lhe é dada a chance de se apaixonar por ele. De qualquer maneira, ao evocar a personagem, a Disney acaba evocando também suas versões anteriores, que podem entrar no processo hermenêutico de interpretação do filme.

## Capítulo 4: Análise de *A Bela Adormecida* (1959)

“Não na morte, mas apenas no sono, a fatídica profecia você guardará. E a partir deste repouso, você despertará quando o beijo do amor verdadeiro quebrar o feitiço.”

(A BELA Adormecida, 1959, tradução nossa<sup>30</sup>)

Apesar de *A Bela Adormecida* ser considerado hoje um dos maiores clássicos da Disney, não foi tão bem recebido em sua época. A crítica do *New York Times*<sup>31</sup>, por exemplo, entende que o filme é muito parecido com *Branca de Neve* (1937), mas pior. Talvez por um desgaste da fórmula no público, talvez porque foi lançado no fim da década de 1950, momento em que os filmes hollywoodianos estavam revelando o verdadeiro pesadelo que era o sonho americano e os filmes com estruturas melodramáticas de sucesso estavam trabalhando no sentido da ruptura, subversivamente, com os *unhappy happy ends*.

*A Bela Adormecida* (1959) começa a partir de um livro, sobre o qual um narrador conta a história de um rei e uma rainha que há muito tempo, em uma terra e tempo distantes, desejavam ter uma filha. Quando ela finalmente nasceu, foi nomeada de Aurora, porque iluminava os dias de seus pais. Eles organizaram, então, um grande batizado. Mas durante a celebração, a fada má Malévola, que não havia sido convidada, amaldiçoa Aurora à morte quando completar 16 anos e encostar o dedo em uma roca. Uma fada boa consegue trocar a morte por um sono profundo, do qual será despertada com um beijo de amor verdadeiro. Tentando driblar o destino, o rei Stefan envia sua filha à floresta aos cuidados de três fadas boas, Flora, Fauna e Primavera, e ordena que todas as rocas do reino sejam destruídas.

Aurora cresce em um chalé longe de todos, sem saber que é uma princesa e que suas tias na verdade são fadas. Pouco antes do fatídico aniversário, Aurora se apaixona por um homem que conheceu na floresta, Phillip. Ela corre para contar sobre sua paixão para as fadas, mas elas lhe confessam sua verdadeira identidade e dão a infeliz notícia de que já está prometida a um príncipe. Em seguida, as fadas a levam ao castelo para celebrar os 16 anos e reintroduzi-la na vida real. Quando a princesa se arruma para a festa,

---

<sup>30</sup> Diálogo original: “Not in death, but just in sleep, the fateful prophecy you'll keep. And from this slumber you shall wake, when true love's kiss, the spell shall break.”

<sup>31</sup> SCREEN: 'Sleeping Beauty'. Disponível em:

<http://www.nytimes.com/movie/review?res=9C0DE1DB1338EF3BBC4052DFB4668382649EDE&partner=Rotten%2520Tomatoes>. Acesso em 27 de dez. de 2017.

devastada por não poder se reencontrar com Phillip, ela é seduzida por uma voz e uma luz verde que a levam para uma roca escondida no castelo. Confirmando a maldição, Aurora espeta o dedo e cai em sono profundo. As fadas, então, colocam todo o castelo para dormir.

Enquanto isso, Malévola sequestra Phillip e o aprisiona. As fadas correm ao seu auxílio ao descobrirem que ele é o amado de Aurora e também o príncipe que estava prometido a ela. Phillip escapa e consegue atravessar a cerca de espinhos que envolve o castelo. Quando Malévola assume a forma de um dragão, ele luta com ela e sai vitorioso. No fim, Phillip beija Aurora e a desperta. O filme se encerra com o casal dançando na festa da princesa, que também é a celebração de sua união.

Apesar das várias diferenças narrativas com a versão de Perrault, entendemos o filme como uma continuação do cânone dos contos de fadas. Primeiro, porque tornou-se a principal referência ocidental para a história da Bela Adormecida, mas também porque o filme mantém vários elementos que são característicos do cânone. Iremos identificar essas relações com o cânone, seus elementos melodramáticos e as ressignificações sobre o imaginário do conto.

#### **4.1 “Em uma terra distante, há muito tempo atrás”**

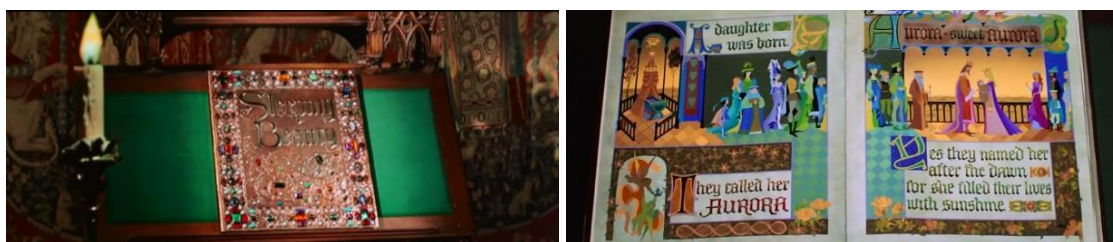
O filme começa com os créditos iniciais sobrepostos em imagens com motivos medievais. A música tema *Once upon a dream* é cantada por um coro. “Mas se eu conheço você, eu sei o que você fará / Você vai me amar, do jeito que você me amou uma vez num sonho”<sup>32</sup>. Aqui, o filme deixa claro que a centralidade de sua narrativa está em uma realização amorosa. Quando o narrador conta o início da história a partir de um livro (ver figuras 1 e 2 abaixo), ele demarca uma herança literária dessa história, ao mesmo tempo que demarca uma origem medieval e, assim, sua ancestralidade. E de certa forma, legitima o fato de essa história estar sendo contada. Essa referência ao passado do conto é algo importante no cânone, especialmente na coletânea dos Grimm como vimos no primeiro capítulo. O narrador, masculino e onisciente, lê:

Em uma terra distante, há muito tempo atrás, vivia um Rei e sua justa Rainha. Por muitos anos eles desejaram uma criança e finalmente seu desejo foi atendido. Uma filha nasceu. Eles a chamaram de Aurora. Aurora, doce Aurora. Sim, eles a nomearam com o amanhecer, porque ela enchia suas vidas de raios

---

<sup>32</sup> Trecho da canção *Once upon a dream*. Texto original: “But If I know you, I know what you'll do / You'll love me at once, the way you did once upon a dream.”

de sol. Então um grande feriado foi proclamado por todo o reino para que as classes altas e baixas pudessem prestar homenagem à princesa infante. E nossa história começa naquele dia mais feliz (A BELA Adormecida, 1959, tradução minha).<sup>33</sup>



Figuras 1 e 2 – Fotogramas de *A Bela Adormecida*.

Ocorre então uma passagem do *live action* para a animação, integrando o mundo do narrador ao mundo mágico. E assim lembramos de Alfred Messerli e seu artigo *Spatial Representation in European Popular Fairy Tales* para a *Marvels & Tales*, no qual afirma que os contos de fadas europeus criam dois mundos coexistentes separados entre si. Eles possuem fronteiras que podem ser fluídas, mas também inflexíveis. Um deles é o mundo mágico com seres sobrenaturais e o outro é o mundo com seres humanos. Messerli entende que ambos os mundos pertencem ao mundo virtual do conto para o narrador e o ouvinte, mas que é, entretanto, separado do mundo real deles (2005, p. 274). Devemos ainda considerar no caso de *A Bela Adormecida* a separação entre o mundo cinematográfico e o do espectador, que potencializa a experiência do fantástico.

#### 4.2 Os dons de Aurora

A primeira sequência da animação é o batizado de Aurora. Temos o primeiro encontro do futuro par romântico, quando o jovem príncipe Phillip é apresentado à Aurora bebê. O narrador anuncia que Aurora está prometida ao menino para que seus pais possam unir os reinos. Phillip olha a sua futura noiva com aversão (ver figura 3 abaixo).

---

<sup>33</sup> Texto original: “In a far away land long ago lived a King and his fair Queen. Many years had they longed for a child and finally their wish was granted. A daughter was born. They called her Aurora. Aurora, sweet Aurora. Yes they named her after the dawn for she filled their lives with sunshine. Then a great holiday was proclaimed throughout the kingdom so that all of high or low estate might pay homage to the infant princess. And our story begins on that most joyful day.”



Figura 3 – Fotograma de *A Bela Adormecida*.

Em seguida, as fadas Flora, Fauna e Primavera chegam ao castelo para entregar seus presentes à princesa. Flora e Fauna lhe dão o dom da beleza e da música, respectivamente. Movimentos de câmera como *travellings* e *zooms* auxiliam no caráter mágico e transcendental da representação do feitiço. A aparição de Aurora adulta reforça a ideia de predestinação e uma luz sai de sua cabeça, mostrando o quanto ela é abençoada (ver figura 4 abaixo).



Figura 4 – Fotograma de *A Bela Adormecida*.

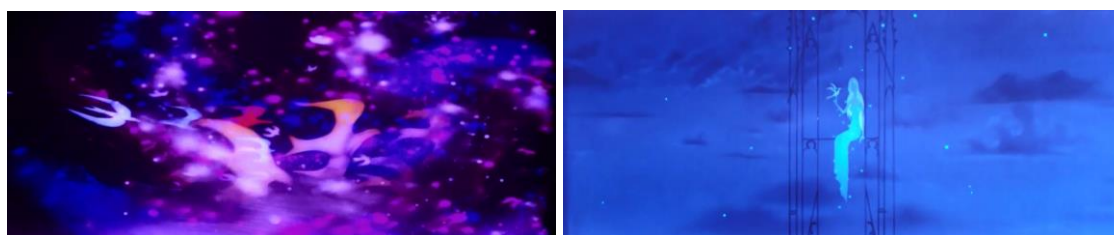
Elementos da natureza são usados na representação dos dons da princesa, fazendo a associação entre a natureza e a personagem (ver figuras 5 e 6 abaixo). Rosas vermelhas são usadas na representação do dom da beleza, o que está alinhado com versões literárias e plásticas do conto que associam a princesa à rosa, como por exemplo o seu próprio nome em alemão, “*dornröschen*”. Um coro canta sobre uma instrumentação de violino e harpa: “um presente, beleza rara / Cheia de raios de sol em seu cabelo / Lábios que

envergonham a rosa vermelha, vermelha / Ela andará com primavera / Onde quer que ela vá” (A BELA Adormecida, 1959, tradução nossa)<sup>34</sup>.



Figuras 5 e 6 – Fotogramas de *A Bela Adormecida*.

Pássaros passam pelo feitiço para representar o dom da canção (ver figuras 7 e 8 abaixo). Uma instrumentação composta de piano, violino, harpa e vozes fazendo uma segunda linha melódica, acompanha o feitiço. Um coro canta: “um presente, o dom da canção / Melodia toda a sua vida / O rouxinol, seu trovador / Trazendo sua doce serenata para sua porta”<sup>35</sup> (A BELA Adormecida, 1959, tradução nossa). Essa é inclusive uma justificativa para o filme ser musical e Aurora interpretar a canção *Once upon a dream* como veremos no próximo capítulo.



Figuras 7 e 8 – Fotogramas de *A Bela Adormecida*.

A imagem da princesa em ambos os feitiços parece a de um fantasma, um espírito, uma entidade sobrenatural, com a silhueta sem rosto e a roupa esvoaçante em um cenário povoado por nuvens. À parte do desejo de se representar visualmente uma magia, é como se Aurora realmente fosse “de outro mundo”. Ela é tão perfeita, que ela não existe.

### 4.3 A maldição

No momento em que a terceira fada, Primavera, iria abençoar Aurora com mais um dom, Malévola chega no batizado. O plano da chegada é transformado em silhuetas

<sup>34</sup> Canção original: “One gift, beauty rare / Full of sunshine in her hair / Lips that shame the red red rose / She'll walk with springtime / Wherever she goes.”

<sup>35</sup> Canção original: “One gift, the gift of song / Melody her whole life long / The nightingale's her troubadour / Bringing her sweet serenata to her door.”



em preto e branco (ver figura 9 abaixo). Esse forte contraste e a ausência de cor são significativos visualmente para demarcar a chegada do Mal. Ele literalmente polariza o universo do filme.

A música também acentua a oposição entre o Bem e o Mal. A trilha sonora traz o *leitmotiv* de Malévola, composto por instrumentos de sopro em escala menor, que denotam tristeza para o ouvido ocidental, e tem um tom soturno, buscando representar o mal, traiçoeiro. Isso contrasta com os *leitmotifs* dos personagens do bem, que são em escala maior e trazem floreios dos instrumentos de corda e sopro.

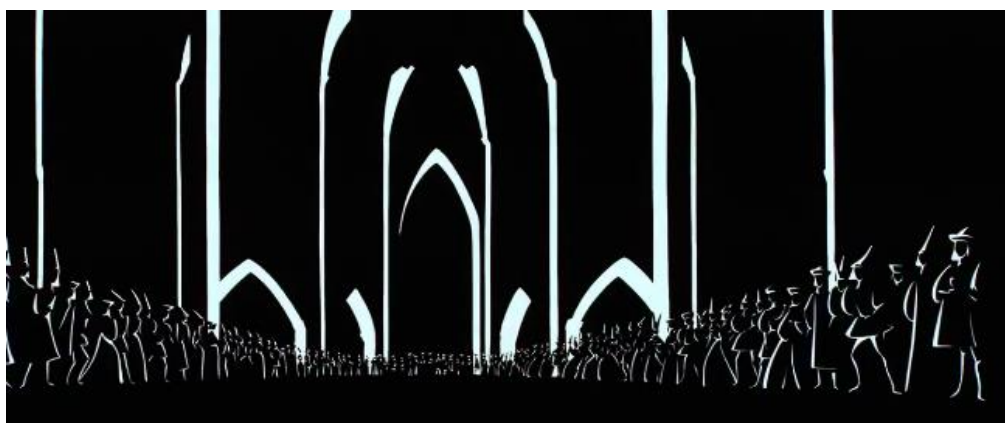


Figura 9 – Fotograma de *A Bela Adormecida*.

Malévola chega envolvida por um fogo verde (ver figura 10 abaixo), o qual irá demarcar sua presença ao longo do filme. É interessante a escolha dessa cor para o Mal, porque é uma cor associada à natureza, que inclusive pode representar a vida. Podemos interpretar essa associação como no universo fílmico o Mal faz parte da vida, ele é tão natural quanto o Bem. Mas também, justamente por ser um fogo verde, uma cor não natural do fogo, ele é estranho, estrangeiro.



Figuras 10 e 11 – Fotogramas de *A Bela Adormecida*.

As outras fadas falam que essa criatura é a “Malévola”. Nesse momento, a Disney faz algo que as outras versões canônicas não fizeram, ela nomeia a fada má. O que nos lembra Brooks ao notar que o melodrama tende a nomear claramente o universo moral –

o Bem e o Mal ganham nomes, assim como pessoas ganham (BROOKS, 1995, p. 16 e 17). Tanto nas obras melodramáticas como nos contos clássicos da Disney as personagens são extremamente más ou completamente boas e personificam essa polarização. Na Disney, os nomes ainda explicitam suas personas ou são evocados ao lado de adjetivos que os caracterizam, como a própria Aurora e Malévola, ou como os tão lembrados Sete Anões (Mestre, Zangado, Feliz, Soneca, Dengoso, Atchim e Dunga) de *Branca de Neve* e sua “Rainha má”.

Malévola se revolta por não ter sido convidada para o batizado e amaldiçoa a princesa: “ouçam bem, todos vocês! A princesa irá, sim, crescer em graça e beleza, amada por todos que a conhecem. Mas, antes que o sol se ponha no seu décimo sexto aniversário, ela deverá espetar seu dedo na roca de uma roda de fiar e morrer” (A BELA Adormecida, 1959, tradução nossa)<sup>36</sup>. A imagem da roca aparece dominada pelo verde, anunciando sua relação com Malévola, seguida pela imagem de Aurora morta dominada pelo azul (ver figuras 12 e 13 abaixo).



Figuras 12 e 13 – Fotogramas de *A Bela Adormecida*.

Malévola vai embora e a Fada Primavera, então, como seu presente, troca a morte por um sono profundo, do qual Aurora só pode ser acordada pelo beijo de amor verdadeiro. A representação desse feitiço (ver figura 14 abaixo) é feita com um fecho de luz sobre o leito da princesa, como a representação de uma esperança sobre seu destino. No filme, diferente das versões literárias canônicas, o feitiço não acaba passados 100 anos, ele acaba com um encontro de uma pessoa que já tenha um vínculo amoroso com Aurora.

---

<sup>36</sup> Diálogo original: “Listen well, all of you! The princess shall indeed grow in grace and beauty, beloved by all who know her. But, before the sun sets on her sixteenth birthday, she shall prick her finger on the spindle of a spinning wheel and die.”





Figura 14 – Fotograma de *A Bela Adormecida*.

#### 4.4 As tentativas de enganar o destino

No melodrama, passada a situação inicial, o Mal funciona como agente da trama, e os personagens do Bem reagem a ele. A virtude perseguida é a fonte de sua dramaturgia (BROOKS, 1995, p. 27). Assim também ocorre no filme, que o objetivo agora é evitar que Aurora sofra sua maldição. Então o segundo ato começa com todas as rocas do reino sendo queimadas a mando do rei Stefan, é quase como um ritual (ver figuras 15 e 16 abaixo), uma tentativa de exorcizar o Mal, mas também de tentar driblar o fatídico destino.



Figuras 15 e 16 – Fotogramas de *A Bela Adormecida*.

As fadas fazem um plano para protegerem Aurora e decidem levar a princesa à floresta para viverem como camponesas até seus 16 anos (ver figuras 17 e 18 abaixo). A ideia é tentar disfarçar Aurora e não deixar que Malévola a encontre. Temos aqui uma variação de uma situação clássica dos contos de fadas, pois Propp identificou que o início dos contos maravilhosos é marcado por uma tranquilidade épica e pela apresentação de uma família, que se degenera catastroficamente depois de certos eventos, como o afastamento de um adulto ou das crianças, ou morte dos pais (2002, p. 29 e 30). A família da princesa lhe é negada, assim como sua vida na realeza.

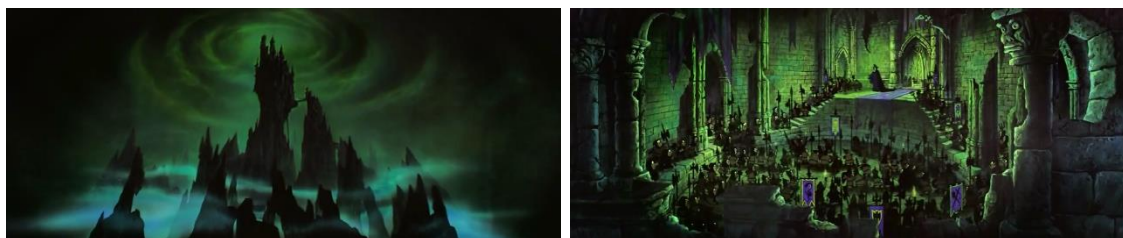


Figura 17 e 18 – Fotograma de *A Bela Adormecida*.

Encontramos aqui também a primeira referência à floresta, um espaço tradicional dos contos de fadas. Era o local dos ritos de iniciação, como já discutido a partir de Propp no primeiro capítulo. Messerli também aponta como a floresta nessas histórias é “[...] um lugar de perigo mortal e de desejos proibidos. É representada negativamente como uma antítese da sociedade urbana cortês e ligada aos adjetivos estereotipados ‘escura’, ‘imensa’ e ‘solitária’” (MESSERLI, 2005, p. 274 e 275, tradução nossa)<sup>37</sup>. A floresta nesse momento encontra essas características, pois é o lugar que Aurora irá para se separar de sua família.

#### 4.5 O Mal

O narrador anuncia que anos se passaram na história e o aniversário de 16 anos se aproxima. A sequência seguinte mostra Malévola revoltada e atacando seus ajudantes por não conseguirem encontrar Aurora depois de tanto tempo. O cenário, introduzido por trovões, é o castelo da vilã, que fica no topo de uma região de montanhas pontiagudas e envolto por neblina (ver figura 19 abaixo). O interior é escuro, com predominância da cor verde de Malévola. O salão principal possui uma elevação onde fica a fada má (ver figura 20 abaixo). Difere da posição dos tronos do Rei Stefan e da Rainha, que ficam no chão, na mesma altura de seus súditos. Cria-se a noção, assim, de que Malévola é injusta, pois ela se coloca acima dos outros.



Figuras 19 e 20 – Fotogramas de *A Bela Adormecida*.

<sup>37</sup> Texto original: “[...] a place of mortal danger and forbidden desires. It is represented negatively as an antithesis of courtly urban society and linked to the stereotypical adjectives “dark,” “huge,” and “lonely.””

Seus súditos se assemelham às formas de porcos e crocodilos, que geralmente carregam associações negativas no Ocidente. O porco, segundo Jean Chevalier e Alain Gheerbrant no *Dicionário de símbolos*, costuma ser considerado o animal mais impuro. Ele “simboliza a comilança, a voracidade: ele devora e engole tudo o que se apresenta. [...] O porco é geralmente o símbolo das tendências obscuras, sob todas as suas formas, da ignorância, da gula, da luxúria e do egoísmo” (2012, p. 734). O crocodilo, por sua vez, está associado a simbolismos de renascimento e morte – além de que “[o] Ocidente retém do crocodilo sua voracidade mas faz dele, sobretudo, um símbolo de duplicidade e de hipocrisia” (2012, p. 306).

A representação do Mal encontra seu ápice na fada má. Inserida em uma estrutura melodramática em que é a vilã, sua futura punição com a morte pode ser entendida como parte do processo de instrução do conto. Julio Jeha apresenta a seguinte constatação:

(...) os monstros ajudam a manter a coesão social. Os grupos precisam manter seus membros unidos dentro de fronteiras e proteger-se contra os inimigos externos. A harmonia interna depende de uma percepção coletiva de realidade, sinalizando àqueles que a compartilham que 'as coisas são assim' e não de outra maneira e 'é assim que fazemos as coisas por aqui'. Qualquer transgressão das fronteiras ou limites estabelecidos pelo grupo, quer sejam abstratos ou concretos, causa desconforto e requer que o mundo retorne ao estado considerado certo. O monstro é um artifício para rotular as infrações desses limites sociais (JEHA, 2009, p. 19).

Assim, observamos que a principal conduta condenada é a vingança, que é a motivação de Malévola para amaldiçoar o destino de Aurora. Além disso, suas ações de invadir uma festa e enfrentar o príncipe numa tentativa de impedir a realização amorosa, além de seduzir a princesa até à roca, são as negativas. E enquanto nas versões canônicas vistas no capítulo anterior a personagem que amaldiçoa a princesa some depois do batizado, em *A Bela Adormecida* Malévola continua movimentando a narrativa.

#### **4.6 “Era uma vez um sonho”**

Na sequência seguinte, as fadas mandam Aurora sair para colher frutos (“*berries*”) para que elas possam preparar o vestido e o bolo para o aniversário surpresa de 16 anos. A princesa, então, adentra a floresta (ver figura 21 abaixo) e aqui vemos a clara referência do filme, a arte gótica e do fim da Idade Média europeia que estão na iluminura *Livro de Horas*, obra feita em sua maior parte pelos irmãos Limbourg para o Duque de Berry no início do século XV, como notado por Charles Solomon, crítico e historiador de cinema de animação, em seu livro *Once upon a dream: From Perrault’s Sleeping Beauty to*

*Disney's Maleficent* (2014, p. 30). Assim, o filme apresenta uma representação visual precisa nos detalhes, bem delineada e com figuras alongadas verticalmente, além de uma composição etérea da natureza, com castelos, donzelas e cortesãos.



Figura 21 e 22 – Fotogramas de *A Bela Adormecida*.

Diferentemente das imagens anteriores da floresta, aqui ela aparece como acolhedora, de convivência harmônica com os animais (ver figura 22 acima). Não coincidentemente, durante essa representação utópica, ela é o local do primeiro encontro amoroso do par principal. Phillip estava cavalgando pela mesma floresta quando ouve um cantarolar, e segue o som com seu cavalo, mas eles caem num lago. O príncipe tira sua capa e chapéu para secar em uma árvore. Enquanto isso, Aurora canta para os animais:

Eu imagino, / Eu imagino, / Eu imagino porquê cada pequeno pássaro / Tem alguém para cantar / Doces coisas / Uma pequena melodia feliz de amor. / Eu imagino, / Eu imagino, / Se meu coração continuar a cantar / A minha canção irá voar / Para alguém / Que irá me encontrar / E me trazer de volta / Uma canção de amor / Para mim!” (A BELA Adormecida, 1959, tradução nossa)<sup>38</sup>

Os animais encontram as roupas secando e se fantasiam de príncipe para tirar a princesa para dançar. Phillip finalmente encontra a fonte do cantarolar, que agora canta *Once upon a dream* (a qual será analisada com mais detalhe no próximo capítulo), e entra no lugar dos animais para cantar e dançar junto com Aurora (ver figura 23 abaixo). Eles desconhecem a identidade de cada um. No meio da performance, um coro de vozes não diegético substitui o casal no canto, funcionando como um comentário narrativo de aprovação, benção, da união. A canção, que já havia sido tocada nos créditos iniciais, está agora associada ao amor do jovem casal, que acabara de nascer, puro, idealizado. O termo “sonho” presente na letra da canção reforça essa ideia.

---

<sup>38</sup> Canção original: “I wonder, / I wonder, / I wonder why each little bird / Has a someone to sing to / Sweet things to / A gay little love melody. / I wonder, / I wonder, / If my heart keeps singing / Will my song go wing-ing / To someone / Who'll find me / And bring back / A love song / To me!”





Figura 23 – Fotograma de *A Bela Adormecida*.

#### 4.7 A revelação

Enquanto isso, as fadas fazem magia para terminar os preparativos e acabam por entregar a identidade de Aurora ao corvo de Malévola (ver figuras 24 a 27 abaixo). O animal é associado na história recente da Europa ao mau agouro e à morte, além de ser visto como uma criatura solitária e frequentemente citado como um mensageiro (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2012, p. 293-295). E assim o corvo funciona como uma extensão de Malévola. A própria fada má ganhou uma caracterização que se assemelha a do pássaro. Ela é a mensageira que traz a maldição da morte e vive isolada da sociedade em seu castelo, como na versão de Perrault.



Figuras 24 a 27 – Fotogramas de *A Bela Adormecida*.

Quando Aurora retorna à sua casa, ela compartilha o encontro de seu amor com as fadas, dançando e cantando apenas um trecho da canção, “*I know you, I walked with you once upon a dream*” (ver figura 28 abaixo), mas que é suficiente para que o espectador a relacione com a canção principal. Então as fadas são obrigadas a revelar a verdadeira

identidade de Aurora e avisam que ela já está prometida ao príncipe Phillip. A princesa cai em desespero e choro em uma cama coberta por uma cortina azul (ver figura 29 abaixo), a cor associada ao feitiço de sua morte. É como se isso já fosse um tipo de morte para a personagem.



Figuras 28 e 29 – Fotograma de *A Bela Adormecida*.

#### 4.8 Tradição e transgressão

Na próxima cena, o Rei Stefan e o Rei Hubert, pai do príncipe Phillip, conversam antes da festa de aniversário da princesa. Eles discutem sobre a união dos reinos a partir do casamento de Aurora e Phillip. Eles brindam ao futuro, ao mesmo tempo que fazem arranjos conservadores sobre o futuro de seus filhos (ver figura 30 abaixo). Os reis representam a tradição e o patriarcado. Stefan é o personagem que define o futuro da filha, com quem ela vai casar, onde vai morar. O bobo da corte se embriega e é como se zombasse da discussão (ver figura 31 abaixo).



Figuras 30 e 31 – Fotogramas de *A Bela Adormecida*.

Em seguida, Phillip chega ao castelo e conta que vai casar com a camponesa que acabara de conhecer (ver figura 32 abaixo), transgredindo e ignorando todas as tradições. O amor é mais importante. Ele diz, “veja, pai, você está vivendo no passado. Esse é o século XIV” (*A BELA Adormecida*, 1959, tradução nossa)<sup>39</sup>. Aqui temos uma localização temporal exata do tempo da história, incomum aos contos de fadas, para criar

<sup>39</sup> Diálogo original “Now father, you're living in the past. This is the fourteenth century.”

humor. Porém, nota-se que enquanto o príncipe consegue se impor e quebrar o costume, Aurora é entregue a um casamento arranjado. Essa diferença revela o patriarcado.



Figura 32 – Fotograma de *A Bela Adormecida*.

#### 4.9 Destino

Na próxima sequência, Aurora é levada ao castelo pelas fadas. Quando a princesa é deixada sozinha em seu quarto, ela é atraída por uma luz verde para dentro de uma lareira. A luz verde já está associada à Malévola, e o espectador estremece por saber do perigo que aguarda Aurora. Ela sobe escadas secretas até encontrar uma roda de fiar, espeta o dedo na roca e cai na maldição (ver figuras 33 a 36 abaixo).



Figuras 33 a 36 – Fotogramas de *A Bela Adormecida*.

Aurora, derramada no chão, sem sua coroa e com a face virada para baixo (ver figura 37 abaixo) lembra-nos inclusive de uma frase célebre presente no conto *Madrinha morte* (*Der Gevatter Tod*) dos irmãos Grimm: “eu sou a morte, e eu faço todos serem



iguais”<sup>40</sup>. O destino não pode ser enganado. O espectador pode até saber que a maldição da morte foi substituída pelo sono, mas essa imagem da princesa e seu futuro encarceramento na torre carregam a imagem da morte. E então, lembramos de toda a relação sono e morte que o conto carrega desde sua versão por Perrault.



Figura 37 – Fotograma de *A Bela Adormecida*.

As fadas, então, deitam o corpo de Aurora no topo de uma torre do castelo (ver figuras 38 e 39 abaixo). O isolamento é presente desde as versões *Frayre de Joy et Sor de Plaser* e a *Histoire de Troilus et Zellandine*, mas também em outros contos de fadas, como *Rapunzel*. No filme, o isolamento é uma proteção da princesa, para resguardá-la até o momento em que o beijo de amor verdadeiro a despertará, e reflete o período de introspecção no qual ela se encontra.



Figuras 38 e 39 – Fotogramas de *A Bela Adormecida*.

As fadas colocam todo o reino para dormir até que Aurora desperte. Os planos do reino adormecido ganham o predomínio da cor verde, a cor de Malévola (ver figuras 40 e 41 abaixo). O tempo é suspenso para Aurora e todos os seus súditos.

---

<sup>40</sup> Texto original: “I am death, and I make all equal”.





Figuras 40 e 41 – Fotogramas de *A Bela Adormecida*.

Quando adormecem o rei Hubert, ele ainda balbucia que seu filho está apaixonado e a fada Flora o questiona sobre quem é a garota (ver figura 42 abaixo). O rei responde que é uma camponesa que ele conheceu “*once upon a dream*”. Através de uma referência à canção, a fada faz a associação de que Phillip e Aurora se apaixonaram. Aqui, lembramos como no melodrama o sentido da trama é do “desconhecimento” para o “reconhecimento” da identidade, a revelação da moral (MARTÍN-BARBERO, 2006, p. 171). Porque é nesse momento que as personagens do filme reconhecem que o príncipe, prometido desde criança à princesa Aurora, apaixonou-se pela princesa, enquanto ela estava disfarçada de camponesa. Um amor que virtualmente ultrapassa fronteiras de classe, mas que revela a predestinação na vida das personagens.



Figura 42 – Fotograma de *A Bela Adormecida*.

#### 4.10 Batalha final

No melodrama, o terceiro ato costuma se mostrar como um espetáculo de ações violentas – duelos, perseguições, batalhas – que é a expressão e encenação da liberação da virtude em relação à opressão do mal (BROOKS, 1995, p. 32). E assim começa o final do filme, com Malévola capturando o príncipe Phillip na casa em que Aurora foi criada. Ele retorna à floresta para reencontrar sua amada, agora noturna, assume o mesmo aspecto sombrio de quando Aurora foi levada do castelo quando bebê (ver figuras 43 e 44 abaixo).



Figuras 43 e 44 – Fotogramas de *A Bela Adormecida*.

Fadas vão até o castelo de Malévola e ouvem quando ela conta seu plano de manter o príncipe Phillip preso por anos. Ele seria solto e poderia acordar Aurora apenas quando estivesse envelhecido (ver figuras 45 e 46 abaixo). Vemos aqui que o objetivo de Malévola é apenas fazer o mal ao par romântico.



Figuras 45 e 46 – Fotogramas de *A Bela Adormecida*.

As fadas esperam Malévola sair da cela para armar o príncipe (ver figura 47 abaixo). Flora lhe diz: “espere, Príncipe Phillip. A estrada para o amor verdadeiro pode ainda conter muito mais perigos, que você sozinho terá que enfrentar. Então arme-se com esse Escudo da Virtude encantado, e essa poderosa Espada da Verdade, pois essas armas da Justiça irão triunfar sobre o Mal”<sup>41</sup> (A BELA Adormecida, 1959, tradução nossa). O nome das armas e o que elas representam na luta do Bem contra o Mal são uma clara alusão à moral melodramática. O conflito polarizado, segundo Brooks, é necessário para reconhecer, confrontar e expulsar o Mal, e assim purificar a ordem social (1995, p. 13). O Mal desestabiliza o percurso da vítima, mas ele é necessário para que o espectador entenda o quanto ela é boa e virtuosa.

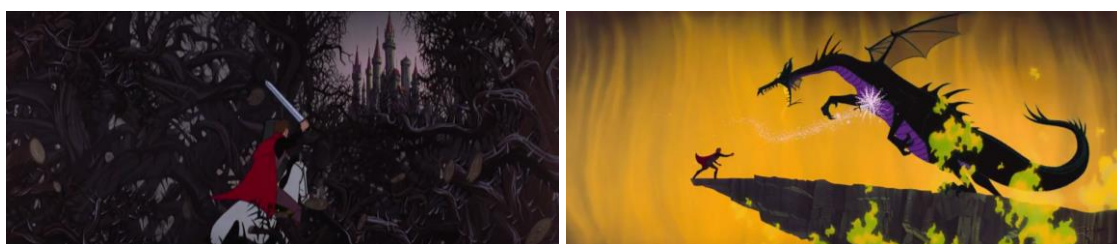
---

<sup>41</sup> Diálogo original: “Wait, Prince Phillip. The road to true love may be barred by still many more dangers, which you alone will have to face. So arm thyself with this enchanted Shield of Virtue, and this mighty Sword of Truth, for these weapons of righteousness will triumph over evil.”



Figura 47 – Fotograma de *A Bela Adormecida*.

Phillip escapa do castelo com a ajuda das fadas e atravessa a canônica cerca de espinhos (ver figura 48 abaixo). Aqui, diferentemente das versões literárias canônicas, o herói passa lutando contra ela. Ela não se abre ao predestinado. Ela é um obstáculo. E mais do que proteger a princesa durante o seu sono, a cerca é uma barreira para a concretização do amor.



Figuras 48 e 49 – Fotogramas de *A Bela Adormecida*.

Malévola esbraveja “Agora você vai lidar comigo, velho príncipe, e todas as forças do inferno!” (A BELA Adormecida, 1959, tradução nossa)<sup>42</sup>. A fada, então, assume a forma de um dragão. Phillip consegue matá-la com sua espada (ver figura 49 acima). O dragão é o último obstáculo para ficar com Aurora e ele não está presente nas versões de Perrault e dos Grimm, apesar de que matar um dragão nos contos de fadas é o principal caminho para conquistar uma noiva da realeza e se tornar rei, segundo Francisco Vaz da Silva (2008, p. 278). O autor também comenta que dragões expressam a morte e renascimento, bem como repetições cíclicas (2008, p. 279).

Se olharmos além do gênero, vemos que no catolicismo a luta entre São Jorge e o dragão representa a luta entre o bem e o mal, e os dragões fazem parte das legiões de Lúcifer contra os anjos de Deus (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2012, p. 352). A

<sup>42</sup> Diálogo original: “Now shall you deal with me, old prince, and all the powers of hell!”

criatura parece, então, ter sido uma escolha acertada para reforçar o conflito melodramático durante a batalha final.

O dragão nos aparece essencialmente como um guardião severo ou como um símbolo do mal e das tendências demoníacas. Ele é, na verdade, o guardião dos tesouros ocultos, e, como tal, o adversário que deve ser eliminado para se ter acesso a eles. [...] A lenda de Siegfried confirma que o *tesouro* (grifo dos autores) guardado pelo dragão é a imortalidade (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2012, p. 349).

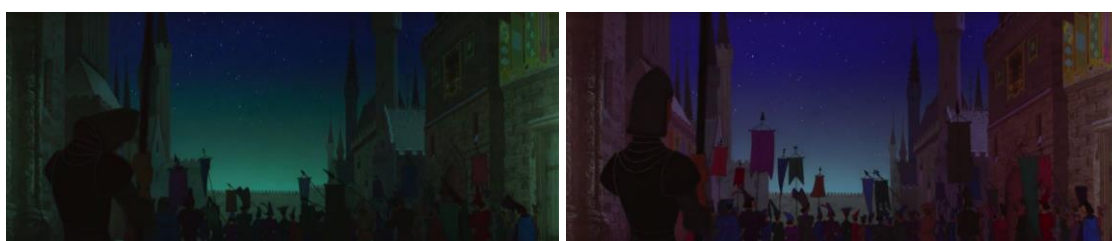
No filme, o dragão também funciona como um guardião. Ele guarda a princesa, e, assim, guarda aquela capaz de suspender o tempo, a que driblou a morte.

#### 4.11 O despertar



Figura 50 – Fotograma de *A Bela Adormecida*.

Derrotado o dragão, Phillip corre para a torre e encontra Aurora adormecida no seu topo. Ele a beija e a princesa desperta. Solomon diz que para tornar a história de *A Bela Adormecida* mais agradável para o público da época o sono de Aurora foi reduzido de 100 anos para uma noite, além de ser adicionado o elemento *boy-meets-girl*, típico das comédias românticas da época (2014, p. 27). Aurora precisava encontrar seu príncipe e se apaixonar antes de adormecer, além de possuir a mesma idade que ele ao despertar. E todo o reino desperta junto com Aurora. Ele ganha de volta a curva de vermelho na colorização do plano (ver figuras 51 e 52 abaixo).



Figuras 51 e 52 – Fotogramas de *A Bela Adormecida*.



#### 4.12 Predestinação

Aurora e Phillip dançam juntos na comemoração enquanto as fadas pintam o vestido de Aurora. Elas disputam a cor azul e a rosa. E se lembrarmos que o azul está associado à sua morte é como se isso fosse sempre fazer parte de sua identidade. Observamos, então ambiguidades no filme, além da polarização, que se traduz na cor roxa, a mistura de azul e rosa (ver figura 53 abaixo). Aurora passeia por extremos e personifica a vida e a morte, o tempo suspenso e o tempo futuro, a camponesa e a princesa.



Figura 53 – Fotograma de *A Bela Adormecida*.

As fadas em *Bela Adormecida* são as responsáveis por amaldiçoar e salvar Aurora. Fada vêm da palavra feminina do latim *fata*, variação de *fatum* (*fate*, “destino” em inglês), que se refere à deusa do destino. As conotações de fada e destino estão próximas. Ainda, as fadas, assim como as Sibyls, têm conhecimento sobre o passado e o futuro, e advertem sobre este (WARNER, 1995, p. 14 e 15). Basile colocava em seus contos a Fortuna, deusa da fortuna, do acaso, da sorte e do destino, na forma de uma misteriosa fada que intervia nas vidas dos personagens, lhes dando oportunidades de subirem na vida, felicidades ou mesmo causando destruição (ZIPES, 2006, p. 18).

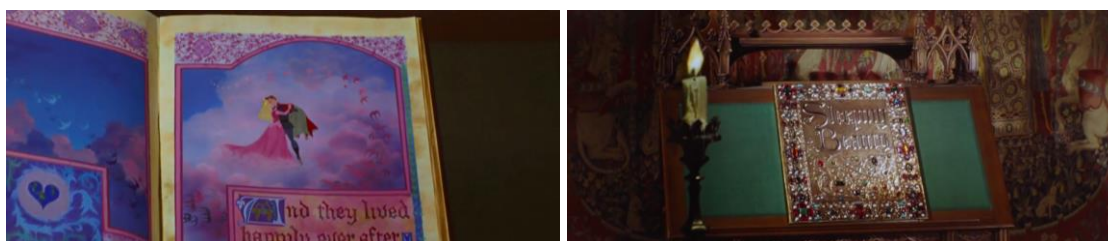
E através desse sentido de predestinação, a história parece nos lembrar da inexorabilidade do nosso destino, de nossa mortalidade. O final “felizes para sempre”, presente no filme e tão frequente nos contos de fadas, é entendido por Bettelheim não como uma alusão à possibilidade vida eterna, mas como a dissipação do medo da morte no receptor – “[...] a única coisa que pode tornar menos dolorosos os limites reduzidos de nosso tempo nesta terra: construir um vínculo verdadeiramente satisfatório com alguém.” (2014, p. 19). Assim, a animação de *A Bela Adormecida* termina com uma imagem do casal junto em um cenário fantástico, que remete à elevação, ao céu (ver figura 54 abaixo).

É como se o amor tivesse feito-os adentrarem no plano espiritual e eles finalmente tivessem descoberto a magia, o sentido, da vida.



Figura 54 – Fotograma de *A Bela Adormecida*.

O filme termina com o livro se fechando na última frase “E eles viveram felizes para sempre” (*A BELA Adormecida*, 1959, tradução minha)<sup>43</sup>. Voltamos ao mundo do *live action*, para o mundo do narrador. O plano final (ver figura 56 abaixo) repete o inicial, reiterando o caráter cíclico do conto.



Figuras 55 e 56 – Fotogramas de *A Bela Adormecida*.

---

<sup>43</sup> Texto original: “And they lived happily ever after.”

## Capítulo 5: Análise de *Malévola* (2014)

“Deixe-nos contar uma antiga história outra vez, e vamos ver  
quão bem você a conhece.”  
(MALÉVOLA, 2014, tradução nossa<sup>44</sup>)

Chapeuzinho queria se deitar com o lobo. Bela Adormecida queria fugir de seu pai. Branca de Neve não viveu feliz para sempre com seu príncipe. João e Maria decidiram passar a vida caçando bruxas. São inúmeros exemplos de personagens que vivem em nossas memórias infantis que estão ganhando outra roupagem no audiovisual. Outros motivos, outros caminhos, outras funções.

A grande produção audiovisual de revisitações dos contos de fadas expõe que o material primário dos contos de fadas ainda é de grande apelo para o público contemporâneo. Os estudos feministas têm utilizado com frequência o termo “revisitação” para se referir a histórias que trazem um novo olhar, uma nova posição crítica, aos textos antigos dos contos de fadas. Maria Cristina Martins, pesquisadora de revisitações de contos de fadas feitas por mulheres, afirma que existem várias estratégias narrativas revisionistas, tais como: inverter o gênero do protagonista, inverter os papéis dos personagens, mudar o ponto de vista, até utilizar-se da paródia (2006, p. 159-160). Outras autoras, como Adrienne Rich e Elizabeth Harries, observam que o ato de revisitar é um ato transgressor e, no caso das mulheres, de “sobrevivência” (RICH, 1985, p. 2045 apud MARTINS, 2006, p. 158). O processo da revisão é também um processo de imprimir marcas do novo contexto de circulação da história e manter viva a memória de temas e personagens que circulam em um imaginário coletivo há séculos.

O processo de revisitação parece ser um movimento de retomada de significados do início da publicação dos contos, mas que por razões histórico-sociais foram deliberadamente ignorados. No campo cinematográfico, as revisitações ganharam força especialmente depois do surgimento das teorias feministas cinematográficas no momento pós-1968 – autoras como Laura Mulvey, E. Ann Kaplan e Jane Gaines analisaram a presença das mulheres no cinema, tanto na produção quanto na sua recepção, e criticaram as representações das mulheres que reproduzem e perpetuam as opressões de gênero.

---

<sup>44</sup> Diálogo original: “Let us tell an old story anew, and we will see how well you know it.”

Mulvey (2008), em especial, criticou a construção da imagem das mulheres, feita para ser olhada e exibida, a fim de produzir prazer no espectador.

Vale ressaltar as críticas feministas feitas diretamente aos filmes da produtora Walt Disney Pictures, acusada de promover princesas como modelos de mulheres condizentes com uma estrutura social patriarcal. Marie Lahy-Hollebecque, pesquisadora francesa da área de educação, por exemplo, comenta a versão do conto da Branca de Neve lançada em 1937 pela produtora: “Ora, por uma aberração inconcebível, essa história torna-se no filme de Walt Disney a aventura de uma jovem travessa, mais sedutora do que ingênua, unicamente preocupada com a chegada do príncipe encantado.” (1956, p. 19 e 20 apud DENIS, 2007, p. 144).

Assim, muitas dessas histórias, principalmente as versões canônicas de Perrault e dos Grimm, têm sido alvo de críticas sobre a representação que fazem das mulheres. Em uma clássica citação de Simone de Beauvoir, observamos a crítica à supervalorização da beleza feminina, sua passividade, paciência e resiliência, junto de um refrão de uma canção do filme da Disney *Branca de Neve e os Sete Anões* (*Snow White and the Seven Dwarfs*, David Hand, 1937):

A mulher é a Bela Adormecida no bosque, Cinderela, Branca de Neve, a que recebe e suporta. Nas canções, nos contos, vê-se o jovem partir aventurosamente em busca da mulher; ele mata dragões, luta contra gigantes; ela acha-se encerrada em uma torre, um palácio, um jardim, uma caverna, acorrentada a um rochedo, cativa, adormecida: ela espera. *Um dia meu príncipe virá... Some day he'll come along, the man I love...*<sup>45</sup> Os refrões populares insuflam-lhe sonhos de paciência e esperança. A suprema necessidade para a mulher é seduzir um coração masculino; mesmo intrépidas, aventureiras, é a recompensa a que todas as heroínas aspiram; e o mais das vezes não lhes é pedida outra virtude senão a beleza (BEAUVOIR, 1967, p. 33).

Ela destaca justamente as princesas que tiveram seus filmes na Disney. Essas e outras críticas destacando uma passividade de personagens femininas dos contos de fadas. Como um resultado, cresceu o número de revisitações no audiovisual, que buscam justamente rever essas histórias e desmistificá-las, questionando os tradicionais papéis das personagens femininas, não só das heroínas, mas das vilãs também, e suas jornadas nas histórias. Mesmo dentro de uma forma patriarcal, como é vista a linguagem clássica cinematográfica por Laura Mulvey, as revisitações têm apresentado outros olhares sobre

---

<sup>45</sup> Tradução nossa: Algum dia ele virá, o homem que eu amo.



as mulheres e suas vivências, seus medos e desejos, que vão além do objetivo de produzir prazer no espectador.

Para Linda Williams (1984), é possível um filme não quebrar com sua forma patriarcal e ao mesmo tempo dirigir-se a um público feminino para representar as contradições que as mulheres vivem sob o patriarcado. E essa brecha no sistema já havia sido encontrada no campo literário do fim do século XVII por *conteuses* – escritoras sofisticadas e altamente alfabetizadas, que produziam contos de fadas para o público adulto com críticas às posições impostas às mulheres na sociedade francesa da época. Elizabeth Harries, em seu livro *Twice upon a time* (2003), observou que as revisitações contemporâneas de contos de fadas na literatura se aproximam das histórias produzidas pelas *conteuses*, diferentes dos contos que se estabeleceram como cânone do gênero.

Entendemos que as revisitações audiovisuais que buscam novas releituras do feminino também se aproximam dos textos das *conteuses*, mas com especificidades do meio. Gostaríamos, então, de identificar as estratégias revisionistas dentro do audiovisual que possuem tendências feministas que estão presentes em *Malévola* (*Maleficent*, Robert Stromberg, 2014). Observaremos as possíveis maneiras que um filme pode visitar outro(s) para dar voz a representações das mulheres até então adormecidas ou silenciadas. Vamos começar observando alguns dos principais textos sobre a representação das mulheres no cinema clássico, uma vez que eles influenciaram boa parte da crítica feminista sobre a Disney.

### **5.1 Breves anotações sobre a representação das mulheres no cinema**

Uma das principais teorias feministas cinematográficas é o texto *Prazer visual e cinema narrativo*, publicado pela primeira vez em 1975 por Laura Mulvey. Ela se baseia na psicanálise freudiana para compreender a maneira que o inconsciente da sociedade patriarcal estruturou a forma do cinema dominante hollywoodiano. Mulvey escolhe essa concepção psicanalítica em específico, pois acredita que ela fornece as bases para a compreensão da sociedade patriarcal e da maneira em que a sua linguagem foi estruturada. Assim, para a pesquisadora, o cinema clássico reflete em sua forma, em sua *mise-en-scène*, a sociedade patriarcal em que está inserido (MULVEY, 2008, p. 438 e 439).

Mulvey diz que na perspectiva de Freud, a sociedade patriarcal, que dita o falocentrismo, posiciona a mulher como eterna vítima: ela carece do falo, o que significa carecer de significado dentro dessa sociedade. Nessa visão, deve ser desejo da mulher que ela produza um falo, produza significado, o que só ocorre na concepção de um filho. Mas, logo com o rompimento do laço materno físico, a mulher torna-se castrada, pois ela foi apenas a portadora do significado e não sua produtora. A mulher deve permanecer silenciosa e obediente ao comando linguístico, que determina que ela seja apenas o significante de outro masculino (MULVEY, 2008, p. 438). A mulher, na psicanálise freudiana, estará sempre sofrendo uma ausência, a ausência do falo, do significado, nunca será completa por si.

Entendemos, assim, a abordagem psicanalítica freudiana degradante para as mulheres. Questionamos o uso de teorias freudianas para interpretar a recepção cinematográfica, uma vez que elas são sexistas e continuam a colocar as mulheres e o espectador como vítimas. Elas são tiradas de seu contexto psicanalítico, são utilizadas geralmente sem uma visão crítica sobre como elas se relacionam com os contextos históricos-sociais que as produziram e seu criador. Sem contar que, não é levada em consideração toda a teoria freudiana para a análise psicanalítica, mas apenas trechos, que são encaixados em perigosas interpretações fílmicas. Apesar de ter sido apropriada por teóricas feministas, essa linha de pensamento continua a perpetuar uma visão social de submissão e impotência feminina.

Apesar disso, observamos as teorias freudianas inundando análises fílmicas que buscam ser feministas. E essas análises tornaram-se mais uma maneira de mediação na leitura dos filmes e de suas representações das mulheres. Ler a Bela Adormecida sempre como uma personagem passiva é uma das grandes armadilhas que essa mediação causa. Ainda assim, é necessário conhecê-la para desmistificá-la. Gostaríamos aqui de contestar as teorias de Mulvey e então contestar a mediação que ela faz das representações e recepções femininas.

A teoria de Mulvey é que Hollywood construiu-se em torno do prazer visual. Esse cinema codificou o erótico dentro de sua linguagem e permitiu ao espectador alienado satisfazer-se de seus desejos formativos desenvolvidos dentro da sociedade patriarcal. Assim, a primeira forma de prazer que o cinema oferece é a escopofilia, que se baseia no voyeurismo, no qual o espectador sente prazer em tornar as pessoas que vê em objetos de

seu olhar controlador. A linguagem clássica é construída de modo que o espectador sintasse no controle da imagem e com a capacidade de ver um mundo reservado. As condições de projeção do filme auxiliam para que o espectador pense que está espionando um mundo privado (MULVEY, 2008, p. 440 e 441).

Outra forma de prazer que o cinema oferece, segundo Mulvey, é o narcisismo. O espectador sente prazer em reconhecer no cinema uma forma semelhante à sua. Essa forma é derivada da teoria de Jacques Lacan sobre o momento em que uma criança se reconhece frente ao espelho. Nesse momento, a criança projeta na própria imagem um ego ideal. No caso do ego do espectador, o cinema anula seu ego ao mesmo tempo em que o reforça: o ego fica suspenso pela imersão na história, mas o filme produz vários egos ideais (representados nas estrelas) que são reconhecidos pelo espectador (MULVEY, 2008, p. 441 e 442).

Essas formas de prazer se contrapõem na medida em que a primeira separa o espectador da imagem que lhe dá prazer, e a segunda depende da identificação do espectador com a imagem, mas ambas criam uma visão erotizada do mundo (MULVEY, 2008, p. 443). Seu conteúdo, entretanto, é ameaçador, pois implica na imagem da mulher, que é a ameaça da castração, da falta de significado (MULVEY, 2008, p. 443).

Segundo Mulvey “o prazer no olhar foi dividido entre ativo/masculino e passivo feminino” (2008, p. 444). A imagem da mulher no cinema é construída para que ela seja olhada e exibida, objeto de desejo (MULVEY, 2008, p. 444). Através do sistema de identificação com o personagem no cinema dominante, o olhar do espectador se identifica com o olhar do herói, este, construído como um ego ideal e que controla a narrativa. Assim, o espectador se sente indiretamente como controlador da narrativa, e se o herói controla a heroína, o espectador terá a impressão de também controlá-la (MULVEY, 2008, p. 445 e 446).

A grande crítica já feita à teoria de Mulvey é a de que ela fala sobre a experiência de recepção masculina, mas não sobre como as mulheres recebem as imagens de mulheres. Para tentar rever esse ponto, Mulvey publicou em 1981 o texto *Reflexões sobre 'Prazer visual e cinema narrativo' inspiradas por Duelo ao sol, de King Vidor (1946)*, no qual diz ainda sustentar sua argumentação de *Prazer visual e cinema narrativo*, mas propõe seguir outras duas linhas de pensamento: a posição da mulher espectadora em

relação ao texto fílmico e como é a identificação em relação a um filme melodramático em que a mulher ocupa o centro narrativo (MULVEY, 2005, p. 381 e 382).

O filme em questão, *Duelo ao sol* (*Duel in the sun*, King Vidor, 1946) traz a protagonista Pearl dividida entre dois homens em um *western* melodramático. Um deles, Jesse, representa o caminho para que a protagonista tenha uma sexualidade passiva. Lewt, o outro, segundo Mulvey, é a sua “masculinidade regressiva” – “[...] os atributos alternativos de ambos adquirem significado *a partir* dela e representam diferentes lados de seu desejo e aspiração. Personificam a cisão em Pearl [...]” (2005, p. 389).

Mas Mulvey continua se apoiando em Freud para fazer a análise de recepção feminina, e por isso entende que quando a mulher é *ativa*, ela está performando sua masculinidade regressiva. Assim, o que acontece no caso das mulheres espectadoras, para a autora, é que elas se identificam ora com o feminino e ora com o masculino, quando o ego tem o desejo de se fantasiar de uma certa maneira ativa, o que seria uma “identificação transexual”, tão comum que é um hábito e uma segunda natureza da mulher. A identificação fica oscilando entre o ativo e o passivo (MULVEY, 2005, p. 386).

Mulvey entende a representação ativa da mulher como um espelhamento do homem, e ainda a considera como positiva enquanto a representação passiva é negativa. Mas hoje já se entende que a performance passiva não é necessariamente ruim, é mais um tipo de performance possível para a representação das mulheres. O termo “performance”, tão utilizado pelas feministas contemporâneas, é entendido aqui a partir de Judith Butler (1999), que lê o gênero como performance.

Feitas essas considerações sobre um dos pilares da teoria feminista cinematográfica, gostaríamos de citar aqui outra importante teórica cinematográfica feminista, Mary Ann Doane. Para a autora, a espectadora feminina se comporta um pouco diferente: ela se identifica temporariamente com a posição de *voyeur* masculino e coloca essa mulher nas mesmas relações de controle, desejo, diferença e distância; ou ela se super-identifica e se perde na imagem cinemática da mulher. Nas duas maneiras a espectadora perde a si mesma, o que só poderia ser evitado através de uma negociação de distância da imagem – ler a imagem como um signo, não como um ícone, e entender que ela é manipulada, construída (DOANE, 1982, p. 87 apud WILLIAMS, 1984, p. 19).

Linda Williams, em seu artigo *Something else besides a mother: Stella Dallas and the Maternal Melodrama*, publicado em 1984, propõe que no melodrama existem posições de leitura estruturadas que demandam uma competência *feminina* de leitura (WILLIAMS, 1984, p. 08). O espectador masculino tende a não ler as contradições que as mulheres vivem inscritas nesses textos. A autora analisa o filme *Stella Dallas*, a mãe redentora (*Stella Dallas*, King Vidor, 1937), no qual a protagonista Stella precisa abdicar do seu papel de mãe para que a sua filha tenha a melhor vida possível. Stella não consegue ser mãe e sexual ao mesmo tempo, a sociedade não permite. Ao longo do filme vemos Stella tentando viver essa contradição até o final, no qual ela resolve ao erradicar tanto sua figura como mulher e como mãe. E a espectadora feminina tende a se identificar com essas contradições, que estão localizadas no âmago dos papéis socialmente construídos de filha, esposa e mãe, e não se identificam apenas com a figura da mãe (WILLIAMS, 1984, p. 17). Assim, em *Stella Dallas*, a espectadora feminina não compra o final feliz, pois ela sabe das perdas que mãe e filha sofreram dentro do patriarcado (WILLIAMS, 1984, p. 20).

Jane Gaines, em seu artigo *Women and the cinematification of the world* (2010), nota que a ambiguidade domina a forma com que as mulheres são representadas no cinema clássico, especialmente em melodramas, que ela entende como sendo um reflexo da sociedade patriarcal:

Nós entendemos uma contradição ideológica, por exemplo, nas expectativas dirigidas às mulheres para que sejam tanto sexuais como puras, para serem mães e ao mesmo tempo abandonarem uma criança, e para trabalharem dia e noite, mas não receberem nenhum pagamento pelo trabalho de amor<sup>46</sup> (GAINES, 2010, p. 31, tradução nossa).

Para Mulvey, o cinema dominante mostra como as mulheres devem ser olhadas e é isso que deve ser combatido. Assim, a autora defende que é preciso desconstruir a forma opressiva do cinema dominante para contestá-lo e romper com a expectativa de satisfação dos desejos inconscientes patriarcais (MULVEY, 2008, p. 440 e 452). Mas Williams já via que essa destruição de códigos cinemáticos proposta por Mulvey para possibilitar uma representação positiva das mulheres não era necessária. Ela observa maneiras que as mulheres falam entre si dentro do patriarcado – discursos que são produzidos para

---

<sup>46</sup> Texto original: “Here we would understand ideological contradiction, for instance, in the expectations placed on women to be sexual as well as pure, to be a mother and yet to give up a child, and to work day and night but to receive no pay for love’s labor.”

mulheres, e com frequência por mulheres, que exprimem as contradições que elas vivem dentro dessa sociedade: colunas de conselho, revistas de ficção, novelas e os filmes melodramáticos de mulheres. São meios que carregam linguagens diretamente ligadas ao papel que exercem como mães, donas de casa ou cuidadoras (WILLIAMS, 1984, p. 07).

O próprio cinema pode ser uma brecha. Segundo Gaines, no cinema silencioso, principalmente através de melodramas, temas polêmicos, como prostituição, bastardia, adultério, infanticídio, os quais a sociedade permanecia em silêncio, conseguiam driblar os fortes censores da época porque afirmavam que as situações escandalosas que representavam eram “somente” ficção (GAINES, 2010, p. 27, 28 e 32).

A nossa tese é que as revisitações de contos de fadas no cinema também podem ser uma brecha dentro do patriarcado. Elas se baseiam em histórias com personagens e estruturas narrativas que estão circulando no Ocidente há centenas de anos e ao mudarem elementos que nos são familiares, “tradicionais”, elas causam o choque, o estranhamento e podem nos levar a questionar padrões que eram tidos como uma “sabedoria ancestral” ou “universal”, mas que estão em constante transformação.

## **5.2 Conteuses: as mulheres como portadoras da voz e produtoras de significado**

As mulheres frequentemente foram colocadas ao longo do tempo como as tradicionais transmissoras de histórias, as “[...] avós e enfermeiras anônimas de classes baixas que ensinavam e entretinham crianças ao contarem histórias”<sup>47</sup> (HARRIES, 2003, p. 49, tradução minha). Marie-Louise von Franz nota desde os escritos de Platão que as mulheres mais velhas eram as responsáveis por contarem histórias simbólicas às crianças, os “*mythoi*”, como parte de suas educações (FRANZ, 1990, p. 11). Warner conta também sobre como essas mulheres desciam ao porto para contar histórias às crianças de Atenas e distraí-las de seus sofrimentos, antes de embarcarem para Creta e serem sacrificadas a Minotauro (WARNER, 1999, p. 309).

Perrault quis manter essa tradição e a capa da edição de 1697 de seu *Contos da Mamã Gansa* traz uma camponesa segurando uma roca e contando histórias na frente da lareira para crianças. Para Harries, essa imagem demarca o que Perrault queria estabelecer como a mítica tradição oral dos contos de fadas, além do gênero, a posição social e lugar

---

<sup>47</sup> Texto original: “[...] anonymous, lower-class nurses and grandmothers who taught and entertained children by telling them stories.”

da economia literária da contação; ao mesmo tempo em que buscava anular o seu papel na produção desses contos. O autor que se tornou canônico evocava a ideia de que os seus contos eram contados por camponesas atravessando gerações (HARRIES, 2003, p. 28 e 47).

Mas Bottigheimer nota que tanto Perrault quanto os outros *conteurs* da mesma época pegaram contos, motivos, episódios e narrativas dos italianos Basile e Straparola (BOTTIGHEIMER, 2009, p. 57 e 58). Uma *conteuse*, a Madame de Murat (1670–1716), chegou até a anunciar na seção *Avertissement* (uma espécie de introdução) de suas *Histoires sublimes et allégoriques* (1699) que ela e todos os *conteurs* estavam pegando suas histórias de Straparola (BOTTIGHEIMER, 2009, p. 61).

Mas as *conteuses* também invocavam origens populares para os seus contos – D’Aulnoy dizia ter coletado seu material de uma senhora escrava árabe; L’Héritier, de sua cuidadora e governanta, que lhe contavam histórias na lareira (WARNER, 1996, p. 12). Warner entende haver um ato duplo de conectar os contos com a cultura oral. Primeiro, as escritoras mulheres e os contos de fadas eram menosprezados pela *Académie Française*, então elas se identificavam com as pessoas vulgares contra as autoridades estabelecidas, que as excluía. Assim, mulheres e contos de fadas eram Modernos, enquanto os homens e deuses eram Antigos. Além disso, as mulheres podiam incluir qualquer coisa nas histórias, quebrando todas as regras do classicismo e sua austeridade e proporções. O grotesco, o improvável, o incongruente, a mistura de tragédia e comédia, o erotismo, a crueldade casual, as bizarrices desses contos eram autorizadas por estarem ligadas ao popular (WARNER, 1996, p. 14 e 15).

Mas apesar de muitas mulheres estarem escrevendo ao mesmo tempo que Perrault, foi ele quem acabou se destacando ao longo dos séculos, e junto dos irmãos Grimm, tornou-se o cânone literário dos contos de fadas. Harries defende que a formação desse cânone acabou sendo uma exclusão das escritoras mulheres (HARRIES, 2003, p. 20). E isso gera um certo conflito, que lembra muito a posição das mulheres na sociedade para Freud, pois assume-se que elas carregam as histórias, mas não as produzem. É a ideia de que elas contam, mas não produzem o significado. Harries nota, entretanto, que na França as mulheres eram as principais produtoras de romances e, a partir de 1650, de contos de fadas, mas tiveram seus textos sistematicamente denegridos como perturbadores, artificiais e intrincados (HARRIES, 2003, p. 21). Apesar disso, elas foram extremamente

importantes na história da publicação dos contos de fadas e ainda são revisitadas, na literatura e no cinema.

Essas mulheres, chamadas de *conteuses*, eram escritoras sofisticadas e altamente alfabetizadas que produziam e contavam suas histórias dentro da cultura de salões, e ainda conseguiam publicá-las com sucesso. Elas faziam parte da aristocracia ou eram mulheres de classe média bem conectadas socialmente (HARRIES, 2003, p. 44). Elas se incluíam nas suas histórias, que eram direcionados ao público adulto e espelhavam suas próprias vidas e a corte de Luís XIV (HARRIES, 2003, p. 31-33).

Warner cita que os contos de D'Aulnoy, apesar de bem humorados, podiam se tornar sombrios, como uma *dark note*, com frases como “Um casamento como esse se torna escravidão se não for formado por amor”<sup>48</sup> (WARNER, 1996, p. 11, tradução minha). Essas autoras faziam críticas sobre a posição das mulheres no regime em que viviam, o que levava a uma tendência de irem contra o “viveram felizes para sempre” (HARRIES, 2003, p. 65).

Para Zipes, o fato dos contos serem seculares e desenhados para atender os sentimentos das mulheres aristocratas indicava que as *conteuses* não queriam reconhecer a Igreja católica e nem o poder do rei. Ele cita ainda Madame D'Aulnoy e Henriette-Julie de Murat, que expunham e criticavam a “violência” e a “violação”, falando em nome de todas as mulheres humilhadas em uma voz humilde, mas firme (2006, p. 24). As mulheres estavam inscritas em uma sociedade que as forçavam a casamentos e vidas de acordo com o dinheiro e poder. Assim, em seus contos, as virtudes são recompensadas e as aparências são flutuantes. Para Warner, essas escritoras queriam provar que ternura e interior valiam mais do que títulos e posses (WARNER, 1996, p. 11). Por isso, choca que os contos de fadas foram sendo associados a uma visão inocente e imatura do mundo, pois a valorização do interior e seu poder de transformação eram feitas justamente como uma afronta à frivolidade.

As escritoras que lhes antecederam uma geração eram as *précieuses*. Elas já lutavam por ternura na amizade entre homens e mulheres, reforma da linguagem, direitos iguais, controle de seus próprios dinheiros, direito de escolher não se casar (e se casassem, pudessem ter a permissão social de ter um amante, como os homens), queriam escolher o

---

<sup>48</sup> Texto original: “Such a marriage becomes slavery if it is not formed by love.”



marido ao invés de serem arranjadas com um estranho, oportunidade de aprender e viajar. São demandas que estavam inscritas em seus textos, e codificadas na linguagem do encantamento para passarem pelos censores estatais e religiosos (WARNER, 1996, p. 7).

Segundo Zipes, o movimento do preciosismo começou com as mulheres aristocratas francesas, que não podiam frequentar escolas e universidades, e então começaram a organizar encontros em suas casas com outras mulheres (e eventualmente homens) para discutir arte, literatura e tópicos que lhes eram caros – amor, casamento e liberdade. Como as *précieuses* queriam ser tratadas mais seriamente como intelectuais, o enfoque dessas reuniões era na inteligência e inventividade das conversas. O movimento ainda inspirou mulheres da burguesia e da baixa aristocracia a lutarem por mais direitos e contra as limitações impostas em suas vidas (ZIPES, 2007, p. 34 e 35).

Warner nota, entretanto, que o avanço dos filósofos racionalistas distorceu as atividades dos salões, seus usos de fantasia e *storytelling*. A autora comenta que Rousseau queria banir os contos de fadas da educação de crianças em sua obra *Émile* (1762) porque os considerava um *nonsense* que iria superaquecer as já agitadas mentes dessas crianças. Zombava dos salões por sua feminilidade, acreditando que os homens deveriam ter seus próprios clubes. Assim, os salões ficaram atrelados à imagem frívola que temos do Antigo Regime, enquanto na verdade eram socialmente subversivos. Foi nos salões, por exemplo, que se organizou a revolta dos nobres, a Fronda, durante o início do mandato de Luís XIV (WARNER, 1996, p. 8). *La Fronde*, foi uma série de guerras civis na França que ocorreram entre 1648 e 1653 como uma reação à medidas tomadas pelo Ministro Chefe, Cardinal de Richelieu, que visavam o enfraquecimento da influência da nobreza e redução do poder dos *Parlements*, antigos órgãos judiciais. Elas foram o último grande desafio que a monarquia enfrentaria antes da Revolução Francesa em 1789.<sup>49</sup>

Os contos das *conteuses* eram bem diferentes do que nós entendemos como “contos de fadas” – os curtos contos canônicos de Perrault e dos irmãos Grimm, que se portavam como expressões de desejo e sabedoria popular (HARRIES, 2003, p. 04). Seus contos eram frequentemente longos, labirínticos, digressivos, lúdicos, auto referenciais, auto conscientes, com composições em abismo e transpareciam a necessidade de contar um outro lado de uma história (HARRIES, 2003, p. 16, 17 e 44). Assim, as próprias

---

<sup>49</sup> The Fronde. In: *Encyclopædia Britannica*. Disponível em: <https://www.britannica.com/event/The-Fronde>. Acesso em: 03 de ago. de 2017.

*conteuses* já estavam criando e também fazendo uma revisão dos contos de fadas de sua época. Dessa forma, a tendência é que as revisitações tenham estratégias narrativas similares aos dessas histórias ao buscarem também um outro olhar sobre o cânone.

Maria Cristina Martins (2015) notou diversas estratégias revisionistas utilizadas pelas escritoras contemporâneas Margaret Atwood, Antonia Susan Byatt e Angela Carter, que focalizam justamente as questões de representação do feminino, e buscam quebrar significados cristalizados e libertar personagens presas em enredos deterministas.

No caso específico das revisões dos contos de fadas, as autoras evocam personagens ou histórias tradicionais, consagradas pela tradição, e, ao promover sua dessacralização, garantem a inscrição de outro(s) significado(s) nos textos originais e permitem nova(s) leitura(s) não apenas dos contos em questão, mas também da própria cultura que os gerou e consolidou (MARTINS, 2015, p. 59).

Vamos então analisar como essas estratégias se comportam no cinema, uma mídia que pré-estabelece imagens e sons para o espectador, e em especial no caso da Disney, que estabeleceu a nossa referência contemporânea do conceito de contos de fadas e está revendo-o através de suas últimas produções cinematográficas.

### **5.3 Revisitando mulheres adormecidas e silenciadas no cinema**

O filme *Malévola* (*Maleficent*, Robert Stromberg, 2014) começa com um misterioso narrador convidando o espectador a lembrar uma antiga história para vê-la de outro jeito, com um olhar diferente. E essa é a premissa de muitas revisitações contemporâneas de contos de fadas, que buscam uma nova posição crítica às obras canônicas. Para Harries, as revisitações “trabalham para revelar as histórias atrás de outras histórias, as possibilidades que não tiveram voz e que contam um conto diferente”<sup>50</sup> (HARRIES, 2003, p. 17, tradução minha).

E é com um novo olhar que *Malévola* observa a história de *A Bela Adormecida* (*Sleeping Beauty*, Clyde Geronimi, 1959), também uma produção da Walt Disney Pictures. Apropriando-se de estratégias narrativas revisionistas, o filme entrega ao público uma origem para o mal de uma das vilãs mais assustadoras da produtora. Considerando que as transgressões de seus vilões são associadas à incapacidade de amar e que eles caem justamente por menosprezarem o que os personagens fazem em nome do

---

<sup>50</sup> Texto original: “[they] work to reveal the stories behind other stories, the unvoiced possibilities that tell a different tale.”

amor, é significativo que essa origem seja justamente uma traição seguida do abandono pelo seu amado.

O filme começa na infância feliz da fada Malévola, que vivia em um reino na floresta com criaturas mágicas. Ela se envolve romanticamente com Stefan, um menino que vivia às margens do reino vizinho rival, habitado por seres humanos. Mas quando eles crescem, surge uma promessa de que o trono desse reino será herdado por quem matar Malévola. Assim, o ambicioso Stefan corta as asas da amada e as entrega ao rei, afirmando que havia cumprido a tarefa.

Malévola se esconde na sua floresta até que anos se passam e Stefan, agora rei, organiza uma celebração para o batizado de sua filha Aurora. A fada aparece de surpresa e amaldiçoa a criança ao sono profundo quando fizer 16 anos e encostar o dedo na roca. O feitiço só terá fim se Aurora for despertada com um beijo de amor verdadeiro, algo que Malévola crê não existir desde que foi enganada e violada.

Stefan, então, envia a filha à floresta com a proteção de três pixies para tentar protegê-la do inevitável destino. Mas Malévola acompanha a princesa crescendo, e acaba se afeiçoando à menina. Aurora inclusive acha que ela é sua fada madrinha. Enquanto isso, o rei passa todos esses anos buscando se vingar da fada e se armando, montando armadilhas em seu castelo.

Quando a maldição irrompe e Aurora adormece, Malévola se arrepende do que fez e busca um príncipe para beijar a princesa. Ele até tenta beijá-la, mas o beijo não surte efeito. Malévola chora sobre o corpo adormecido e lhe dá um beijo de despedida. Surpreendentemente, isso faz Aurora acordar e a princesa decide que quer viver com Malévola em seu reino mágico. Ao tentarem sair do castelo, Stefan trava uma batalha com a fada. Nesse momento, Aurora encontra as asas que foram há tempos roubadas, presas em um armário e as liberta, o que leva Malévola à vitória. No fim, Aurora é corada rainha dos dois reinos e a narradora se revela a própria Bela Adormecida.

A força de *Malévola* vem justamente do seu confronto em relação à *Bela Adormecida*. A revisitação acaba sendo um trabalho de lembrar, reforçar, e ao mesmo tempo confrontar o texto revisitado. Para Martins, é um processo duplo de repetição e diferenciação (MARTINS, 2015, p. 49). O texto revisionista precisa lembrar e ao mesmo tempo se distanciar de seu(s) texto(s) base. *Malévola* faz referência à *Bela Adormecida*

para modificar alguns elementos da história que estavam sendo problematizados pelas feministas.

Mas cabe lembrar, a partir de Janet Staiger (1992), que os artefatos culturais que são revisitações também podem apresentar signos iguais aos do artefato revisitado, mas não vão possuir o mesmo significado necessariamente, uma vez que o contexto de produção e recepção é outro, além da nova configuração de relações do signo com o restante do artefato. O príncipe em seu cavalo branco (ver figura 57 abaixo), por exemplo, é mantido, mas ele não é mais o salvador de Aurora.



Figura 57 – Fotograma de *Malévola*.

Revisitações de contos com mulheres adormecidas tendem a despertar essas mulheres adormecidas através de outros personagens além do príncipe e lhes dão poder de escolha sobre suas vidas quando acordam. Perspectivas feministas têm visto o sono da Bela Adormecida como um estado de impotência e aprisionamento, causando reações de aversão.

Um bom exemplo de uma revisitação que não desperta a personagem, mas ainda faz uma crítica é a *Dornröschen* do alemão Josef Wittmann. O poema tem um eu lírico que diz não ser um príncipe e não ter tempo para salvar a Bela Adormecida, pois trabalha demais. Então, ele pede para que ela continue dormindo e sonhando por mais 100 anos até que a pessoa certa apareça. O sonho aparece como uma projeção do desejo do eu lírico de querer escapar de sua vida, mas também fala da impossibilidade do homem ser o príncipe salvador e de se alcançar a mulher idealizada Bela Adormecida.

Carolina Fernández Rodríguez, em seu artigo *The Deconstruction of the Male-Rescuer Archetype in Contemporary Feminist Revisions of “The Sleeping Beauty”*,

lembra que nas versões tradicionais da Bela Adormecida, a função de redenção é representada por um sujeito masculino, com exceção da versão de Basile, na qual são seus filhos que a despertam (2002, p. 152). Rodríguez comenta que as revisitações tendem a substituir o salvador masculino quando a vítima do feitiço é uma mulher. E ela enxerga três alternativas de salvadora nos textos feministas que analisa<sup>51</sup>: “[...] primeiro, cooperação feminina, que é performada em relações de mãe-filha, ou simplesmente relações entre duas mulheres que não têm parentesco; segundo, autolibertação; e terceiro, relações homossexuais”<sup>52</sup> (2002, p. 157, tradução nossa).

No filme, Malévola é a salvadora, que parece exercer o papel maternal, negado à mãe biológica de Aurora, uma vez que a princesa é levada para viver em isolamento na floresta depois do seu batizado. Malévola transgrede o seu antagonismo e supera sua vingança para exercer esse papel. E quando beija sua vítima, a imagem (figura 58 abaixo) traduz a união entre o Bem e o Mal do filme anterior. Ambas as performances de feminino se aceitam. Um ato emblemático e caro às espectadoras feministas, que também assistem às duas personagens batalhando para retomarem suas liberdades na sequência que enfrentam o Rei Stefan.



Figura 58 – Fotograma de *Malévola*.

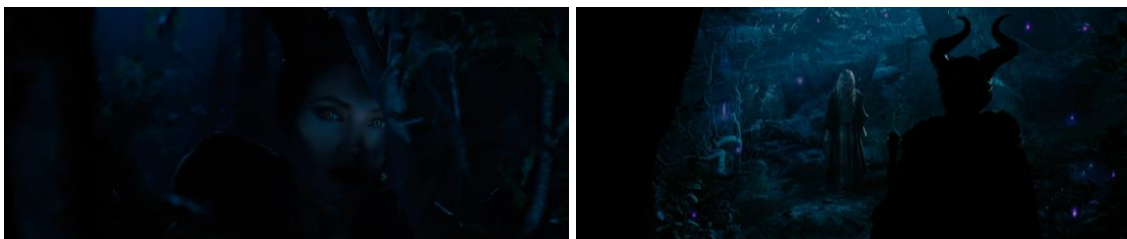
Além dessa mudança do protagonismo do salvador, o filme entrega diversas estratégias revisionistas em sua narração. Citamos primeiramente a mudança de ponto de vista, que é encontrada desde o título da obra. A mudança indica uma diferente

---

<sup>51</sup> Ela analisa, entre outros textos revisionistas feministas sobre a Bela Adormecida, os da argentina Luisa Valenzuela, da inglesa Angela Carter, da irlandesa Emma Donoghue, da grega-americana Olga Broumas, e da indiana Suniti Namjoshi.

<sup>52</sup> Texto original: “[...] first, female cooperation, which plays out in mother-daughter relationships, or simply relationships between two women who have no kinship; second, selfliberation; and third, homosexual relationships.”

focalização da história, que passa da Bela Adormecida para Malévola, e também chama a atenção do espectador familiar à história. A mudança de focalização da história favorece também uma empatia na recepção e a identificação com vários pontos de vistas quando descobrimos que, apesar de a câmera frequentemente estar com Malévola, tendo o seu ponto de vista no campo/contracampo (ver figuras 59 e 60 abaixo), a narradora que se anuncia nos diálogos é Aurora.



Figuras 59 e 60 – Fotogramas de *Malévola*.

Ela revela sua identidade apenas no fim do filme. O cenário é o reino fantástico e idílico de Malévola, com uma natureza cheia de criaturas mágicas que rodeiam sua nova rainha, Aurora. Malévola observa a reunião de cima de uma montanha ao lado de seu companheiro, um homem que se metamorfoseia de corvo. Aurora encerra o filme com o seguinte diálogo:

Então veja, a história não é exatamente do jeito que lhe contaram, e eu devo saber, pois eu era a que chamavam de “Bela Adormecida”. No fim, meu reino foi unido não por um herói ou por um vilão, como a lenda havia previsto, mas por alguém que era herói e vilão. E seu nome era Malévola (MALÉVOLA, 2014, tradução minha)<sup>53</sup>.

Já observamos aqui uma mudança na questão da narração em relação ao filme de 1959. Martins nota que no cânone dos contos de fadas ocorre uma “narração onisciente, monológica” (MARTINS, 2015, p. 157). Em *A Bela Adormecida*, o filme começa em *live action* de um cenário com reminiscências medievais, tapeçarias e um livro cravejado de pedras coloridas com o título “*Sleeping Beauty*”. Uma entidade de voz masculina onisciente narra o conto através de um antigo livro com páginas que mimetizam iluminuras. Enquanto isso, em *Malévola*, descobrimos no diálogo final que a narração é feita com a voz de Aurora, que olha para sua própria história em retrospectiva. É uma retomada de controle sobre sua própria história, sobre seu destino. E a história de

---

<sup>53</sup> Texto original: “So you see, the story is not quite as you were told, and I should know, for I was the one they called “Sleeping Beauty”. In the end, my kingdom was united not by a hero or a villain, as legend had predicted, but by one who was both hero and villain. And her name was Maleficent.”

Malévola não sai de um livro. Em contraste com o filme da *Bela Adormecida*, é como se essa versão da história não estivesse nos livros, em nenhum lugar “oficial”. E assim, é também uma negação da *Bela Adormecida* de Charles Perrault, de sua herança literária dos contos de fadas, do qual o filme de 1959 diz ser adaptado.

A metaficção aparece também como recurso importante de *Malévola*. Por exemplo, a interlocução com o leitor, ao inseri-lo no diálogo “Então veja, a história não é exatamente do jeito que lhe contaram”. Essa interação lúdica já se encontrava nos textos das *conteuses*, o que poderia vir da prática delas de contar seus contos nos salões interagindo com os ouvintes e também de se inscreverem nas histórias. A estratégia de metaficção também pede que o espectador já conheça a história de *A Bela Adormecida*, e mesmo as convenções do gênero na Disney para que o revisionismo tenha impacto – “Deixe-nos contar uma antiga história outra vez, e vamos ver quão bem você a conhece”. Martins também observa que “[u]m dos aspectos relevantes quanto ao uso da metaficção é que, por meio dessa estratégia narrativa, o que se pretende é não permitir que o texto revisionista acabe tornando-se, também, um discurso totalizador.” (MARTINS, 2015, p. 58).

Muitas revisitações também buscam fugir um pouco do esquemático maniqueísmo melodramático sobre as personagens principais. Em *Malévola*, elas têm motivações complexas que ultrapassam as fronteiras do Bem e do Mal. Aurora é a princesa que adormece, que foi jogada sobre seu destino, até acordar e ter o poder de escolha para viver onde e com quem ela quer. Stefan é vítima de uma sociedade que o marginalizou e busca o trono e a permanência nele mais do que tudo, mas também é o agressor de Malévola, curiosamente a personagem que mais amou. Esta, a grande protagonista do filme, é heroína e vilã, ela é violada e busca vingança, mas também é capaz de amar e perdoar. Malévola ainda é uma guerreira que defende seu reino e se permite a resgatar sua agressividade, uma causa que Martins encontra no revisionismo feminista. A autora afirma que é “necessário romper com a ideia da bondade natural das mulheres reforçada pelas histórias infantis e resgatar o lado positivo, vital da agressividade.” (MARTINS, 2015, p. 201).

Um dos motivos recorrentes da revisitação é o questionamento do determinismo narrativo dos contos de fadas, que, segundo Martins, “[...] acabam naturalizando o que é, na verdade, controlado e manipulado artificialmente, tornando as coisas muitas vezes



previsíveis, como se fossem predestinadas.” (MARTINS, 2015, p. 221). A própria presença das fadas nessas histórias induz à ideia de uma predestinação, uma vez que estão relacionadas ao destino e à sorte, ao sucesso e à destruição. Não à toa, são fadas em *Bela Adormecida* e *Malévola* que são as responsáveis por amaldiçoar e salvar Aurora.

O determinismo narrativo e a recorrência de elementos no enredo, visuais ou sonoros entre os filmes de contos de fadas da Disney, que o espectador pode acabar lembrando de vários filmes durante a recepção na sua atividade hermenêutica de leitura. Por exemplo, um elemento visual que causa estranhamento é o castelo de Stefan. A Disney nos acostumou com castelos brancos, quase utópicos, dignos de “contos de fadas”.



Figuras 61 e 62 – Fotogramas de *Branca de Neve e os Sete Anões* e *Cinderela*.



Figura 63 – Fotograma de *A Bela Adormecida*.

Em *Malévola*, o castelo é escuro, sombrio, mais referenciado na arquitetura românica (SOLOMON, 2014, p. 124). E como vemos na figura abaixo, iluminado e desenhado para criar a sensação de medo, amargura e sofrimento, retratando os sentimentos do próprio Stefan sobre Malévola. Ele passa boa parte do filme criando armas e armadilhas dentro do castelo, com a esperança de um dia se vingar de Malévola. O ambiente é pesado e traiçoeiro, e nos faz lembrar dos romances góticos na literatura, que



apresentavam com frequência um personagem masculino que também criava armadilhas, físicas e psicológicas, dentro de um castelo ou uma mansão, para suas companheiras.



Figura 64 – Fotograma de *Malévola*.

A floresta também apresenta uma grande mudança na construção visual. Ela acompanha as emoções de Malévola. Enquanto em *A Bela Adormecida* a floresta era o lugar de refúgio do Mal e do primeiro encontro com o amor, com animais que dançam e acompanham Aurora, na revisitação a floresta é cheia de criatura sobrenaturais, uma extensão de Malévola, que tornam-se assustadoras ao comando de sua rainha. E quando a personagem perde as asas (ver figura 65 abaixo), a diminuição do vermelho da imagem torna a floresta fria, não mais acolhedora, quase morta. A prevalência de raízes no plano, como um emaranhado, lembra a cerca de espinhos que protege os castelos de Aurora em suas mais variadas versões. Assim como Aurora entrou em um estado de quase morte durante o seu sono amaldiçoado, Malévola também enfrentou um tipo de morte ao sofrer a violência de Stefan. E quando a fada se redime e salva Aurora, a floresta volta a ser um lugar colorido e de feliz harmonia entre as criaturas mágicas.



Figura 65 – Fotograma de *Malévola*.

Dessa forma, vemos que as personagens de *Malévola* também sofrem mudanças que ultrapassam fronteiras, antes bem delimitadas, entre o Bem e o Mal. Stefan, outro exemplo, que inicia no filme como uma imagem da inocência, humildade e do primeiro amor, acaba se transformando no antagonista dentro do mesmo filme. As nuances entre o bem e o mal foi um ponto ressaltado entre várias críticas de grandes jornais e revistas, incluindo a *Time*<sup>54</sup>, *Los Angeles Times*<sup>55</sup> e o *Telegraph*<sup>56</sup>, indicando que o maniqueísmo não seria satisfatório para o público de *Malévola*.

A maldade de Stefan e a não reconciliação entre ele e sua filha, Aurora, também quebram um padrão nos filmes clássicos da Disney, que valorizam os laços entre a família biológica. As princesas só encontram seu final feliz na união com o príncipe, ou seja, na formação de uma nova família, uma vez que a antiga estava morta e foi substituída por madrastas maldosas. Ou no caso de *A Bela Adormecida*, a família foi substituída por fadas, mas elas são um lar temporário, pois ela retorna para seus pais depois da união com o príncipe.

#### **5.4 Não é mais um sonho: a canção tema como estratégia revisionista audiovisual**

Um dos pontos críticos da revisitação que gostaríamos de analisar com mais atenção foi o trabalho com a canção principal do filme, um elemento característico do meio audiovisual, uma vez que a canção funciona em relação às imagens cinematográficas e dentro de um contexto de circulação do filme. Produzida para *A Bela Adormecida* por George Bruns, a canção *Once upon a dream* foi escrita por Jack Lawrence e Sammy Fain sobre a valsa do *Sleeping Beauty Ballet* de Tchaikovsky. *Malévola* apresenta praticamente a mesma letra da canção, mas interpretada pela cantora pop contemporânea Lana Del Rey e com outra melodia, além de ser usada de maneiras diferentes e estar associada a personagens diferentes. Seguem duas tabelas com as letras das canções:

---

<sup>54</sup> REVIEW: *Maleficent*: Sympathy for the Rebel. Disponível em: <http://time.com/136170/maleficent-movie-review-angelina-jolie/>. Acesso em: 30 de jun. de 2015.

<sup>55</sup> REVIEW Angelina Jolie is wickedly good in the not-quite-classic 'Maleficent'. Disponível em: <http://www.latimes.com/entertainment/movies/la-et-mn-maleficent-review-20140530-column.html>. Acesso em: 12 de jul. de 2015.

<sup>56</sup> MALEFICENT, review. Disponível em: <http://www.telegraph.co.uk/culture/film/filmreviews/10858663/Maleficent-review.html>. Acesso em: 30 de jun. de 2015.

<i>Once upon a dream</i> (1959)	<i>Era uma vez um sonho</i> (1959, tradução)
<p>I know you, I walked with you once upon a dream  I know you, the gleam in your eyes is so familiar a gleam  And I know it's true that visions are seldom what they seem  But if I know you, I know what you'll do  You'll love me at once, the way you did once upon a dream</p>	<p>Eu conheço você, eu andei com você uma vez num sonho  Eu conheço você, o brilho em seus olhos é um brilho tão familiar  E eu sei que é verdade que as visões raramente são o que parecem  Mas se eu conheço você, eu sei o que você fará  Você vai me amar, do jeito que você me amou uma vez num sonho</p>

<i>Once upon a dream</i> (2014)	<i>Era uma vez um sonho</i> (2014, tradução)
<p>I know you, I walked with you once upon a dream  I know you, that look in your eyes is so familiar a gleam  And I know it's true that visions are seldom all they seem  But if I know you, I know what you'll do  You'll love me at once, the way you did once upon a dream</p> <p>But if I know you, I know what you'll do  You'll love me at once  The way you did once upon a dream</p> <p>I know you, I walked with you once upon a dream  I know you, that gleam in your eyes is so familiar a gleam  And I know it's true that visions are seldom all they seem  But if I know you, I know what you'll do  You'll love me at once, the way you did once upon a dream</p>	<p>Eu conheço você, eu andei com você uma vez num sonho  Eu conheço você, aquele olhar nos seus olhos é tão familiar, um brilho  E eu sei que é verdade que visões raramente são o que parecem  Mas se eu conheço você, eu sei o que você fará  Você vai me amar, do jeito que você me amou uma vez num sonho</p> <p>Mas se eu conheço você, eu sei o que você irá fazer  Você vai me amar  Do mesmo jeito que você me amou uma vez num sonho</p> <p>Eu conheço você, eu andei com você uma vez num sonho  Eu conheço você, aquele brilho nos seus olhos é tão familiar, um brilho  E eu sei que é verdade que visões raramente são o que parecem  Mas se eu conheço você, eu sei o que você fará  Você vai me amar, do jeito que você me amou uma vez num sonho</p>

Além da canção de *Malévola* ter uma estrutura estendida para circular como música pop, independente do filme, a maior diferença nas duas letras refere-se ao termo “the gleam” e “that look” na primeira estrofe. É extremamente representativo que se tenha substituído o “brilho de seus olhos” por “aquele olhar dos seus olhos”, considerando que o objetivo da revisitação é olhar o conto por outros olhos.

Caryl Flinn, pesquisadora de música no cinema através de teorias feministas e estudos culturais, em seu livro *Strains of Utopia* analisa a função utópica da música na era dos estúdios hollywoodiana – ela “passa a impressão de perfeição e integridade em um mundo imperfeito e desintegrado”<sup>57</sup> (FLINN, 1992, p. 09, tradução minha). Ela observa uma tendência discursiva de associar a trilha musical com a ideia de anterioridade e passados idealizados (FLINN, 1992, p. 03). Isso se deve muito ao débito que Hollywood tem com o Romantismo do século XIX, que impactou a composição de trilhas musicais.

Jeff Smith, em *The Sounds of Commerce: Marketing Popular Film Music*, nota que muitos compositores hollywoodianos eram imigrantes europeus treinados no estilo romântico – enfatizavam *leitmotifs* e orquestração sinfônica (SMITH, 1998, p. 06). A trilha de *A Bela Adormecida* é uma adaptação do “*Sleeping Beauty Ballet*” de Tchaikovsky por George Bruns, ou seja, completamente em débito com o Romantismo. E esse estilo já renunciava a função utópica: buscava separar a música e o músico do mundano, do ordinário, do cotidiano; ele também baseava-se na crença de que a natureza imaterial da música lhe dá uma qualidade mística e transcendental, dificultando que ela fale de realidades concretas (FLINN, 1992, p. 07). Ainda hoje, Flinn afirma, permanece a ideia criada de que a música é capaz de transportar os ouvintes a memórias e a um tempo melhores, mais “perfeitos”, de conjurar utopias perdidas, remotas, impossíveis (FLINN, 1992, p. 09 e 10). E tudo isso parece se adequar à proposta estética de um filme que busca representar a transcendência, idealiza uma cultura e transcorre em um universo que só pode ser existir enquanto lugar simbólico.

Em *A Bela Adormecida*, a questão da perfeição e integridade fica muito clara, pois até os ruídos<sup>58</sup> estão em sintonia, harmonia, com a trilha musical. Por exemplo, na chegada das fadas no batizado – a música cessa, há trombetas para anunciar a entrada; logo depois começa uma música com marimba, flauta e violino, e a trombeta volta inserida na música. Grande parte dos ruídos também são sons de instrumentos musicais, como os ruídos das varinhas das fadas que são sons de marimba e violino. Isso auxilia na criação de um universo fantástico, utópico. Ainda, a trilha simula um *mickeymousing* por

---

<sup>57</sup> Texto original: “[Music] extends an impression of perfection and integrity in an otherwise imperfect, unintegrated world.”

<sup>58</sup> Consideramos ruídos todos os sons que não são diálogo ou música.

acompanhar ritmicamente as ações da imagem. A união tão harmônica entre som e imagem produzem a impressão de perfeição e integridade que Flinn descreve.

Há várias canções ao longo do filme, como *Hail to the Princess Aurora* ou *Sleeping Beauty Song*, e há inclusive uma justificativa narrativa para o filme ser marcado pela música: a fada Fauna presenteia Aurora em seu batizado com o “dom da canção”. Durante a cena em que o presente é dado, um coro canta: “Um presente, o dom da canção / Melodia toda a sua vida / O rouxinol, seu trovador / Trazendo sua doce serenata para sua porta”<sup>59</sup> (A BELA Adormecida, 1959, tradução minha). É interessante como se usa elemento da natureza, o rouxinol, para representar o dom da princesa – os contos de fadas canônicos trabalham uma natureza mística e se voltam para um mundo primitivo, idealizado. A relação entre a natureza e Aurora reforça, portanto, o componente fantástico, utópico.

Em *Malévola*, o segundo presente que Aurora recebe em seu batizado é o dom de nunca ficar triste – não há o dom da canção. Durante todo o filme os personagens não cantam ou dançam, não interagem diretamente com a música. Composta por James Newton Howard, a trilha também é orquestrada, mas ela se difere da de George Bruns principalmente por seus trechos eletrônicos e por não ter canções ao longo do filme (*Once upon a dream* é inserida apenas nos créditos finais). Considerando que é uma revisão de *A Bela Adormecida*, pode-se dizer que isso o torna mais sóbrio, como se o seu universo não estivesse mais tão perfeito e integrado.

Em *A Bela Adormecida*, a canção tema já é tocada durante os créditos iniciais. A próxima vez é quando Aurora a canta para os animais e dança com eles, fantasiados de príncipe. Logo depois, o príncipe Phillip, que estava nos arredores e é atraído pela voz da princesa, substitui os animais e canta e dança junto com a princesa. No meio da performance, um coro de vozes não diegético substitui o casal no canto, funcionando como um comentário narrativo de aprovação, benção, da união. A canção fica associada ao amor do jovem casal, que acabara de nascer, puro, idealizado, sem problemas. O termo “sonho” reforça essa ideia. A última vez que a canção toca no filme ocorre na festa de 16 anos de Aurora, que também é a festa de celebração de seu noivado com Phillip. Um coro canta a letra enquanto o castelo é invadido por nuvens e o casal dança sobre um cenário

---

<sup>59</sup> Texto original: “One gift, the gift of song / Melody her whole life long / The nightingale's her troubadour / Bringing her sweet serenade to her door.”

fantástico. Agora a canção também remete à textura mágica e premonitória do sonho, pois prevê que o príncipe vai amá-la como uma vez a amou. Ainda, agora a sua relação com a imagem reforça o modelo de conto de fadas da Disney: uma busca pela transcendência através do amor, um universo mágico, idealizado, baseado na recompensa da virtude e na punição do Mal, como um sonho.

A versão de Lana Del Rey nega a valsa de Tchaikovsky. Ela nega o que a canção representava no filme de 1959 e nega sua tradição romântica. A utopia, a transcendência, e a magia são recusadas para dar voz a uma personagem feminina antes demonizada, a uma história que expõe um mundo mais complexo, em que personagens carregam culpa e raiva, e podem ser vilões e heróis ao mesmo tempo. Lana Del Rey empresta à canção suas próprias características – sombria, triste, trágica, mórbida. O espectador que está familiarizado com a cantora, já traz essa carga simbólica que preexiste ao filme, e ainda adiciona significados e emoções pessoais para a canção.

No momento de lançamento do filme, Lana havia lançado dois álbuns, *Born to Die* (lançado em 30 de janeiro de 2012) e *Born to Die: The Paradise Edition* (lançado em 12 de novembro de 2012). Em uma crítica na revista *Rolling Stone* ao seu primeiro álbum, Robert Sheffield afirma que ele é “sobre o ‘lado negro do sonho americano’”<sup>60</sup> (2012). Comentário pertinente, visto que *A Bela Adormecida* foi produzida ao longo da década de 1950, auge do sonho americano e um dos objetivos de *Malévola* é fazer uma revisão sombria, sobre um lado negro dessa história.

A persona de Lana Del Rey também remete àquela época. Em um artigo intitulado “Lana Del Rey: sad girl or femme fatale?” na *Billboard*, Rob Tannenbaum lembra das referências visuais e de personalidade da cantora: Marilyn Monroe, Elizabeth Taylor, Priscilla Presley, Julie Christie. Em suas letras, ela faz referência a Chet Baker, Billie Holiday, entre outros. Com um tom soturno, ela fala sobre erotismo, drogas, mito, a promessa vazia do YOLO<sup>61</sup>, o que significa ser mulher e a alma americana. Mas o que se destaca no artigo é o retrato da artista como uma *femme fatale*:

Mas o mais claro antecedente de Del Rey é Barbara Stanwyck, a grande atriz de filme *noir* que, nas décadas de 1940 e 1950, interpretou com frequência uma *femme fatale* insolente que usa malícia e sexualidade para ganhar sua

---

<sup>60</sup> Texto original: “it’s all about the ‘dark side of the American dream’”.

<sup>61</sup> Acrônimo de You Only Live Once, que pode ser traduzido como “você vive apenas uma vez”, lema que incita a aproveitar a vida inconsequentemente.

independência de um casamento opressivo. [...] Essa tranquilidade sem coração é a marca da *femme fatale*. “Eu nunca te amei, Walter,” Stanwyck murmura na cena climática de *Pacto de Sangue*, momentos antes de Walter assassiná-la. “Nem você nem mais ninguém.” No *noir*, a morte sedutora é inevitável, porque não tem como a personagem sobreviver em um mundo injusto. Del Rey, que tem uma fixação com a morte (“Eu tenho medo de morrer, mas eu quero morrer,” ela disse a um repórter em 2014), entende isso<sup>62</sup> (TANNENBAUM, 2015, p. 65, tradução minha).

As *femmes fatales* surgiram, segundo E. Ann Kaplan, com as grandes guerras mundiais. As mulheres foram forçadas a sair de seu ambiente doméstico para ocupar o lugar dos homens no trabalho, que haviam ido à guerra. Quando eles voltaram para casa, tiveram dificuldade em reconhecer as mulheres que haviam deixado para trás. Essa mudança na posição das mulheres na sociedade produziu personagens femininas ambíguas, independentes e que ameaçam o poder dos personagens masculinos (KAPLAN, 1988, p. 60). A presença das *femmes fatales* é perturbadora porque elas desafiam os limites que lhe foram impostos no patriarcado. Os personagens ao redor delas e o público não sabem se ela é uma vítima ou uma agressora. De fato, elas são as duas coisas. Malévola também. Lembramos de Aurora ao final do filme afirmando que a personagem é vilã e heroína.

Malévola apresenta traços frequentemente associados às *femmes fatales* – ela é dissimulada, sombria, vingativa. Ela não se conforma com a independência que lhe foi arrancada com suas asas. Isso se alinha com a perspectiva feminista da revisitação, que coloca uma protagonista mais ativa narrativamente para sobreviver em relação ao seu antagonista masculino, para confrontar sua violência. Acrescentar a voz de Lana Del Rey à essa personagem reforça toda essa carga simbólica.

Em *Malévola, Once upon a dream* toca apenas durante os créditos finais do filme. Como uma estratégia revisionista, a canção funciona como um epílogo e faz citação a outra canção, além de aludir a toda a história de *A Bela Adormecida* para negá-la. Ao concluir o filme ela questiona o espectador: você realmente conhecia a história de *A Bela Adormecida*? *Once upon a dream* (2014) revisa o filme de 1959 e convida o espectador a olhar para a história de uma maneira diferente, cumprindo o papel da revisitação.

---

<sup>62</sup> Texto original: “But Del Rey’s clearest antecedent is Barbara Stanwyck, the great film-noir actress who, in the 1940s and ‘50s, often played an insolent femme fatale who uses cunning and sexuality to gain her independence from an oppressive marriage. [...] This heartless equanimity is the mark of a femme fatale. “I never loved you, Walter,” Stanwyck mutters in the climactic scene of *Double Indemnity*, moments before Walter murders her. “Not you or anybody else.” In noir, the seductress’ death is inevitable, because there’s no way for her to survive an unfair world. Del Rey, who has a death fixation (“I’m scared to die, but I want to die,” she told a reporter in 2014), understands this.”

Enquanto em *A Bela Adormecida* a música remetia à textura mágica e premonitória do sonho no amor entre a princesa Aurora e o príncipe, em *Malévola*, ela é sombria, melancólica, trágica. A ressignificação fez com que a Disney entregasse um filme no qual o amor foi interrompido e que não foi um “conto de fadas”. A canção ajudou a reconfigurar o imaginário do conto, que não é mais um sonho.

Observamos, então, duas possibilidades de ressignificação da canção. No primeiro caso ela está associada à Malévola e ao seu amor fracassado, interrompido, traído. Uma típica história de uma canção de Lana Del Rey. O termo “sonho” é ressignificado para algo inalcançável, não mais confortador. É um tom muito mais sombrio e melancólico. O sonho que era a harmônica relação do casal na juventude em um universo fantástico, virou pesadelo. É como se a canção fosse uma súplica trágica já marcada pela impotência de ter um destino cruel: “mas se eu conheço você, eu sei que você vai me amar como você me amou uma vez em um sonho.”<sup>63</sup> Porque, apesar de tudo, Stefan a amou, em um passado quase utópico, e por isso não conseguiu matá-la, mas cortou suas asas, violando-a e lhe tirando uma liberdade. Na segunda possibilidade, a canção se refere à relação de Malévola com Aurora. Se no primeiro filme, a canção era referência ao amor verdadeiro da protagonista, no segundo filme a canção pode continuar se referindo ao amor verdadeiro da protagonista, que agora é maternal, de Malévola por Aurora. Em ambos os casos, o tom soturno da canção e a associação com Lana colocam Malévola como o eu lírico.

A canção também circulou antes do filme através do trailer e já divulgou para o público que o filme é uma revisitação. O vídeo foi concebido pelo vice-presidente de marketing da Disney, Jackson George, que quis fazer com que a música de *A Bela Adormecida* se transformasse em uma canção de ninar infantil distorcida, transmitindo o clima de um filme de terror (GREIVING, 2014, p. 107). A canção de 1959 estava associada a um filme infantil e familiar, assim, sua distorção cria uma atmosfera sombria e macabra ao se associar às imagens do trailer, e mostra que não é uma história tão infantil assim.

Gostaríamos de ressaltar uma diferença também em como as trilhas foram usadas no processo de *marketing* dos filmes. Jeff Smith, em *The Sounds of Commerce: Marketing*

---

<sup>63</sup> Texto original da canção: “But if I know you, I know what you'll do / You'll love me at once, the way you did once upon a dream.”



*Popular Film Music*, livro publicado em 1998, discute a estratégia de promoção do filme com a promoção de seu álbum de trilha sonora. Ele comenta que a intersecção entre as indústrias fonográficas e cinematográficas floresceu nas décadas de 1950 e 1960 por uma série de motivos – “a tendência em direção à diversificação e conglomeração na distribuição de filmes, a emergência dos selos de estúdios, o estabelecimento do rádio e das gravadoras como importantes mercados auxiliares, e mudanças nos gostos de música popular e nos padrões de consumo”<sup>64</sup> (SMITH, 1998, p. 02, tradução minha).

A canção foi usada também no processo de *marketing* do filme. Jeff Smith nota que “uma canção principal se torna um tipo de propaganda gratuita de três minutos para seu filme de maneira efetiva”<sup>65</sup> (SMITH, 1998, p. 02, tradução minha). A canção *Once upon a dream* de Lana Del Rey está disponível gratuitamente *online*, por exemplo na plataforma *YouTube*, e funciona enquanto fenômeno propagável. Como nota no já clássico livro *Cultura da conexão*, de Henry Jenkins, Sam Ford e Joshua Green, “se algo não se propaga, está morto” (2014, p. 23). É preciso impulsionar a circulação da canção para fazer circular um imaginário em torno do filme.

Isso facilita também que a canção funcione independentemente do filme. Dessa forma, ela também é vendida individualmente. Existem inclusive *remixes* disponíveis em aplicativos de serviço de distribuição de música digital, como *Spotify*. A *Google Play* fez uma parceria com a Disney para fazer um período promocional de *download* da canção de nove dias que resultou em 352,000 *downloads* e se tornou, na época, a faixa mais rapidamente baixada na história da plataforma (GREIVING, 2014, p. 107). O lançamento da música ocorreu dia 26 de janeiro de 2014, quatro meses antes da estreia do filme, dia 30 de maio. Foi um bem-sucedido *tie-in* – um produto ou marca que se associa a um produto artístico, de entretenimento. Em Hollywood é comum também o *tie-in* de um filme baseado em um livro. É uma estratégia de marketing que impulsiona ambos os produtos. No caso, também manteve Lana em destaque para lançar seu álbum *Ultraviolence* duas semanas depois da estreia de *Malévola*, em 13 de junho de 2014.

---

<sup>64</sup> Texto original: “the trend toward diversification and conglomeration in film distribution, the emergence of studio-owned record labels, the establishment of radio and records as important ancillary markets, and changes in popular music tastes and consumption patterns.”

<sup>65</sup> Texto original: “a title song effectively becomes a kind of free three-minute advertisement for its accompanying film.”

## Considerações finais

Interpretar a Bela Adormecida sempre como uma representação que induz as mulheres à futilidade é uma armadilha. São variadas as suas performances de feminino, e hoje já começa a se entender que a performance feminina da princesa que espera não é necessariamente ruim. Colocar significados fixos ao conto e à personagem impede que se tenha uma visão crítica sobre eles e leva o espectador a aplicar um determinismo que as revisitações tanto lutam contra. A Bela Adormecida está bem desperta no imaginário ocidental e nós também devemos permanecer de olhos bem abertos para reinterpretá-la a cada momento.

*Malévola* traz uma proposta diferente de contos de fadas dentro da Disney. Diversos dos principais jornais e revistas estadunidenses entenderam que *Malévola* não é mágico, mesmo sendo um filme fantástico. Robbie Collin, para o *Telegraph* afirmou que o filme é “pequeno em encantamento verdadeiro”<sup>66</sup> (tradução nossa)<sup>67</sup>. Richard Corliss, para a *Time*, ainda disse: “Cheio de feitiços e transformações, o filme não poderia ser menos mágico”<sup>68</sup> (tradução nossa)<sup>69</sup>. Isso poderia ser explicado pelo fato de que o marketing de *Malévola* enfatizou sua relação com a *Bela adormecida*, focando nas cenas clássicas que foram recriadas para *live-action* (2014), como notado pelo crítico Scott Mendelson para a revista *Forbes*.

O filme, entretanto, tem elementos tradicionais a contos de revisitação, e isso pode ter causado estranhamento no público que estava preparado para assistir um conto de fadas clássico, mas a partir do ponto de vista da fada má. O que traz a questão, de como a obra audiovisual representa esse ponto de vista, esse outro olhar. A diferença na narração, a complexidade das personagens, as diferentes concepções visuais e sonoras, ajudam a contar uma outra história de Malévola e Aurora. É no confronto com *A Bela Adormecida* que os mecanismos de revisitação se revelam.

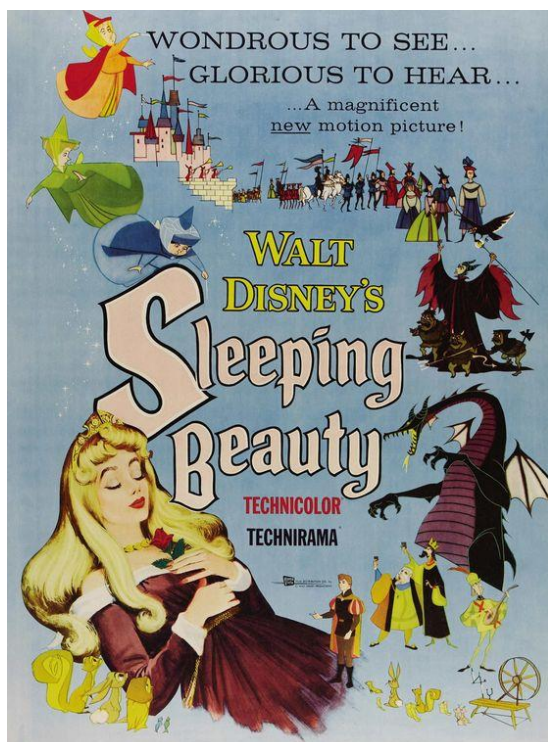
---

<sup>66</sup> MALEFICENT, review. Disponível em: <http://www.telegraph.co.uk/culture/film/filmreviews/10858663/Maleficent-review.html>. Acesso em: 30 de jun. de 2015.

<sup>67</sup> Texto original: “short on true enchantment”.

<sup>68</sup> REVIEW: *Maleficent*: Sympathy for the Rebel. Disponível em: <http://time.com/136170/maleficent-movie-review-angelina-jolie/>. Acesso em: 30 de jun. de 2015.

<sup>69</sup> Texto original: “Full of spells and transformations, the movie couldn’t be less magical.”



Figuras 66 e 67 – Cartazes de *Bela Adormecida* (1959)<sup>70</sup> e *Malévola* (2014)<sup>71</sup>.

“Não acredite no conto de fada.” O *slogan* é claro. Duvide, pense, assista novamente. Um bom *marketing*, mas também uma estratégia que visa o público que não compra mais a ideia da princesa indefesa salva pelo príncipe. Aurora está acordada no cartaz de *Malévola*. A personagem, que ainda sofre acusações de ser passiva, é representada em pé e muito bem desperta. E se a protagonista do cartaz de 1959 está de olhos fechados, *Malévola* em 2014 está de olhos bem abertos e olhando para você.



Figura 68 – Fotograma de *Malévola*.

<sup>70</sup> Disponível em: <https://fairytalecritic.wordpress.com/2014/02/06/disney-fairy-tales-sleeping-beauty-1959/>. Acesso em: 05 de dez. de 2016.

<sup>71</sup> Disponível em: [http://www.impawards.com/2014/maleficent\\_ver11.html](http://www.impawards.com/2014/maleficent_ver11.html). Acesso em: 05 de dez. de 2016.

A Aurora de *Malévola* (2014) não canta e não dança como a de *Bela Adormecida* (1959). Ela se envolve na batalha final do filme, que ocorre entre seu pai e Malévola, devolvendo as asas da fada. No filme de 1959, Aurora está dormindo durante a batalha final. E diferentemente do final em que as fadas lutam para decidir qual a cor do seu vestido, uma clara indicação da predestinação, das fadas que controlam sua vida, em *Malévola* Aurora termina o filme com um vestido amarelo, cor de seus cabelos e referência ao seu próprio nome. Junto da coroação como rainha, é a imagem da personagem tomando controle de seu destino (ver figura 68 acima). São diferentes performances femininas, mas elas coexistem, a Disney continua vendendo a Aurora de 1959 como uma de suas princesas.

É bom lembrar a observação de Jane Gaines (2010), que apesar de o cinema ter representado os dilemas da condição de existência das mulheres e as opressões sofridas desde a era silenciosa, qualquer construção das mulheres nessa mídia nunca vai representar todas as mulheres no mundo. Nunca vai representar por completo qualquer mulher. *Malévola* não é a personagem feminina perfeita, não é a mais feminista, não é a mais mulher. Mas é uma personagem feminina que está lutando. E se aprendemos algo com ela, uma das suas lições mais importantes seria: “não acredite no conto de fadas”.

As revisitações chamam a atenção para a artificialidade dos contos de fadas e como seus significados estão inscritos dentro de um contexto histórico. Não existe um conto de fadas puro, original. Existem memórias construídas sobre eles, no coletivo e no individual. No cinema, temos estratégias revisionistas narrativas que já existiam na literatura, como a metaficção ou a mudança de ponto de vista. Mas temos também imagens e sons montados já pré-determinados para o espectador. E a ideia de olhar de uma maneira diferente sobre uma história antiga é potencializada na linguagem cinematográfica pelas estruturas de campo e contra campo. Nós acompanhamos o ponto de vista de *Malévola*, que acompanha Aurora após sua maldição. E quando a salva de seu sono imobilizador, a fada lhe devolve efetivamente à vida ao permitir que a princesa tenha poder de escolha sobre sua vida. Aurora escolhe seu caminho. E sua voz é ouvida.

As revisitações nos ajudam a assistir aos clássicos filmes de contos de fadas de maneira diferente. Devemos assisti-los e assisti-los novamente. Voltar a eles com um olhar mais crítico. Mas não precisamos necessariamente abandonar os contos que nos transportam para nossa infância, ou para um lugar utópico, em que o mundo parecia ser

melhor. Talvez tenhamos, entretanto, que receber os contos de fadas de uma maneira parecida com a qual as mulheres recebem as imagens cinematográficas, como fala Doane: nos identificarmos e termos prazer com o filme de contos de fadas, mas também nos distanciarmos e olharmos criticamente para ele, entendendo-o como uma construção. Acreditamos que é possível, aqui, ao contrário de Doane, que é possível ganharmos, das duas maneiras, juntas.

## Bibliografia e filmografia

AARNE, Antti e THOMPSON, Stith. *The Types of the Folktale: A Classification and Bibliography*. Helsinki: Soumalainen Tiedeakatemia, 1987.

ABRAM, Christopher. *Myths of the Pagan North: The Gods of the Norsemen*. London: Continuum, 2011.

ANDERSON, Benedict. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. New York: Verso, 2006.

ARAÚJO, Ricardo Benzaquen de & CASTRO, Eduardo Viveiros de. Romeu e Julieta e a Origem do Estado. In: Velho, Gilberto. (Org.) *Arte e Sociedade: Ensaios de sociologia e arte*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 1977, p. 130-169.

ARISTÓTELES. Poética. In: *Os pensadores*, vol. IV. São Paulo: Abril Cultural, 1973.

ASHLIMAN, D. L. Spinning. In: HAASE, Donald (Ed.). *The Greenwood encyclopedia of folktales and fairy tales*. Westport: Greenwood Press, 2008, p. 912-916.

A BELA Adormecida (*Sleeping Beauty*). Direção: Clyde Geronimi. Estados Unidos: Walt Disney Pictures, 1959. 1 DVD (75 min), son., color.

A BRANCA de Neve e os Sete Anões (*Snow White and the Seven Dwarfs*). Direção: David Hand. Estados Unidos: Walt Disney Productions, 1937. 1 DVD (83 min), son., color.

BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo: A experiência vivida*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1967.

BERNSTEIN, Richard. Ideas & Trends; Accusations of Abuse Haunt the Legacy of Dr. Bruno Bettelheim, *The New York Times*, 04 de nov. de 1990. Disponível em: <http://www.nytimes.com/1990/11/04/weekinreview/ideas-trends-accusations-of-abuse-haunt-the-legacy-of-dr-bruno-bettelheim.html>. Acesso em: 24 de jul. de 2017.

BETTELHEIM, Bruno. *A psicanálise dos contos de fadas*. São Paulo: Paz e Terra, 2014.

BEVERIDGE, Jan. *Children into swans: fairy tales and the pagan imagination*. Montreal & Kingston: McGill-Queen's University Press, 2014.

BOTTIGHEIMER, Ruth B. *Fairy tales: a new history*. Albany: State University of New York Press, 2009.

BROOKS, Peter. *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*. New Haven/ London: Yale University Press, 1995.

BUTLER, Judith. *Gender trouble: feminism and the subversion of identity*. New York: Routledge, 1999.

CANEPA, Nancy. Basile, Giambattista (1575–1632). In: HAASE, Donald (Ed.). *The Greenwood encyclopedia of folktales and fairy tales*. Westport: Greenwood Press, 2008, p. 99-101.



\_\_\_\_\_. Straparola, Giovan Francesco (c. 1480–1558). In: HAASE, Donald (Ed.). *The Greenwood encyclopedia of folktales and fairy tales*. Westport: Greenwood Press, 2008, p. 926-927.

CAPUZZO, Heitor. *Lágrimas de luz: o drama romântico no cinema*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

CHOW, Rey. *Primitive passions: Visuality, Sexuality, Ethnography, and Contemporary Chinese Cinema*. Film and Culture Series. New York: Columbia University Press, 1995.

CINDERELA (*Cinderella*). Direção: Clyde Geronimi, Wilfred Jackson e Hamilton Luske. Estados Unidos: Walt Disney Pictures, 1950. 1 DVD (74 min), son., color.

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

DARNTON, Robert. Peasants Tell Tales: The Meaning of Mother Goose. In: TATAR, Maria (Ed.). *The classic fairy tales: texts, criticism*. New York: W. W. Norton & Company, 1999.

DENIS, Sébastien. *O Cinema de Animação*. Lisboa: Edições Texto e Grafia, 2007.

DOANE, Mary Ann. “Film and the Masquerade: Theorizing the Female Spectator”. *Screen* 23, no. 3-4, Sept-Oct, 1982, p. 74-87.

EISNER, Lotte H. *A tela demoníaca*. Rio de Janeiro: Paz e Terra/Instituto Goethe, 1985.

ELSSAESSER, Thomas. Tales of Sound and Fury: Observations on the Family Melodrama. In: GLEDHILL Christine (Ed.). *Home is Where the Hearth is: Studies in Melodrama and the Woman's Film*. London: BFI, 1987. p. 43-69.

FAY, Carolyn. Sleeping Beauty Must Die: The Plots of Perrault’s “La belle au bois dormant”. *Marvels & Tales: Journal of Fairy-Tale Studies*, Vol. 22, No. 2, 2008, p. 259–276.

FLINN, Caryl. *Strains of utopia: Gender, Nostalgia and Hollywood Film Music*. Princeton: Princeton University Press, 1992.

FLOOD, Alison. Grimm brothers’ fairytales have blood and horror restored in new translation, *The Guardian*, 12 de nov. de 2014. Disponível em: <http://www.theguardian.com/books/2014/nov/12/grimmbrothersfairytaleshorrornewtranslation>. Acesso em: 30 de abr. de 2016.

FRANZ, Marie-Louise von. *A interpretação dos contos de fada*. São Paulo: Paulus, 1990.

FREUD, Sigmund. “Femininity”, em *Standard Edition*, vol. XXII. Londres: The Hogarth Press, 1964.

GAINES, Jane. Women and the cinematification of the world. In: BULL, Sofia; WIDDING, Astrid Söderbergh (Orgs.). *Not so silent: women in cinema before sound*.

Estocolmo: Stockholm University, 2010, p. 20-38.

GREENE, Eric. *Stick to the Image? No Thanks!* Fornecido por Luke Hockley. University of Bedfordshire. Routledge, pré-publicação, 2017.

GREIVING, Tim. “A Malevolent 'dream' from Lana Del Rey: updated classic builds buzz for Disney.” *Variety*, 22 de abr. de 2014, p. 107.

GRIMM, Jacob e Wilhelm. *Contos maravilhosos infantis e domésticos (1812-1815) – Tomo 1*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

GUNNING, Tom. Fotografias animadas: Contos do esquecido futuro do cinema. In: XAVIER, Ismail (Org.). *Cinema no Século*. Rio de Janeiro: Editora Imago, 1996, p. 20-42.

HAASE, Donald. Yours, Mine, or Ours? Perrault, the Brothers Grimm, and the Ownership of Fairy Tales. In: TATAR, Maria (Ed.). *The classic fairy tales: texts, criticism*. New York: W. W. Norton & Company, 1999, p. 353-364.

\_\_\_\_\_. Kiss and tell: orality, narrative, and the power of words in “Sleeping Beauty”. *Études de Lettres*, 2011, p. 279-296.

HARRIES, Elizabeth Wanning. *Twice upon a time: Women Writers and the History of the Fairy Tale*. Princeton: Princeton University Press, 2003.

HAUSWEDELL, Charlotte. Contos de fadas são chave para compreensão do mundo, diz pesquisador. *Deutsche Welle*, 13 de set. de 2012. Disponível em: <http://www.dw.de/contos-de-fadas-s%C3%A3o-chave-para-compreens%C3%A3o-do-mundo-diz-pesquisador/a-16235506>. Acesso em: 14 de set. de 2014.

HELD, Jacqueline. *O imaginário no poder: as crianças e a literatura fantástica*. São Paulo: Summus, 1980.

HOCKLEY, Luke. *Somatic Cinema: The Relationship between Body and Screen – a Jungian perspective*. Hove and New York: Routledge, 2014.

HOBBSAWM, Eric. *Era dos Extremos: O breve século XX: 1914-1991*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HUPPES, Ivete. *Melodrama, o gênero e sua permanência*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.

JEHA, Julio. Das origens do mal: a curiosidade em Frankenstein. In: JEHA, Julio e NASCIMENTO, Lyslei (Orgs.). *Da fabricação de monstros*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009, p. 11-23.

JENKINS, Henry; FORD, Sam; GREEN, Joshua. *Cultura da conexão - Criando valor e significado por meio da mídia propagável*. São Paulo: Aleph, 2014.

JULLIER, Laurent; MARIE, Michel. *Lendo as imagens do cinema*. São Paulo: SENAC, 2009.



KAPLAN, E. Ann. *Women and Film: Both Sides of the Camera*. Londres: Routledge, 1988.

KEHL, Maria Rita. A criança e seus narradores. In: CORSO, Diana Lichtenstein; CORSO, Mário. *Fadas no divã: psicanálise nas histórias infantis*. Porto Alegre: Artmed, 2006, p. 15-19.

KRACAUER, Siegfried. *From Caligari to Hitler: a psychological history of the German film*. Princeton: Princeton University Press, 2004.

LAHY-HOLLEBECQUE, Marie. *L'Enfant au royaume des images. Essai sur le cinema et les jeunes*. Paris: Publications de l'Union racionaliste, 1956.

LAMBERT, Craig. The Horror and the Beauty. Maria Tatar explores the dazzle and the “dark side” in fairy tales – and why we read them. *Harvard Magazine*, nov./dez. de 2007. Disponível em: <http://harvardmagazine.com/2007/11/thehorrorandthebeaut.html>. Acesso em: 03 de ago. de 2016.

LEONARD, Linda Schierse. *The wounded woman: healing the father-daughter relationship*. Boston & London: Shambhala, 1998.

MALÉVOLA (*Maleficent*). Direção: Robert Stromberg. Estados Unidos / Reino Unido: Walt Disney Pictures / Roth Films, 2014. 1 DVD (97 min), son., color.

MARTIN, Laura. Novella. In: HAASE, Donald (Ed.). *The Greenwood encyclopedia of folktales and fairy tales*. Westport: Greenwood Press, 2008, p. 696-697.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2006.

MARTINS, Maria Cristina. Histórias que nossas Mães não nos Contaram: o revisionismo feminista dos contos de fadas. *Em Tese*, Belo Horizonte, v. 10, dez. 2006, p. 157-163.

\_\_\_\_\_. *(Re)Escrituras: Gênero e o Revisionismo Contemporâneo dos Contos de fadas*. Jundiaí: Paco Editorial, 2015.

MAZZARI, Marcus. Apresentação. In: GRIMM, Jacob e Wilhelm. *Contos maravilhosos infantis e domésticos (1812-1815) – Tomo 1*. São Paulo: Cosac Naify, 2015, p. 9-22.

MENDELSON, Scott. Box Office Preview And Film Review: Angelina Jolie's 'Maleficent' Is A Bleak Misfire. *Forbes*. 28 de maio de 2014. Disponível em: <https://www.forbes.com/sites/scottmendelson/2014/05/28/review-angelina-jolies-maleficent-is-a-bleak-misfire/#339a91bf68ef>. Acesso em: 9 de dez. de 2017.

MESSERLI, Alfred. Spatial Representation in European Popular Fairy Tales. *Marvels & Tales: Journal of Fairy-Tale Studies*, Vol. 19, No. 2, 2005, p. 274–284.

MULVEY, Laura. Reflexões sobre ‘Prazer visual e cinema narrativo’ inspiradas por *Duelo ao sol*, de King Vidor (1946). In: RAMOS, Fernão (Org.). *Teoria contemporânea do cinema: pós-estruturalismo e filosofia analítica*, vol. 1. São Paulo: Senac, 2005, p. 381-392.

\_\_\_\_\_. Prazer visual e cinema narrativo. In: XAVIER, Ismail (Org.). *A experiência do cinema*. São Paulo: Graal, 2008. p. 437-453.

NODIER, Charles. Introduction. In: PIXÉRÉCOURT, Charles Guilbert de. *Théâtre choisi. Tome I*. Genève: Slakine Reprints, 1971. p. III.

OHMER, Susan. *George Gallup in Hollywood*. New York: Columbia University Press, 2006.

PAPACHRISTOPHOROU, Marilena. Sleeping Beauty. In: HAASE, Donald (Ed.). *The Greenwood encyclopedia of folktales and fairy tales*. Westport: Greenwood Press, 2008, p. 881-883.

PERRAULT, Charles. La belle au bois dormant. *Contes*. Paris: Livre de poche, 2006, p. 185–200.

\_\_\_\_\_. *Contos da mamãe gansa ou histórias do tempo antigo*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

PROPP, Vladimir. *As raízes históricas do conto maravilhoso*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

\_\_\_\_\_. *Morfologia do conto maravilhoso*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

RICH, Adrienne. When We Dead Awaken: Writing as Re-vision. In: GILBERT, Sandra M.; GUBAR, Susan (Eds.). *The Norton Anthology of Literature by Women: The Tradition in English*. New York: W.W. Norton, 1985. p. 2044-2056.

RODRÍGUEZ, Carolina Fernández. The Deconstruction of the Male-Rescuer Archetype in Contemporary Feminist Revisions of “The Sleeping Beauty”. *Marvels & Tales: Journal of Fairy-Tale Studies*, Vol. 16, No. 1, 2002, p. 51–70.

SAMUELS, Andrew. *Jung and the post-Jungians*. London & New York: Routledge, 2005.

SCHACKER, Jennifer. Fairy Gold: The Economics and Erotics of Fairy-Tale Pantomime. *Marvels & Tales: Journal of Fairy-Tale Studies*, Vol. 26, No. 2, 2012, p. 153–177.

SCHATZ, Thomas. *Hollywood Genres*. New York: Random House, 1981.

SHAVIT, Zohar. The Concept of Childhood and Children’s Folktales: Test Case – “Little Red Riding Hood.” In: TATAR, Maria (Ed.). *The classic fairy tales: texts, criticism*. New York: W. W. Norton & Company, 1999, p. 317-332.

SHEFFIELD, “Robert. Lana Del Rey: Born to Die.” *Rolling Stone*, 30 de jan. de 2012. Disponível em: <http://www.rollingstone.com/music/albumreviews/borntodie20120130>. Acesso em: 02 de dez. de 2016.

SILVA, Francisco Vaz da. Dragon. In: HAASE, Donald (Ed.). *The Greenwood encyclopedia of folktales and fairy tales*. Westport: Greenwood Press, 2008, p. 278-279.

\_\_\_\_\_. Initiation. In: HAASE, Donald (Ed.). *The Greenwood encyclopedia of folktales and fairy tales*. Westport: Greenwood Press, 2008, p. 487-489.

SINGER, Ben. *Melodrama and modernity*. New York: Columbia University Press, 2001.

SKLAR, Robert. *Movie-made America: a cultural history of american movies*. New York: Vintage Books, 1994.

SMITH, Jeff. *The Sounds of Commerce: Marketing Popular Film Music*. New York: Columbia University Press, 1998.

SMITH, Murray. Espectatorialidade cinematográfica e a instituição da ficção. In: RAMOS, Fernão (Org.). *Teoria contemporânea do cinema: pós-estruturalismo e filosofia analítica*, vol. 1. São Paulo: Senac, 2005, p. 141-169.

SOLOMON, Charles. *Once upon a dream: From Perrault's Sleeping Beauty to Disney's Maleficent*. New York: Disney Editions, 2014.

STAIGER, Janet. *Interpreting Films: Studies in the Historical Reception of American Cinema*. Princeton: Princeton University Press, 1992.

\_\_\_\_\_. *Perverse spectators: The practices of film reception*. New York: New York University Press, 2000.

TANNENBAUM, Rob. "Lana Del Rey: sad girl or femme fatale?" *Billboard*, 03 de out. de 2015, p. 65.

TATAR, Maria. *The hard facts of Grimm's fairy tales*. Princeton: Princeton University Press, 1987.

\_\_\_\_\_. (Ed.). *The classic fairy tales: texts, criticism*. New York: W. W. Norton & Company, 1999.

\_\_\_\_\_. Show and Tell. Sleeping Beauty as Verbal Icon and Seductive Story. *Marvels & Tales: Journal of Fairy-Tales Studies*, Vol. 28, No. 1, 2014, p. 142-158.

TENÈZE, Marie-Louise. Du Conte merveilleux comme genre. In: *Approches de nos traditions orales*. Paris: G.-P. Maisonneuve et Larse, 1970, p. 11-65.

TURNER, Victor W. Betwixt and Between: The Liminal Period in Rites de Passage. *The Forest of Symbols*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1977. p. 93-111.

WARNER, Marina. *From the beast to the blonde: on fairy tales and their tellers*. London: Vintage, 1995.

\_\_\_\_\_. The Old Wives' Tale. In: TATAR, Maria (Ed.). *The classic fairy tales: texts, criticism*. New York: W. W. Norton & Company, 1999, p. 309-317.

\_\_\_\_\_. Introduction. In: WARNER, Marina (Ed.) *Wonder Tales: Six Stories of Enchantment*. London: Vintage, 1996.

WILLIAMS, Linda. "Something Else Besides a Mother: Stella Dallas and the Maternal

Melodrama". *Cinema Journal*, vol. 24, n° 1, Autumn, 1984, p. 2-27.

ZIPES, Jack. Breaking the Disney Spell. In: BELL, E. *et al.* *From Mouse to Mermaid*. Bloomington: Indiana University Press, 1995. p. 21-42.

\_\_\_\_\_. *The Brothers Grimm: From Enchanted Forests to the Modern World*. New York: Palgrave Macmillan, 2002.

\_\_\_\_\_. *Fairy tales and the art of subversion: the classical genre for children and the process of civilization*. New York: Routledge, 2006.

\_\_\_\_\_. *When dreams came true: classical fairy tales and their tradition*. New York: Routledge, 2007.

\_\_\_\_\_. Grounding the Spell: The Fairy Tale Film and Transformation. In: Greenhill, P., & Matrix, S. E. *Fairy tale films: Visions of ambiguity*. Logan: Utah State University Press, 2010.

\_\_\_\_\_. *The irresistible fairy tale: the cultural and social history of a genre*. Princeton: Princeton University Press, 2012.