

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
ÁREA: ESTUDOS DA LITERATURA
LINHA DE PESQUISA: TEORIA, CRÍTICA E COMPARATISMO

BRUNA VIEIRA DORNELES

CONTOS DE FADAS FEMINISTAS:
UMA PROPOSTA DE CATEGORIZAÇÃO DAS PRINCESAS DA DISNEY

Porto Alegre

2022

BRUNA VIEIRA DORNELES

**CONTOS DE FADAS FEMINISTAS:
UMA PROPOSTA DE CATEGORIZAÇÃO DAS PRINCESAS DA DISNEY**

Dissertação de Mestrado em Teoria, Crítica e Comparatismo, apresentada como requisito parcial para obtenção do título de mestre pelo Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Orientadora: Prof.^a Dra.^a Claudia Luiza Caimi

Porto Alegre

2022

CIP - Catalogação na Publicação

Dorneles, Bruna
Contos de fadas feministas: uma proposta de
categorização das princesas Disney / Bruna Dorneles.
-- 2022.
165 f.
Orientadora: Claudia Caimi.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do
Rio Grande do Sul, Instituto de Letras, Programa de
Pós-Graduação em Letras, Porto Alegre, BR-RS, 2022.

1. contos de fadas. 2. feminismo. 3. princesas
Disney. I. Caimi, Claudia, orient. II. Título.

BRUNA VIEIRA DORNELES

**CONTOS DE FADAS FEMINISTAS:
UMA PROPOSTA DE CATEGORIZAÇÃO DAS PRINCESAS DA DISNEY**

Dissertação de Mestrado em Teoria, Crítica e Comparatismo, apresentada como requisito parcial para obtenção do título de mestre pelo Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Orientadora: Prof.^a Dra.^a Claudia Luiza Caimi

Aprovada em 17 de maio de 2022.

BANCA EXAMINADORA

Cinara Antunes Ferreira
Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)

Lígia Regina Máximo Cavalari Menna
Universidade Paulista (UNIP)

Maria Zilda da Cunha
Universidade de São Paulo (USP)

RESUMO

Este estudo apresenta uma categorização das princesas dos contos de fadas dos estúdios Disney, os quais compõem a franquia Princesas Disney (grupo de personagens que são protagonistas dos filmes e que têm suas imagens comercializadas em produtos e nos parques Walt Disney World). As categorias foram criadas a partir de 4 critérios de análise: 1) motivo do conflito do conto; 2) participação dos personagens auxiliares; 3) modo como o conflito é resolvido; 4) tipo de amor preponderante no enredo. Considerando que os modelos de apresentação do feminino na cultura auxiliam na subjetivação de mulheres, as princesas foram divididas em 5 categorias: 1) princesas clássicas; 2) princesas migrantes; 3) princesas absolvidas; 4) princesas libertas e 5) princesas confiantes. Cada conto de fadas estudado neste trabalho foi analisado a partir de seu período de produção, além de ser contextualizado de acordo com o advento do movimento feminista. Os 15 filmes de animação que compuseram o *corpus* desta pesquisa são: *Branca de Neve e os sete anões*, 1937; *Cinderela*, 1950; *A Bela Adormecida*, 1959; *A pequena sereia*, 1989; *A Bela e a Fera*, 1991; *Aladdin*, 1992; *Pocahontas*, 1995; *Mulan*, 1998; *A princesa e o sapo*, 2009; *Enrolados*, 2010; *Valente*, 2012; *Frozen: uma aventura congelante*, 2013, e *Frozen 2*, 2019; *Moana: um mar de aventuras*, 2016, e *Raya e o último dragão*, 2021. Para tornar possível a categorização, foi proposta uma discussão teórica acerca da análise dos contos de fadas por meio da psicanálise. Além disso, foi traçado um panorama histórico da participação das mulheres na sociedade, bem como na conquista de direitos sociais. Portanto, com este trabalho, foi possível verificar que, ao longo de 90 anos, os estúdios Disney foram modificando a forma como apresentaram as princesas, considerando as pautas do movimento feminista e dando maior espaço a cineastas, a produtoras e a diretoras para a construção das personagens.

Palavras-chave: Contos de fadas; Feminismo; Disney; Princesas; Categorização.

RESUMEN

Este estudio presenta una categorización de las princesas de los cuentos de hadas de los estudios Disney, que componen la franquicia Disney Princess (un grupo de personajes que son protagonistas de las películas y cuyas imágenes son comercializadas en productos y en los parques Walt Disney World). Las categorías fueron creadas con 4 criterios de análisis: 1) motivo del conflicto de la historia; 2) participación de personajes auxiliares; 3) cómo se resuelve el conflicto; 4) tipo preponderante del amor en la trama. Considerando que los modelos de presentación femenina en la cultura ayudan en la subjetivación de la mujer, las princesas fueron divididas en 5 categorías: 1) princesas clásicas; 2) princesas migrantes; 3) princesas absueltas; 4) princesas libres y 5) princesas confiadas. Cada cuento de hadas estudiado en este trabajo fue analizado desde su época de producción, además de ser contextualizado según el advenimiento del movimiento feminista. Las 15 películas animadas que integraron el corpus de esta investigación son: *Blancanieves y los siete enanitos*, 1937; *La cenicienta*, 1950; *La Bella Durmiente*, 1959; *La Sirenita*, 1989; *La Bella y la Bestia*, 1991; *Aladino*, 1992; *Pocahontas*, 1995; *Mulán*, 1998; *La princesa y el sapo*, 2009; *Enredados*, 2010; *Valiente*, 2012; *Frozen: Una aventura congelada*, 2013, y *Frozen 2*, 2019; *Moana: Un mar de aventuras*, 2016, y *Raya y el último dragón*, 2021. Para posibilitar la categorización propuesta, se planteó una discusión teórica sobre el análisis de los cuentos de hadas a través del psicoanálisis. Además, se trazó un panorama histórico de la participación de la mujer en la sociedad, así como en la consecución de los derechos sociales. Por lo tanto, con este trabajo, se pudo comprobar que, a lo largo de 90 años, los estudios Disney han ido modificando la forma en que presentaban a las princesas, considerando los lineamientos del movimiento feminista y dando mayor espacio a cineastas, a productoras y a directoras para la construcción de personajes.

Palabras-clave: Cuentos de hadas; Feminismo; Disney; princesas; categorización.

SUMÁRIO

| | |
|--|------------|
| INTRODUÇÃO..... | 8 |
| | |
| 1 ERA UMA VEZ OS CONTOS DE FADAS..... | 12 |
| 1.1 Da oralidade à escrita: mães más, fadas rejeitadas e princesas adormecidas..... | 15 |
| 1.2 Quem conta um conto aumenta um ponto: o cinema e a popularização das princesas..... | 43 |
| | |
| 2 E ELAS VIVERAM FELIZES, MAS NÃO PARA SEMPRE..... | 48 |
| 2.1 A psicanálise dos contos de fadas..... | 53 |
| 2.2 Subjetividades femininas: princesas, bruxas e feminismos..... | 68 |
| | |
| 3 UMA PROPOSTA DE CATEGORIZAÇÃO..... | 89 |
| 3.1 Foi você o sonho bonito que eu sonhei: princesas clássicas..... | 92 |
| 3.2 Olha, eu vou lhe mostrar como é belo este mundo: as princesas migrantes..... | 107 |
| 3.3 Livre estou: as princesas absolvidas..... | 138 |
| 3.4 Eu me sinto à beira de um sonho que sempre me fugiu: as princesas libertas..... | 147 |
| 3.5 Nós temos uma escolha de destruir ou construir: a princesa confiante | 152 |
| 3.5.1 Uma nova princesa..... | 154 |
| | |
| CONSIDERAÇÕES FINAIS..... | 157 |
| | |
| REFERÊNCIAS..... | 159 |

INTRODUÇÃO

Os contos de fadas são histórias que, há muitos séculos, são contadas em diferentes culturas, por meio, primeiramente, da oralidade. E foi assim que essas narrativas chegaram até mim: pela voz da minha mãe. Enquanto crescia, eu ouvia histórias de princesas, de bruxas e de fadas que passavam por inúmeros desafios até a realização dos seus sonhos. Nunca foi fácil vencer um dragão, mas minha mãe contava-me que, independentemente do tamanho do obstáculo, o final seria feliz. O que minha mãe apontava foi o que a psicanálise, no início do século XX, entendeu como a estrutura fundamental dos contos de fadas: a concepção de que é preciso ter esperança e perseverança diante dos desafios da vida.

No decorrer dos anos, a tradição oral abriu espaço para a escrita, visto que, a partir do século XVII, muitos escritores na Europa passaram a fazer a escuta dos contos de fadas para transpô-los à escrita. Com a publicação das histórias, criou-se uma nova dinâmica de acesso aos contos: a leitura. Assim, adultos e crianças tornavam-se leitores de contos de fadas, fato que levou muitos autores a escrever versões diferentes da mesma história. E, conforme fui crescendo e reconhecendo as palavras, tornou-se rotina abrir um livro e encontrar nele, agora sozinha, histórias de princesas que precisavam mudar de corpo, mudar de casa ou mudar a estrutura política do reino para realizar os seus desejos.

Com o passar do tempo e com a popularização dos contos de fadas na literatura, um novo modo de contar essas histórias foi criado: a narrativa audiovisual. Em 1937, os estúdios Disney lançaram o seu primeiro longa-metragem de animação cuja protagonista era uma princesa. Dessa data até o presente momento, já foram lançados 15 filmes que compõem a franquia Princesas Disney (grupo de personagens que são protagonistas dos filmes e que têm suas imagens comercializadas em produtos e nos parques da Disney). Na franquia, a personagem não precisa, necessariamente, ter um título na monarquia, mas deve pertencer a alguma família de autoridade na região ou desempenhar um papel de liderança durante o enredo.

Com base nisso, este estudo propõe uma divisão em 5 categorias das personagens da franquia Princesas Disney, ao considerar que cada um desses grupos demonstra uma forma de subjetivação feminina e um modo de apresentação da mulher-princesa. A partir das análises propostas, as 15 personagens foram divididas nas

seguintes categorias: 1) princesas clássicas; 2) princesas migrantes; 3) princesas absolvidas; 4) princesas libertas e 5) princesas confiantes.

A categorização foi feita a partir de quatro critérios de análise: 1) motivo do conflito do conto; 2) participação dos personagens auxiliares; 3) modo como o conflito é resolvido; 4) tipo de amor preponderante no enredo. Além disso, em cada um dos grupos, foram apontados os pontos de convergência entre as histórias, o contexto histórico em que os filmes foram produzidos e as pautas do movimento feminista daquele período, a fim de que se percebessem quais subjetividades femininas foram apresentadas em determinada obra, por meio da análise da personagem princesa.

Em primeiro lugar, foi traçada uma perspectiva história acerca da origem dos contos de fadas, buscando descrever a passagem da oralidade para o registro escrito (primeiro na literatura e depois no cinema). No primeiro capítulo, portanto, expliquei o lugar social dos contos de fadas na cultura e o modo como eles foram disseminados em âmbito global. Para tanto, recuperei uma linha histórica e geográfica sobre o registro de contos de fadas literários na Europa e nas Américas, dando especial atenção à escrita de autoria feminina. Posteriormente, descrevi os passos de Walt Disney até a criação do seu primeiro longa-metragem sobre uma princesa, uma vez que os estúdios Disney e Pixar são os maiores responsáveis pela popularização dos contos de fadas até hoje.

Ademais, no segundo capítulo, foi pensado o referencial teórico que subsidiou a proposta de categorização feita nesta pesquisa. Para tanto, busquei compreender a análise psicanalítica dos contos de fadas, considerando o acesso dessas narrativas ao inconsciente. Nesse sentido, foi possível verificar que a estrutura das histórias estudadas busca um diálogo com o nosso campo simbólico, por meio de metáforas e de símbolos, o que é central para a compreensão das categorias propostas. Além disso, expliquei a construção do pensamento feminista em diferentes períodos de tempo, atentando-me para os processos históricos que levaram esse ideal a transformar-se em um movimento. Sendo assim, contextualizei as diferentes ondas do movimento feminista, cujas pautas e demandas foram centrais para compreender o porquê de ocorrerem mudanças nos modos de apresentação das princesas da Disney.

Após essa recuperação histórica e teórica das origens dos contos de fadas, da

compreensão psicanalítica dessas narrativas e da linha histórica sobre o movimento feminista, propus, por fim, no último capítulo, a categorização das princesas em 5 grupos. No primeiro, analisei como foram pensadas as princesas clássicas, inspiradas nos contos alemães do século XIX. No segundo, mostrei que, apesar de serem mantidos os ideais românticos, as protagonistas passam por um processo de migração da casa para o mundo. No terceiro, as personagens precisam resolver seus conflitos no âmbito familiar e absolverem-se de sua culpa, o que nos apresenta um novo tipo de amor preponderante nas histórias. No quarto, mostrei que as princesas vivem uma jornada de autoconhecimento – e que a ida ao mundo é uma oportunidade para conhecerem-se e amarem-se em sua integralidade. No quinto e último, analisei o desfecho da história a partir do conceito de sororidade, proposto pelo movimento feminista, visto que o grande desafio da princesa é aprender a confiar na mulher que via como inimiga. A esse grupo, inclui uma personagem que ainda não faz parte das Princesas Disney, mas que, pelo sucesso de bilheteria do seu longa-metragem, pode ser a primeira princesa colombiana a compor a franquia.

Desse modo, o *corpus* desta pesquisa é formado pelos 15 filmes da franquia Princesas Disney: *Branca de Neve e os sete anões*, 1937; *Cinderela*, 1950; *A Bela Adormecida*, 1959; *A pequena sereia*, 1989; *A Bela e a Fera*, 1991; *Aladdin*, 1992; *Pocahontas*, 1995; *Mulan*, 1998; *A princesa e o sapo*, 2009; *Enrolados*, 2010; *Valente*, 2012; *Frozen: uma aventura congelante*, 2013, e *Frozen 2*, 2019; *Moana: um mar de aventuras*, 2016, e *Raya e o último dragão*, 2021. Para justificar a hipótese da possível nova princesa, inclui à análise *Encanto*, de 2021. Ressalta-se que, embora haja longas-metragens que dão continuidade à história de muitas princesas, os quais foram citados neste estudo, somente foi colocado em uma nova categoria o filme *Frozen 2*, pois as personagens protagonistas Anna e Elsa passam por inúmeras transformações pessoais, o que as coloca, no segundo filme, em um novo conflito. Nesse sentido, todas as demais princesas cujas histórias têm continuação não passaram por alterações na sua personalidade, sendo, portanto, mantidas no seu grupo de origem.

Logo, esta pesquisa busca apresentar um novo modo de compreensão dos contos de fadas, ao considerar essas narrativas uma ferramenta importante no processo de subjetivação das mulheres. Ademais, o estudo ressalta a recuperação dos contos de fadas no século XX pelo cinema, uma vez que, assim como preconizou

Walt Disney, a sociedade precisa de histórias para acreditar que os sonhos podem ser realizados e os obstáculos, superados. Com isso, busquei, através da categorização, construir um método de análise dos contos de fadas para que eles possam ser entendidos, desde as princesas clássicas até as princesas confiantes, como narrativas feministas.

1 ERA UMA VEZ OS CONTOS DE FADAS

Durante a minha formação acadêmica, os contos de fadas sempre se fizeram presentes, de uma maneira ou de outra – isto é, como leitora, como professora ou como psicóloga. Porém, a minha história com essas narrativas começa muito antes, quando minha mãe sentava-se comigo, ao seu colo, e lia para mim um livro chamado *A Bela e Fera*. Na figura materna, encontrei o que o filósofo alemão Walter Benjamin (2012) define como o narrador genuíno, aquele que, a partir das suas próprias experiências, transmite narrativas de gerações a gerações. Minha mãe é filha de uma mulher contadora de histórias que, concluindo somente a quinta série, conseguiu vencer a depressão e os desafios de cuidar sozinha de três filhos, contando a eles, diariamente, contos populares sobre heróis que, apesar dos desafios, conseguiam os seus finais felizes. Minha avó e minha mãe, por meio de suas experiências, reinventaram os contos de fadas para sobreviverem em um mundo tão cruel para as mulheres. E não há uma forma mais potente de conhecer o mundo do que por meio das histórias contadas pela voz de nossas avós.

Imaginem-se na cozinha duma velha fazenda numa noite escura e fria, o fogão aceso e uma velha avó contando estórias. [...] Na vovó existe um prazer muito grande em lembrar os contos populares que por sua vez a mãe ou a avó contou. Ela quer transmitir seu prazer, mas também uma lição de vida para os seus familiares. Pelos tantos anos que viveu, suas experiências sobre os seres humanos são muitas. Ela não estranha que se fale de bruxas, fadas ou dragões, cavalos alados, príncipes encantados em sapos, mesmo que nunca os tenha visto na realidade concreta. (BONAVENTURE, 2008, p. 7).

Os livros que minha mãe lia para mim – e que, futuramente, se tornariam a matéria-prima dos meus estudos – diziam que eu jamais deveria desistir dos meus sonhos. Sob esse viés, o psiquiatra e psicanalista Celso Gutfreind (2009) explica que o encantamento produzido pelos contos de fadas na criança está intrinsecamente ligado ao fato de, primeiramente, ela ter conhecido a história pela voz da mãe.

Nesse contexto, os contos de fadas foram imprescindíveis para a minha formação enquanto sujeito e, principalmente, para a minha transformação de uma leitora de histórias de princesas a uma mulher feminista, professora e psicóloga. Ao longo do tempo, fui conhecendo narrativas sobre princesas e fadas que me apresentaram um universo muito violento às mulheres. Por meio desses contos, eram

perceptíveis as violências psicológicas que compuseram a vida de muitas meninas, as quais precisaram fugir de casa e viver longe de suas madrastas para conseguir ter uma vida minimamente feliz. Mesmo que, popularmente, tenha sido atribuído às princesas um lugar de passividade feminina, isso não se sustenta quando se analisam os contos de fadas, pois eles nos mostram meninas e mulheres lutando por suas vidas e sofrendo as consequências de serem educadas em uma sociedade patriarcal, como a criação de um sentimento de inveja entre as mulheres, o que fez Branca de Neve ser odiada pela madrasta.

Não me lembro de quando foi a primeira vez em que ouvi uma história, mas não me faltam memórias de minha mãe com um livro em mãos, e eu, atenta, ao seu lado. As histórias, que sempre falavam de pozinho mágico e varinha de condão, hoje fazem parte da profissional que me tornei. Na sala de aula ou na clínica, os contos de fadas representam muito mais do que finais felizes: eles falam sobre encarar desafios, matar os monstros que surgirem no caminho, encontrar redes de apoio e conquistar o amor-próprio – não necessariamente nessa ordem.

Como professora de redação e de literatura, os contos de fadas chegam aos meus alunos para que eles tenham recursos argumentativos para compreender que a ganância da humanidade é a grande vilã que enfrentamos fora do mundo ficcional. É isso o que eles aprenderam com a Moana, vendo a deusa Te Fiti se transformar no monstro Te Ka por perder seu coração que mantinha a natureza viva. Essa situação é análoga ao mundo em que vivemos, pois, como explica o pensador indígena Ailton Krenak (2020), o capitalismo, que corrói a natureza, nos faz criar uma distopia:

[...] em vez de imaginar mundos, a gente os consome. Depois que comermos a Terra, vamos comer a Lua, Marte e outros planetas. A mesma dificuldade que muita gente tem em entender que a Terra é um organismo vivo, eu tenho em entender que o capitalismo é um ente com o qual podemos tratar. Ele não é um ente, mas um fenômeno que afeta a vida e o estado mental das pessoas no planeta inteiro – não vejo como dialogar com isso. (KRENAK, 2020, p. 69).

E são histórias como *Moana: um mar de aventuras* (2016) que nos fazem enxergar a realidade exposta por Krenak (2020). Além disso, na leitura desses textos da literatura e do cinema, eles conhecem melhor o mundo em que vivem e sensibilizam o seu olhar para as dores dos outros. Por exemplo, com a Cinderela, meus alunos reconheceram as violências que mantinham a personagem encarcerada com sua madrasta e com as irmãs, que a escravizavam. Por isso, a ida ao baile foi

fundamental para que Cinderela encontrasse um meio de libertar-se da prisão em que vivia. Sobre isso, a feminista Bell Hooks (2019) explica que a violência doméstica é qualquer tipo de agressão provocada no lar – tanto de um homem a uma mulher quanto de um cuidador a uma criança ou a um adolescente, situação análoga ao que acontece com Cinderela, que é violentada pela sua madrasta.

É também na clínica que os contos de fadas chegam aos meus pacientes adultos e crianças, auxiliando-os a superar o medo dos lobos e a encontrar seus amores verdadeiros. É muito bonito vê-los ouvindo as histórias que conto e, por meio do campo simbólico, apropriando-se de recursos para lidar com suas angústias. Alguns me chamam de Fada Madrinha, o que me faz pensar que, afinal de contas, a varinha de condão de que minha mãe falava nas histórias e que tinha o poder de transformar a vida das pessoas nada mais é do que a palavra, que, na sala de aula e na clínica, digo, escuto, escrevo. E é assim que, constituída de narrativas sobre fadas, princesas e bruxas, entendi a potência de vida que há na palavra, a origem de tudo. A civilização tem origem na palavra: passamos a ter História e histórias quando compreendemos o uso da palavra como tecido da vida. Além disso, a cultura cristã, que é fonte para a concepção moral de muitos contos de fadas, tem como premissa a origem da vida por meio da palavra:

A humanização divina chegou com Cristo e a cristianização do mundo ocidental, cujo mito da criação é o Verbo, a Palavra. “Deus disse: ‘Faça-se a luz!’. E a luz se fez”; ou, no Evangelho de João: “No princípio era o Verbo”. (COELHO, 2012, p. 93).

Não é possível definir a vida em palavras, como disse Krenak (2020), mas a vida é transcendência, e é justamente isso que a palavra nos permite: a experiência de viver, mesmo que para isso não haja uma definição concreta.

Em vez de ficarmos pensando no organismo da Terra respirando, o que é muito difícil, pensemos na vida atravessando montanhas, galerias, rios, florestas. A vida que a gente banalizou, que as pessoas nem sabem o que é e pensam que é só uma palavra. Assim como existem as palavras “vento”, “fogo”, “água”, as pessoas acham que pode haver a palavra “vida”, mas não. Vida é transcendência, está para além do dicionário, não tem uma definição. (KRENAK, 2020, p.29).

Os contos de fadas são textos de origem oral, que, inicialmente, tinham como público-alvo os adultos, uma vez que as histórias continham cenas de adultério, de canibalismo, de incesto e, até mesmo, de mortes violentas. Além disso, a construção

social de infância data somente do século XVII. Foi nesse período que os adultos passaram a ver as crianças como seres dependentes e que necessitavam de cuidados, como explica o psicólogo argentino Esteban Levin (1997).

Por isso, o ato de contar histórias, até o século XVII, era uma prática social que não distinguia crianças e adultos. Logo, é nítido que a transmissão oral dos contos de fadas não tinha como recurso a contação de histórias para crianças, pois elas ganham protagonismo como público leitor a partir do século XVII com a invenção da noção da infância e com a publicação de obras pensadas para os infantes, na França, como as fábulas de Jean de La Fontaine e os contos de Charles Perrault. Foi também da França o papel de publicação, no século XVII, de obras escritas por mulheres – inclusive, o termo “conto de fadas” foi criado por Madame d’Aulnoy, importante escritora francesa –, o que teve continuidade no século XVIII.

Voltando alguns séculos, também se encontra na Itália, no século XVI, contos que apresentam elementos mágicos, escritos por Gianfrancesco Straparola e Giambattista Basile. Seguindo uma linha cronológica e geográfica, no século XIX, Jacob e Wilhelm Grimm registraram inúmeras versões de contos de fadas na Alemanha, sendo as mais conhecidas até hoje, ao lado dos contos de Hans Christian Andersen, escritor dinamarquês contemporâneo aos Grimm.

Ademais, no século XX, o folclorista australiano Joseph Jacobs muda-se para a Inglaterra e registra inúmeros contos da cultura inglesa. No século XX, os contos populares já estavam sendo registrados nas Américas, como é o caso do Brasil, em que o historiador e folclorista Câmara Cascudo foi o responsável pela divulgação da cultura popular.

A lista de folcloristas e de escritores que se dedicaram a registrar histórias da cultura popular é longa, pois os contos de fadas se espalharam de uma ponta a outra do mundo. E, tomando novos caminhos, essas narrativas ganharam outros formatos, chegando ao cinema. Em 1937, os Estúdios Disney lançam o longa-metragem *Branca de Neve e os sete anões*, sendo essa a primeira versão de uma história sobre princesas no cinema. Devido ao sucesso do conto de fadas no formato audiovisual, inúmeras outras histórias foram contadas ao longo de 85 anos pelos estúdios Disney. A empresa investiu não apenas em animações, mas também em *live-actions* – inclusive, contando histórias pela perspectiva das vilãs. Outro importante recurso audiovisual da contemporaneidade é a série *Once Upon A Time*, lançada entre 2011 a 2017, pela emissora abc, a qual cria diferentes versões sobre os contos de fadas, em que os personagens vivem no mundo

real e interação entre si – como é o caso da Rainha Má, de *Branca de Neve*, que na série é irmã da Bruxa Má do Oeste, de *O mágico de Oz*.

Mesmo que os contos de fadas tenham ganhado inúmeras versões, tanto nas páginas de um livro quanto nas telas do cinema, todas as formas de narrar coexistem (oralidade, escrita e audiovisual), visto que, culturalmente, ainda contamos histórias que são recuperadas pela nossa memória ou que são encontradas na literatura e no cinema. Independentemente de como construímos as narrativas, sempre achamos, por meio da palavra, formas de dar sentido à vida.

1.1 Da oralidade à escrita: mães más, fadas rejeitadas e princesas adormecidas

Os contos de fadas, há muitos séculos, fazem parte da cultura oral. Eles eram contados nas tavernas, nas lavouras ou no ambiente doméstico como forma de acesso ao lazer ou como meio de, através do campo simbólico, permitir ao ouvinte o acesso aos sentimentos que nos conectam enquanto humanos: o amor, a perda, o luto e a inveja. A pesquisadora Nelly Novaes Coelho (2020) explica que, por permitir o acesso ao imaginário, os contos de fadas são entendidos como “fontes de conhecimento do homem e do seu lugar no mundo” (p.28).

As histórias sobre princesas e fadas são originárias da cultura oral. Desde que adquiriu a capacidade de compartilhar experiências por meio da fala, o ser humano fez uso da narrativa para dar sentido à sua existência. É desse modo que nascem os mitos – narrativas com elementos sagrados que tentam explicar a origem da vida – e os contos populares – histórias que, oriundas da Idade Média, são representativas do mundo profano.

Coelho (2020) explica que os mitos “São narrativas tão antigas quanto o próprio homem” (p.92), e isso se deve ao fato de que buscar uma explicação para a origem da vida sempre foi uma preocupação humana. São os filósofos pré-socráticos que primeiro procuraram encontrar justificativas para a criação do universo e da vida, buscando achar respostas por meio de princípios lógicos e não dos mitos. O filósofo e pesquisador Danilo Marcondes (1997) explica que os povos da Antiguidade, como os babilônios, os egípcios, os persas, os hebreus, os chineses e os indianos, tinham diferentes formas de explicar os fenômenos da natureza e os ciclos da vida, recorrendo, por vezes, aos mitos. Porém, os gregos foram os responsáveis por promover a passagem do pensamento mítico para o pensamento filosófico-científico. Mesmo que a Mitologia Grega seja

mister para a estrutura da sociedade, coube aos gregos antigos o embate entre o mito e a ciência.

Marcondes (1997) salienta que os mitos constituem a visão de mundo dos indivíduos que compõem determinada comunidade. Por isso, há uma aceitação coletiva no que diz respeito ao sobrenatural, em que, segundo o autor,

[...] tudo é governado por uma realidade exterior ao mundo humano e natural, superior, misteriosa, divina, a qual só os sacerdotes, os magos, os iniciados são capazes de interpretar, ainda que apenas parcialmente. São os deuses, os espíritos, o destino que governam a natureza, o homem, a própria sociedade. (MARCONDES, 1997, p. 37).

Nesse sentido, Coelho (2020) afirma que os mitos podem ser considerados a primeira manifestação do que hoje compreendemos como pensamento religioso, que busca, por meio de deuses ou de Cristo, explicar e justificar os fenômenos da natureza, o nascimento das crianças, as doenças e a morte, por exemplo.

Então, pode-se compreender que foi entre os povos primitivos que nasceram os primeiros deuses – e, a partir disso, o que Coelho (2020) chama de pensamento mágico, que é a atribuição da ação de um deus a algo sobrenatural. Séculos mais tarde, o pensamento religioso foi mitificado no ocidente com a atribuição da origem da vida a Deus e à criação do Universo em 7 dias.

Segundo Coelho (2020), a fada, uma mulher com poderes sobrenaturais, é pertencente à cultura celta. Os povos celtas foram tribos que habitaram a Europa, especialmente as Ilhas Britânicas, entre 1200 a.c e 500 d.c. A sociedade celta era dividida em quatro grupos: os druidas, os nobres e guerreiros, os homens livres e os escravos (HAYWOOD, 2018). Os druidas eram o principal grupo da sociedade, pois eram responsáveis por atribuições jurídicas, filosóficas e religiosas, isto é, eram responsáveis pela disseminação do conhecimento. A esse grupo, pertenciam as fadas: druidesas, magas e profetisas.

Ademais, para Coelho (2020), a fada aparecia nos contos celtas, principalmente, ligada a cultos ou a ritos religiosos. Nesse primeiro momento, as fadas aparecem nas histórias como as amadas dos heróis, incomparáveis em beleza e poder. Porém, ainda para Coelho (2020), com a cristianização do mundo ocidental, elas passaram a ser mediadoras de conflitos entre amantes humanos. Sua inserção na literatura escrita ocorreu na Idade Média, com as novelas de cavalaria e os *lais* (forma musical

monofônica, muito comum na França nesse período), que se popularizaram na Europa. Mais tarde, com o processo de colonização, chegaram às Américas.

Tornaram-se conhecidas como seres fantásticos ou imaginários, de grande beleza, que se apresentavam sob forma de mulher. Dotadas de virtude e poderes sobrenaturais, interferem na vida dos homens, para auxiliá-los em situações-limite, quando já nenhuma solução natural seria possível. (COELHO, 2020, p.78).

É também atribuída aos celtas a estrutura do conto de fadas da cultura ocidental, isto é, aquele que tem como enfoque uma problemática existencial e cuja resolução ocorre por intermédio do amor. Tradicionalmente, essas histórias têm como personagens príncipes que se casam com princesas ou reis que se casam com plebeias (e que, em função do matrimônio, tornam-se rainhas). Logo, é perceptível que os contos de fadas tradicionais dizem respeito à monarquia. O rei e o imperador são os monarcas, ou seja, exercem a função de chefes de Estado, o que se mantém igual até a sua morte ou até que haja renúncia. Quando isso ocorre, quem assume o trono é o herdeiro homem, geralmente o filho mais velho ou o irmão, ambos com título de príncipe. Sobre isso, é interessante notar que, tradicionalmente, na monarquia, o poder do Estado passa apenas pelas mãos masculinas. Isto é, seja pela linhagem real, seja em função do matrimônio, não cabe à rainha o papel de liderança – situação que é representada nos contos de fadas.

Nessa perspectiva, a princesa, filha do rei ou do imperador, mesmo que não assuma a chefia do Estado, é preparada para manter boas relações exteriores, além de ter acesso à educação formal, à cultura erudita e ao aprendizado de diferentes línguas. A princesa é importante para a monarquia porque, antes do processo de colonização, era possível estender territórios por meio do matrimônio e, conseqüentemente, aumentar o domínio dos reinos.

Mesmo que, atualmente, ainda existam países cujo Estado organiza-se sob a lógica de uma monarquia, como no caso da Inglaterra, o rei ou a rainha não tomam decisões sozinhos, pois são afiliados a um parlamento. Além disso, a figura da princesa, no imaginário social, também está intrinsecamente ligada às personagens criadas pelos estúdios Disney, em longas-metragens de animação, desde 1937. É importante ressaltar que elas não são, necessariamente, filhas de reis ou de imperadores, pois a franquia Princesas Disney é composta por personagens que possuem título de nobreza – seja por herança, seja por matrimônio – ou que passem a exercer alguma posição de liderança ao

longo da história. Ademais, apesar de que os contos de fadas tradicionais utilizem como protagonistas os personagens da monarquia, com o passar do tempo, essas histórias foram assumindo inúmeras versões, dando maior destaque, inclusive, a pessoas comuns.

Após essa breve definição sobre as figuras que compõem os contos de fadas, é importante considerar os elementos que fazem parte da estrutura narrativa. Em primeiro lugar, necessita-se compreender a diferença entre contos de fadas e contos maravilhosos. Os contos maravilhosos são narrativas populares que surgiram durante a Idade Média e que, por meio de elementos mágicos, retratavam as violências de um dos períodos mais sanguinários da História, visto que muitas pessoas foram acometidas por guerras, como as Cruzadas, ou por doenças, como a peste negra. Além disso, essas histórias falavam sobre heróis comuns que conquistavam uma oportunidade de ascensão social.

Os contos medievais apresentavam brutalidade nas relações sociais, pois assim era o mundo em que essas narrativas surgiram. Coelho (2020) exemplifica isso ao considerar que:

Nos contos populares medievais, o mundo feudal está representado em toda sua crueza: o marido que brutaliza a esposa (*Grisélidis*); o pai que deseja a própria filha (*Pele de Asno*); as grandes fomes que levavam os pais a abandonarem seus filhos na floresta (*João e Maria*); a antropofagia de certos povos, que se transforma no gigante comedor de crianças (*João e o pé de feijão*); entre outros. (COELHO, 2020, p.44-45, grifos da autora).

Nos contos maravilhosos, há sempre mediadores mágicos para auxiliar os protagonistas a vencerem os seus desafios (como as fadas, uma lâmpada mágica ou uma varinha de condão). O mitologista Joseph Campbell (2013) explica que, na jornada do herói – estrutura narrativa dos poemas épicos –, há sempre personagens auxiliares que têm como função ajudar o protagonista a resolver uma problemática – nos contos de fadas dos estúdios Disney, por exemplo, as princesas têm animais, objetos falantes, fadas ou príncipes que cumprem esse papel.

Todavia, um mediador mágico também é utilizado para gerar o obstáculo que separa o herói da sua conquista (o que fica a cargo de gigantes, de dragões – pertencentes, tradicionalmente, à cultura dos povos vikings, que habitavam a Escandinávia entre 793 a.c e 1066 a.c – ou a qualquer outro ser sobrenatural que cumpra a função de vilão). Um dos mais tradicionais mediadores mágicos que atrapalham as princesas é a bruxa, representada nos contos de fadas como uma mulher velha, fora dos padrões de beleza e conhecedora de magia perigosa. É válido ressaltar que, para a

historiadora italiana Silvia Federici (2019), o título de “bruxa” foi dado às mulheres sábias desde a Idade Média. Por isso, para paralisar a luta por direitos básicos ao público feminino, como o não exercício de submissão em relação a um homem, as mulheres insubordinadas, cultas e militantes foram perseguidas pela Inquisição e queimadas em fogueiras. Elas eram vistas como perigosas porque representavam oposição ao sistema patriarcal vigente desde os feudos – e, nos contos de fadas, foram representadas como vilãs, visto que detinham conhecimento sobre a natureza, as ervas e seus usos medicinais. Os contos *João e Maria* e *Branca de Neve*, registrados por Jacob e Wilhelm Grimm, no século XIX, são exemplos disso, pois ambas as histórias apresentam as bruxas como mulheres malvadas.

Com isso, Coelho (2020) explica que os contos de fadas possuem elementos maravilhosos, mas o que os diferencia é o propósito da ação do protagonista. Isto é, nos contos maravilhosos, o herói é motivado por uma problemática material e social para sua ascensão, visto que se trata de uma pessoa comum – geralmente pertencente a uma classe econômica baixa. Já nos contos de fadas tradicionais, a personagem principal é atravessada por um problema de ordem espiritual, ética ou existencial e, geralmente, é pertencente à nobreza.

Apresentando elementos mágicos na estrutura narrativa e o amor romântico como dispositivo de resolução do conflito, muitas histórias foram resgatadas da oralidade e registradas na escrita. Coelho (2020) afirma que os contos de fadas possuem raízes tanto orientais quanto ocidentais.

A fonte oriental dos contos de fadas é decorrente da Índia e diz respeito à coletânea *Calila e Dimna*, que é um conjunto de narrativas fantásticas utilizadas pelos discípulos de Buda para fazer a sua pregação a partir do século VI. Para difundir o budismo, esses pregadores visitavam as distintas aldeias e explicavam os ensinamentos de Buda por meio de situações que permitiam ao ouvinte acessar a linguagem simbólica. Nesse sentido, *Calila e Dimna* reuniu fábulas, parábolas e contos que apresentavam elementos mágicos. Além disso, essas narrativas falavam sobre humanos defrontando-se com os sentimentos que, séculos mais tarde, seriam fundamentais para a construção dos contos de fadas tradicionais: amor, inveja, ciúmes, traição e ambição. No século XIII, *Calila e Dimna* chegou à península ibérica, visto que Afonso X, rei de Castela e Leão, no noroeste da Espanha, patrocinou a tradução da obra para o castelhano – edição a qual foram acrescentados novos contos, tardiamente descobertos. A obra foi

considerada um manual de formação para os príncipes, pois as histórias apresentavam castigos severos aos reis que não exerciam com seriedade a sua função.

Outro texto oriental que foi fonte para o surgimento de contos maravilhosos e de contos de fadas foi *Sendebār ou O Livro dos Enganos das Mulheres*, atribuído ao filósofo hindu Sendabad e difundido nos séculos IX a XIII, também traduzido para o castelhano. Segundo Coelho (2020),

[...] ele pode ser incluído entre os precursores do conto de fadas, uma vez que o seu conflito básico é de natureza existencial: *a paixão amorosa e a sabedoria da palavra* são postas em jogo, para preservação de uma vida. Seu argumento gira em torno do eixo paixão-ódio-sabedoria. (COELHO, 2020, p.39, grifos da autora).

Além disso, *Sendebār* apresenta outro elemento fundamental que será visto nos contos de fadas europeus: a mulher vilã na figura da madrasta. Na história, o rei condena o filho à morte após a madrasta acusá-lo de tentar abusá-la, o que não era verdade. A madrasta inventou a cena de violência para vingar-se do príncipe, que a havia rejeitado. Como visto nos contos de fadas tradicionais, o bem vence o mal, visto que o príncipe consegue provar a sua inocência (com a ajuda de personagens auxiliares), e a madrasta cruel é queimada viva (situação encontrada, por exemplo, em *Branca de Neve*, dos irmãos Grimm, pois a madrasta da princesa tem como punição dançar com sapatos em brasa até a sua morte).

Em *Sendebār*, há uma estrutura narrativa extremamente interessante, que é a manutenção da vida por meio de histórias, pois, para tentar salvá-lo da pena de morte, os sábios testemunham a favor do príncipe, contando exemplos de situações que demonstravam o seu bom caráter para que o rei acreditasse em sua inocência. A madrasta rancorosa e o príncipe injustiçado também adquirem voz narrativa. Segundo Coelho (2020), é desses episódios contados para a defesa ou a acusação do príncipe que surgem outros contos maravilhosos, os quais, no século XVIII, quando *Sendebār* foi publicado integralmente, chegam ao ocidente. Essas histórias são: *Aventuras de Simbad*, *Ali Babá e os quarenta ladrões* e *Aladim e o Gênio*.

David Arbesú (2019), pesquisador em estudos medievais, reconhece que *Sendebār* teve diferentes traduções e compilações de contos ao longo dos séculos. Mesmo que a primeira versão, escrita em sânscrito, tenha sido perdida, existem versões persas, árabes, gregas, hebraicas, sírias e a castelhana, que foi a responsável pela difusão da obra na Europa. Entre elas, Arbesú (2019) chama atenção para um manuscrito árabe,

o qual contém uma história intitulada *Cento e uma noites*, que apresenta relações com a estrutura narrativa de *As mil e uma noites* – coletânea que, apenas mais tarde, seria difundida no oriente. Acredita-se que, enquanto *Sendebar* tenha origem egípcia – inclusive, porque os conflitos existenciais dos personagens e a culpabilização da mulher são muito próximos da narrativa maravilhosa *Dois irmãos*, encontrada em um papiro egípcio do século II a.c –, *Cento e uma noites* é de uma região próxima, sendo oriunda da Tunísia.

Muitos dos contos que se popularizaram com *Sendebar*, como *Aladim e a lâmpada maravilhosa*; *As aventuras de Simbad, o Marujo* e *Ali Babá e os quarenta ladrões* (Coelho, 2020), foram compilados em conjunto a outras tantas narrativas orientais e publicados em uma coletânea no século XV, intitulada *As mil e uma noites*. Para a pesquisadora Ana Lúcia Merege (2010), os contos que compõem essa coletânea têm origem persa, hindu, grega, egípcia e árabe, haja vista que passaram por muitas versões e traduções até serem reunidos em apenas um volume. No século XVIII, essas histórias chegam ao ocidente, através da tradução francesa feita pelo escritor e orientalista Antoine Galland, em 1704.

É importante ressaltar que, como explica Merege (2010), mesmo que *Sendebar* esteja associado ao surgimento dos contos de fadas, em função do conflito existencial que é gerado entre os personagens da monarquia (rei, príncipe e madrasta má), muitos contos que dele surgiram e que, adaptados, compuseram *As mil e uma noites* tratam-se de contos maravilhosos, pois o propósito dos heróis era a ascensão social, ou seja, um conflito material. Ademais, com a passagem dos séculos e com as transformações culturais, os contos de fadas e os contos maravilhosos foram se adaptando às sociedades, mesclando influências orientais e ocidentais. Sobre isso, Merege (2010) explica que

A longa permanência dos muçulmanos no Ocidente, na Idade Média, e o intenso intercâmbio cultural que então se verificava tanto na Europa quanto em partes da Ásia e da África, fez com que se mesclassem as narrativas orientais e ocidentais, formando-se assim um substrato multicultural a partir do qual nasceu a literatura daquela época, povoada de fadas e encantamentos. (MEREGE, 2010, p.37).

As mil e uma noites é um compilado de contos maravilhosos, situados em um Oriente com paisagens exóticas e representativos de uma cultura nada moralizante – diferentemente dos contos que circulavam no século XVIII (cujos desfechos eram pautados pela moral cristã), período em que a coletânea fora traduzida na França. Na

história, Sherazade casa-se com o sultão que assassina todas as esposas após a noite de núpcias. Para evitar a morte, Sherazade desperta a curiosidade do marido: ela conta a ele uma história e promete finalizá-la apenas na noite seguinte. Desejando saber como continua o enredo, o sultão aguarda até a próxima noite – e, assim, passam-se mil e uma noites, Sherazade tem filhos com o sultão e salva a sua vida por meio da contação de história. A pesquisadora Cinara Ferreira Pavani (2004) compreende que Sherazade conquista a manutenção da vida por meio da literatura e, ao salvar a si, salva todas as demais mulheres que teriam a mesma punição, caso ela fosse morta pelo sultão.

Entre as tantas histórias que completam *As mil e uma noites*, estão contos maravilhosos, com mediadores mágicos (como o gênio e a lâmpada) e personagens buscando meios de sobreviver à barbárie e à pobreza (como Aladim). Para Pavani (2004), a obra estrutura-se de forma a contar histórias dentro de histórias. As implicações vividas entre os personagens, como o amor e a morte, são temáticas universais que irão compor os contos de fadas. Para Coelho (2020),

Embora nascidas no Oriente e fiéis aos seus costumes e as suas visões do mundo, bem diferentes da visão ocidental, as histórias contadas por Sherazade se tornam universais, porque *enraizadas na natureza humana* e suas necessidades básicas de sobrevivência física e de realização econômica, social e afetiva. Por meio de uma ótica agudamente crítica e satírica, são denunciados os grandes vícios ou erros que perturbam a harmonia do mundo (o impulso para fazer e o saber, o desejo de descoberta do novo, a generosidade, o amor...). (COELHO, 2020, p.42, grifos da autora).

É importante considerar que a primeira grande narradora da literatura universal é uma mulher. Tradicionalmente, são as mulheres as responsáveis por, através do uso da palavra, transmitir às novas gerações a sabedoria da vida. Foi assim que tive acesso aos contos de fadas, por meio da voz de minha mãe e de minha avó materna. Isso também ocorreu com Jacob e Wilhelm Grimm, na passagem do século XVIII para o XIX, pois eles conheceram muitos contos populares através das histórias contadas por Katharina Dorothea Viehmann, uma exímia contadora de histórias que se casou com Wilhelm Grimm. Anos mais tarde, o produtor cinematográfico Walter Elias Disney, mesmo tendo uma infância de muitas negligências, foi também um bom ouvinte de histórias – o que resultou no seu interesse em recontar os contos de fadas.

Além disso, nota-se que, ao narrar, Sherazade subverte o feminicídio ao qual todas as esposas do sultão eram expostas. Isso demonstra que, em *As mil e uma noites*, ao assumir a voz narrativa, a figura da mulher já é apresentada com maior protagonismo, visto que rompe com o papel de submissão aos desejos do homem. Essa

é uma importante diferença entre *As mil e uma noites* e *Sendebâr*, obra cujos contos reiteram uma visão negativa do feminino, associado à rejeição e à inveja – o que, mais tarde, será visto através das vilãs de *A bela adormecida* e *Branca de Neve*, respectivamente, tanto na literatura (com os contos de Jacob e Wilhelm Grimm) quanto no cinema (com os longas-metragens de animação produzidos por Walt Disney).

Merege (2010) explica que os mediadores mágicos encontrados em *As mil e uma noites* são diferentes daqueles descritos nos contos de fadas europeus, haja vista que essa coletânea possui origem oriental. Por exemplo, a função da fada marinha – personagem de grande importância no conto *Cinderela*, dos irmãos Grimm – é realizada pelo gênio da lâmpada, como no caso de *Aladim e o gênio*. Além disso, os gênios não apenas assumiam o papel da resolução do conflito (chamados de djinns), como também poderiam ser os vilões da história, como os efrits. Nesses contos, também havia devas (deuses hindus) e feiticeiras humanas.

Além de traduções de contos orientais que chegaram à Europa, houve ainda a iniciativa de muitos escritores em transpor para a escrita contos populares que circulavam em seus países. Concomitante a isso, também foram criados contos de fadas, fábulas ou contos maravilhosos, publicados na mesma época.

Segundo o pesquisador Alexandre Callari (2012), um dos primeiros escritores a registrar contos populares na Europa foi Giambattista Basile, na Itália, no século XVII. É do autor a primeira versão escrita no Ocidente do conto que, mais tarde, conheceríamos como *Branca de Neve*. A versão italiana, intitulada *A jovem escrava*, conta a história de uma menina que, ao ter seu cabelo penteado por um pente mágico, aparentemente falece. Sua mãe pede que o tio da jovem fique responsável pelo enterro e acaba morrendo de tristeza. O tio coloca o corpo da sobrinha em 7 caixões de cristal e guarda-os em um quarto chaveado da sua casa. A esposa dele, incomodada com o mistério de nunca entrar no quarto, espera que o marido viaje para descobrir o que ele mantinha guardado como tesouro.

Ao ver a bela menina no caixão, a esposa sente-se traída e, enciumada, espanca a jovem. Com isso, o pente sai de seu cabelo e ela desperta, porém, com o rosto deformado pelas agressões. A partir de então, a tia escraviza a menina, fazendo-a trabalhar em casa sem descanso e sem remuneração. Quando o tio retorna, ele não reconhece a nova face da sobrinha, que, muito deprimida por todas as violências que sofrera, pede a ele uma boneca para ser sua companhia e uma faca para se matar. É com isso que o tio descobre o que se passou com a sobrinha. Como desfecho do conto, ele

pune a esposa devolvendo-a para a família e, muito feliz por ter a sobrinha viva, arranja para ela um casamento com um homem amoroso, que daria a ela uma vida feliz.

Com base no enredo, são perceptíveis os elementos centrais do conto de fadas. Em primeiro lugar, há o mediador mágico responsável pelo conflito: o pente que adornece a jovem. Em segundo, existe a vilã, representada não por uma madrasta ou pela bruxa, mas pela tia, que, ressentida, violenta a sobrinha. Nesse caso, já é apresentada a mulher que, por motivos de ressentimento, de inveja ou de ciúmes, torna-se a vilã da história.

Além disso, o conto gira em torno do conflito existencial da jovem, que precisa livrar-se da escravização imposta pela tia. É notável a brutalidade da situação em que vive a menina, pois ela chega a pensar em suicídio. Por esse motivo, o conto mostra ao leitor a consequência do adoecimento psíquico da personagem (a desistência da vida), o que não se mostrará comum nos contos de fadas alemães, cujas protagonistas, apesar da violência que vivem, possuem rede de apoio para resolverem seus conflitos emocionais.

Mesmo que não seja o par romântico quem resgata a menina do seu sofrimento, o final feliz será o casamento – situação que será amplamente difundida nos contos de fadas até o século XX, quando essas histórias já ganharam versões para o cinema. Outro ponto interessante a se notar é que, mesmo que haja a punição da tia malvada com a sua devolução à família, não ocorre nada trágico com ela. Especialmente a partir do século XIX, a dicotomia entre bem e mal é potencializada, e o personagem vilão, geralmente uma mulher no papel de bruxa, é punido com violência física ou levado à morte.

Basile foi o difusor dos contos de fadas na região de Nápolis. *A jovem escrava* e mais 49 contos foram publicados em 1634 (postumamente, por sua irmã Adriana Basile), em um volume intitulado *Pentamerão: o conto do conto*. Nessa coletânea, há a versão italiana da história que se popularizou como *Cinderela* ou *A gata borralheira*, chamada *A gata cenerentola*. O *Pentamerão*, de Basile, é um título que dialoga com o *Decamerão*, do escritor italiano Boccaccio, publicado no século XIV, e que se trata da reunião de contos satíricos, eróticos e trágicos, sendo reconhecido como um espelho da vida na época em que fora lançado.

Anteriormente a Basile, no século XVI, outro escritor da Itália também publicou sua versão de contos que se popularizaram no folclore italiano. É de Straparola a história de Biancabella, que, conforme explica Coelho (2020, p.46), é uma “moça transformada em cobra que retoma a forma humana e linda depois de um banho de leite e orvalho dado por sua irmã”.

Em relação a esses primeiros contos popularizados na Itália, tanto em Basile quanto em Straparola, são notáveis mediadores mágicos que ou geram o conflito ou auxiliam na sua resolução. Além disso, são comuns temas como amor romântico, conflitos familiares e metamorfoses entre humanos e animais. Ainda, é nítido que as mulheres são, majoritariamente, as protagonistas das histórias, aparecendo em dois papéis: como amarguradas ou enciumadas e como submetidas a algum conflito existencial (violência física ou psicológica), do qual precisam sair para viver o seu final feliz. Sobre isso, é importante considerar que, até o século XVI, ainda não havia nenhum movimento consolidado de luta pelos direitos das mulheres, como acontece no século XVIII com a Revolução Francesa e o que hoje chamamos de “primeira onda do movimento feminista”. Anteriormente a isso, houve esforços de muitas mulheres para que o patriarcado deixasse de aprisionar o gênero feminino. Porém, elas foram chamadas de bruxas, perseguidas e capturadas pela Inquisição, desde a Idade Média, como explica Federici (2019).

Com isso, pode-se compreender que, enquanto foi negado às mulheres o direito de escreverem suas próprias histórias, os homens registraram contos a partir da lógica do patriarcado, em que a mulher era objeto de desejo do homem (como em *A pele de asno*, cujo pai decide se casar com a própria filha) ou destinada a ser sua esposa (como visto em *A jovem escrava*).

Pouco tempo depois, no século XVII, na França, surge um dos maiores nomes dos contos de fadas do ocidente: Charles Perrault. Advogado e escritor, Perrault não apenas registrou histórias que ouvia desde a infância, como também as direcionou para as crianças. Isso foi possível porque é nesse período que a sociedade burguesa estava construindo uma noção sobre a infância. Para o historiador medievalista Philippe Ariès (1978), na Idade Média, as crianças eram consideradas inferiores aos adultos. Essa situação muda entre o final do século XVI e durante o século XVII, quando se percebe que as crianças precisam de cuidados. Logo, quando é criada uma concepção sobre infância, a criança passa a ser vista como um público leitor e, por esse motivo, os contos de Perrault são direcionados aos infantes, com caráter moralizante, para contribuir para a sua formação ética.

Perrault faz parte do grupo de pessoas que, assim como eu, conheceram os contos de fadas por meio das histórias contadas pela mãe. A publicação do seu livro ocorre em 1697, cujo primeiro título é *Histórias ou contos de tempo passado com moralidades*. Posteriormente, a obra ganhou um novo nome e, atualmente, nós a

conhecemos como *Contos da mamãe gansa*. Não é por acaso que a imagem da Mãe Gansa dá título ao livro, pois, como explica Coelho (2020, p.83), "A Mãe Gansa era uma personagem dos velhos contos populares, que contava histórias para seus filhotes fascinados".

Como o primeiro título sugere, os contos de fadas de Perrault apresentavam uma educação moral. Isso era comum em uma época em que se pensavam as primeiras histórias para a infância. Contemporâneo de Perrault, o escritor Jean de La Fontaine escreveu inúmeras fábulas – histórias que sempre apresentam uma moral ao final e que são protagonizadas por animais –, tendo como base o fabulista grego Esopo, as quais foram publicadas anteriormente aos contos de Perrault. A primeira coletânea de La Fontaine foi lançada em 1668 e dedicada ao filho do rei vigente na França, rei Luiz XIV, um grande impulsionador da cultura francesa. A última edição de suas fábulas foi publicada em 1693.

Segundo a pesquisadora Katia Canton (2005, p.11), Perrault é "o mais conhecido e importante autor de contos de fadas de sua época". O autor recolheu contos da cultura popular e acrescentou a eles os valores morais da época em que vivera. Uma das histórias mais famosas escritas por Perrault é *A Bela Adormecida no bosque*. Nela, o rei e a rainha organizam o batizado de sua primeira filha e convidam sete fadas da região para darem bênçãos à criança. Porém, eles se esquecem de chamar uma velha fada que, ressentida com a falta de decoro do rei e da rainha, aparece no batizado para amaldiçoar a princesa: ao chegar à adolescência, ela iria furar o dedo em uma roca de fiar e morrer. O feitiço consegue ser amenizado pelas fadas que ainda não haviam presenteado a criança, então, a princesa não morreria, mas dormiria por 100 anos.

A maldição é cumprida e, passado esse tempo, a princesa desperta. Quando acorda, o príncipe está ajoelhado ao seu lado, aguardando-a para que possam viver uma história de amor. Mesmo que não haja o despertar por meio do beijo, visto que a princesa acorda porque já se passaram os 100 anos, ainda é perceptível o desfecho do amor romântico, que garantirá à jovem o seu feliz para sempre. Então, até essa parte da história, são notáveis os elementos estruturantes do conto de fadas: o conflito existencial, que é a espera da princesa em sono profundo; o mediador mágico, que é a velha fada e sua maldição; e o amor romântico, que aguarda a princesa em seu leito.

Todavia, a história de Perrault não se encerra no encontro do par amoroso. Após o despertar, a princesa e o príncipe casam-se e têm dois filhos: Aurora e Dia. Porém, as crianças são escondidas da mãe do príncipe, pois a rainha é uma ogressa e poderia

devorá-los. Após a morte do rei, o príncipe assume a liderança do reino e, conseqüentemente, Bela, Aurora e Dia passam a conviver com a rainha ogra. Certo dia, o novo rei parte para a guerra, e Bela e as crianças ficam sozinhas com a rainha, que manda um empregado matá-los para fazer deles a sua ceia. Felizmente, o empregado engana a rainha e dá a ela carne de animais. Mas a ogra descobre a traição e organiza um plano para matar seus traidores. O rei chega a tempo de salvar sua família e é a ogra quem acaba sendo devorada por víboras. Com o desfecho, percebe-se que o bem vence o mal e que a vilã é punida com a morte (um castigo muito mais violento do que apenas ser devolvida à família, como visto no conto de Basile).

Na história de Perrault, mantém-se a dualidade entre a mulher vítima e a mulher má, característica do conto de fadas tradicional. À princesa, cabe cumprir o papel de esposa e de mãe e de carregar em si beleza e doçura, o que é sintomático de uma sociedade estruturalmente patriarcal, que enquadra a mulher em padrões de beleza e de comportamento. Para a pesquisadora Regina Michelli (2013), nos contos de Perrault,

As protagonistas femininas respondem, inevitavelmente, por atributos consagrados e exigidos às mulheres pela sociedade daquela época, referendando expectativas culturais passíveis de ainda existirem em alguns segmentos sociais. Em primeiro lugar, são belas, elemento até hoje responsável pela atração exercida sobre a figura masculina numa cultura definida pela visibilidade. (MICHELLI, 2013, p. 501).

Em contrapartida, a mulher má é vista tanto na velha fada ressentida quanto na rainha ogra. É interessante notar que Perrault escolhe chamar a primeira vilã de fada e não de bruxa. Na cultura celta, segundo Coelho (2020), as fadas são mediadoras de conflitos, isto é, ajudantes. Porém, podem assumir o mal e, quando isso ocorre, são chamadas de bruxas. Para a autora, "Vulgarmente se diz que fada e bruxa são formas simbólicas da eterna dualidade da mulher ou da condição feminina" (COELHO, 2020, p.78).

Coelho (2020) também explica que a imagem das ogressas ficou popular nas novelas de cavalaria durante a Idade Média. Como exemplo, há Melusina: na cultura celta, uma maga responsável pelas águas doces; em muitos contos, ela aparece como um ser metade mulher, metade serpente. Michelli (2013) toma como base a lenda de Melusina para explicar que a rainha-ogro de Perrault surge no conto como uma forma de o rei fortalecer seu poder, visto que a esposa possuía muitas riquezas materiais que solidificariam o seu reinado. Para Michelli (2013, p. 514): "Nesse viés, a rainha ogra

representa essa ascendência sobrenatural, de origem pagã, que traz riqueza ao casamento, mas será demonizada pela cultura cristã”.

Mesmo que os contos de fadas, em muitas versões, em diferentes períodos de tempo, acabam por reproduzir estereótipos de gênero, é necessário considerar que essas histórias nos permitem refletir sobre as diferentes violências que assolam as mulheres, visto que as princesas, as fadas ou as bruxas são apenas um reflexo do que o machismo faz com conosco: coloca-nos como inimigas umas das outras; faz com que tenhamos insegurança em relação aos nossos corpos, aprisiona-nos em torres. Nesse sentido, a princesa de um conto de fadas é sempre uma mulher em luta pela sua liberdade – física ou mental – e que, dependendo do contexto, necessita de uma rede de apoio (um príncipe ou uma fada madrinha) para conquistar o seu final feliz.

Em relação à construção das personagens femininas nos contos de fadas, é importante considerar que, na França, entre os séculos XVII e XVIII, muitas mulheres escreveram e publicaram histórias com elementos do maravilhoso. Nessa época, eram comuns na França salões literários organizados por mulheres intelectuais, que se reuniam – inclusive com homens – para a leitura e a discussão de textos – às vezes de autoria própria. Segundo Coelho (2020), Perrault frequentava esses espaços em defesa das mulheres e foi em função dessas reuniões que ele começou a escrever os contos que o transformaram no precursor da literatura infantil. Um exemplo disso é o conto *A paciência de Grisélidis* ou *A paciência de Griselda*, escrito por Perrault em versos, no qual é representada a tirania dos homens em relação às mulheres.

Na história, o rei submete a esposa a inúmeras violências psicológicas, inclusive, mentindo para ela que a filha do casal estava morta, apenas para afastar a rainha da criança. Ao final, já passados anos, o rei diz que irá se casar com uma nova esposa e pede para que a rainha eduque a moça. Porém, essa jovem é a filha do casal, e o casamento falso foi apenas mais uma forma de o tirano maltratar emocionalmente a rainha. Ele torna pública a obediência dela, como se a sua submissão fosse uma escolha. Com isso, segundo Coelho (2020), Perrault buscou mostrar a forma déspota como o homem tratava a mulher, visto que as intelectuais que organizavam os salões culturais eram constantemente debochadas e subjugadas pelo público masculino.

Coelho (2020, p.82) explica que nessas reuniões eram lidos os chamados "romances preciosos", os quais continham elementos da Antiguidade Clássica e do maravilhoso medieval. De acordo com a autora, "Por analogia a esses romances postos em moda, essas defensoras dos direitos intelectuais das mulheres passaram a ser

chamadas de 'preciosas'" (COELHO, 2020, p.82). Do salão das preciosas, surgiram muitos contos de fadas de autoria feminina e textos que propunham reflexões sobre o lugar de submissão dado à mulher na sociedade – o que foi primordial para a primeira onda do movimento feminista, que teria como marco, pouco tempo depois, a Revolução Francesa.

Os salões dirigidos por mulheres foram muito importantes para discussões políticas que pensaram as demandas femininas. Com o surgimento da Revolução Francesa, segundo a historiadora francesa Christine Le Bozec (2019), esses espaços tornaram-se os clubes femininos, a partir de 1791, em que as mulheres buscavam formas de atender às pautas do movimento, como a possibilidade de divórcio e o acesso à escolarização para as meninas camponesas. Dois anos depois, os clubes femininos foram proibidos pelo governo francês, para evitar que as mulheres fortalecessem sua luta.

Com essa proibição, as intelectuais criam, segundo Le Bozec (2019), a Sociedade das Republicanas Revolucionárias, que reúne um grupo de mulheres que se organizam para lutar pelo direito ao voto e para portar armas – o que, infelizmente, não é conquistado nesse período. É justamente nesse momento que a sociedade passa a restringir cada vez mais o acesso das mulheres à esfera pública, buscando desacelerar a luta por direitos básicos. Por isso, a escrita foi uma arma muito poderosa das mulheres, que conseguiram manter sua voz ativa graças à circulação de seus textos.

Esse contexto é importante para os contos de fadas, pois Madame de Villeneuve, um dos principais nomes do gênero, foi uma das intelectuais que participou dos salões em defesa dos direitos das mulheres. Gabrielle-Suzanne Barbot de Villeneuve, conhecida como Madame de Villeneuve, escreveu a versão mais antiga do conto *A Bela e a Fera*. Mesmo que histórias de metamorfose entre seres humanos e animais e relacionamento afetivo entre feras e damas fossem temáticas já encontradas em *O asno de ouro*, obra do filósofo romano Lúcio Apuleio, do século I d.c, é de Villeneuve a versão que até hoje é mundialmente conhecida: o amor entre uma bela moça e um príncipe, transformado em fera por uma feiticeira.

O conto *A Bela e a Fera* foi publicado, pela primeira vez, em 1740. Na história, Bela é a filha mais nova de um comerciante rico, que acaba perdendo todo o seu dinheiro. Em decorrência disso, a família é obrigada a mudar-se para uma fazenda. Bela, suas cinco irmãs e seus seis irmãos passam a viver com o pai nessa nova realidade. Os homens acabam dedicando-se ao trabalho braçal, e às mulheres cabe

encontrar um bom casamento. Por ser Bela a moça mais bonita e inteligente, todos os pretendentes da cidade querem se casar com ela. É interessante notar que, no conto, não apenas a beleza da personagem é exaltada, como também sua inteligência.

Passado algum tempo, o comerciante tenta fazer um trabalho, porém, sem sucesso. No retorno para casa, ele encontra um castelo encantado. Cansado e com frio, ele adentra o lugar e depara-se com uma refeição magicamente posta à mesa, com roupas e com uma lareira quente. No dia seguinte, após dormir confortavelmente, o homem organiza-se para ir embora do castelo, mas se lembra de que Bela havia pedido a ele que lhe trouxesse uma rosa no retorno – enquanto as demais filhas pediram vestidos e joias. Por isso, o comerciante arranca uma rosa do castelo, e, nesse momento, aparece a Fera, dona do castelo mágico, que havia oferecido ao homem sua hospedagem. Enfurecido pela falta de decoro do comerciante, a Fera decide castigá-lo com a prisão, porém, dá a ele a possibilidade de trocar sua punição pela companhia de uma de suas filhas, que deveria se apresentar voluntariamente no castelo. Ao chegar à sua casa, decidido em se despedir dos filhos e voltar para o seu castigo, o comerciante conta à família o acontecido. Todavia, Bela decide assumir o lugar do pai e passa a viver com a Fera em seu castelo, sendo acolhida e respeitada pelo anfitrião.

Na medida em que o tempo passa, Fera mostra-se muito cortês com Bela, que aproveita seus momentos no castelo para ler na biblioteca ou apreciar as artes. O conto guia o leitor para o encantamento de Fera por Bela e para a forma como a moça passa a afeiçoar-se por um monstro que se mostra cada vez mais gentil e nada assustador. É válido destacar que, na história, há uma subversão nos estereótipos de beleza, pois Bela, a moça mais linda do reino, apaixona-se por uma Fera, fisicamente nada atrativa. O desfecho da história ocorre quando a Fera transforma-se em um príncipe, que somente estava com aquela aparência porque havia sido enfeitiçado por uma fada que queria vingar-se da gananciosa rainha – mãe do príncipe Fera. Porém, a história ainda tem outra reviravolta quando se descobre que Bela, na verdade, não é filha legítima do comerciante, mas sim uma princesa que havia sido afastada da família.

Mesmo que a Bela de Madame de Villeneuve seja caracterizada como uma moça bonita, carismática e dedicada à família – padrões sociais de idealização da figura feminina –, nota-se que a saída da personagem da casa da família foi uma forma que ela encontrou não apenas para proteger o pai do castigo, mas, especialmente, para afastar-se das irmãs invejas – que, na obra, são um perfeito exemplo do que a sociedade patriarcal faz com as mulheres: desenvolve entre elas a sensação de disputa por atenção, tornando-

as inimigas umas das outras. Nesse sentido, o conto *A Bela e a Fera*, de Madame de Villeneuve, pode ser lido, atualmente, como um manifesto feminista, visto que, apesar de manter a dualidade entre a mulher boa e vítima e a mulher má e invejosa, apresenta ao leitor uma importante reflexão sobre a estrutura patriarcal: somos criadas como inimigas, às vezes, dentro do seio familiar; à mulher, cabem os cuidados com a família (é Bela quem precisa abdicar de sua vida para impedir o castigo do pai, sendo que isso não foi ao menos cogitado pelos irmãos); a ascensão social ainda estava ligada à realização do matrimônio e não às conquistas profissionais das mulheres (o que era uma pauta amplamente discutida nos salões literários que Villeneuve frequentava, pois até mesmo a divulgação dos textos de autoria feminina era inviabilizada por muitos homens).

Dezesseis anos mais tarde, outra escritora francesa fez a sua versão de *A Bela e a Fera*. Trata-se de Jeanne-Marie Leprince de Beaumont, que, além de escritora, também trabalhou como professora. Em função de sua carreira docente, escreveu muitos contos para crianças. Foi na coletânea *A revista das crianças* que publicou o conto *A Bela e a Fera*, em 1756. O pesquisador Rodrigo Lacerda (2016) explica que, entre 1750 e 1780 (ano de morte de Beaumont), a autora publicou cerca de 40 revistas, nas quais continham contos e textos com ensinamentos de boas maneiras, que tinham como objetivo a educação de meninas ou a orientação de moças sobre etiqueta. O trabalho de Beaumont foi extremamente difundido na França, a ponto de despertar interesse do filósofo Voltaire, com quem trocou correspondências.

A partir de um certo momento, durante o tempo de vida de Madame de Beaumont, todas as bibliotecas particulares dignas desse nome continham obras suas, lado a lado com autores como Voltaire e Rousseau. O próprio Voltaire publicaria na revista, entre ensaios, poemas, cartas e o conto "Babuc, ou o mundo como está", de 1775. (LACERDA, 2016, p.11).

A história de Beaumont dá maior enfoque ao vínculo construído entre a Bela e a Fera, durante o tempo passado no castelo. Fera mostra-se alguém extremamente gentil e preocupado com os sentimentos de Bela. Vendo o quanto a moça sente falta da família, a Fera permite que Bela parta para a fazenda onde vivem seu pai e seus irmãos – que, assim como no conto de Villeneuve, precisaram mudar-se da cidade quando o comerciante fora à falência. O conto de Beaumont é mais curto, haja vista que termina no momento em que Bela retorna ao castelo, muito saudosa da companhia de Fera, e o feitiço é quebrado, pois Fera havia sucumbido à dor da perda de Bela e estava quase

morrendo quando a moça o encontrara, declarando a ele o seu amor e quebrando o encantamento. Nesse sentido, para Lacerda (2016, p.11), “[...] o papel da Fera é colocar Bela em contato com a dimensão fantástica/monstruosa da vida e do amor. Para enfrentá-la, a jovem precisa dominar o medo e usar seus próprios recursos para se guiar em território desconhecido”.

Enquanto acompanhamos o processo de encantamento de Bela por Fera – que, ao ser conquistada pela gentileza e pela bondade do monstro com quem convive, apaixona-se, aos poucos, por ele –, percebemos que o conto rompe com os estereótipos de beleza, visto que, direcionado às crianças, o texto aborda a beleza como o complemento da personalidade, não apenas um aspecto físico. É por isso que Lacerda (2016) entende que

[...] a moral de sua versão da história procura ensinar as crianças a distinguir a feiura física da feiura moral, e também a valorizar mais o bom coração do que a aparência. A beleza não é a base do amor verdadeiro, e nem mesmo a inteligência. A base do amor verdadeiro é a bondade. (LACERDA, 2016. p. 16).

Não apenas as escritoras supracitadas foram representantes da literatura de autoria feminina na França do século XVIII, como também inúmeras outras mulheres que conseguiram publicar seus textos, entre pseudônimos e abreviações, rompendo com a hegemonia masculina no âmbito literário. As pesquisadoras Cássia Leslie e Susana Ventura (2019) explicam que, entre 1690 e 1715, foram publicados 114 contos na França, em coletâneas ou em obras individuais, e 74 deles foram escritos por mulheres, as quais faziam parte dos salões das preciosas. Leslie e Ventura (2019), analisando essas publicações, consideram que os textos das preciosas tinham como pressuposto transformar a realidade dura em palavras belas. Isso ocorre porque a escrita partia da perspectiva de mundo das mulheres, as quais viviam as opressões de gênero no cotidiano e construía personagens que pudessem se libertar das violências às quais eram submetidas. Nesse sentido, as madames francesas escreverem histórias sobre moças casadoiras, princesas, mulheres comuns, fadas ou bruxas que eram atravessadas pelos mais diversos sentimentos (medo, angústia, ira), por inúmeras situações de desamparo, abandono e miséria e que, acima de tudo, lutavam por sua sobrevivência.

Entre as autoras que publicaram seus contos na França, nos séculos XVII e XVIII, está Charlotte-Rose de Caumont de La Force, a qual é autora do conto *Persinette*, cujo texto é muito próximo do que, anos depois, apareceria na obra dos irmãos Grimm, na Alemanha, com o título *Rapunzel*. Ela frequentava a corte do rei Luís

XIV, como dama de honra da rainha Maria Teresa de Áustria, período em que se aproximou de muitas pessoas ligadas à literatura, como La Fontaine. Em 1698, publicou seus contos de fadas, em uma obra intitulada *Os contos dos contos*, em alusão à coletânea do italiano Giambattista Basile (*O conto do conto*).

Não é possível falar da escrita de autoria feminina na França sem mencionar Madame d'Aulnoy, que foi a responsável por cunhar o termo "conto de fadas". Marie-Catherine Le Jumel de Barneville, conhecida como Madame d'Aulnoy, era uma frequentadora assídua dos salões das nobres.

D'Aulnoy, no século XVII, publicou suas primeiras histórias no reino das fadas e passou a chamá-las de *contes de féé*. O escritor J.R.R Tolkien (2006) entende que uma narrativa que se passa nesse universo assume como personagens figuras ficcionais, mas com sentimentos humanos, pois elas enfrentam perigos e tristezas, assim como vivem aventuras e conquistam seus objetivos. Nesse sentido, as personagens de d'Aulnoy, contextualizadas no reino das fadas, mostram uma perspectiva de gênero, visto que os percalços pelos quais passam dizem respeito à sua condição feminina – imposição de matrimônios e violência psicológica, por exemplo. Nos salões literários do século XVII, na França, os contos escritos pelas mulheres eram lidos e relidos diversas vezes, por isso, alguns episódios apareciam em diferentes versões. Porém, o que se mantinha sempre em pauta era o lugar sociocultural dado à mulher, em um contexto em que os homens detinham a hegemonia das publicações literárias. Portanto, coube à França o importante papel de propor uma leitura feminista dos contos de fadas, o que é, até hoje, uma forma de se analisar essas narrativas, como proposto neste estudo.

Em 1690, Madame d'Aulnoy publica o seu primeiro conto de fadas, intitulado *A ilha da felicidade*, contido no romance *História de Hipólito, Conde de Douglas*. Mas o apreço por esse tipo de narrativa e pelo maravilhoso feérico, entre os adultos, perdura até o século XVIII, na França, segundo Coelho (2020). O pesquisador Paulo César Ribeiro Filho (2021) acrescenta que a primeira edição do volume intitulado *Conto de fadas*, por Madame d'Aulnoy, é publicado entre 1696 e 1697; já o segundo volume (*Novos contos ou a moda das fadas*) sai em 1698. Sua última publicação é lançada em 1704, um ano antes de seu falecimento, e trata-se de *O Conde de Warwick*. Filho (2021) postula que Madame d'Aulnoy obteve maior popularidade em seus livros do que Charles Perrault, na época em que ambos lançaram seus contos, haja vista que as obras de d'Aulnoy foram reimpressas mais vezes do que as de Perrault. É também importante ressaltar que a autora, devido ao seu empenho para a escrita literária, publicou não

apenas contos de fadas, como também romances históricos e relatos de viagens em forma de prosa.

Com base na história das quatro autoras mencionadas, é possível considerar que a consolidação dos contos de fadas na cultura europeia está imediatamente associada à luta de mulheres contra o patriarcado. Desse modo, Canton (2020), sugere que

Há uma história muito rica e interessante por trás da construção dos contos de fadas. E nela há uma narrativa que refaz o próprio percurso do lugar ocupado pela mulher na sociedade, desde os primórdios, na tradição oral, quando se ouviam as vozes do povo, passando pela apropriação das histórias por uma elite barroca europeia e, mais tarde, pela sociedade patriarcal norte-americana de Walt Disney. E, é claro, há as versões contemporâneas que colocam muito dessas versões em cheque. (CANTON, 2020, p.36).

Dessa maneira, é perceptível que, mesmo que haja um apagamento das mulheres escritoras na História da Literatura, não há como pesquisar os contos de fadas sem considerá-las, pois, na corte de Luís XIV, as madames francesas conquistaram muito apoio para fazer suas publicações e para consolidar os salões das preciosas como um evento cultural de exímia importância na França – não é à toa que deles eclodiram as pautas feministas que viraram motivo de luta na Revolução Francesa. Sob esse viés, é possível concluir que a construção de um pensamento reflexivo em relação ao papel social da mulher (e o que hoje podemos entender como o que deu origem ao movimento feminista) está imediatamente ligada à história da literatura francesa escrita por mulheres, mais precisamente, às narrativas sobre princesas, bruxas e fadas. Sobre isso, Canton (2020) sugere que

O mundo e a cultura não foram construídos apenas pelo homem branco europeu. Isso é um reducionismo ligado à permanência de poder do patriarcado, que agora começa a ser ampliado. Especificamente na literatura que inaugura o conto de fadas como gênero, a movimentação das mulheres foi primordial. (CANTON, 2020, p.38).

Anos depois dos salões das preciosas serem extintos, outras duas mulheres tiveram um importante papel para a disseminação dos contos maravilhosos e dos contos de fadas na Europa, mais precisamente, na Alemanha. Katherina Wieckmann e Jeanette Hassenflug foram as principais contadoras de histórias para Jacob e Wilhelm Grimm, dois folcloristas e filólogos alemães que registraram narrativas maravilhosas oriundas da memória popular. Eles tinham como objetivo reunir uma coletânea de histórias que consolidasse a cultura nacional alemã, mas fizeram algo além disso: difundiram os

contos de fadas entre as crianças, mesmo que essa não tenha sido a intenção inicial da primeira edição de *Contos maravilhosos infantis e domésticos*, de 1812.

A importância dos contos de Grimm para a formação de leitores literários na infância é destacada por Coelho (2020):

Como gênero, a Literatura Infantil nasceu com Charles Perrault. Mas somente cem anos depois, na Alemanha do século XVIII, e a partir das pesquisas linguísticas realizadas pelos Irmãos Grimm (Jacob e Wilhelm), ela seria definitivamente constituída e teria início sua expansão pela Europa e pelas Américas. (COELHO, 2020, p.29).

Os contos dos Grimm mantiveram a tradição italiana de serem direcionados ao público adulto. Porém, devido ao sucesso dessas narrativas em ambiente familiar, elas foram revistas e republicadas em uma segunda edição. Uma alteração significativa nas histórias – agora, conscientemente, voltadas para a infância – é a mudança da vilã da figura da mãe para a da madrasta, em contos como *Branca de Neve* e *João e Maria*.

Na primeira edição de *Branca de Neve*, a rainha sente inveja da beleza da filha e, para manter-se como a mulher mais bela do reino, ordena que o caçador assassine a menina de apenas 7 anos. Já na segunda edição da história, é a madrasta quem é colocada para perseguir Branca de Neve. O mesmo ocorre com os irmãos João e Maria, abandonados por ordem da mãe, *a priori*, em uma floresta, visto que a família vivia em uma situação de miserabilidade extrema e não tinha como alimentá-los. Porém, na edição revista, a madrasta das crianças é quem explica ao pai que não há como mantê-las em casa e que, por isso, elas precisam ser deixadas na floresta.

Essa alteração é muito significativa para a representação da mulher nos contos de fadas do século XIX e que será incorporada à passagem dessas narrativas para o cinema pelos estúdios Disney, no século XX. Extremamente dedicados ao cristianismo, os irmãos Grimm reproduziram a purificação da mulher propagada pelos ideais cristãos com a personagem bíblica Virgem Maria. Nesse sentido, a figura materna assume um lugar de cuidadora na família, uma vez que é pura, bondosa e altruísta. Por esse motivo, não era condizente à cultura cristã que a mãe fosse representada como cruel, invejosa e capaz de abandonar os seus filhos. Logo, para resolver essa questão moral, surge a madrasta, a qual pode cometer atrocidades sem que seja prejudicada a imagem da mãe.

Sobre isso, a filósofa francesa Elisabeth Badinter (1985) explica que a idealização da maternidade é uma construção social, na qual a mulher deve entender a maternidade como seu destino – o que pode ser visto na história de Maria, mãe de Jesus,

que concebeu seu filho sem nunca ter sido tocada pelo pecado. Portanto, é nítido que a cristianização do mundo ocidental teve muita influência na representação da mulher nos contos de fadas de autores como os irmãos Grimm, que estavam associados a esses ideais.

Além disso, outro fator de influência do cristianismo é notável nos contos de fadas de Jacob e Wilhelm Grimm: a resolução do conflito da história por meio do encontro do par amoroso. Segundo o cristianismo, o homem e a mulher, em matrimônio, devem permanecer juntos até o fim da vida. Isso é transposto aos contos de fadas com a ideia do “felizes para sempre”, pois, nesse “sempre”, não cabe a separação, apenas a felicidade conjugal. Além disso, os contos dos Grimm foram escritos em um contexto cujo casamento foi criado como uma prática social para favorecer famílias em acordos políticos e econômicos.

É importante considerar que, na prática, ninguém é feliz o tempo todo, por isso, é inviável que seja feliz para sempre. Sob essa lógica, os contos de fadas dos irmãos Grimm terminam no matrimônio, pois, de acordo com o cristianismo, é nesse momento que o homem e a mulher começam a viver sua plena felicidade.

Essas considerações acerca do amor também são sintomáticas do contexto histórico em que os contos de fadas dos irmãos Grimm foram escritos, haja vista que, na passagem do século XVIII para o século XIX, o Romantismo ainda era um movimento literário difundido na Europa. Logo, esse período recuperou um ideal construído na Idade Média (com as cantigas de amor e as novelas de cavalaria): o amor cortês. Segundo Coelho (2020), o amor cortês pressupunha o exercício de um código de atitudes e de emoções, em que o sentimento amoroso era “perseguido como o ato ideal de plena realização existencial do ser amante” (COELHO, 2020, p.61).

Isso é perceptível no conto *A Bela Adormecida*, dos irmãos Grimm, em que, de um lado, a princesa Rosamond vive o sacrifício de aguardar 100 anos para acordar da maldição que lhe aflige (imposta por uma fada ressentida que não fora convidada para o seu batizado); do outro, um príncipe corajoso, que enfrenta dias de viagem e um castelo coberto de espinhos para subir à torre mais alta e encontrar a mulher que seria a sua amada. Desse modo, quanto maior o obstáculo, mais valoroso será o sentimento, uma vez que o ideal do amor cortês enfatiza que todos os empecilhos encontrados pelo casal servem para dar nobreza e valor ao amor que é nutrido.

Nesse sentido, é perceptível que a mulher merecedora do “felizes para sempre” é aquela que é feita aos moldes de Maria: bondosa e casta. Porém, não coube apenas ao

cristianismo a purificação da mulher, como também a demonização. Durante a Idade Média, a Igreja foi responsável, segundo Federici (2019), pela perseguição e, conseqüentemente, pelo assassinato de inúmeras mulheres que tentaram lutar contra a opressão do patriarcado – as chamadas bruxas.

Portanto, considerando a lógica cristã presente nos contos dos irmãos Grimm, não é surpresa que muitas vilãs sejam bruxas (ou fadas más), conhecedoras de magia, ressentidas e vingativas. No conto *A Bela Adormecida*, conforme supracitado, uma fada amargurada com o rei amaldiçoa a princesa recém-nascida; em *Branca de Neve*, a madrasta, mesmo não sendo chamada de bruxa, possui objetos mágicos e conhece feitiços, o que leva Branca de Neve à maldição do sono. Além disso, a figura da bruxa aparece personalizada em *João e Maria*, através de uma velha cega canibal que vive no meio da floresta e alimenta-se de crianças.

É interessante notar que, mesmo que no conto *João e Maria* a temática central seja a miséria e a fome de crianças, há uma personagem que ocupa o papel da vilã. Sendo assim, o mal pode ser combatido, pois a bruxa será vencida e o bem prosperará. Essa lógica cristã é vista nos contos tradicionais, uma vez que o bem sempre vence o mal: a madrasta de Branca de Neve é castigada com sapatos que a fazem morrer queimada, assim como a madrasta de João e Maria, que padece de fome e morre.

Porém, o mesmo não ocorre nos contos de Hans Crithian Andersen, escritor dinamarquês, contemporâneo aos Grimm, que aborda a miserabilidade como consequência das desigualdades sociais. Esclarecendo: há contos em que Andersen cria personagens vilões, como em *A sereiazinha*, em que a bruxa do mar ajuda a pequena sereia a tornar-se humana. Porém, ela apenas faz uso do seu conhecimento mágico e não age motivada por vingança. Além disso, nos contos em que há sofrimento humano provocado pela miséria, não existe uma figura que represente a vilania e que possa ser combatida com um castigo, pois a grande vilã é a desigualdade social.

Essa situação é clara no conto *A pequena vendedora de fósforos*. Nele, uma criança tenta vender fósforos na rua, em uma noite muito fria, para ajudar o pai agressivo com o sustento do lar. Entretanto, a menina sucumbe à fome e ao frio e morre enquanto assiste a uma família jantando. Desse modo, não há uma bruxa que amaldiçoa a menina a sentir fome. Isso ocorre em função da situação de miserabilidade em que vive.

Assim como os Grimm, Andersen também era comprometido com a fé cristã.

Sintonizado com os ideais românticos de exaltação da sensibilidade, da fé cristã, dos valores populares, dos ideais da fraternidade e da generosidade humana, Andersen se torna a grande voz a falar com as crianças com a linguagem do coração; transmitindo-lhes o ideal religioso que vê a vida como o “vale de lágrimas” que cada um tem de atravessar para alcançar o céu. (COELHO, 2020, p.30).

Andersen não apenas recolheu narrativas da cultura oral dinamarquesa e da cultura nórdica, como também foi essencial na autoria de contos de fadas e contos maravilhosos. E, por meio de suas histórias, Andersen criou mundos imaginários para que o leitor fosse defrontado com problemas da ordem social e existencial. Para Coelho (2020), Andersen sinaliza as problemáticas sociais vigentes e oferece uma forma de amenizá-las por meio do encontro do sujeito com a sua fé.

Ademais, os contos de Andersen, direcionados às crianças, valorizam a obediência, a paciência e a resignação como formas de neutralizar os obstáculos a serem enfrentados pelos personagens. São incentivadas a caridade e a fraternidade, e os indivíduos são valorizados por aspectos morais e éticos, não por padrões de beleza.

Muitas das problemáticas sociais apresentadas nos contos foram vividas por Andersen, uma vez que, filho de pai sapateiro e de mãe lavadeira, o escritor viveu sua infância em vulnerabilidade econômica. Embora imersa na pobreza financeira, a família de Andersen era rica em imaginação, pois fora seu pai quem lhe contara inúmeras histórias, desde *As mil e uma noites* até peças do escritor britânico Willian Shakespeare.

Em função da morte do pai, quando tinha apenas 11 anos, Andersen evadiu da escola e passou a trabalhar, de forma remunerada, para sustentar sua mãe e sua irmã 5 anos mais velha. Trabalhou como artesão e ator até, finalmente, dedicar-se à literatura. Assim como ocorrera com a Alemanha, a Dinamarca também buscava registrar seu nacionalismo na arte. Então, Andersen utilizou-se desse ideal em muitos dos contos que escreveu, os quais tinham como objetivo registrar a cultura oral dinamarquesa. Embora não tenha conseguido estudar quando criança, Andersen retomou os estudos quando trabalhou no Teatro Real da Dinamarca, como ator e escritor de algumas peças. Financiado pelo seu diretor Jonas Collin, Andersen adquiriu o conhecimento necessário para se tornar um dos maiores nomes da literatura canônica.

Hans Christian Andersen consagrou-se por seus contos de fadas e maravilhosos, mas também escreveu romances, peças de teatro, relatos de viagem e poemas, segundo a biógrafa britânica Jackie Wullschläger (2001). Como um autor atento ao movimento do Romantismo europeu, suas histórias para a infância foram amplamente difundidas entre a sociedade dinamarquesa no século XIX. Ao passo que falava sobre heróis muito

corajosos, também dava voz aos fracos e aos oprimidos. Nesse sentido, é possível perceber que Andersen já apresenta em seus contos elementos fundamentais ao Realismo: as desigualdades vigentes e a hipocrisia dos detentores do poder aquisitivo.

Entre 1835 e 1872, Andersen publicou 156 contos para a infância. Entre eles, figuram homens e mulheres em busca do autoconhecimento, crianças lutando contra a fome e a vulnerabilidade, personagens que não se encaixam em padrões sociais de beleza tentando encontrar a autoaceitação. O trabalho narrativo impecável de Andersen fez dele um dos maiores nomes da literatura infantil e um exemplo para outros folcloristas, como no caso do escritor australiano Joseph Jacobs, que, vivendo na Inglaterra, pesquisou e registrou dezenas de contos de diferentes culturas.

Jacobs, como exímio historiador, dedicou anos de estudos ao folclore inglês e publicou, em 1890, a obra *Contos de fadas Ingleses*, na qual foi registrada, pela primeira vez, a história *Os três porquinhos*. Um ano mais tarde, o escritor publicou sua pesquisa em cultura celta, na obra chamada *Os contos de fadas celtas*, em que registra histórias da Irlanda e da Escócia. No início do século XX, publicou mais duas coletâneas: *Contos de fadas europeus*, em que havia histórias muito distintas daquelas que, anteriormente, haviam sido registradas por Basile, Perrault, Grimm e Andersen, e *Contos de fadas indianos*, histórias registradas na Ásia, que recuperam os ideais hindus e budistas e que apresentam personagens (tanto humanos quanto animais) em busca da resolução de problemas existenciais.

Por meio das publicações de Jacobs, contos de diversas culturas da Europa e da Ásia difundiram-se no século XX. Mas os contos de fadas russos ainda eram pouco conhecidos, em função da falta de tradução. Os pesquisadores brasileiros Adriana Moura e Paulo Rezzutti (2020) recuperaram e traduziram inúmeros contos de autoria desconhecida, mas com personagens consolidados na cultura popular. Um exemplo disso é Baba Yaga, uma mulher poderosa, responsável pelo cuidado da natureza, que tanto pode ajudar quem a ela solicita auxílio ou dificultar a realização dos planos de alguém. Dependendo da versão, Baba Yaga mostra-se como pássaro, serpente, deusa da Terra, por exemplo. Mas é unânime o fato de que, como explicam Moura e Rezzutti (2020, p.12), Baba Yaga é "[...] uma espécie de Mãe Natureza que pune, desafia e ajuda, ela atua em muitos momentos como um rito de passagem entre a infância e a vida adulta".

Ademais, assim como Jacobs, outra escritora britânica foi responsável por registrar inúmeros contos de fadas de diferentes partes do mundo. Trata-se de Angela

Carter que, em 1990, iniciou a publicação de seus contos de fadas feministas. Carter foi criada pela mãe e pelo pai, assim como sua irmã e seus dois irmãos. Já em ambiente domiciliar, ela percebia a desigualdade de gênero com a qual ela e sua irmã eram tratadas em relação aos meninos da família. Mas foi em contato com a avó materna, Jane, que conheceu inúmeras histórias.

Quando iniciou sua carreira como jornalista, Carter transpôs suas reflexões feministas para os textos que escrevia – incluindo textos literários. Publicou seu primeiro romance em 1966, intitulado *Shadow Dance*. Mas foi na década de 1990 que começou a registrar os 103 contos de fadas que publicou, nos quais explorava a sexualidade feminina. Além disso, suas personagens são submetidas a inúmeras situações de agressão. Logo, Carter utiliza o erotismo e as violências psicológica e física para construir narrativas que exemplificam a condição da mulher em um mundo dominado por homens. É importante ressaltar que Carter não tinha como objetivo dar fórmulas de como resolver os problemas impostos pelo patriarcalismo, mas sim expô-los como algo estruturante da sociedade. Além disso, as suas personagens conseguem livrar-se das opressões às quais foram submetidas, fato que é recorrente mesmo nos contos de fadas escritos por homens desde o século XVI.

Nesse viés, os contos de fadas contemporâneos com uma perspectiva feminista não são exclusividade da Europa, pois as Américas também tiveram suas contadoras de histórias. Seguindo uma linha não cronológica, destaca-se a escritora norte-americana Serena Valentino, a qual, a partir de 2009, começou a publicar uma série de romances que contam as histórias dos filmes de animação dos estúdios Disney por meio da perspectiva das vilãs. Essas narrativas são fundamentais para os estudos feministas, haja vista que há a humanização da mulher má, que comete atos violentos em função de situações traumáticas vividas por elas e que não foram elaboradas. Até o presente momento, com exceção de *A fera em mim* (2014), todos os demais romances têm como protagonista a mulher vilã humanizada. São eles: *A mais bela de todas: a história da Rainha Má* (2009), *Úrsula: a história da bruxa da Pequena Sereia* (2016), *Malévola: a rainha do mal* (2017), *Mamãe Bruxa: a história da vilã da Rapunzel* (2018), *Cruella: a história daquela mulher diabólica* (2020) e *Coração gelado: a história da madrasta da Cinderela* (2021).

Já na América Latina, tem-se como referência a escritora naturalizada brasileira Marina Colasanti, a qual, nas décadas de 1970 e de 1980, publicou coletâneas de contos maravilhosos e de fadas, a exemplo de *Uma ideia toda azul* (1979) e *Doze reis e a moça*

no labirinto do vento (1982). Como exemplo da perspectiva feminista em seus contos, há *A moça tecelã*, do livro homônimo lançado em 2003, cuja personagem é uma moça que tem o dom mágico de tecer a vida em um tapete. Certo dia, cansada da solidão, ela tece para si um marido. Porém, ele apenas oferece a ela um relacionamento abusivo, pois a torna escravizada de seus desejos. Todavia, a protagonista de Colasanti consegue subverter essa violência e, ao subir à torre onde era mantida encarcerada para trabalhar, ela começa a destecer de seu tapete mágico toda a riqueza desejada pelo marido e, por fim, ela o destece, libertando-se, assim, da situação de violência de gênero.

Mesmo que Colasanti tenha um importante papel na difusão dos contos de fadas, foi o folclorista Câmara Cascudo, no início do século XX, que se dedicou a registrar inúmeros contos populares, maravilhosos e de fadas em território brasileiro. O mesmo ocorreu com Simões Lopes Neto, escritor gaúcho que, em viagens pelo Rio Grande do Sul, registrou lendas e contos que ouvia dos peões que trabalhavam nas estâncias pelas quais passava – inclusive, na estância de sua família, em Pelotas, no início do século XX. É interessante notar que, na lenda simoniana *Salamanca do Jarau*, há uma princesa moura, personagem do folclore oriental (mais precisamente, dos países árabes), além de muitos elementos dos contos maravilhosos, como os desafios a serem superados pelo herói Blau Nunes, um vaqueano digno das melhores honras.

Coube ao Brasil, também, a criação de histórias de princesas e de fadas direcionadas a crianças. Em 1982, a escritora brasileira Fernanda Lopes de Almeida publicou *A fada que tinha ideias*, em que Clara Luz, a protagonista, é uma fada subversiva que não gosta de estudar o que tradicionalmente se ensina nos livros. Clara Luz gosta de chuvas coloridas e de modelar as nuvens. Mas há também princesas subversivas na literatura brasileira, como as que constam no livro do autor Ilan Brenman *Até as princesas soltam pum* (2008). Na história, Laura, uma curiosa menina, descobre com seus pais que Branca de Neve, Cinderela e Ariel também soltam pum, situação que brinca com os ideais de beleza e com a simplicidade das funções biológicas de qualquer corpo.

Com a recuperação histórica feita acima, mesmo que se trate de um recorte de escritores que se dedicaram, e ainda se dedicam, a escrever narrativas sobre fadas, princesas e bruxas, é perceptível a multiplicidade dos contos de fadas e o fato de que eles foram amplamente difundidos ao redor do mundo, em diferentes períodos de tempo. A isso, devem-se os contadores de histórias, os viajantes, os folcloristas, os escritores, os líderes religiosos e – principalmente – as mães, as quais foram as

principais difusoras dessas narrativas para seus filhos, e as avós, que, por sua vez, como matriarcas da família, são a ponte de acesso de muitas pessoas aos contos populares.

1.2 Quem conta um conto aumenta um ponto: o cinema e a popularização das princesas

Após conquistar um sucesso inquestionável na literatura, os contos de fadas também assumiram um lugar de prestígio em outra arte: o cinema de animação. Essa nova forma de contar as histórias sobre princesas, fadas e bruxas teve origem com o produtor e cineasta estadunidense Walter Elias Disney, em 1937, quando *Branca de Neve e os sete anões*, o primeiro longa-metragem de animação dos estúdios Disney, foi lançado.

Conhecido popularmente como Walt Disney, Walter nasceu em Chicago, onde morou com os pais, Flora e Elias Disney, e com os irmãos mais velhos. Sua família era extremamente religiosa, vinculada à Igreja Congressista. Esse contexto de formação cristã é importante para Walt Disney, pois os dogmas religiosos sobre os relacionamentos afetivos e sobre a configuração familiar serão presentes nos contos de fadas produzidos por ele (*Branca de Neve e os sete anões*, de 1937; *Cinderela*, de 1950; e *A Bela Adormecida*, de 1959).

A escritora Ginha Nader (2019) explica que, desde a infância, Walter já se mostrava interessado em histórias e em desenhos. Flora Disney era professora e, em função do seu trabalho, sempre estava cercada de livros. Era ela quem contava ao filho curioso muitas histórias, que, por sua vez, Walter repassava aos amigos que fez na fazenda em que morava com a família: os patos, as galinhas e os demais animais que lá viviam. Sobre isso, é importante destacar dois pontos: em primeiro lugar, Walt Disney, assim como muitos outros contadores de histórias, teve acesso a narrativas por meio da figura materna; em segundo, foram os contos que conheceu que o ajudaram a lidar com a sua solidão, pois, assim como os irmãos, Walter trabalhava o dia todo com os pais na fazenda e somente tinha companhia quando se encontrava com os animais para contar a eles suas histórias.

Segundo Nader (2019), sempre que possível, Walter dedicava-se aos seus desenhos, o que não era incentivado pelo pai. Elias era um homem muito religioso e severo. Ele não aceitava que os filhos perdessem tempo de trabalho com outras coisas – especialmente com arte, algo a que Elias não sabia dar valor. Por isso, Walter foi uma

criança muito castigada, pois ele era agredido quando não cumpria seus afazeres domésticos, situação que acontecia recorrentemente.

Seus amigos eram os porcos, as galinhas e os patos. Perdia horas conversando com as plantas e com as árvores. Quando desenhava, suas flores tinham rostos. E o pequeno artista registrava tudo o que via. Desenhava os animais da fazenda e dos campos ao redor, como não havia papel sobrando na casa, Walt fazia os rascunhos em papel higiênico ou em papel de embrulho. (NADER, 2019, p. 22).

Na medida em que foi crescendo, Walt Disney passou a trabalhar fora de casa. Ele distribuía jornais, fazia limpezas e entregas de mercadorias. Por esse motivo, não conseguia ser um aluno atento na escola, pois, além de ser naturalmente distraído, estava sempre sonolento em função do cansaço. Elias não abria mão de que os filhos trabalhassem para auxiliar no sustento da família e o não cumprimento de suas exigências era motivo de castigo físico. Um exemplo disso foi quando, segundo Nader (2019), já morando em Kansas, Walt deixou de vender manteigas preparadas por Flora para assistir ao filme silencioso *Branca de Neve*, estrelado por Marguerite Clark como protagonista e lançado em 1916. Durante a sessão, Elias entrou no cinema, retirou o filho de lá à força e espancou-o na rua por ter deixado estragar as manteigas feitas pela mãe. Mesmo que sua primeira ida ao cinema tenha terminado com uma experiência traumática de violência física, isso não o impediu de, cerca de 20 anos depois, lançar a sua versão sobre a história que havia conhecido naquele dia.

Apesar de todas as imposições paternas, Walt Disney conquistou seu primeiro emprego no ramo da arte aos 19 anos. Ele trabalhou como desenhista para a Gray Advertising Company e passou a desenhar animais e produtos agrícolas. Pouco tempo depois, conseguiu seu primeiro emprego no ramo do cinema. Ele foi contratado pela Kansas City Film Ad Company, que produzia curtas-metragens. Foi com essa oportunidade que Walt Disney aprendeu os elementos essenciais da animação, como o fato de que o método tradicional dos filmes animados era desenhar as cenas e recortar as figuras para fotografá-las, mudando a posição delas para simular o movimento.

Nader (2019) explica que Walt Disney não ficou satisfeito com o método de animação que a empresa utilizava, então, passou a estudar formas de melhorá-lo. Ele pesquisou filmes desenhados e movimentos do corpo humano e, a partir de então, passou a criar desenhos que simulassem movimentos, de forma gradativa. Logo depois, fotografou suas ilustrações e criou um novo modo de animação: a simulação do movimento no desenho e não com a alteração das figuras no cenário.

Seu irmão Roy Disney foi o seu maior apoiador. Apoiando não apenas financeiramente, Roy dava o suporte emocional necessário para que Walt continuasse suas pesquisas e produzisse suas animações. Com isso, Walt conseguiu produzir seu primeiro filme aos 21 anos – situação em que contou com a ajuda de outros desenhistas. O filme produzido pelo grupo foi *Chapeuzinho Vermelho*. Segundo Nader (2019), Walt Disney ficou muito satisfeito com o resultado do seu trabalho e foi esse filme que o levou a montar a sua própria empresa de animação, a qual faliu pouco tempo depois, porque Walt recebeu poucas propostas de trabalho. Desestimulado com a animação, ele se mudou para Los Angeles, em 1923, decidido a fazer cinema inspirado em Charles Chaplin, seu maior ídolo. Porém, foi justamente nesse período que ele recebeu uma grande proposta de trabalho no ramo de animação: a produção de doze filmes da série *Alice in Cartooland*. O valor pago pelo trabalho seria muito alto e com ele foi possível abrir a Disney Brothers Productions, que, após produzir 57 filmes da série Alice e já sem ganhar lucro, recebeu auxílio financeiro de muitos amigos e mudou seu nome para The Walt Disney Company. Foi nessa nova empresa que surgiram as figuras icônicas de Mickey Mouse, Pluto, Pateta, Pato Donald e o primeiro conto de fadas do cinema animado, como supracitado, *Branca de Neve e os sete anões*.

Quando Walt Disney desenhou o personagem Mickey Mouse, ele inovou a animação cinematográfica, pois, imediatamente, passou a trabalhar para que Mickey chegasse às telas em uma produção audiovisual. Isso foi muito importante para o cinema, uma vez que as animações ainda não eram acompanhadas de som. É válido lembrar que a primeira exibição de um curta cinematográfico aconteceu em Paris, em 1895. O cinema deixa de ser mudo apenas anos depois, quando, em 1923, foi exibido em Nova York um filme que apresentava uma sequência de diálogos, embora ainda não muito bem sincronizados com a cena. Dois anos depois, a Warner Bros consagrou-se pelo equipamento que utilizou para conseguir apresentar curtas com melhor qualidade de som e, em 1927, lançou o primeiro filme sonoro do mundo: *O cantor de Jazz*.

Em 1928, quando Walt Disney desenhou o seu personagem icônico, ele não aceitou que Mickey chegasse ao cinema sem apresentar som e cor. O ratinho foi desenhado em uma viagem de trem de Walt com sua esposa Lillian Disney e estreou o curta-metragem *Steamboat Willie*. Segundo Nader (2019, p.67), "Assim nasceu alguém que ficou mais famoso que qualquer imperador, mais amado que qualquer rei. Alguém que se tornou mais conhecido que qualquer personagem da História".

De 1928 a 1929, Walt e Roy Disney, além de sua pequena equipe técnica, produziram 15 desenhos estrelados por Mickey Mouse, sendo Walt o dublador do protagonista. O ratinho obteve tamanho sucesso que, em 1930, já havia conquistado público fora dos Estados Unidos, pois seus desenhos chegaram, segundo Nader (2019), a países como França, México, Japão, Rússia e Brasil.

Mickey nasceu para mudar o cinema. O modo como Walt ligou a ação à música e aos efeitos sonoros em *Mickey, o navegador* era diferente do que se havia visto antes. O filme foi ao mesmo tempo um sucesso inédito e uma ruptura para a indústria da animação. (NADER, 2019, p.71).

Esse contexto de cor, som e melhoria da movimentação dos personagens animados foi fundamental para a criação do primeiro conto de fadas de animação por Walt Disney. *Branca de Neve e os sete anões*, que chegou aos cinemas em 1937, foi um projeto ambicioso de Disney, que gastou todos os recursos financeiros que a empresa dispunha até aquele momento. Isto é, caso o filme fosse um fracasso, a companhia decretaria falência.

Para conseguir dinheiro, hipotecou a casa e fez até um empréstimo, dando como garantia a apólice de seu seguro de vida. O sonho era *Branca de Neve e os sete anões*, que acabaria entrando para a história do cinema como um clássico inesquecível e um dos maiores sucessos de bilheteria de todos os tempos. O filme levou três anos para ser concluído e foi refeito várias vezes, pois Walt almejava a perfeição. Em 1934, o orçamento inicial de US\$ 500,00 foi ultrapassado, chegando no final a US\$ 1,7 milhão. (NADER, 2019, p.90).

Nader (2019) explica que *Branca de Neve e os sete anões* conquistou US\$ 8 milhões em bilheteria. Com a divisão igualitária entre todos os participantes do projeto e com o pagamento das dívidas geradas pelo filme, Walt e Roy Disney lucraram US\$ 2,7 milhões, o que permitiu que eles modernizassem os estúdios em Los Angeles e continuassem com o sonho de Walt: longas-metragens de animação coloridos e sonorizados. Após o sucesso de *Branca de Neve*, outros filmes foram produzidos por Walt Disney, como *Pinóquio* (1940), *Dumbo* (1941) e *Bambi* (1942). Mas a segunda princesa faria sua estreia apenas em 1950, com o lançamento de *Cinderela*.

A década de 1950 foi muito importante para a The Walt Disney Company, uma vez que Walt produziu filmes que recontavam grandes clássicos da literatura, como *Alice no país das maravilhas* (1951) e *Peter Pan* (1952). E, em 1959, produziu seu último filme protagonizado por uma princesa, *A Bela Adormecida*, pois, em 1966, faleceu em decorrência de um câncer no pulmão. Porém, antes de seu falecimento,

produziu grandes sucessos de bilheteria, como *A dama e o vagabundo* (1955), *Os 101 dálmatas* (1961) e *Mary Poppins* (1964).

Seguindo o legado de Disney, a empresa lançou inúmeras outras histórias que acompanharam muitas infâncias, como *Mogli - o menino lobo* (1967), *Os Aristogatas* (1970), *Robin Hood* (1973), *O Rei Leão* (1994), *O Corcunda de Notre Dame* (1996), *Hércules* (1997) e *Tarzan* (1999). Além dessas animações, os estúdios Disney lançaram muitos longas-metragens protagonizados pelas personagens que compõem a franquia Princesas Disney. Após a morte de Walt Disney, foram produzidos os filmes *A Pequena Sereia* (1989), *A Bela e a Fera* (1991), *Aladdin* (1992), *Pocahontas* (1995), *Mulan* (1998), *A Princesa e o Sapo* (2009), *Enrolados* (2010), *Valente* – produção Pixar – (2012), *Frozen* (2013), *Moana* (2016), *Frozen 2* (2019) e *Raya e o último dragão* (2021).

Com a recuperação dos contos de fadas pelos estúdios Disney, as histórias sobre princesas, fadas e bruxas tornaram-se muito populares não apenas entre crianças, mas também entre os adultos. Atualmente, quando pensamos em uma princesa, nosso imaginário acessa as personagens criadas pela Disney, pois, no século XXI, não há ninguém que não tenha crescido ouvindo, lendo ou vendo essas narrativas.

Os psicanalistas gaúchos Diana e Mário Corso entendem que foi com o sucesso de *Branca de Neve* que os adultos sentiram-se convidados a acessarem novamente os contos de fadas. Para os autores,

A presença dos adultos em um espetáculo infantil, evidenciada por Disney na estreia de *Snow White*, é precursora do funcionamento que temos em nossas casas hoje: os pais também assistem e gostam. Na maior parte dos casos, o filme precede o conto ao pé da cama ou à leitura da história. [...] a história com seu poder de elaboração permanece, mas a diferença está na posição de pais e filhos, agora não mais frente a frente, narrador e ouvinte, mas sim lado a lado, espectadores da mesma história. (CORSO; CORSO, 1998, não paginado).

Portanto, é nítida a contribuição de Walt Disney não somente para a modernização do cinema de animação (com a inclusão de som e de cores aos desenhos animados), mas também para a popularização dos contos de fadas, que, até hoje, são o carro-chefe da empresa, pois recontam lendas e contos de diferentes lugares do mundo, com personagens de distintas culturas e etnias. Logo, o fato de os contos de fadas serem histórias ainda tão presentes na sociedade é, em boa medida, uma consequência dos esforços de Walt Disney para recontá-los no cinema.

2 E ELAS VIVERAM FELIZES, MAS NÃO PARA SEMPRE

Em 1856, nascia, em Freiberg (pertencente ao então Império Austríaco), o médico que revolucionaria a ciência com seus métodos clínicos: Sigmund Freud. Após se formar em Medicina, Freud começou a trabalhar com o médico francês Jean-Martin Charcot, o qual foi chefe do Hospital da Salpêtrière, em Paris, e, nesse período, passou a tratar as pacientes diagnosticadas como histéricas com hipnose, pois compreendeu que seus sintomas eram psicológicos e não orgânicos.

Segundo o historiador e psicanalista alemão Peter Gay (2012), a partir da observação da melhora das pacientes de Charcot, Freud começou a elaborar hipóteses de que o sintoma dizia algo a que as pacientes histéricas não tinham acesso. Nesse momento, Freud começava a descobrir o inconsciente. Portanto, pedia às pacientes que falassem sobre si e, com o que denominou de “associação livre”, Freud passou a interpretar as angústias das histéricas. Seus métodos mostravam-se tão eficazes que, da escuta das histéricas, passaram ao tratamento das neuroses.

Desse modo, Freud atentou-se para o psiquismo humano e criou a psicanálise, a qual tem como norteador teórico e prático o inconsciente. Segundo o autor, “A psicanálise trouxe à luz os desejos, as estruturas de pensamento e os processos de desenvolvimento da infância” (FREUD, 1996c, p.197). Esse lugar oculto do nosso funcionamento psíquico guarda nossos desejos, nossas pulsões e nossos traumas. Além disso,

[...] a ênfase principal reside nas resistências do paciente: a arte consistia então em descobri-las tão rapidamente quanto possível, apontando-as ao paciente e induzindo-o, pela influência humana – era aqui que a sugestão, funcionando como ‘transferência’, desempenhava seu papel –, a abandonar suas resistências. (FREUD, 1996a, p.28).

Freud revelou que existem formas de o inconsciente manifestar-se, como os sonhos e os atos falhos. Mas também existem modos de nós o acessarmos, ao, por exemplo, entrarmos em processos de análise e em contato com a ficção: aquilo que o outro (ficcional) desperta em mim é um indicativo de algo que eu tenho dentro de mim, no meu inconsciente. Por esse motivo, a arte (como a literatura e o cinema) é um meio de compreensão sobre quem somos, visto que atua no nosso processo de formação psíquica e subjetiva.

A narrativa é um elemento fundamental para a psicanálise, pois é através dela que nós nos constituímos como sujeitos. É narrando sobre nós que acessamos o inconsciente. Nesse sentido, foi por meio do contar das históricas que Freud formulou sua teoria sobre a psicanálise.

Ademais, Freud entendeu a narratividade da literatura como um dispositivo de reconhecimento de nós e de nossos sintomas. Ao analisar a peça de teatro *Ricardo III*, do escritor britânico William Shakespeare, datada do século XVI, Freud (1996b, p. 353) afirma que “Ricardo é uma enorme ampliação do que encontramos em nós mesmos”. Para o autor, existe uma concordância entre clínica e literatura, haja vista que, a seu modo, ambas são recursos para acesso ao inconsciente.

Sob esse viés, Freud (1996a) considera que os sonhos, os mitos e os contos de fadas são narrativas que, por meio do campo simbólico, permitem que acessemos desejos, traumas e medos inconscientes. Ainda nessa lógica, o psicanalista austríaco Bruno Bettelheim (2014) explica que, ao reconhecer nossas angústias nos personagens dos contos de fadas, conseguimos elaborá-las, o que nos garante uma vida psíquica saudável.

O objetivo primário do artista é libertar-se e, através da comunicação de sua obra a outras que sofram dos mesmos desejos sofreados, oferecer-lhes a mesma libertação. Ele representa suas fantasias mais pessoais plenas de desejo como realizadas; mas elas só se tornam obra quando passaram por uma transformação que atenua o que nelas é ofensivo, oculta sua origem pessoal e, obedecendo às leis da beleza, seduz outras pessoas com uma gratificação prazerosa. (FREUD, 1996c, p.195).

É válido ressaltar, portanto, que Freud (1996c) compreendia o objeto artístico como um encontro entre os conflitos pulsionais da neurose do artista com os do seu espectador. Logo, a narratividade, tanto clínica quanto artística, é fundamental para a nossa compreensão sobre nós, sobre nossos sintomas e sobre as instituições que regem a sociedade.

Desse modo, não foi apenas a psicanálise que se atentou para os processos narrativos como constituintes do sujeito. Por outro viés de análise, o filósofo alemão Walter Benjamin (2012) foi imprescindível para a discussão sobre a importância que a narrativa ocupa no tecido social, ao perceber que a formação de uma comunidade é tecida pela palavra do seu narrador local. Para Benjamin (2012), o conto transmite uma experiência, o que produz uma recepção.

Nesse sentido, o autor explica que o conto compõe um modo de inserção do indivíduo na sociedade, pois ele funciona como um conselho. Isso ocorre porque a narrativa é um dispositivo de integração entre o ouvinte e a sua comunidade, visto que, por meio das trocas de experiências entre narradores, que transmitem histórias de geração a geração, quem escuta uma história aprende como funciona o mundo que habita. Essa conclusão é fundamental para esta pesquisa, pois a Disney, enquanto propagadora de narrativas, torna-se uma ponte entre o espectador e o mundo – ou seja, o que está representado nas telas do cinema é uma informação relevante sobre a sociedade em que vivemos.

Dentro dessa perspectiva, Benjamin (2012) explica que há dois tipos de narradores: o camponês sedentário (aquele que nunca saiu do seu país e que, por isso, conhece suas histórias e suas tradições) e o marinheiro comerciante (aquele que conta histórias sobre as culturas as quais já visitou). Embora apresentem diferentes vivências, o filósofo argumenta que: “A experiência que passa de boca em boca é a fonte a que recorrem todos os narradores. E, entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores”. (BENJAMIN, 2012, p.214).

Para entender o conceito de narrativa proposto por Benjamin (2012), é necessário considerar que ela está imediatamente relacionada à experiência, pois, para o autor, “O narrador retira o que ele conta da experiência: de sua própria experiência ou da relatada por outros. E incorpora, por sua vez, as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes” (BENJAMIN, 2012, p.217).

Sendo assim, é possível considerar que, ao ouvir um conto de fadas contado por nossa mãe, ao ler uma história nos livros ou ao ver um filme no cinema, nós nos conectamos a uma linha que tece a experiência do narrador e que a liga à nossa. Por isso, a nossa experiência com determinado objeto artístico – como já explicava Freud (1969c) – diz muito sobre aquilo que vemos dos personagens em nós ou nas instituições que regem nossa sociedade.

Seguindo essa perspectiva, o teórico da literatura Márcio Seligman-Silva (2021) compreende a literatura como uma performance, uma vez que há algo de corpóreo na criação artística. Para o autor (2021, não paginado): “A esfera das artes passa a ser,

desde o Romantismo, uma extensão de nossos corpos e não mais pode ser vista, idealisticamente, como fruto do nosso gênio”.

Seligman-Silva (2021) considera que a literatura é uma apresentação (e não uma representação), a qual integra a identidade dos sujeitos na Modernidade (período em que a psicanálise e a arte são aliadas na compreensão da psique humana). Desse modo, ao considerar-se a ficção (tanto a literatura quanto o cinema) como performance, o pesquisador explica que a narrativa apresenta um recorte da sociedade, isto é, o modo como nos relacionamos com os outros, com a nossa imagem, como enxergamos as relações de gênero ou de raça, como compreendemos o mundo. Portanto, esta pesquisa assume o conceito de apresentação, ao passo que os estúdios Disney, ao produzirem contos de fadas para o cinema, conduzem a sociedade ao reconhecimento de uma apresentação sobre o que se entende da figura da mulher no âmbito social (ou seja, a dualidade entre a bruxa e a princesa).

Além disso, Seligman-Silva (2021) justifica a apresentação como uma performance, o que foi amplamente discutido pela filósofa feminista Judith Butler (2019), pois, para a autora, performatizamos o gênero, a partir do que se institui culturalmente sobre os comportamentos que cabem ao homem e à mulher na sociedade. Logo, neste estudo, buscou-se analisar as princesas da Disney considerando que o feminino por elas apresentado diz respeito a uma performance de gênero, o que está intrinsecamente relacionado aos comportamentos impostos às mulheres em uma sociedade que é, estruturalmente, pautada pelo patriarcalismo.

Considerando isso, é válido ressaltar que a teoria feminista foi primordial para que se percebesse o atravessamento de gênero que ocorre no controle dos corpos femininos, como explicado pela filósofa francesa Simone de Beauvoir (2019). Para a autora, a sociedade e suas instituições estruturam-se de modo a controlar as mulheres e aprisioná-las às submissões dos homens. Um mundo feito por homens e pensado para os homens cria religiões, filosofias e artes para a manutenção do aprisionamento das mulheres. Segundo a filósofa,

Legisladores, sacerdotes, filósofos, escritores e sábios empenharam-se em demonstrar que a condição subordinada da mulher era desejada no céu e proveitosa à Terra. As religiões forjadas pelos homens refletem essa vontade de domínio: buscaram argumentos nas lendas de Eva, de Pandora, puseram a filosofia e a teologia a serviço de seus desígnios [...]. Desde a Antiguidade,

moralistas e satíricos deleitaram-se com pintar o quadro das fraquezas femininas. (BEAUVOIR, 2019, p.19).

Se o mundo é feito por homens e pensado por eles, é mister refletir sobre como as mulheres são apresentadas na ficção – mais precisamente, nos contos de fadas, objeto de interesse desta pesquisa. Desde o século XVI até o presente momento, inúmeras personagens femininas protagonizaram essas histórias. Porém, é perceptível que os modos de apresentação do feminino foram se transformando, ao passo que o movimento feminista garantia mais direitos às mulheres – como a libertação de seus corpos no que diz respeito ao matrimônio e à maternidade.

Com isso, vê-se que, no século XIX, por exemplo, o casamento era o final feliz das mulheres nos contos de fadas. Todavia, na segunda metade do século XX até o século XXI, surgiram outros finais possíveis para as princesas e também para as vilãs (que deixaram de ser punidas).

Foi nesse contexto que os estúdios Disney consolidaram-se como a maior contadora de histórias para crianças, pois, por meio das animações, tornaram possível acreditar em um mundo melhor. Essa premissa, segundo o jornalista Neal Glaber (2016), era o combustível de criação de Walt Disney, o qual via a nação estadunidense muito abalada com a Quebra da Bolsa de Nova York, em 1929, e com a entrada dos Estados Unidos na Segunda Guerra Mundial, em 1941.

Nesse período de instabilidade econômica e política nos Estados Unidos até o final da Segunda Guerra Mundial, a Disney lançou 7 filmes de animação: *Branca de Neve e os sete anões* (1940), *Dumbo* (1941), *Bambi* (1942), *Alô, Amigos!* (1943) e *Você já foi à Bahia?* (1944). O ponto em comum entre eles era o desejo de Walt Disney em oferecer às pessoas algo que pudesse amenizar suas angústias.

Até o presente momento, foram lançados 60 filmes de animação pela Walt Disney Company, além dos 25 filmes produzidos pela Pixar – empresa criada, em 1986, pelo cineasta estadunidense George Lucas, com a parceria do empresário Steve Jobs, a qual foi comprada pela Disney em 2006. Em suma, foram lançados mais de 80 filmes de animação – que recontam contos de fadas, lendas, mitos e fábulas –, entre o século XX e o século XIX, período marcado por muitas disputas territoriais e econômicas, genocídio, isto é, violências inúmeras, como afirma o historiador britânico Martin Gilbert (2017). Para o autor,

O choque entre nações e suas alianças, o esforço árduo de impérios e seu colapso e as lutas de nacionalidades e grupos nacionais foram centrais para este século. Nenhum ano passou sem que seres humanos fossem mortos em guerras ou sofressem para se recuperar da devastação dessas guerras. (GILBERT, 2017, p.16).

Portanto, em um século marcado pelas maiores atrocidades cometidas pelo ser humano, os contos de fadas ganham muito espaço na cultura, promovendo, por meio do campo simbólico, modos de resolução de nossas angústias. E, já que são as mulheres quem protagonizam essas histórias, coube ao movimento feminista nos dar ferramentas de compreensão da apresentação do feminino na literatura e no cinema.

Com isso, neste capítulo, a psicanálise e o feminismo aparecerão como ferramentas de análise dos contos de fadas. A escolha teórica fundamenta-se pelo fato de que a psicanálise entende essas narrativas como recursos que dialogam com o inconsciente e, por sua vez, que permitem que identifiquemos modos de resolução de nossos conflitos emocionais. Logo, é a partir desse viés que pensamos as metáforas que surgem nos contos de fadas, as quais permitem que os identifiquemos como narrativas feministas. Por fim, a teoria feminista é fundamental para esta pesquisa, que se propõe um estudo de gênero, uma vez que, a partir do conceito de apresentação, foi possível identificar performances do feminino, em diferentes períodos de tempo, o que resultou na categorização proposta no último capítulo.

2.1 A psicanálise dos contos de fadas

Um dos maiores desafios da vida é entender as emoções e aprender a lidar com elas. Diante da dor do luto ou da finalização de ciclos – como o término de um relacionamento, a saída de um emprego ou a mudança de cidade –, a compreensão sobre os nossos sentimentos nos escapa; é difícil encontrar palavras que descrevam o caos emocional que nos habita. Porém, é nesse momento de exaustão sentimental que a arte nos resgata e, por meio de seus símbolos e de suas metáforas, ajuda-nos a entender o indizível.

Ainda criança, ouvia da minha mãe que todos os obstáculos que surgiriam teriam um final feliz. Pensar na vida como um conto de fadas nunca foi, para mim, uma idealização irracional das experiências que eu teria, mas sim um meio de encontrar saúde emocional para cumprir minhas obrigações e lutar pelos meus sonhos. Sempre tive o hábito de deitar na minha cama e olhar para a minha estante de livros antes de

tomar alguma decisão – talvez essa seja a memória mais afetiva que carrego sobre mim desde a infância. Olhar para as histórias que compunham a minha estante era como olhar para um espelho da alma e enxergar tudo o que havia me tornado ao folhear cada livro que ali estava – e é muito bonito de ver que as princesas e as fadas sempre estiveram comigo.

Conforme o tempo foi passando, eu fui acreditando ainda mais em contos de fadas. Quando me ocorria alguma situação muito desafiadora, já adulta, minha mãe dizia as seguintes frases: “As princesas passaram por muitos desafios e nunca desistiram”; “O que as princesas fariam nesta situação?”; “A Tinker Bell já dizia que, na vida, a gente só precisa de fé e um pouco de pozinho mágico”. E, depois de ouvir essa sequência de palavras, a magia fazia-se: eu recuperava a esperança de que as coisas iriam se resolver e – mais importante – de que eu teria condições emocionais suficientes para enfrentar o que me acometia.

É impressionante o poder da palavra em nos fazer encontrar nossos medos e acalmá-los. Quando a vida esvazia-se de sentido, é à voz da minha avó materna que eu recorro. Devota de Nossa Senhora Aparecida – uma santa negra cuja imagem apareceu aos pescadores no século XVIII, a quem concedeu o milagre da prosperidade –, minha avó sempre termina nossas ligações com “Que Nossa Senhora te Proteja, minha filha. Te amo e te adoro”. Não importa quantas vezes ao dia eu ligue ou quantos anos eu tenha, nossa despedida ao telefone é sempre a mesma. A cultura popular diz que avó é mãe duas vezes. E, através da palavra, minha avó pede à outra mãe (Nossa Senhora Aparecida, Oxum, mãe de todos que dela precisam) que me proteja. Ao tecer em palavras a sua proteção, ela dedica o seu amor a mim – e talvez não exista no mundo magia mais poderosa do que ser amada e adorada pela avó.

A professora e teórica da literatura Maria Zilda da Cunha (2009) explica que, culturalmente, são os avós que assumem o lugar de narradores. E, por meio dessas histórias contadas no âmbito familiar, percorreram por diferentes culturas gigantes, monstros e princesas.

Sabe-se que esses contadores mantêm-se fiéis ao espírito do narrador primordial, ou à narrativa fundadora; quando não, deus é quem o disse, ou ouviram contar. Avós vão assumindo também o posto de narradores e contadores de histórias, que ganham roupagens novas pela confluência das culturas aqui presentes, em especial, a indígena, a africana e a portuguesa. (CUNHA, 2009, p.111).

A palavra, na minha família, foi o que me levou aos contos de fadas. Por meio da fé inabalável da minha mãe e da minha avó, duas mulheres que são o meu maior exemplo de amor, encontrei os recursos necessários para que eu conseguisse nutrir uma vida emocional saudável e, conseqüentemente, ser uma profissional que exerce o cuidado ao outro através da palavra – tanto na sala de aula quanto na clínica.

O que minha mãe dizia sobre os contos de fadas serem histórias sobre esperança foi explicado pelo psicanalista austríaco Bruno Bettelheim, no século XX, o qual dedicou anos de trabalho clínico para compreender como as crianças respondiam aos contos de fadas. Assim como no meu caso e no de Walt Disney e, provavelmente, no de muitas crianças, Bettelheim também conheceu essas histórias por intermédio da mãe: “Foi minha mãe quem me revelou o mundo mágico dos contos de fadas” (BETTELHEIM, 2012, p.7).

Bettelheim (2012) explica que a maior necessidade do ser humano é encontrar um sentido para nossas vidas e, quando paramos de procurá-lo, é porque perdemos o desejo de viver. Desse modo, para o psicanalista, nutrir o sentimento de esperança diante dos desafios é o que nos mantém ativos na busca pelo sentido de viver, pois “[...] a aquisição de uma compreensão segura do que o significado da própria vida pode ou deveria ser é o que constitui a maturidade psicológica” (BETTELHEIM, 2012, p.9).

A percepção que criamos sobre nós está relacionada ao modo como somos tratados pelo outro. Desde o nascimento, necessitamos de alguém para nos ajudar a compreender o mundo. Se, quando bebês, alguém nos socorre ao ouvir o nosso choro, essa pessoa nos sinaliza segurança, visto que sua dedicação a nós nos mostra que não ficaremos sozinhos ao demonstrarmos nosso pranto. Em contrapartida, se ninguém nos acolhe quando sentimos dor, fome ou sono, passamos a acreditar que nossas emoções não são importantes para a nossa mãe, que, durante a fase de simbiose, é o nosso mundo, como explica a psiquiatra húngara Margareth Mahler (1977). Logo, com essas negligências em relação ao nosso cuidado, crescemos acreditando que somos insignificantes para o outro.

Por esse motivo, a busca por um sentido na vida também é marcada pela necessidade de nos sentirmos valiosos para alguém. Nem todas as pessoas recebem um manto de amor e de proteção tecido pelas palavras da avó. Sendo assim, é preciso

encontrar meios de sustentar as emoções para construir uma vida emocional saudável. E a arte, por desenvolver nossa capacidade imaginativa, é um excelente recurso para isso.

Para encontrar um significado mais profundo, devemos ser capazes de transcender os limites estreitos de uma existência autocentrada e acreditar que daremos uma contribuição significativa para a vida – não de imediato, ao menos em algum tempo futuro. Esse sentimento é necessário para que uma pessoa se sinta satisfeita consigo mesma e com o que está fazendo. Para não ficar à mercê dos acasos da vida, devemos desenvolver nossos recursos íntimos, de modo a que nossas emoções, imaginação e intelecto se ajudem e enriqueçam mutuamente. Nossos sentimentos positivos nos dão força para desenvolver nossa racionalidade; só a esperança no futuro pode sustentar-nos nas adversidades com que inevitavelmente nos deparamos. (BETTELHEIM, 2014, p.10).

Ademais, a maturidade emocional diz respeito ao conhecimento que adquirimos sobre o que sentimos e, conseqüentemente, à forma como manejamos nossas emoções. Desse modo, o exercício das habilidades emocionais é proporcionado pela ficção, haja vista que os personagens nos ajudam a compreender nossos sentimentos e também a entender os outros. Nesse caso, em função de os contos de fadas apresentarem situações que despertam no leitor/espectador emoções que atravessam todas as pessoas (como o medo do abandono, o amor e a saudade gerada pelo luto), eles propiciam a maturação das nossas emoções, dando-nos a possibilidade de nos entendermos enquanto sujeitos. Sob esse viés, Bettelheim (2014, p.10) explica que “A criança, à medida que se desenvolve, deve aprender passo a passo a se entender melhor; com isso, torna-se mais capaz de entender os outros e, eventualmente, pode se relacionar com eles de forma mutuamente satisfatória e significativa”.

É por esse motivo que os contos de fadas permanecem como uma das estruturas narrativas mais importantes da cultura, ao longo dos séculos. Para que ocupe um lugar afetivo na nossa memória e para que atue como um dispositivo de subjetivação, a arte precisa acrescentar algo à nossa vida. Dessa maneira, Bettelheim (2014) considera que: “A aquisição de habilidades, inclusive a de ler, fica destituída de valor quando o que se aprendeu a ler não acrescenta nada de importante à nossa vida”.

Além disso, em diferentes momentos do nosso crescimento, deparamo-nos com angústias em relação ao futuro. Por isso, entrar em contato com histórias cujas protagonistas – apesar de não saberem dos desafios que enfrentarão – são vitoriosas é, simbolicamente, colocar-se em uma relação de espelho com as personagens e acreditar que o mesmo final feliz também será possível.

Ao longo dos séculos (quando não de milênios) durante os quais os contos de fadas, ao serem recontados, foram se tornando cada vez mais refinados, eles passaram a transmitir ao mesmo tempo significados manifestos e latentes – passaram a falar simultaneamente a todos os níveis da personalidade humana, comunicando de uma maneira que atinge a mente ineducada de uma criança tanto quanto a do adulto sofisticado. Aplicando o modelo psicanalítico da personalidade humana, os contos de fadas transmitem importantes mensagens à mente consciente, pré-consciente e inconsciente, seja em que nível for que cada uma esteja funcionando no momento. (BETTELHEIM, 2014, p.12).

Nesse viés, considerando que os contos de fadas percorreram o mundo, passando por diferentes culturas, como explica Coelho (2020), é possível considerar que há algo nessas narrativas que unem a todos nós: eles apresentam consolo para nossas angústias ao nos mostrarem que as dificuldades da vida podem ser superadas (não impedidas), pois, quando um ciclo se fecha, abre-se outro. Para Bettelheim (2014, p.12), através dos contos de fadas, “[...] pode-se aprender mais sobre os problemas íntimos dos seres humanos e sobre as soluções corretas para suas dificuldades em qualquer sociedade do que com qualquer outro tipo de história compreensível por uma criança”.

Tradicionalmente, conhecemos os contos de fadas por meio da oralidade, pois a mãe, a avó, a professora ou as profissionais de saúde que nos cuidam trazem aos nossos ouvidos palavras que nos geram conforto. A transmissão da narrativa, geralmente, está vinculada ao papel do cuidador – que, por uma questão de gênero, fica sob responsabilidade das mulheres. Contar uma história para alguém é promover conforto e acolhimento a essa pessoa. Não são apenas as crianças que gostam das histórias, visto que os adultos também buscam na ficção uma forma de amenizar suas angústias existenciais.

Ao ouvir, ler ou visualizar uma história, acessamos a nossa imaginação e a nossa personalidade criativa. E, por meio disso, torna-se menos sofrido passar por momentos desafiadores que nos exigem mudanças. Imaginar um final feliz é encontrar dentro de si saúde emocional para continuar lutando por uma vida mais digna e com menos sofrimento. Nesse sentido, em um mundo marcado pela violência de gênero, pelo racismo e pela lgbtqia+fobia, por exemplo, é mister que encontremos modos de sobrevivência psíquica diante do caos, para que tenhamos vidas que façam sentido nesse contexto de tantas agressões às minorias sociais. Logo, as fugas à livraria, ao teatro, ao cinema são momentos de encontro com a vida imaginada que criamos na nossa mente e que nos faz continuar desejando viver.

Dentro dessa lógica, o professor e crítico literário norte-americano Jack Zipes (2019) explica que

[...] cada um de nós tem devaneios fantásticos todos os dias que não podem ser eliminados ou banidos por forças conservadoras. Todos sentimos, desde o nascimento até a morte, que algo está faltando em nossas vidas, e nossas vidas se voltam para a busca de significado por meio de um desejo de escapar do corrupto e perverso mundo em que vivemos. (ZIPES, 2019, p.22).

A cultura é um fator de extrema relevância na nossa subjetivação, haja vista que nos apresenta modos de ser e de estar no mundo. Além disso, é por meio dela que adquirimos ferramentas para compreender e manejar nossas emoções, pois a arte dialoga com aquilo que ainda não nos foi manifestado conscientemente, mas que nos gera sofrimento por fazer morada no nosso inconsciente. Aprender a lidar com os monstros emocionais que nos habitam é parte primordial do nosso desenvolvimento integral. E os contos de fadas atuam como nossos melhores professores, uma vez que eles nos colocam de frente com situações em que os protagonistas precisam matar dragões e atravessar oceanos (o que, metaforicamente, é o que fazemos internamente) para conquistarem o seu final feliz.

Para Zipes (2019), contos de fadas são narrativas curtas, compostas de maravilhas e magias. Segundo ele, essas histórias fizeram “empréstimos de muitos outros gêneros, como o mito, a lenda, a fábula, a história de fantasmas, o conto religioso, o provérbio etc. E todos esses gêneros, por sua vez, emprestam e roubam do gênero conto de fadas” (ZIPES, 2019, p.18). Nesse sentido, o autor entende que essas narrativas são seculares porque, sem a promessa de que há um mundo posterior que seja melhor, sinalizam que a vida pode ser boa no aqui e no agora. Logo, embora os contos de fadas apresentem elementos mágicos, a magia acontece para resolver um problema que acontece no presente do personagem – e não para garantir uma vida melhor após sua morte. Isso, para Zipes (2019), é o que diferencia a esperança dos contos de fadas como potência de saúde dos contos religiosos como mantenedores da fé em alguma divindade.

Bettelheim (2014) destaca a importância de as crianças entrarem em contato não apenas com a realidade consciente, mas também com o campo simbólico, o qual nos ajuda a compreender que

[...] a fonte de tantos insucessos na vida está na nossa própria natureza – na propensão de todos os homens para agir de forma agressiva, antissocial e

egoísta, por raiva e angústia. [...] A cultura dominante deseja fingir que, particularmente no que se refere às crianças, que o lado obscuro do homem não existe, e professa a crença propriamente otimista. (BETTELHEIM, 2014, p.15).

Desse modo, necessitamos que nos sejam dadas sugestões, de forma simbólica, sobre como devemos lidar com todos os desamparos que a vida nos desperta. Além disso, os vilões que se apresentam nos contos de fadas são, metaforicamente, um espelho dos obstáculos que temos que enfrentar em nossas vidas e que nos afastam da realização dos nossos sonhos – dívidas, términos de relacionamento, desentendimentos em ambiente de trabalho, transtornos psicológicos, por exemplo. Ao reconhecer que os desafios podem ser enfrentados, amadurecemos emocionalmente e aprendemos a mediar o que nos gera sofrimento.

Dentro dessa perspectiva, Zips (2019) explica que os contos de fadas fazem uso de metáforas para nos indicar como podemos resistir e superar o autoritarismo e promover a justiça social. Nesse sentido, essas narrativas conversam individual e socialmente com todos nós, apresentando-se como revolucionárias. Socialmente, elas nos levam a pensar como são produzidos modos de opressão às minorias sociais – como a ausência de personagens negros protagonistas, a apresentação de mulheres em lugares de submissão ao homem, por exemplo. Já individualmente, os contos de fadas dialogam com as nossas angústias mais universais: a necessidade de sermos amados por alguém, o desejo de partilhar um amor (romântico ou não), o medo de não sermos importantes para alguém e a aflição de termos de enfrentar problemas sozinhos. Sendo assim, para Bettelheim (2014, p.20), “[...] as histórias de fadas representam, de forma imaginativa, aquilo em que consiste o processo sadio de desenvolvimento humano”.

Logo, a psicanálise é fundamental para este estudo porque, como explica Bettelheim (2014), ela foi

[...] criada para capacitar o homem a aceitar a natureza problemática da vida sem ser derrotado por ela, ou levado ao escapismo. A prescrição de Freud é de que só lutando corajosamente contra o que apresenta ser desvantagens esmagadoras o homem consegue extrair um sentido da sua existência. (BETTELHEIM, 2014, p.15).

Mesmo reconhecendo a importância do psiquiatra suíço Carl Jung para o estudo dos contos de fadas – o qual os analisou a partir da construção de arquétipos –, esta pesquisa optou por analisar o *corpus* pelo viés freudiano, visto que, para Bettelheim (2014, p.21), “[...] o conto de fadas será diferente para cada pessoa, e diferente para a

mesma pessoa em vários momentos de sua vida”. Desse modo, interessa a este estudo compreender como as histórias sobre princesas e fadas dialogam com a nossa subjetividade e nos dão recurso para superação de nossas angústias – que se apresentará a nós de formas muito singulares. Tendo isso em vista, os arquétipos são modelos de representação e de padrões de comportamento, considerando o inconsciente coletivo – o que não se relaciona a este estudo, que analisa as apresentações femininas nos longas-metragens da Disney, por meio das mudanças que ocorrem com as protagonistas, em função de uma performance de gênero.

Entretanto, é importante traçar algumas ponderações sobre o trabalho de Jung através de sua maior seguidora, a psicoterapeuta alemã Marie-Louise von Franz, uma vez que eles nos ajudam a compreender o porquê de os contos de fadas apresentarem elementos universais às nossas emoções. Em primeiro lugar, Von Franz (2020) explica que os contos de fadas e os mitos foram difundidos pela oralidade porque faz parte das sociedades mais primitivas a necessidade de compartilhar com o outro aquilo que vivemos. Para a autora,

Nas sociedades primitivas, praticamente nenhum segredo é guardado; então essa experiência é sempre comentada, ampliando-se por outros temas folclóricos existentes que a contemplam. Então, ela se desenvolve tanto quanto um boato. (VON FRAZ, 2020, p. 31).

Outro ponto importante destacado por Von Franz (2020) é o fato de que, ao analisar os contos publicados por Jacob e Wilhelm Grimm, a autora considera que a sociedade dessas narrativas é puramente masculina. Além disso, Von Franz (2020) explica que a figura do herói surge como um salvador.

[...] ele salva seu país e seu povo de dragões, bruxas e de outros males. Em muitas histórias, é ele quem encontra o tesouro escondido. Ele liberta sua tribo e livra-a de toda sorte de perigos. Ele restabelece as ligações de seu povo com os deuses e com a vida. Ele renova o princípio da vida (VON FRANZ, 2020, p.68).

Com base nisso, é preciso considerar que, sendo o conto de fadas uma narrativa criada sobre (e em um) universo masculino, o príncipe salvador, nas sociedades oitocentistas, poderia ser entendido como um homem que salvaria sua amada. Porém, contemporaneamente, mesmo que nossa sociedade ainda tenha como base o patriarcado, é possível entender o príncipe como uma metáfora de algo de que precisamos para nos salvar: uma amiga, uma mãe, uma psicoterapeuta, uma professora etc. Nesse sentido, em razão de os contos de fadas atuarem no campo simbólico, podemos compreendê-los

não de forma literal, mas sim metafórica. Logo, após séculos de luta para a garantia de direitos, as mulheres não precisam mais ler o príncipe como um homem e podem vê-lo como alguém que nos resgata quando precisamos – por exemplo, uma paciente em tratamento de depressão pode ver a sua terapeuta como o seu príncipe, pois é alguém com quem ela pode contar nos momentos de desamparo.

No processo de amadurecimento emocional, é importante termos redes de apoio que nos ajudem a superar o sentimento de esvaziamento do sentido da vida. Nessa lógica, o filósofo sul-coreano Byung-Chul Han (2015) explica que vivemos em uma sociedade do cansaço, na qual ficamos esgotados, constantemente, pelo fato de estarmos sempre tentando mostrar nosso desempenho. Para o autor, esse cansaço nos leva a um “infarto da alma” (HAN, 2015, p.38). A seu modo, Benjamin (2012) também explicou que vivemos em uma sociedade cuja experiência é empobrecida, pois, ao longo do tempo e das guerras, estamos perdendo a nossa humanidade.

Ficamos pobres. Abandonamos, uma a uma, todas as peças do patrimônio humano, tivemos que empenhá-las muitas vezes a um centésimo do seu valor para recebermos em troca a moeda miúda do “atual”. A crise econômica está diante da porta, atrás dela uma sombra, a próxima guerra. (BENJAMIN, 2012, p.128).

Esse contexto explorado pelos filósofos é relevante para os estudos dos contos de fadas porque eles são um recurso fundamental para evitarmos o infarto da alma e o empobrecimento de nossas experiências. Isso ocorre, pois são essas histórias que nos conectam com aquilo que temos de mais humano e nos ajudam a lidar com os cansaços excessivos da vida.

A importância do narrador em uma comunidade, destacada por Benjamin (2014), também foi sinalizada por Cunha (2009), pois a autora explica que, na tradição oral, quando morria um narrador, morria com ele uma biblioteca repleta de conhecimento de mundo e também das relações estabelecidas por um grupo.

A produção oral humana tem em seu bojo a herança da exemplaridade dos valores nos quais os grupos humanos moldam e mantêm suas relações e seus interesses. Cada povo soube guardar, na memória do tempo, os seus fatos históricos, nas versões emocionadas do heroísmo, dos feitos gloriosos, nos embates pela vitória, ou nas derrotas tristes das guerras. Cada fato reveste-se de um sentimento íntimo e social na relação da pessoa com o grupo e da personagem com a cena da vida. (CUNHA, 2009, p.109).

Sobre isso, Gutfreind (2009, p.19) explica que “[...] somos o que somos conforme a possibilidade de narrar [...] E, ao fim e ao cabo, somos o que narram sobre nós”. Nesse sentido, a vida começa na narrativa, pois “Nascer é começar a contar [...]” (GUTFREIND, 2009, p.19). Narrar e ouvir contos de fadas é, portanto, encontrar um sentido para a própria existência.

Além disso, o psicanalista explica que a narrativa também é importante nos nossos processos de cura, uma vez que

A narração (ou relato) foi sempre um tema caro à psicanálise – *talking cure* – que se vale da palavra para promover transformações. E o relato pode ser benéfico por restituir as pessoas na temporalidade; neuroses e fantasmas são atemporais. [...] O relato é terapêutico não porque confessa ou desabafa, mas porque já é um pedido para dizer (GUTFREIND, 2009, p-p. 21 e 22).

Nesse sentido, o acesso às metáforas dos contos de fadas, por meio do ato de narrar, ajuda-nos a compreender o mundo que habitamos e também o mundo emocional que nos habita. Reconhecer que bruxas más são vencidas por príncipes é entender, simbolicamente, que nossas redes de apoio nos ajudarão a vencer os desafios que enfrentaremos na vida, por maiores que eles sejam. Sob esse viés, Gutfreind (2020, p.115) considera que “No eco da narrativa e da metáfora pode estar boa parte do potencial terapêutico dos contos populares, considerados como instigadores da atividade mental”.

Ainda, Gutfreind (2020, p.165) reconhece a importância da metáfora na clínica, haja vista que, para o autor, “Se o recurso à metáfora pode ser considerado como uma consequência significativa de um trabalho em torno do conto, a metáfora também pode ser a causa do êxito do conto como instrumento junto à criança [...]”. Ademais, a potência terapêutica dos contos é reconhecida entre as sociedades mais antigas, pois “[...] é de crer que os contos tiveram, desde o princípio, uma função terapêutica – o que já explicaria sua permanência e transmissão de geração a geração [...]” (GUTFREIND, 2020, p.12).

Dentro dessa lógica, a potência curativa do conto existe pela possibilidade que temos de narrá-lo. É ao contar histórias e ao falar sobre nossas angústias que compreendemos aquilo que nos machuca e, conseqüentemente, achamos meios de transformar nossa realidade. Sobre isso, Gutfreind (2019, p.18) considera que, para

reequilibrar nossas emoções, precisamos “[...] vesti-las. Dizê-las. Representá-las. Como fazem a arte e a psicanálise”.

A potência terapêutica do conto de fadas manifesta-se no plano simbólico, visto que, como explicam as pesquisadoras Raquel Schneider e Sandra Torossian (2009, p.138), “O conto é vivido como personificação de formações e evoluções interiores da mente, pois usam a mesma linguagem que o inconsciente”. Além disso, a metáfora, que acessa o nosso campo simbólico, é também uma forma de brincar.

O psicanalista inglês Donald Winnicott dedicou seu trabalho com mães e bebês para pensar no fato de que o brincar no *setting* era fundamental para o desenvolvimento da saúde psíquica, tanto de crianças quanto de adultos. Por esse motivo, quando ouvimos uma história e fazemos uso dela para aprendizado emocional, estamos (re)aprendendo a brincar, o que nos promove potência de vida. Winnicott (1975) explica que somente consegue brincar a criança que tem saúde. Logo, se a contação de histórias é também uma forma de brincadeira, apenas será narradora a criança que estiver emocionalmente saudável. Nesse sentido, ao narrar um conto de fadas, a criança está manifestando saúde, pois encontrou uma forma de compreender suas emoções e, conseqüentemente, está preparada para falar sobre isso de forma simbólica, recontando uma história.

Ainda nessa perspectiva, Sueli Hisada, psicoterapeuta winnicottiana, considera que:

As histórias, por falarem de personagens que existem no campo da imaginação, possibilitam ao paciente utilizá-las como elemento de maior autoconsciência, ou seja, o inconsciente pode se tornar consciente através da representação de angústias. (HISADA, 2007, p. 4).

Para Gutfreind (2004), o conto de fadas é um convite à vida imaginária, aquela na qual realizamos nossos desejos e, por esse motivo, encontramos a felicidade. Portanto, para o autor, o contar e o brincar com as histórias são modos de desenvolvermos o nosso pensamento para uma vida emocionalmente saudável, haja vista que “O potencial terapêutico de contar histórias é hoje incontestável”. (GUTFREIND, 2004, p.25). Contar uma história para falar sobre si é, pois, uma forma de denunciar um sofrimento.

Hisada (2007) explica que a utilização de histórias como recurso terapêutico já era feita pela medicina hindu, a fim de estimular a meditação para tornar a mente e o corpo saudáveis. Com isso, é perceptível que, desde o seu surgimento na sociedade, os contos de fadas já foram entendidos como uma possibilidade de acessar os nossos traumas e as nossas angústias para entendê-los e, então, tratá-los.

Em todos os povos encontramos o uso de histórias, fábulas e mitos usados para a elaboração de conflitos. Na medicina tradicional hindu, por exemplo, um conto de fadas personificando um problema particular era oferecido para meditação a uma pessoa desorientada psiquicamente. Esperava-se que, meditando sobre a história, a pessoa perturbada psiquicamente fosse levada a visualizar toda a natureza do impasse existencial que vivia, com a possibilidade de resolução. (HISADA, 2007, p.7).

Hisada (2007) é assertiva ao compreender que as histórias auxiliam tanto crianças quanto adultos, pois todos nós necessitamos de auxílio para compreender e lidar com nossas emoções. Para a autora, são as narrativas que nos permitem o acesso ao que é primitivo, especialmente no que se refere a adultos que, na infância, não puderam brincar e que, por esse motivo, apresentam falhas em seu desenvolvimento.

Creio ser possível a utilização de histórias infantis no processo psicoterápico também com pacientes adultos. Este pode ser um recurso que propicia um novo meio de expressão para superar a ansiedade persecutória, facilitando o processo psicoterápico para o encontro com camadas mais profundas do inconsciente. (HISADA, 2007, p.9).

Desse modo, imaginar-se pleno e feliz, isto é, criar uma vida imaginada, é fundamental para que tenhamos saúde emocional, uma vez que, para conseguirmos lidar com os desafios que a realidade pressupõe, é necessário produzirmos, imaginativamente, situações em que as coisas funcionam, dão certo e nos fazem felizes. Logo, a vida imaginada é aquela em que nos vemos plenamente felizes, realizando sonhos e vivendo momentos que desejamos. Sobre isso, Hisada (2007) explica que

O indivíduo só se constitui a partir do momento em que se cria uma vida imaginativa, o que possibilita que se abra para o campo de símbolos, revelando um aspecto da própria personalidade e de um conhecimento do próprio eu, com uma visão singular. Criar é fundamental, assim como beber e comer. (HISADA, 2007, p.21).

Nessa lógica, os contos de fadas são histórias que estimulam os nossos processos imaginativos, como a formulação de uma vida imaginada em que os finais felizes são possíveis, pois, como explica Hisada (2007, p.34), “O conto desenvolve sua ação também no inconsciente que se aprofunda e fortalece. É representante do que se passa no homem, pois é a primeira forma de contato com a cultura assimilada”.

Ademais, Cunha (2009, p.37) explica que “A imaginação é, assim, a base da atividade criadora do cérebro humano”. Para a autora,

Os processos imaginativos desempenham um papel essencial no desenvolvimento da espécie humana, pois é por intermédio deles que o ser humano cria ideias e propostas novas a partir da reelaboração de fatos e impressões vividas. (CUNHA, 2009, p.37).

Com isso, é importante ressaltar que os contos dialogam conosco a partir das metáforas. Ou seja, a criança ou o adulto que ouvem, leem ou assistem a um conto de fadas compreendem que a Fada Madrinha poderá auxiliá-los em algum conflito, pois, simbolicamente, ela representa uma rede de apoio à qual tenham acesso: uma mãe, uma terapeuta, uma amiga. Logo,

O conto só se mostra saboreado no plano imaginativo, quando a informação fundamental se tenha operado em nosso espírito num nível mais profundo. É a possibilidade de penetrar num mundo encantado, de experiência imaginativa, para poder tornar-se humano. (HISADA, 2007, p.42).

Por meio de um conto de fadas, é possível encontrar modos de lidar com as projeções familiares e sociais – isto é, reconhecer as expectativas que os outros colocam em nós sem nos sentirmos na obrigação de dar conta delas. Sobre isso, a psicanalista Maria Rita Kehl explica que são essas histórias que sustentam o desamparo psíquico infantil.

De toda gama de ameaças e perigos que assolam e fascinam o mundo infantil, é importante destacar o desamparo das crianças diante das fantasias inconscientes dos pais, às quais estão particularmente expostas pelo fato de serem, para elas, perigos irreparáveis. Estes não se resumem às obscuras fantasias incestuosas dos adultos; englobam também toda uma gama de possibilidades de respostas à pergunta sobre o sonho parental: o que o Outro quer de mim? Pergunta cuja resposta é impossível de ser atendida pela criança. (KEHL, 2006, p.18).

Dentro dessa lógica, os psicanalistas Diana e Mário Corso (2011) explicam que estamos constantemente fantasiando sobre um futuro – próximo ou não –, enquanto vivemos o presente. Sempre que possível, buscamos formas de fugir da nossa realidade e adentrar em um mundo que existe na nossa imaginação, onde as coisas são melhores para todos nós.

Passamos um terço da vida dormindo, portanto sonhando, e quando estamos despertos nossos devaneios ocupam um tempo muito maior do que imaginamos. Mesmo trabalhando estamos fantasiando estar em outro lugar, com outras pessoas, fazendo outras coisas. Passamos um mês de férias, mas os outros onze sonhando com elas, assim como o sábado e o domingo não

ocupam somente esses dois dias em nossos pensamentos. (CORSO; CORSO, 2011, p.19).

Logo, a fantasia assume um papel primordial na nossa subjetivação, como um recurso primário de saúde. Considerando o contexto da experiência empobrecida, sinalizado por Benjamin (2012), e da sociedade do cansaço, como contextualiza Han (2015), necessitamos da fantasia para desacelerar o tempo, acalmar nossas emoções, acolher nossas angústias: é preciso de tempo para sofrer, para sentir, para amar, para sentir felicidade, para sentir paz. Corso e Corso (2011) explicam que a nossa capacidade imaginativa é o que nos faz sermos sujeitos – a fantasia não é apenas um escape, visto que ela compõe uma parte de quem somos.

Subestimamos a fantasia, sobretudo porque a julgamos acessória, ela não passaria de um escape, um desvio de rota do prumo da realidade. Quando muito, admitimos que a fantasia serviria de consolo, nos ajudaria a suportar os fatos reais da vida, o que é certo, mas raramente acreditamos que ela nos constitui, nos molda e faz parte da arquitetura da nossa personalidade. Na contracorrente desse entendimento, que acusa a fantasia de escapista, bovarista, de tornar-nos incapazes de avaliar a objetividade dos fatos, pensamos que a experiência de imaginar histórias, ou mesmo embarcar naquelas que outra pessoa criou, nos torna mais sagazes, profundos, capazes de enfrentar reveses e compreender complexidades. (CORSO; CORSO, 2011, p.19).

Nesse viés, Corso e Corso (2006) buscaram demonstrar qual é o papel dos contos de fadas na cultura contemporânea, ao passo que compreenderam que essas histórias mantiveram sua potência terapêutica de mediar nossas angústias. Para os autores,

[...] entra geração, sai geração e seguimos repetindo as mesmas histórias para as crianças. Por vezes, damos novas roupagens a velhas tramas; em outras, modificamos o desfecho, o ritmo, o estilo, mas muitas delas sobreviveram quase idênticas a si mesmas ao longo dos séculos. Isso é absolutamente surpreendente num mundo cada vez mais mutante. (CORSO; CORSO, 2006, p. 26).

Além disso, os contos de fadas sempre foram narrativas democráticas, pois todos os povos, de diferentes situações socioeconômicas, tinham acesso a elas. Corso e Corso (2006) explicam que as histórias eram contadas em momentos coletivos, dos quais participavam pessoas de diferentes idades. E, conforme os contos de fadas foram difundidos através dos livros, versões econômicas eram popularizadas, garantindo o acesso de todos a essas narrativas. Os autores também salientam que a chegada dos contos ao cinema e à televisão garantiu que eles se tornassem um produto da infância.

Nesse sentido, é evidente o papel das histórias na nossa constituição como sujeitos. Por esse motivo, Corso e Corso (2006) explicam que a psicanálise se interessa pelas histórias porque a narrativa que contamos sobre nós, em uma clínica, é também uma história, uma ficção. Logo, no acolhimento de nossos anseios, o que se utiliza como ferramenta é a palavra contada, a qual, para Corso e Corso (2006), é parcialmente uma ficção.

A história de uma pessoa pode ser rica em aventuras, reflexões, frustrações ou mesmo pode ser insignificante, mas sempre será uma trama, da qual parcialmente escrevemos o roteiro. Frequentar as histórias imaginadas por outros, seja escutando, lendo, assistindo a filmes ou à televisão ou ainda indo ao teatro, ajuda a pensar a nossa existência sob pontos de vistas diferentes. (CORSO; CORSO, 2006, p.21).

Dessa forma, conhecer as histórias de outras pessoas – ou de outros personagens – também é um mecanismo de tratamento de nossos desamparos, pois, por meio do estranhamento ou da identificação, passamos a conhecer melhor o que nos machuca e encontramos um caminho para, consciente ou inconscientemente, lidar com isso. Corso e Corso (2006, p.21) explicam que a ficção dialoga conosco por meio de uma “identificação tangencial”, visto que as histórias podem não conversar com o leitor de forma direta, mas sim através de seus símbolos e de suas metáforas, aos quais nós damos um sentido particular, considerando o modo como o enredo nos atravessa. Para os autores,

Os contos de fadas têm em comum com os mitos o fato de não possuírem propriamente um sentido, são sim estruturas que permitem gerar sentidos, por isso toda interpretação será sempre parcial. Os contos são formados como imagens de um caleidoscópio, o que muda são as posições dos elementos. (CORSO; CORSO, 2006, p.28).

Nessa perspectiva, Corso e Corso (2006) definem conto de fadas como narrativas que apresentam algum elemento mágico ou fantástico – sem necessariamente incluir uma personagem fada. Os contos, portanto, devem promover o encantamento, uma vez que

O elemento fantástico presente enquanto *maravilhoso* nessas narrativas cumpre a função de garantir que se trata de outra dimensão, de outro mundo, com possibilidades e lógicas diferentes. Assim fazendo, os argumentos da razão e da coerência já são barrados na porta, e a festa pode começar sem suas incômodas presenças, bastando pronunciar as palavras mágicas *Era uma vez...* como uma senha de entrada. (CORSO; CORSO, 2006, p.27, grifo dos autores).

Sendo assim, utilizando a metáfora de Corso e Corso (2006), quando ouvimos alguém proferir as palavras “Era uma vez”, permitimos que seja aberta a porta do nosso inconsciente, o qual armazena todas as informações, por exemplo, sobre quem somos, o que desejamos, o que nos machuca ou nos machucou, quem queremos ser, do que não gostamos. Com isso, quando está em diálogo conosco, o conto de fadas tem como espectadores o nosso inconsciente, os nossos traumas e as nossas angústias existenciais.

É por isso que cada desfecho de uma narrativa sobre princesas e fadas pode significar distintas coisas para diferentes pessoas. De modo a exemplificar, podemos pensar no conto clássico da Branca de Neve, transformado em filme pelos estúdios Disney. Na história, uma jovem é perseguida pela madrasta, que, com inveja de sua beleza, manda matá-la. Nenhuma menina que assiste ao filme vai acreditar, verdadeiramente, que sua madrasta irá matá-la, pois a história não nos comove no campo denotativo das ideias, e sim no conotativo. Logo, a criança que assiste à história, caso tenha algum anseio em relação aos seus cuidadores (pais, avós, professores), irá compreender que, com auxílio de outros adultos – como Branca de Neve fez com os anões e com o príncipe –, poderá vencer esse obstáculo, livrar-se de alguma violência sofrida em casa e ter um final feliz longe do seu agressor.

Se é possível entendermos que a madrasta pode ser uma metáfora de algum agressor, por que ainda a sociedade insiste em ler a figura do príncipe de forma literal, como um homem salvador? Por que alguns símbolos são facilmente aceitos pela cultura, enquanto outros não são compreendidos nas suas metáforas? À colaboração da psicanálise para leitura e entendimento dos contos de fadas, junta-se a teoria feminista, a qual pode subsidiar a reflexão do modo como os contos de fadas são compreendidos na cultura e da urgência de recolocá-los no lugar ao qual pertencem: o nosso imaginário.

2.2 Subjetividades femininas: princesas, bruxas e feminismos

O corpo feminino é o nosso primeiro lar. Todos os animais, independentemente da espécie, são gerados em um corpo feminino antes de chegarem ao mundo. Esse é, portanto, o nosso primeiro abrigo: o corpo de nossa mãe. Não é por acaso que temos mulheres, para o bem ou para o mal, como grandes referências no nosso processo de subjetivação: nossas mães, nossas avós, nossas irmãs, nossas amigas, nossas

professoras. Ao longo do nosso desenvolvimento emocional, projetamos nas mulheres da nossa vida aquilo que queremos, ou que não queremos, nos tornar.

Por esse motivo, a cultura é fundamental para o nosso processo de subjetivação, pois ela nos dá referências importantes sobre o modo como passamos a nos ver no mundo, como nos entendemos enquanto sujeitos e também como imaginamos as pessoas que queremos ser. Os padrões de beleza e de comportamento em relação aos corpos femininos, por exemplo, são formas de projeção social sobre aquilo que a mulher deve ser – e nós, mulheres, passamos a nos entender a partir da compreensão de que nossos corpos e nossos comportamentos devem sucumbir a essa imposição da sociedade sobre o que é ser mulher.

Sendo assim, se a cultura nos mostra mulheres em lugares sociais de subordinação em relação aos homens, o nosso imaginário considera essa importante informação, ao passo que passamos a naturalizar mulheres subordinadas. Em contrapartida, se, culturalmente, temos muitas referências de mulheres em posições hierárquicas de poder, mostrando-se felizes em corpos diversos, com comportamentos livres em relação às expectativas dos homens, crescemos acreditando que, afinal, somos livres, que podemos ser felizes no nosso corpo, que podemos mudá-lo quando quisermos – se quisermos –, que podemos ser chefes, proprietárias, empreendedoras, cientistas, escritoras e tudo o que sonharmos.

Nessa perspectiva, a primeira referência para uma menina do que é ser mulher está na mulher que a cuida. É por isso que aquilo que ela entende como cuidado e amor é o que ela aprende na relação com a sua cuidadora, que pode ser sua mãe, sua avó, a irmã, uma babá ou até mesmo a professora na escola. No meu âmbito familiar, sempre tive muitas cuidadoras: uma irmã mais velha, minhas avós, minha dinda, mas, principalmente, minha mãe. Foi dela que veio o meu encantamento pelas histórias e também o meu desejo de ser professora. O que ela me ensinou sobre amor foi o que eu encontrei nos contos de fadas, quando comecei a abrir sozinha meus próprios livros: o amor está onde há a esperança. Ao me ensinar que eu poderia vencer todos os desafios que a vida prepararia para mim – e que eles seriam vencidos ao lado dela –, tornei-me uma criança muito saudável, muito participativa em aula e com muita curiosidade, pois minha mãe me fazia entender que todas as minhas perguntas eram importantes.

Aquela menina alegre, que sonhava em escrever livros para crianças, cresceu e virou uma trabalhadora das palavras. Foi a referência feminina que eu tinha em casa que me mostrou que um trabalho e um relacionamento eram possíveis para mim, caso eles fossem a minha escolha; caso eles me fizessem feliz. Nesse sentido, os contos de fadas nos permitem acreditar que os sonhos se realizam, pois o amor – seja ele romântico, seja ele familiar – é o que nos ajuda a vencer qualquer dragão, qualquer feitiço: e não há maldição que não possa ser quebrada com o amor de uma mãe.

Desde a Pré-história, período em que não havia a palavra escrita, homens e mulheres já estavam divididos para realizar as tarefas: os homens caçavam e as mulheres colhiam os frutos e cuidavam da prole. Isto é, antes de haver escrita, já havia a normatização de que cada grupo seria responsável por um tipo de atividade. Todavia, nos povos primitivos, mesmo que houvesse a divisão do trabalho, homens e mulheres participavam igualmente das decisões coletivas: não era característica dessas sociedades, portanto, a desigualdade de gênero.

Entretanto, é válida a ressalva de que nem todos os povos pré-históricos faziam a divisão social de tarefas. Como explica a antropóloga francesa Marylène Patou-Mathis (2021), muitos grupos *neandertais* iam caçar em bando, ao qual se incluíam homens e mulheres. Porém, com o surgimento dos *sapiens*, esse contexto muda, visto que havia abundância de alimentos e o acúmulo de riquezas. Logo, foi viável a sedentarização (facilitada pela agricultura) e, conseqüentemente, somente iria à caça e ao deslocamento os melhores guerreiros. Nessa conjuntura, as tarefas começaram a ser marcadas pelo gênero – como cabia à mulher a maternidade, ela deveria ficar junto do grupo, cuidando da prole.

Para acrescentar a essa discussão, vale citar o trabalho da arqueóloga espanhola Marta Cintas-Peña (2020), a qual explica que uma das formas de manifestação do atravessamento de gênero na Península Ibérica pré-histórica ocorreu com a migração de mulheres para as aldeias dos maridos. A essa situação, Peña (2020) dá o nome de “patrilocalidade”, que se define pela desterritorialização das mulheres que, ao saírem de suas aldeias para morarem com os maridos nos territórios deles, tornavam-se muito mais vulneráveis às opressões promovidas pelos cônjuges e suas famílias. Para autora, a patrilocalidade é uma dinâmica que mostra a sociedade centrada no homem desde a Pré-história.

Durante a Antiguidade Clássica, muitas mulheres foram representadas na ambivalência que até hoje é perceptível: há mulheres loucas e há mulheres ideais. Hera e Afrodite são excelentes representações dessa sistemática que divide mulheres por suas características. Hera, na Mitologia Grega, é esposa de Zeus, o deus do Olimpo. Isso faz dela a rainha do Olimpo. Mas o que chama a atenção nessa figura mitológica é o fato de que ela é conhecida pela fidelidade ao marido, mesmo que ele não seja monogâmico. Segundo a socióloga mexicana Martha Robles (2019, p.49), Hera foi descrita como “Fiel, apesar dos maus-tratos de Zeus, ciumenta infatigável que vaga pelo recanto a fim de coletar evidências da lascívia de seu marido [...]”.

Mesmo mantendo a postura de esposa fiel, Hera é protagonista de diversas situações de ciúmes e de vingança a respeito das amantes de Zeus. Essa representação mostra a mulher com seus desejos centrados no homem. Isso é fundamental para entendermos a estrutura patriarcal da sociedade, pois, como explica Robler (2019),

A história de Hera se dissipou, desde então, nos pequenos assuntos com os quais cada mulher repete na intimidade os ciclos de vingança e revolta material que, finalmente, dariam margem ao estabelecimento do patriarcado característico de nossa cultura. (ROBLER, 2019, p. 53).

Em contrapartida, Afrodite, filha de Zeus e de Dione (uma ninfa), era considerada a deusa do amor e da beleza. Afrodite representava para os gregos a idealização da mulher: bonita, apaixonante e sensual. Porém, diferentemente de Hera, ela não era fiel ao marido Hefesto, Deus do fogo, e teve muitos amantes. Como era considerada uma deusa promíscua, ela passou a ser vista como a protetora das prostitutas.

Afrodite define a mulher poderosa e manipuladora de homens, diferentemente de Hera, à espera do marido, mesmo que vingativa de suas amantes. Para Robles (2019),

Eterna infiel, desleal e batalhadora, a portadora do amor se caracteriza por sua argúcia ardilosa. Sua magia inclui o mistério da transformação e, apesar da raiva que desperta em outras mulheres e deusas, somente ela é capaz de administrar a paixão e manipular a humanidade a seu capricho. (ROBLES, 2019, p. 77).

Com esses exemplos, fica claro que a apresentação da mulher, na Antiguidade Clássica, a exemplo da Mitologia Grega, é marcada pela rivalidade feminina e pela centralidade do desejo no homem. Ou seja, mesmo que Hera e Afrodite fossem fundamentais para a humanidade (especialmente Afrodite, que era a única deusa capaz de terminar com as guerras e unir os mortais), elas ficaram conhecidas por seus atos de

vingança com outras figuras femininas, pela manipulação e pelo controle. Com isso, nota-se que, antes do movimento feminista, era comum que mulheres assumissem representações culturais que as colocassem na dualidade entre a esposa fiel e a amante manipuladora e que ambas fossem descontroladas e cruéis no que diz respeito à manutenção de seus relacionamentos.

Esse contexto se mantém com a cristianização do mundo moderno, pois Eva, conhecida como a mulher que foi criada para ser companhia de Adão no Paraíso, é apresentada como manipuladora, visto que foi ela quem comeu o fruto proibido. Nesse sentido, Eva é responsável pela ruína de Adão e de toda a humanidade. Robles (2019) explica que

A uma herança ancestral e sugestiva de mulheres batalhadoras, sensuais e de sugestiva fecundidade, que antecipava na mitologia remota uma esperança libertadora, a tradição religiosa de nossa era agregou – e reforçou – a personalidade culpada de uma Eva que, em sua irreflexão, é levada pelo diabo a pecar. Uma Eva que, ao comer do fruto da árvore da sabedoria, seduz Adão e desencadeia o processo que culmina com a expulsão do casal do Paraíso, marcando o princípio de uma condição caracterizada pela dor, pelo trabalho e pela morte para toda a humanidade. (ROBLES, 2019, p. 39).

Na contramão da demonização da figura feminina, o cristianismo também criou a mulher ideal, intacta, não tocada pelo pecado: Virgem Maria. Nesse sentido, a ambivalência sobre a figura da mulher agora fica mais marcada no mundo ocidental: de um lado, a sedutora e manipuladora Eva; de outro, a angelical e pura Maria, mãe de Jesus. Enquanto Eva cedeu ao pecado, Maria é a mãe ideal que gerou um filho sem nunca ter pecado.

Dessa maneira, é possível compreender que, conforme as sociedades foram se estruturando a partir do patriarcado, isto é, tendo como centralidade a figura masculina, a mulher foi representada na mitologia, na religião e nas artes por meio da ambivalência entre o ideal da figura feminina (submissa aos desejos do homem, como Hera, e pura, como Maria) e a maldade (como as manipuladoras e sedutoras Afrodite e Eva). Nesse viés, a historiadora austríaca Gerda Lerder (2019) explica que o patriarcado não é a forma natural de organização social, mas sim uma resposta à instauração, na sociedade, de instituições que o regem, como a família, a religião e o Estado. Por esse motivo, a autora percebe que o patriarcado foi a primeira forma de opressão imposta de um grupo de pessoas a outro, pois essa é uma dinâmica que existe desde a Pré-história, como os exemplos supracitados.

Esse contexto de opressão às mulheres é fundamental para que compreendamos que, há séculos, existem modos de subjugação do feminino, o que é apresentado pela arte. Sob essa lógica, os contos de fadas são narrativas que perpassaram muitos tempos e muitas sociedades, logo, diversas histórias carregam em si esses atravessamentos de gênero. Com isso, é possível afirmar que os contos de fadas carregam um tempo em si; não por acaso, as histórias ganham novas roupagens com o passar dos anos.

Porém, o que se mantém até hoje é a apresentação da mulher como princesa ou bruxa, o bem e o mal, características já vistas desde a Antiguidade Clássica. Os contos de fadas popularizaram a imagem da mulher perpetuada durante a Idade Média: de um lado, as suseranas – mulheres cultuadas pelos poetas trovadores, cujas belezas eram inestimáveis, ao passo que os homens colocavam-se como seus vassalos –, de outro, as bruxas – mulheres com conhecimentos sobre ervas, que viviam da natureza e que foram demonizadas pelo cristianismo.

Sob esse viés, Federici (2017) explica que a caça às bruxas, promovida pela Inquisição, na Idade Média, foi uma forma de controlar as mulheres e impedi-las de exercerem seus saberes holísticos. Para a autora, foi isso que colocou as mulheres sob controle da família patriarcal, regida pelo homem, sendo esta uma forma de exploração do corpo feminino.

Essa apresentação do feminino é característica dos contos de fadas, pois o mal é, por vezes, mostrado na bruxa ou na madrasta invejosa. Porém, não foi apenas a imagem da bruxa que os contos de fadas herdaram da Idade Média. Os textos dos irmãos Grimm, por exemplo, mantiveram o amor cortês característico desse período, aquele no qual o herói precisa enfrentar inúmeros obstáculos até receber o direito de estar com sua amada. Além disso, a imagem da princesa também relembra as musas medievais, visto que são descritas como mulheres donas de muita beleza, inacessíveis aos seus vassalos.

Com o surgimento do movimento feminista, a sociedade passou a questionar os modos de apresentação do feminino na cultura – o que também torna possível retirar a mulher da ambivalência entre o bem e o mal. Isso é notório nos contos de fadas, à medida que, no século XIX, as mulheres eram divididas entre princesas e bruxas (mocinhas e vilãs), mas hoje já existem obras em que a princesa pode ser aquela que pratica a maldição – como em *Valente* (2012), uma vez que é a protagonista quem amaldiçoa, acidentalmente, a própria mãe – e em que a bruxa pode ser a vítima – como

no caso de *Malévola* (2014), *live-action* dos estúdios Disney, no qual a fada amaldiçoa a princesa porque havia sido vítima de violência por parte do pai dela.

Com esses exemplos, é possível verificar a humanização das personagens, pois todos nós cometemos erros, visto que temos o nosso lado do bem e do mal. Freud (1996d) explica que o mal é uma construção social, ao passo que as castrações são necessárias para que nós não o exerçamos. Com isso, homens e mulheres estão sujeitos a sucumbir ao seu lado sombra, mas, para viver em civilização, têm seus desejos pulsionais castrados. Logo, o bem e o mal constituem qualquer sujeito – não apenas as mulheres.

Todavia, a problematização sobre o mal e a idealização do feminino apenas é possível com o advento do movimento feminista. Para a professora Carla Cristina Garcia (2015),

[...] o feminismo pode ser defendido como a tomada de consciência das mulheres como coletivo humano, da opressão, dominação e exploração de que foram e são objeto por parte do coletivo de homens no seio do patriarcado sob suas diferentes fases históricas, que as move em busca da liberdade de seu sexo e de todas as transformações da sociedade que sejam necessárias para este fim. (GARCIA, 2015, p.13).

Sendo assim, o feminismo permite não apenas que as mulheres conquistem direitos políticos e sociais, mas também que alterem suas apresentações na cultura. O fato de os contos de fadas mudarem a forma como são caracterizadas suas personagens (sejam elas princesas, sejam elas bruxas) diz respeito à tomada de consciência em relação à exploração imagética do corpo feminino. Isso é fundamental para a formação de subjetividades femininas, pois o modo como nos vemos representadas é o que implicará na forma como nos enxergamos.

Sobre isso, Garcia (2015) explica que o feminismo é mais do que uma prática social e uma teoria, haja vista que é também uma forma de estarmos no mundo. Para a autora,

A tomada de consciência feminista transforma – inevitavelmente – a vida de cada uma das mulheres que dela se aproximam, pois a consciência da discriminação supõe uma postura diferente diante dos fatos. Supõe dar-se conta das mentiras – pequenas ou grandes – em que a história, a cultura, a economia, os grandes projetos, os pequenos detalhes do cotidiano estão alicerçados. (GARCIA, 2015, p.14).

Desse modo, desde suas primeiras manifestações, o feminismo foi fundamental para mudar a lógica do mundo em que vivemos. Até o Renascimento, a desigualdade de

gênero era uma prática naturalizada na sociedade. Segundo Garcia (2015), nesses atravessamentos de gênero, cabia a ideia de que a mulher era inferior intelectual e cognitivamente, por isso, homens e mulheres tinham papéis sociais distintos. Esse discurso era corroborado pelo cristianismo, que apontava em sua filosofia a mulher como um ser naturalmente inferior, como explica a filósofa Wanda Tommasi (2002), ao retomar textos de São Tomás de Aquino.

Garcia (2015) afirma que o Renascimento propôs que o homem deveria ser autônomo em relação às suas escolhas e não dependente de Deus. Mesmo que isso não incluísse as mulheres, o fato de ser valorizada a educação para o desenvolvimento social fez com que espaços de reflexão fossem criados, e, com eles, falas sobre a subordinação social das mulheres foram questionadas. Esse movimento de reflexão e de ruptura com algumas estruturas sociais ficou conhecido como *Querelle des femmes* (questões das mulheres), e a política sexual e intelectual, do século XV ao século XVIII, foi o que abriu portas para o surgimento da primeira onda do movimento feminista, com a Revolução Francesa.

As mulheres que participaram na *querelle* foram as que Virgínia Wolf chamou “as filhas dos homens cultos”, filhas, irmãs ou sobrinhas de humanistas que foram educadas por estes e se rebelaram contra aqueles que as prepararam para uma sociedade que proibia a entrada das mulheres. Elas descobriram que o ideal intelectual de *humanistas* não era este, já que não incluía mulheres. Essa situação contraditória despertou nelas uma consciência ao mesmo tempo moderna e feminista. (GARCIA, 2015, p.26).

Para a professora medievalista Cláudia Costa Brochado (2019), a *querelle des femmes* foi uma terminologia que designou o período em que as mulheres viraram tema dos livros e participaram dos debates sobre as representações do feminino: “São as mulheres colocadas em evidência, convertidas em questão” (BROCHADO, 2019, p. 78). O maior nome desse movimento é a filósofa e poetisa Christine de Pizan, que, ao escrever *A cidade das mulheres* (1405), colocou em debate a misoginia marcada pela divisão sexual da sociedade. Pizan discutia que as mulheres precisavam ter liberdade intelectual; precisavam, portanto, de espaço e de tempo para ler e para compreender os modos de apresentação do feminino nas artes.

A filósofa estadunidense Prudence Allen (1996) explica que a filosofia da Antiguidade Clássica – especialmente no que diz respeito à obra de Aristóteles, que apresentava a mulher como inferior ao homem –, foi primordial para o estabelecimento da polarização entre os sexos. A essa conjuntura, Allen (1996) dá o nome de política

sexual, visto que, para a autora, foi construída pelo direito e pela filosofia uma relação de poder do homem em detrimento da mulher, a qual é característica de qualquer cultura, em diferentes períodos de tempo. Logo, a *querelle des femmes* foi o primeiro movimento que passou a questionar a visão aristotélica sobre a mulher, que era descrita como alguém incapaz de ordenar seus pensamentos, necessitando, desse modo, de um homem para guiá-la.

Ao lado da *querelle des femmes*, o salão das preciosas foi outro movimento social fundamental para a consolidação de uma reflexão feminista entre as mulheres. Esses espaços eram organizados por literatas da sociedade francesa do século XVII e nele discutiam-se textos que condenavam práticas de subjugação da mulher, tanto no campo das artes quanto nos espaços jurídicos. Madame de Villeneuve era uma assídua frequentadora dos salões. Porém, alguns homens também integravam o grupo, a exemplo de Charles Perrault, como já citado no capítulo 1 desta pesquisa.

O principal tema que levou as mulheres aos salões era a imposição do casamento e da maternidade. Garcia (2015) explica que

As preciosas também criticavam a sujeição feminina estabelecida pelos códigos sociais, jurídicos e religiosos. Muitas delas expressaram por escrito essas críticas, formuladas principalmente contra o casamento e a maternidade, nessa época, interpretados como verdadeiras prisões que impediam o desenvolvimento intelectual e a autonomia das mulheres. (GARCIA, 2015, p.34).

Dentro dessa perspectiva, recuperar textos escritos por mulheres, especialmente de períodos em que elas eram impedidas de exercer uma atividade intelectual, é não apenas entender a História, mas também construir uma genealogia que nos permita compreender os processos sociais de opressão às mulheres e, conseqüentemente, encontrar meios de romper com essas estruturas. Sobre isso, Brochado (2020) aponta:

Assim, construir uma genealogia feminina, buscar referenciais femininos no passado, nos parece de fundamental importância, e será sob a influência do movimento feminista que vemos surgir os estudos das mulheres, que em diferentes abordagens e perspectivas, vão preenchendo os espaços deixados pelo processo de gestão/seleção da memória e quebrando o paradigma da invisibilidade feminina na história. (BROCHADO, 2020, p.68).

Na efervescência de espaços que propiciaram o desenvolvimento das críticas ao patriarcado, ocorre a primeira onda do movimento feminista. No período marcado pela transição entre a Idade das Trevas e o Século das Luzes, surge a primeira pauta do feminismo: o acesso à educação para as mulheres. É importante considerar que as

querelles foram fundamentais para questionar a posição de inferioridade dada às mulheres, ao passo que o salão das preciosas permitiu que houvesse a compreensão de que era preciso, portanto, encontrar meios de lutar contra a desigualdade de gênero.

Nessa perspectiva, o filósofo François Poullain de La Barre publicou, em 1673, a primeira obra que se reconhece como feminista: *Sobre a igualdade entre os sexos*. Nela, o autor salienta a importância de que homens e mulheres tenham acesso à escolarização para que possam exercer suas competências intelectuais. Dessa forma, a professora Elizângela Inocêncio Mattos (2019) afirma que a obra do filósofo buscou explicar que a desigualdade entre os sexos era pautada pela misoginia, que foi naturalizada pelas sociedades desde a Antiguidade Clássica. Para Mattos (2019), a obra de La Barre é fundamental para o movimento feminista porque

Em um momento na história das ideias, em que o lugar da mulher era marcado por uma condição inferior, essa tese pôde prever a discussão acerca da condição feminina nos séculos posteriores, contribuindo de maneira decisiva acerca da discussão sobre gênero. Vislumbramos elementos do movimento iluminista que viria tempos depois, o esforço por aniquilar o preconceito e a desigualdade que, a propósito da discussão sobre igualdade de direitos, alcançou antes a igualdade de gênero. (MATTOS, 2019, p.339).

Garcia (2015, p.38) é assertiva ao dizer que a obra de La Barre antecipa o pensamento iluminista, pois “critica especialmente o apego aos preconceitos e defende o acesso ao saber para as mulheres como remédio contra a desigualdade e como parte do caminho para o progresso que responde aos interesses da verdade”. Desse modo, o século XVIII é marcado pelo desenvolvimento de um pensamento libertário em relação ao exercício da cidadania.

Não por acaso, é nesse período que ocorre a Independência dos Estados Unidos da América, em 1776, e que um movimento revolucionário inicia na França, em 1789, lutando por liberdade, igualdade e fraternidade. Mesmo que as mulheres tenham ficado de fora da concepção de liberdade proposta pela Revolução Francesa, a premissa iluminista de que todos os homens são iguais e livres apontou a necessidade de uma reforma social para que a Modernidade não fosse estruturada pelo patriarcalismo.

Com isso, os ideais libertários permitiram que as mulheres intelectuais – brancas, burguesas e familiares de outros intelectuais – pudessem promover uma revolução de gênero nos salões franceses, escrevendo sobre a desigualdade e refletindo sobre a educação para todos como uma ferramenta primordial para o progresso social.

Entretanto, é preciso considerar que, mesmo que o filósofo La Barre tenha sido um pensador feminista e que Charles Perrault tenha feito parte do salão das preciosas, as mulheres sofreram muitas censuras e tiveram a sua luta deslegitimada – o que é nítido ainda na sociedade contemporânea.

Apesar da misoginia presente no pensamento filosófico da maior parte dos intelectuais da época, toda mudança política que supôs a Revolução Francesa teve como consequência o nascimento do feminismo e ao mesmo tempo sua absoluta rejeição e violenta repressão. (GARCIA, 2015, p.40).

Nessa perspectiva, a pesquisadora Tania Machado Morin (2014) relembra que, em 1789, cerca de sete mil mulheres marcharam em direção a Versalhes, em protesto à escassez pela qual sofria a população, com o silêncio do rei Luís XVI. Foram essas manifestantes que conseguiram que o rei fizesse sua mudança a Paris e garantisse que as solicitações do povo fossem atendidas. Para Morin (2014),

A intervenção feminina tinha mudado o curso da Revolução Francesa. A Marcha a Versalhes marcou a entrada dramática das mulheres na cena política nacional. As ativistas tiveram um apoio expressivo de seus homens, e desde o início da Revolução se observam os laços de cooperação entre eles. Surgiu uma nova dinâmica no relacionamento entre os sexos. As mulheres incitavam os homens à rebelião, eles tomavam a frente quando se tratava de arrombar portas e disparar canhões, e elas seguiam atrás incentivando-os com entusiasmo. (MORIN, 2014, p. 15).

Morin (2014) salienta que as mulheres não tinham direito ao voto ou ao porte de armas, mas, a partir do seu ativismo na luta armada, passaram a ser chamadas de cidadãs, visto que, até então, a cidadania era um direito reservado aos homens. Porém, não foi apenas nas manifestações populares que as mulheres reivindicaram suas pautas feministas. Foi nesse período que muitas intelectuais começaram a publicar suas declarações pelos direitos das mulheres, como foi o caso da dramaturga Olympe de Gouges. Em 1791, ela publicou *Declaração dos direitos das mulheres e das cidadãs*, texto dedicado à rainha Maria Antonieta, esposa do rei Luís XVI, pois Gouges acreditava que ela era uma mulher oprimida pelo marido, assim como as suas súditas. A rainha, inclusive, foi condenada à guilhotina em 1793 por traição à França, pois mantinha um custo de vida altíssimo, enquanto o povo sofria com a crise econômica que desencadeou uma reação da população e a Queda da Bastilha.

Desse modo, na sua *Declaração*, Gouges defende que a mulher nascia livre, assim como o homem, portanto, deveria ter os mesmos direitos à liberdade, à propriedade e à resistência a qualquer tipo de opressão. Incansável na defesa dos ideais feministas, Gouges escreveu peças de teatro, panfletos e discursos para os clubes

feministas dos quais participava. Por esse motivo, foi constantemente perseguida e, apenas 18 dias após a morte de Maria Antonieta, foi levada à guilhotina, tendo o mesmo fim do que sua rainha. Com isso, Garcia (2015) destaca que a Revolução Francesa, apesar de ter sido palco para a disseminação de alguns pensamentos libertários, também foi muito cruel às mulheres, pois as feministas foram perseguidas pelos jacobinos e levadas à guilhotina, a exemplo de Olympe de Gouges.

A Revolução Francesa representou uma amarga e seguramente inesperada derrota para o feminismo. Os clubes de mulheres foram fechados pelos jacobinos em 1793 e em 1794 proibiu-se explicitamente a presença de feministas em qualquer tipo de atividade política; fosse qual fosse sua tendência ideológica, compartilhavam o mesmo fim: a guilhotina ou o exílio. (GARCIA, 2015, p.49).

Na mesma perspectiva de luta pelos direitos das mulheres, outras pensadoras começaram a tornar públicos os seus escritos, a fim de conquistar a mobilização social. Foi o caso da britânica Mary Wollstonecraft, que publicou, em 1792, a obra *Reinvindicação pelos direitos da mulher*. Por essa publicação, a autora é considerada a pioneira no pensamento feminista britânico. Em seus escritos, ela explica a importância da educação às mulheres como uma forma de progresso social – na perspectiva dos autores franceses já citados – e define as mulheres como seres humanos merecedores dos mesmos direitos sociais reservados aos homens.

Embora a colonização da América Latina tenha atrasado o desenvolvimento de uma perspectiva social libertadora, o movimento feminista conseguiu garantir a educação às mulheres, no século XIX, quando ainda se acreditava que cabia às meninas apenas o conhecimento doméstico. A educadora Nísia Floresta foi fundamental para que isso acontecesse no Brasil, pois ela criou a primeira escola que tinha como objetivo ensinar matemática e gramática às meninas – disciplinas que, até o momento, eram destinadas somente aos homens. Além disso, Nísia Floresta publicou, em 1832, a obra *Direito das Mulheres e Injustiça dos Homens*, considerada uma tradução livre dos ideais acerca da igualdade de gênero propostos pelas escritoras europeias, a exemplo de Mary Wollstonecraft. Por esses motivos, Nísia Floresta é considerada a primeira pensadora feminista brasileira, estando associada às pautas da primeira onda do feminismo, que buscava garantir, acima de qualquer coisa, o acesso à escolarização às mulheres.

Ademais, é importante ressaltar o trabalho da escritora argentina Juana Manso – considerada a primeira feminista na Argentina –, pois, em função de seu trabalho com

Nísia Floresta, conseguiu perpetuar pela América Latina os ideias libertários de uma educação feminista, que garantia o acesso ao conhecimento para ambos os sexos. Juana Manso, enquanto esteve exilada no Brasil, foi fundamental para a disseminação do movimento feminista entre mulheres que não faziam parte dos espaços literários, pois ela publicava o primeiro jornal latino-americano destinado às mulheres – intitulado *O Jornal das Senhoras* – e, abordando temas como moda, literatura e teatro, levava a todas a reflexão sobre a desigualdade de gênero.

Ainda nessa perspectiva, é importante considerar que o movimento feminista chileno foi um dos pioneiros na América Latina, visto que, em 1876, as mulheres perceberam que havia uma falha na Constituição Chilena que não proibia o direito ao voto feminino. A partir disso, elas conseguiram ganhar maior espaço de atuação dentro da política, sendo fundamentais para a derrubada do ditador Pinochet em 1990 e para a redemocratização do Chile.

Após garantida a educação às mulheres, coube ao movimento feminista lutar por um novo direito social: o voto. Foi esse dispositivo que levou mulheres de diversos lugares do mundo a ir para as ruas e, pedindo direito ao voto, lutar por outros movimentos sociais que estavam em questão entre a passagem do século XIX para o século XX: o socialismo, o antirracismo, o anticolonialismo, por exemplo. Segundo Garcia (2015),

No século XIX – marcado por grandes movimentos sociais emancipatórios – o feminismo aparece, pela primeira vez, como um movimento social de âmbito internacional, com identidade autônoma e caráter organizativo. [...] Deve-se ressaltar, entretanto, que, além do feminismo, outros movimentos sociais se desenvolveram para dar respostas aos enormes problemas que a Revolução Industrial e o capitalismo estavam gerando. (GARCIA, 2015, p.51).

Com o processo de colonização das Américas e com a escravização dos povos africanos, por parte dos europeus, o século XX é marcado por movimentos sociais que tinham por objetivo minimizar os efeitos de todas essas violências provocadas desde o século XVIII. Logo, não é possível pensar na atuação política das mulheres sem considerá-las em luta por outras pautas sociais.

Por esse motivo, Hooks (2019, p.23) compreende o feminismo como um “estilo de vida” que “introduziu a ideia de que poderia haver tantas versões de feminismo quantas fossem as mulheres existentes”. Logo, para a autora, “não importa o

posicionamento político da mulher, seja ela conservadora ou liberal, ela também pode encaixar o feminismo em seu estilo de vida” (Hooks, 2019, p.23). Em suma, Hooks (2019, p.24) defende que o feminismo é um movimento que luta para que as mulheres possam fazer as suas próprias escolhas, por isso, o que une todos os feminismos é o fato de que o movimento existe para “acabar com a opressão sexista”.

Sobre isso, a historiadora britânica Karen Offen (1988) explica que, na passagem do século XIX para o XX, havia grupos de mulheres, em diferentes partes do mundo, que se intitulavam feministas cristãs, socialistas, católicas, pois o feminismo ganhava o conceito de ser uma luta para minimizar as injustiças sociais – não apenas de gênero. As filólogas Cinzia Arruzza, Tithi Bhattacharya e Nancy Fraser (2019) salientam que a segunda onda do movimento feminista foi aquele em que as mulheres perceberam que as desigualdades não eram marcadas apenas entre homens e mulheres, mas diziam respeito a outras formas de opressão também. Para as autoras, as feministas haviam desvendado “injustiças localizadas em outros lugares – na família e em tradições culturais, na sociedade civil e na vida cotidiana” (ARRUZZA et al, 2016, p. 40).

Ademais, Garcia (2015) entende o movimento sufragista como pertencente à segunda onda do movimento. Nesse segundo momento de luta pelo feminismo, existem, concomitantemente, as reivindicações pelo direito ao voto feminino e pela inserção da mulher no mercado de trabalho e a consolidação do movimento feminista negro, pois foram inseridas à luta as pautas das mulheres negras e pobres – que ainda não haviam sido ouvidas pelo feminismo.

Em primeiro plano, o sufragismo foi um coletivo de luta das mulheres pela garantia de direitos civis. Ele se espalhou pelo mundo, e muitos países permitiram o voto feminino já no início do século XX, como no caso do Reino Unido, que aprovou, em 1918, o voto das mulheres maiores de 30 anos.

Garcia (2015) afirma que as mulheres norte-americanas, no século XVIII, haviam apoiado os homens para conseguirem a independência do seu país. O passo posterior foi lutar pela liberdade dos escravizados, uma vez que, como supracitado, o movimento feminista, em sua segunda onda, assumia um caráter de batalha contra as injustiças sociais, não apenas de gênero. Durante a luta abolicionista promovida pelas feministas estadunidenses – ocasião que é conhecida como o marco do feminismo nos EUA –, percebeu-se a urgência de que mulheres compusessem a cena política. Com o

movimento sufragista, iniciado em 1800, as mulheres brancas conquistaram o direito ao voto 40 anos depois, com o término da Primeira Guerra Mundial, porém, as mulheres negras apenas obtiverem esse direito em 1964, dada a política segregacionista norte-americana.

No contexto norte-americano, embora tenham apoiado as lutas dos homens brancos e do escravizados, as mulheres não conseguiram garantir o voto com o apoio deles. Garcia (2015) explica que

[...] como havia acontecido às francesas durante a Revolução de 1789, as sufragistas também foram traídas. Apesar de todo seu trabalho contra a escravidão, em 1866 o Partido Republicano, ao apresentar a décima quarta emenda constitucional que concedia aos escravos o direito ao voto, negava explicitamente o voto às mulheres. A emenda era apenas para os escravos libertos homens. Nem mesmo os movimentos abolicionistas apoiaram as mulheres, temendo perder o privilégio que acabavam de conquistar. (GARCIA, 2015. p. 56).

Apesar das ideias libertárias da Revolução Francesa, as mulheres, na França, conquistaram o seu direito ao voto apenas em 1945. Já na América Latina, o Equador foi o primeiro país a conceder o voto feminino, o que foi outorgado pela Constituição de 1929. No Brasil, o movimento sufragista conquistou suas pautas apenas em 1932, no governo do ex-presidente Getúlio Vargas – somente poderiam votar mulheres alfabetizadas e assalariadas, as quais eram minoria na primeira metade do século XX.

Garcia (2015, p.57) explica que o sufragismo foi um “movimento de agitação internacional presente em todas as sociedades industriais que tinham dois objetivos centrais: o direito ao voto e os direitos educativos”. Nesse sentido, o grande mote da segunda onda do movimento feminista – conhecida como a primeira manifestação coletiva feminista nos países latinos e norte-americanos – foi a conquista pelo voto. Porém, como se tratava de um período em que se compreendiam outras desigualdades sociais existentes, o século XX foi primordial para o surgimento da pluralidade dentro do feminismo.

Desse modo, a socióloga estadunidense Patrícia Hill Collins (2016) explica que o movimento feminista negro “consiste em ideias produzidas por mulheres negras que elucidam um ponto de vista de e para mulheres negras” (COLLINS, 2016, p.101). Para a autora, o feminismo negro é fundamental para que as mulheres negras possam autodefinirem-se e autoavaliarem-se, visto que, por muito tempo, o movimento feminista não ouvia suas demandas, negando sua existência.

Nesse viés, o feminismo negro atua não apenas na luta contra o sexismo, mas também contra o racismo – situação que, hoje, conhecemos como a interseccionalidade do feminismo, que considera todos os atravessamentos que perpassam a subjetivação feminina: raça, classe, escolarização, identidade de gênero, orientação sexual. Sobre isso, a ativista norte-americana Angela Davis (2019) explica que a consolidação do movimento feminista nos EUA foi marcada pela atuação de mulheres brancas burguesas, ao passo que as mulheres brancas pobres e as negras, no geral, não se viam representadas pelo movimento.

[...] no fim do século XX, houve inúmeros debates sobre como definir a categoria “mulher”. Houve diversas lutas a respeito de quem estava incluída e quem estava excluída dessa categoria. E essas lutas, creio, são centrais para compreender por que houve certa resistência por parte das mulheres de minorias étnicas e também por parte de mulheres brancas pobres e da classe trabalhadora para se identificar com o movimento feminista emergente. Muitas de nós consideramos que o movimento daquela época era excessivamente branco e, em especial, excessivamente burguês, de classe média. (DAVIS, 2019, p.92).

Sendo assim, é possível considerar que, durante o século XX, mesmo que o movimento sufragista tenha sido o primeiro coletivo de mulheres na luta por direitos civis, outros processos surgiram para tentar minimizar a desigualdade social. Com isso, o feminismo negro foi mister para que, atualmente, possamos compreender a luta das mulheres a partir dos atravessamentos que dizem respeito às questões de gênero, de raça e de classe.

Dessa forma, o direito ao voto e a maior participação social de mulheres brancas e negras nos âmbitos públicos foi o dispositivo para o surgimento de um novo processo social: a busca pelos direitos à sexualidade feminina. Com isso, as mulheres conquistaram o direito ao divórcio, à não obrigatoriedade do casamento, ao uso da pílula anticoncepcional e, conseqüentemente, à inserção no mercado de trabalho. Essas demandas fazem parte do surgimento da terceira onda do movimento feminista, luta marcada pelos direitos reprodutivos.

Posteriormente à conquista do voto feminino e com a descolonização europeia nas Américas, o movimento feminista de terceira onda passa da práxis à teoria. Para Garcia (2015), a filósofa existencialista Simone de Beauvoir foi fundamental para uma nova fase do movimento feminista, pois, com a publicação de *O segundo sexo*, em 1949, o feminismo deixa de ser apenas um movimento para reivindicar direitos porque passa a ser também um processo de reflexão sobre a condição social da mulher.

Enquanto a Europa recuperava-se das consequências econômicas e emocionais deixadas pela Segunda Guerra Mundial, Beauvoir (2019) propunha um novo modo de compreensão sobre a figura da mulher, ao concluir que ninguém nasce mulher, torna-se. Desse modo, para a filósofa, o gênero é uma construção social, não é biológico. É por meio disso que o feminino é categorizado como um gênero inferior, pois a cultura, a filosofia, as artes, a psicologia buscaram formas de corroborar o argumento de que cabia ao homem o controle da mulher.

Com isso, Beauvoir (2019) explica que não são os dados biológicos que justificam a supremacia masculina na sociedade, mas sim os processos de construção social de gênero. Sendo assim, “o corpo da mulher é um dos elementos essenciais da situação que ela ocupa neste mundo. Mas não é ele tampouco que basta para a definir” (BEAUVOIR, 2019, 57).

Nessa mesma perspectiva, outra escritora foi fundamental para a consolidação teórica do movimento feminista. Trata-se da psicóloga e ativista estadunidense Betty Friedan, que publicou, em 1963, *A mística feminina*. Na obra, a ativista discute o fato de as mulheres terem recebido, ao longo dos séculos, os papéis sociais de mãe, de esposa e de donas de casa. Friedan (1971) argumenta que, embora muitas mulheres brancas norte-americanas tivessem como referência as sufragistas, o período pós-guerra levou-as a abdicar de suas lutas e a retornarem ao ambiente doméstico, em subordinação aos homens que voltavam das guerras. Entendendo que os maridos precisavam desse acolhimento no retorno à pátria, muitas mulheres de classe média adotaram a “mística feminina” e cumpriram papéis sociais a elas impostos – como o exercício do matrimônio e da maternidade.

A partir desses pressupostos, Friedan (1971) defende a principal pauta da terceira onda do feminismo: o direito da mulher de usar o seu corpo conforme a sua escolha. Nesse sentido, é perceptível que o contexto norte-americano da década de 1950 ainda mantinha a mulher aprisionada no casamento e na maternidade, situação já denunciada pelas feministas na França do século XVIII.

Somando-se a essa discussão, a filósofa estadunidense Judith Butler foi uma das principais responsáveis por fazer do feminismo uma assunto acadêmico. Com a publicação de *Problemas de gênero*, em 1990, a autora passa a compreender o gênero enquanto uma performance. Logo, por meio da noção de performatividade de gênero,

Butler (2019) produz um aparato teórico para que se pense a teoria *queer*, uma vez que são colocadas em discussão a orientação sexual e a identidade de gênero como construções da cultura.

Em relação à teoria feminista, Butler (2019) questiona a afirmação de que existe uma categoria definida sobre a identidade feminina. Ela considera que “O próprio sujeito das mulheres não é mais compreendido em termos estáveis ou permanentes” (BUTLER, 2019, p.18).

É importante ressaltar que as teorias de Friedan (1971) e de Butler (2019), duas pesquisadoras estadunidenses, foram pensadas após a garantia do uso do anticoncepcional pelas mulheres, em 1960. Além disso, foi em 1977 que os EUA instituíram como emenda constitucional o direito ao divórcio. Essas considerações são importantes porque as autoras estão contextualizadas em um momento em que as mulheres norte-americanas, *a priori*, já podem exercer a sua liberdade sexual – o que resulta em novas práticas de aprisionamento de seus corpos.

Sobre isso, Arruzza, Bhattacharya e Fraser (2019) explicam que o capitalismo possibilitou novos modos de oprimir o gênero feminino. Em primeiro lugar, isso ocorre porque, com o uso do anticoncepcional, as mulheres, teoricamente, não estão mais condicionadas à maternidade. Logo, podem ingressar no mercado de trabalho. Porém, para as autoras, essa migração da casa para o trabalho não é uma libertação, visto que as mulheres retornam para seus lares e continuam com seus serviços domésticos e com os cuidados destinados aos homens – e aos filhos, quando os tiverem. Com isso, é possível concluir que a terceira onda do movimento feminista, por apresentar sua vertente prática associada à teórica, consegue promover críticas ao próprio feminismo, que ainda tem muito que lutar.

Ademais, Hooks (2019) explica que a entrada das mulheres no mercado de trabalho não garantiu uma vida digna a todas elas, pois apenas um grupo privilegiado conseguiu encontrar atividades remuneradas satisfatórias, enquanto a maioria do público feminino, ao trabalhar, diminuiu sua qualidade de vida em casa ou ainda está em situação de pobreza. Esse cenário é perigoso às mulheres porque, como considera Hooks (2019), muitas mulheres são convencidas a aceitar o patriarcado com a ilusão de que serão protegidas e que terão suas necessidades básicas supridas.

A pobreza se tornou uma questão feminina central. Tentativas patriarcais capitalistas de supremacia branca para desmanchar o sistema de assistência social em nossa sociedade privarão mulheres pobres e indigentes do acesso às necessidades mais básicas da vida: abrigo e comida. Na verdade, retornar ao lar fundamentado na dominação masculina patriarcal em que homens são provedores é a solução oferecida às mulheres por políticos conservadores, que ignoram a realidade do desemprego em massa – tanto de mulheres quanto de homens –, o fato de que simplesmente não há emprego e que vários homens não querem sustentar economicamente mulheres crianças, mesmo que tenham salário. (HOOKS, 2019, p.85).

Desse modo, o terceiro turno de trabalho destinado às mulheres, além do controle de seus corpos e do advento da interseccionalidade dentro do movimento feminista, corroborou para o que, contemporaneamente, já se compreende como a quarta onda do movimento feminista. Nessa lógica, soma-se à luta das mulheres o ativismo da internet – ao invés de ocuparmos as ruas, ocupamos, primeiramente, as redes sociais.

Dessa forma, a pesquisadora Cristiane Costa (2018) explica que

Ainda que a força das ruas não possa ser atribuída integralmente às redes sociais, a web sem dúvida foi um fator estratégico e central das marchas feministas. Nunca as táticas e a militância das mulheres foram tão potencializadas e produziram reações e alianças nas escalas que se vê hoje. O fato é que as redes sociais, desde sua popularização na década de 2010, são o mecanismo mais importante de mobilização política. (COSTA, 2018, p.43).

Dentro dessa lógica, por compor o cenário da internet, a quarta onda do movimento feminista dialoga com as mulheres a partir de diferentes linguagens e abordagens. Esse contexto também é fundamental para a consolidação da pluralidade do feminismo, por meio de suas interseccionalidades, visto que, em redes, as mulheres percebem-se em diferentes lugares de fala e de opressão.

Além disso, para a professora Jacilene Maria Silva (2019, p.37), a formação da quarta onda do feminismo ocorre porque a internet propiciou um espaço abrangente de organização, articulação e propagação das discussões acerca da desigualdade de gênero. Considerando o feminismo interseccional, é relevante ressaltar que a quarta onda permitiu que mulheres periféricas tivessem mais voz dentro do movimento, o qual, tradicionalmente, era pensado por mulheres brancas e burguesas.

Nesse sentido, o advento dos feminismos negro, lésbico, trans, decolonial, indígena e asiático, por exemplo, nos ajuda a pensar como atuam as desigualdades sociais de gênero, de raça e de classe que oprimem as mulheres por séculos. Logo, a quarta onda do feminismo democratiza o movimento, pois permite o acesso de mulheres

às discussões de gênero, com linguagens diferentes. Além disso, como aponta Silva (2019),

A popularização da internet tem influência crucial no despertar do novo feminismo, porque deu voz a outros grupos de mulheres que o movimento feminista tradicional não foi capaz de representar, tais como as mulheres de países periféricos. Mulheres que vivem sob as condições próprias de países que apresentam baixos indicadores de desenvolvimento socioeconômico e humano encontram na internet a possibilidade de se organizarem e falarem sobre o feminismo que se refere e pode se aplicar a elas. É notável que as três ondas feministas até então têm como centro de discussão o contexto socioeconômico e político dos Estados Unidos e países de centro, basicamente. (SILVA, 2019, p.38).

Sendo assim, a internet pode ser uma aliada do movimento por permitir que todos os grupos de mulheres, dentro dos seus lugares de fala, possam pensar o feminismo e levar esses conceitos para a sua práxis. Não basta, portanto, que exista uma teoria sobre a libertação das mulheres se nós, mulheres privilegiadas com acesso ao ensino superior, não garantirmos que todas possam introduzir esse conceito no seu cotidiano para viver com mais liberdade e qualidade de vida, dentro de suas realidades.

Dessa forma, Silva (2019, p.39) resume que a nova onda do feminismo “é intrinsecamente ligada às demandas das pessoas das regiões periféricas do ocidente, aquelas pessoas que nunca antes – ou muitíssimo mal – tiveram espaço para se manifestarem e serem ouvidas, mas na internet encontraram esse espaço”. Ademais, para a autora, a internet serve como uma aliada na luta contra a violência doméstica, pois facilita as denúncias e as mobilizações em defesa das vítimas.

Portanto, a partir da recuperação histórica das quatro ondas do movimento feminista, ocorridas em diferentes lugares do mundo, é possível entender o porquê de as apresentações do feminino sofrerem alterações ao longo dos séculos. Isso ocorre, porque o feminismo nos deu subsídios teóricos para questionar a forma como a mulher era pensada e descrita desde a Pré-história, com a construção da patrilocalidade e a divisão sexual do trabalho, o que foi reforçado durante a Antiguidade Clássica, quando as mulheres passaram a ser apresentadas na mitologia com o desejo centralizado na figura do homem.

Nesse sentido, foi possível entender que, durante a Idade Média e com a cristianização do mundo ocidental, a mulher passa a ser entendida na ambivalência entre o bem e o mal. É essa dualidade que será recuperada pelos contos de fadas popularizados entre os séculos XVIII e XIX, apesar dos esforços das escritoras

francesas dos salões das preciosas, que lutaram com suas palavras para desconstruir os estereótipos de gênero acerca das mulheres.

Logo, a produção intelectual das feministas, desde a Revolução Francesa, foi mister para que as filósofas estadunidenses pudessem consolidar a teoria feminista enquanto uma disciplina acadêmica que pensa o gênero como uma construção social. Essa noção é fundamental para esta pesquisa, pois os contos de fadas dos estúdios Disney, aqui estudados, foram pensados e produzidos na sociedade norte-americana do século XX e do início do século XXI. Por esse motivo, no próximo capítulo, há um convite para pensarmos de que modo a psicanálise – que entende a importância dos contos de fadas na construção da nossa subjetividade – e o feminismo – que permite que questionemos as opressões sociais de gênero – podem subsidiar uma proposta de categorização acerca da construção das personagens da franquia Princesas Disney, desde o seu primeiro lançamento até o presente momento.

3. UMA PROPOSTA DE CATEGORIZAÇÃO

Ouvir uma história que nos faça acalmar nossos temores é ser abraçado pela voz da mãe. O acalento de suas palavras ecoa em todos os livros que lemos, em todos os filmes aos quais assistimos. Na ausência ou na distância da mãe, é possível encontrar conforto na ficção. Por esse motivo, buscamos conselhos com outros narradores.

Os contos de fadas, durante toda a minha vida, tiveram essa função. Quando saí de uma pequena cidade do interior para estudar na capital do Rio Grande do Sul, aos 17 anos, precisei me lembrar da coragem que as princesas tiveram, como a Mulan e a Pocahontas, ao saírem de casa e conquistarem seus objetivos. Não é fácil dizer adeus ao conhecido: crescer dói. Por isso, reconhecer na ficção que as personagens que me acompanharam desde a infância também precisaram vivenciar situações próximas à minha foi como receber as respostas para as perguntas que eu, na época, não sabia fazer em voz alta: eu consigo vencer esse desafio? Sou forte o bastante para passar por isso?

Ainda hoje, quando me deparo com uma situação desafiadora, como a pesquisa de um mestrado e a escrita de uma dissertação, penso em todas as princesas que compõem o meu imaginário e espelho-me no modo como elas enfrentaram seus conflitos. A força de que necessito está na metáfora: sempre há uma Fada Madrinha pronta para me acolher; não há dragão no mundo que eu não possa enfrentar; a varinha mágica de que eu preciso está na ponta dos meus dedos.

Nesse sentido, quando comecei a estudar os contos de fadas, ainda na graduação em Letras e em Psicologia, ficava muito surpresa com o fato de que as pessoas liam essas histórias de forma literal e não se permitiam acessá-las pelo simbólico. Isto é, dentro e fora dos espaços acadêmicos, eu ouvia pessoas falando que as princesas estavam sempre à espera de um príncipe, um salvador, um homem. Diziam que as mulheres eram ensinadas a serem rivais por causa das madrastas dos contos. Diziam que fadas madrinhas não existiam e que isso gerava angústia naqueles que as esperavam.

O contraditório é que, dentro da sala de aula e da clínica, no meu trabalho cotidiano, eu conversava com meus alunos e com meus pacientes sobre os contos de fadas e ouvia as metáforas: todos nós precisamos de uma rede de apoio, mesmo que seja fundamental que saibamos que somos fortes para encarar nossos desafios. Ou seja, ninguém precisa passar por um sofrimento sozinho, pois a família, os amigos ou os

profissionais da saúde são redes importantes. Mesmo assim, é necessário aprendermos, desde a infância, que temos habilidades emocionais para acolher nossas angústias. Com isso, todos nós, independentemente da idade, somos acolhidos por príncipes e ajudados por fadas madrinhas. No meu trabalho, minhas alunas e minhas pacientes, várias vezes, referem-se a mim como seu príncipe – alguém que as despertou quando precisavam, alguém que as ajudou a superar um desafio – ou como sua fada madrinha – alguém que surgiu no momento em que mais precisavam e que promoveu o cuidado necessário.

Logo, durante minha prática, percebi a importância de olharmos para as metáforas dos contos de fadas, pois são elas que nos permitem viver uma vida psiquicamente mais saudável, com a consciência de que, apesar dos desafios, teremos momentos de felicidade. Então, nesta pesquisa, após a recuperação histórica sobre a disseminação dos contos de fadas pelo mundo, da discussão sobre a análise psicanalítica dos contos e, finalmente, do percurso do movimento feminista, proponho uma categorização das personagens da franquia Princesas Disney, visto que são essas narrativas que, popularmente, primeiro chegam ao nosso imaginário.

Enquanto assistia aos filmes da Disney, percebi semelhanças e diferenças na construção de suas protagonistas. Esse foi o primeiro motivo que me levou a pensar nas categorias. Analisei, portanto, se as mudanças que apareciam entre as princesas tinham relação com as demandas do movimento feminista ou se reproduziam um estereótipo de gênero. Em segundo lugar, busquei as metáforas presentes em cada história, a fim de compreender de que forma elas acessavam o nosso campo simbólico.

Logo, por meio dos conceitos de narratologia e tendo como referencial teórico a teoria feminista e a psicanálise, considerei quatro critérios de análise: 1) motivo do conflito do conto; 2) forma como o conflito do conto é resolvido; 3) participação dos personagens auxiliares na resolução do conflito do conto e 4) tipo de amor preponderante no enredo. O primeiro critério foi escolhido para que fosse possível perceber o que impulsionava cada princesa para o enfrentamento de seus conflitos. Por exemplo: nas primeiras histórias, sempre havia uma personagem vilã que gerava a problemática; nas últimas, não há um personagem que represente a vilania, pois o mal do enredo é gerado pela ganância do homem. Nesse sentido, já é perceptível uma importante mudança: nem todas as princesas têm seus conflitos gerados por mulheres que sejam suas cuidadoras, como as madrastas.

Em sequência, o segundo e o terceiro critérios foram considerados na análise para compreender a participação das princesas na resolução de seus conflitos. Nas histórias clássicas é necessária a ajuda de um príncipe para o desfecho. Porém, já nos últimos longas-metragens, as protagonistas são mais autônomas em suas escolhas, e os príncipes ou os outros personagens são secundários.

Por fim, o último critério de análise foi criado porque uma das formas de atuação do patriarcalismo é a imposição à mulher de um relacionamento afetivo. Nesse sentido, o ideário social sobre o que é ser mulher implica o papel de esposa, companheira de um homem. Logo, é importante notar que, ao longo de quase 90 anos de produção de contos de fadas, a Disney alterou o protagonismo dado ao amor nas histórias. Até o início do século XXI, as princesas ainda se casavam para começar o seu “felizes para sempre”. Contudo, há quatro personagens da franquia – dentre as cinco últimas – que não desenvolvem, em nenhum momento da história, um sentimento afetivo em relação à outra pessoa.

Mesmo percebendo inúmeras mudanças nas personagens, que acompanharam as demandas do movimento feminista – como maior representatividade de princesas não brancas –, ainda é deficitária a apresentação do corpo feminino e das relações afetivas. No primeiro caso, todas as princesas estão desenhadas a partir de um padrão de beleza, que diz respeito a corpos magros. No segundo, ainda não existem princesas da comunidade lgbtqi+. À exceção de Ariel, no segundo filme de sua franquia, não temos princesas mães. Também não existem princesas com nenhum tipo de deficiência – não há princesas surdas, cegas, cadeirantes ou que usem óculos, por exemplo.

Outro fator significativo que subsidiou a análise foi a relação de mulheres que trabalharam na produção ou na direção dos filmes que compõem o *corpus* da pesquisa. Com isso, é perceptível que, quanto mais as mulheres participavam da construção das personagens, mais representativas as histórias tornavam-se. Isso é de extrema relevância porque os contos da Disney dizem respeito à adaptação, não à invenção. Logo, carregam um tempo si. Desse modo, é possível, por meio da categorização proposta, compreender como o feminismo pode ler os contos de fadas, utilizando-se de suas metáforas, para o fortalecimento de subjetividades femininas, haja vista que toda obra conversa com o mundo neste momento, mesmo que tenha sido produzida em séculos passados.

Sendo assim, neste estudo, busquei demonstrar as mudanças que ocorreram no que diz respeito à apresentação da figura feminina nos contos de fadas da Disney, tendo como foco de análise as princesas. Além disso, torna-se notável que, desde os primeiros longas-metragens, já havia muitas metáforas que são fundamentais para o desenvolvimento de nossas habilidades emocionais, como a segurança, a autoconfiança e o amor.

Por meio desta pesquisa, portanto, tenho como principal objetivo apresentar a minha leitura sobre os contos de fadas para que todas as pessoas que tiverem este material em mãos possam utilizar essas narrativas como um recurso para o enfrentamento de situações adversas. Espero que a Branca de Neve, a Bela e a Mulan possam ser referências importantes para quem precisa acreditar que merece ter um final feliz. Desse modo, as histórias sobre princesas nos ajudam a entender que, nos diferentes fins que temos na vida, podemos viver momentos de felicidade e de amor.

3.1 Foi você o sonho bonito que eu sonhei¹: as princesas clássicas

O significado sobre o que é ser uma princesa compõe o nosso imaginário social. Quando a Disney começa a lançar os seus contos de fadas, a figura da princesa ganha maior espaço na vida cotidiana. Critérios como beleza, delicadeza e zelo ao lar são padrões que se percebem no discurso social do que é ser uma princesa, em função da representação desse tipo de personagem no cinema. Entretanto, o que é recorrente em todos os longas-metragens de animação é a liderança. Ser princesa, em primeiro lugar, é conquistar habilidades para fazer a gestão do povo e para oferecer cuidado a alguém.

Nesse sentido, o que chama a atenção é o fato de que, nessas narrativas, o protagonismo da história sempre passa pela figura da princesa, seja na literatura, seja no cinema. Tal situação pode ser compreendida pelo fato de que, em um mundo pensado por homens e para homens, a mulher precisa entender qual é o seu papel nele – o que antes era ditado pelo pai ou pelo marido e que, posteriormente, passa a ser algo que a mulher pode fazer por ela. Então, os contos de fadas nos ajudam a responder a essa questão, pois nos fazem acompanhar mulheres em diferentes situações e lutas, buscando

¹ Canção produzida para o filme *A Bela Adormecida* (1959), da Walt Disney Animation Studios. LAURENCE, Jack; FAIN, Sammy. *Once Upon A Dream*. In: COSTA, Mary; SHIRLEY, Bil. **Sleeping Beauty**. Burbank: Walt Disney Records, 1959.

entender como podem exercer o seu direito de estarem vivas em um mundo estruturalmente patriarcal.

Mesmo que o tempo passe e que novos contos de fadas surjam, a figura da princesa é central. Ela é sempre bondosa e generosa com a natureza, com o povo e com os animais, pois precisa se tornar merecedora do trono.

Dentro dessa perspectiva, quando a primeira princesa dos estudos Disney foi criada, ela foi pensada na lógica da adaptação dos contos que transitavam pela Alemanha do século XIX. Por isso, recuperou muitos dos comportamentos sociais destinados à mulher durante aquele período. A personagem chama-se Branca de Neve e compõe o filme *Branca de Neve e os sete anões*, lançado em 1937.

Na história, Branca de Neve é uma menina órfã de pai e de mãe, cuidada unicamente pela madrasta. Para Bettelheim (2014), isso ocorre porque a morte dos genitores gera um conflito na história, por meio do abandono simbólico. Segundo o autor, “[...] muitas histórias de fadas começam com a morte da mãe ou do pai: nesses contos, a morte do genitor cria os problemas mais angustiantes, tal como ela (ou o medo dela) o faz na vida real” (BETTELHEIM, 2014, p.16).

Quando Branca de Neve chega à adolescência, torna-se uma jovem linda, admirada por todos os aldeões. Percebendo isso, a madrasta sente-se enciumada pela atenção dada à enteada, visto que não aceita que exista no reino uma mulher mais bela do que ela.

Branca de Neve e os sete anões foi inspirado no conto clássico homônimo publicado no século XIX pelos irmãos Grimm. Ele foi dirigido e produzido por Walt Disney, e nenhuma mulher participou da direção do filme.

Durante a década de 1930, quando o filme foi pensado, o mundo vivia o entreguerras. Até 1945, a História é marcada pela Segunda Guerra Mundial, que teve início dois anos depois do lançamento do longa-metragem. Esse conflito armado dizimou milhares de pessoas, não apenas nos campos de batalha, como também no holocausto. Nesse sentido, é nítido que um contexto de guerra gera uma sensação de depressão social, pois, diante de tantas mortes, é difícil não nos sentirmos angustiados pelo futuro do planeta. Walt Disney tinha consciência disso, uma vez que, segundo Glaber (2016), ele decidiu adaptar contos de fadas para o cinema porque tinha como principal objetivo

levar felicidade às pessoas, que estavam sem esperança em finais felizes. E, quando se precisa ter perspectiva de que as coisas podem ser resolvidas, não existe narrativa mais potente do que os contos de fadas.

Em 1929, os Estados Unidos viveram uma extrema crise econômica em função da quebra da bolsa de Nova Iorque. Muitas pessoas não conseguiram suportar essa situação e cometeram suicídio. Quando o filme *Branca de Neve e os sete anões* começou a ser produzido, o país ainda tentava se recuperar tanto financeiramente quanto emocionalmente. Por isso, Walt Disney queria realizar seu maior projeto ficcional dando às pessoas um recurso para saírem dessa situação. Porém, nem ele imaginava que *Branca de Neve* seria o filme mais assistido de sua época (NADER, 2019).

O filme tem como conflito principal a tentativa de punição da madrasta à Branca de Neve. Isso ocorre porque, motivada pela inveja da beleza da enteada, a Rainha Má ordena ao caçador do castelo que mate a princesa. Nesse sentido, o conflito da história inicia quando a madrasta pergunta ao seu espelho mágico quem é a mulher mais bela do reino, ao que ele responde que é Branca de Neve. Até então, a Rainha Má ocupava esse papel, mas, ao se sentir rejeitada, decide vingar-se da menina que lhe gerou esse sentimento para ser, novamente, a mulher mais admirada por todos.

Com isso, é possível perceber que o conflito do filme é gerado por uma vilã, o que é uma estrutura muito tradicional desse tipo de narrativa, pois contos de fadas são histórias que, por vezes, eram utilizadas para passar ensinamentos sobre bondade e maldade no mundo. No conto dos irmãos Grimm, a madrasta de Branca de Neve faz três tentativas para assassiná-la, utilizando-se de elementos mágicos, como um cinto, um pente e uma maçã envenenada com uma poção que levaria a personagem ao sono profundo. Já no filme da Disney, a Rainha Má delega a função ao caçador do castelo, o qual não consegue cumprir a missão porque fica compadecido com a situação da princesa e permite que ela fuja para a floresta.

É nesse momento da história que surgem os personagens auxiliares: os animais que guiam Branca de Neve e, posteriormente, os sete anões que se tornam seu vínculo familiar. Segundo Campbell (2013), personagens auxiliares são aqueles que ajudam o herói a vencer os obstáculos impostos a ele, até que cumpra a sua jornada. Nesse sentido, em um primeiro momento, os sete anões escondem Branca de Neve em sua

casa e acabam criando com ela um vínculo de cuidado. Eles a protegem da madrasta, escondendo-a em um ambiente seguro.

Porém, a vilã consegue encontrá-la e engana a moça, fazendo-a comer a maçã envenenada. Quando isso ocorre, Branca de Neve cai em sono profundo, mas os anões acreditam que ela esteja morta. Enquanto velam o seu corpo em um caixão de cristal, surge um novo personagem auxiliar: o príncipe, responsável por fazer com que Branca de Neve retorne à vida e saia do reino em segurança. Nesse viés, é válido considerar que a estrutura do conto de fadas está amparada pela análise do estruturalista russo Vladimir Propp (2002), haja vista que, ao pensar a morfologia dos contos populares, o autor explica que, tradicionalmente, essas narrativas serão compostas por uma situação de crise que será um desafio a ser enfrentado pelo herói, por um malfeito proposto pelo antagonista que levará à adversidade, por uma salvação que fará o protagonista vencer o desafio, por um castigo dado ao vilão e por um final feliz.

É assim que o conflito é resolvido: com o encontro do par romântico. É o príncipe quem, por meio do beijo de amor verdadeiro, desperta a princesa amaldiçoada. Sobre essa circunstância, é preciso analisar dois fatores. O primeiro é que o príncipe não é o protagonista da história, mas sim um personagem que auxilia a princesa na resolução do seu desafio (no caso, a maldição do sono). O segundo é que o modo como a situação é resolvida é motivado pelo amor romântico, uma característica central dos contos de fadas do século XIX.

Enquanto ainda morava com a madrasta, Branca de Neve conhece o príncipe e volta a vê-lo apenas no final da história, quando ele a desperta da maldição. O que se percebe na pequena participação do príncipe no enredo é que há um ideal de amor romântico, isto é, o amor à primeira vista e o casamento como idealização de felicidade. Isso é explicado pela psicanalista Regina Navarro Lins (2017), a qual sinaliza que, durante a Idade Média, por exemplo, o amor cortês era uma dinâmica social. Nele, o homem deveria provar ser merecedor dos sentimentos de sua amada, sendo valente e lutando contra todos os obstáculos para conquistá-la. E é essa concepção sobre o amor que é preponderante no primeiro grupo de princesas da Disney. Em *Branca de Neve e os sete anões*, cabe ao príncipe encontrar Branca de Neve e mostrar-se merecedor de sua confiança, salvando-a da maldição. Porém, ele é apenas um personagem auxiliar da história, assim como os anões.

Ao final do filme, Branca de Neve e o príncipe partem para um novo reino, e a madrasta, ao tentar fugir dos anões – que buscavam castigá-la pelo que ela havia feito à princesa –, acaba caindo de um penhasco e morrendo. Tradicionalmente, o mal nos contos de fadas é punido, como explicado por Propp (2002), o que se mantém nesse longa-metragem. O final feliz ocorre porque, apesar de toda a violência que vivera, Branca de Neve encontra uma rede de apoio que se torna sua família – os anões e o príncipe – e livra-se de um ambiente agressivo.

Por esse motivo, o filme *Branca de Neve e os sete anões* pode ser lido como um conto de fadas feminista porque, com os poucos recursos que tinha para lutar contra a madrasta, Branca de Neve consegue chegar até a casa dos anões e recomeçar sua vida. A perspectiva de submissão aos homens não é válida se considerarmos o percurso da personagem na história. Metaforicamente, o príncipe salvador é a nossa rede de apoio – qualquer pessoa na nossa vida pode ocupar esse lugar, como uma amiga que nos ajuda quando precisamos.

Com isso, é preciso fazer uma leitura da história contextualizada: o longa-metragem foi construído em um período em que as mulheres ainda não haviam migrado para o setor público, visto que o movimento sufragista estava, ainda, conquistando espaço para as mulheres na política. Desse modo, a mulher era compreendida como mãe e esposa, o que, em uma sociedade conservadora, abre margem para a interpretação de que ela precisava ser salva por um homem e que tinha como principal função a realização de tarefas domésticas. Entretanto, no campo simbólico, compreendemos que todos nós precisamos de apoio para superar nossos conflitos emocionais, e o nosso príncipe é a pessoa que, nos nossos vínculos, nos estende a mão.

Branca de Neve e os sete anões também aborda outra temática central ao feminismo: a inveja. Em uma sociedade estruturalmente machista, as mulheres são criadas como rivais e ensinadas a sentirem inveja uma da outra. É justamente esse o conflito do conto, pois Branca de Neve é amaldiçoada pela madrasta em função de sua beleza. Nesse caso, o espelho da Rainha Má revela o nosso mundo: o que ele faz é dizer à personagem que existem mulheres mais belas do que ela, mais capazes, mais importantes. O patriarcado nos cria segundo essas perspectivas, isto é, ele nos diz que jamais seremos boas o bastante. Logo, ele cria uma dinâmica de disputa entre o público feminino, que tem como objetivo conquistar a atenção de um homem – como

representado por Hera, na Mitologia Grega. Após o advento do movimento feminista, o homem deixa de ser objeto central do desejo da mulher e dá espaço ao mercado de trabalho. Logo, nós nos tornamos rivais para conseguirmos um lugar no mundo, para sermos melhores profissionalmente do que outras mulheres. Independentemente do objetivo, a sociedade patriarcal sempre nos conduz à rivalidade.

Desse modo, o espelho da Rainha Má tem o mesmo efeito do que as redes sociais com seus filtros para mudar nossos rostos e nossos corpos, pois diz às mulheres que nem todas são bonitas naturalmente. Sobre isso, a jornalista norte-americana Naomi Wolf (2020) explica que uma das formas de controle social da mulher é o modo como a sociedade estimula a manutenção de padrões de beleza. Para a autora, “À medida que as mulheres se libertaram da Mística Feminina da domesticidade, o mito da beleza invadiu esse terreno perdido, expandindo-se enquanto a mística definhava, para assumir sua tarefa de controle social” (WOLF, 2020, p.27).

Sendo assim, *Branca de Neve e os sete anões* é uma obra fundamental ao feminismo, pois ela mostra como podemos adoecer psicologicamente se mantivermos em nossas relações com outras mulheres a inveja da Rainha Má por sua enteada. É evidente que a primeira princesa da Disney tem sua narrativa construída dentro dos ideais de amor romântico, visto que, para a resolução do conflito, é necessário o encontro do casal. Todavia, embora o amor romântico seja preponderante para a solução do conflito, fica clara a mensagem da história sobre a importância de redes de apoio como forma de superação de violências cometidas pelo cuidador, como no caso de Branca de Neve e de sua madrasta.

Sendo assim, vê-se que o conflito do conto é gerado por uma personagem vilã que ocupa uma relação familiar com a princesa. Isso é importante para a sociedade, porque nem sempre a família é um espaço de acolhimento. Não é à toa que Branca de Neve consegue superar seus desafios quando se afasta do castelo e constrói novos vínculos afetivos.

Situação semelhante ocorre com a segunda princesa da franquia. No filme *Cinderela*, também produzido por Walt Disney, a protagonista é uma jovem órfã, cujo pai acabara de falecer, deixando-a sob os cuidados de sua madrasta, que também tinha duas filhas. Com a morte do pai, Cinderela fica sem nenhuma rede de apoio, pois a

madrasta coloca-a em uma situação de violência, impondo os afazeres domésticos a ela e mantendo-a em cárcere dentro de sua casa.

O longa-metragem foi lançado em 1950, isto é, 13 anos depois de *Branca de Neve e os sete anões*. Ao produzir seu primeiro conto de fadas, Walt Disney viveu uma exaustão física e emocional, adoeceu diversas vezes durante a produção do filme. Mas, apesar de todos os percalços, conseguiu lançar o seu filme de maior sucesso até aquele momento. Entretanto, ainda não sabia como reproduzir a fama em uma nova história de princesas.

De 1937 até 1950, Walt Disney produziu 14 filmes, sendo que 3 deles ganham destaque até hoje: *Pinóquio* (1940), *Dumbo* (1941) e *Bambi* (1942). E a segunda história de princesa foi lançada apenas em 1950, quando a Segunda Guerra Mundial já chegava ao fim e os Estados Unidos participavam da Guerra Fria. Além disso, em 1950, os Estados Unidos mandaram tropas à Ásia, para auxiliar a Coreia do Sul na luta armada contra a Coreia do Norte. Desse modo, em um país extremamente participativo de disputas bélicas, os finais felizes pareciam cada vez mais impossíveis.

Na segunda metade da década de 1940, quando *Cinderela* começou a ser produzido, os Estados Unidos passaram por um processo de retomada de alguns valores conservadores, que haviam sido deixados um pouco de lado quando as mulheres conquistaram o direito ao voto, com o movimento sufragista. Nesse sentido, quando o público feminino passou a votar e a se candidatar a cargos políticos, foi sintomático que as mulheres participassem com mais frequência da vida pública, deixando de ter dedicação exclusiva aos homens e aos cuidados do lar. Além disso, elas foram necessárias nas frentes das guerras, atuando como enfermeiras. Foi nesse período também que as *pin-ups* popularizaram-se nos EUA. Elas eram modelos sensuais que retratavam pôsteres de publicidade, com erotismo sutil, e que marcaram presença nos campos de batalha nos alojamentos dos soldados norte-americanos.

Com esse contexto, a figura de esposa e mãe foi ficando em segundo plano – o que ameaça a manutenção do patriarcado. Logo, restou à produção audiovisual lembrar às mulheres que elas precisavam cumprir esses papéis, visto que, com o retorno dos homens das guerras, elas teriam de assumir novamente o cuidado dos seus parceiros.

Não por acaso, a princesa que nasce nesse período é Cinderela, inspirada no conto do século XIX, também dos irmãos Grimm, intitulado *A gata borralheira*. Assim como na literatura, o filme mostra o final feliz a partir do matrimônio entre a protagonista e um príncipe. Mesmo que essa situação corresponda ao ideal de felicidade que os Estados Unidos queriam mostrar às mulheres, *Cinderela* é fundamental ao feminismo, pois apresenta uma menina em situação de cárcere e exposta à escravização doméstica.

Assim como em *Branca de Neve*, o conflito de *Cinderela* também é motivado pela inveja de sua cuidadora. Após perder o pai, Cinderela continua morando na casa com a madrasta, que sente inveja da menina por ela ser mais bonita e delicada do que as suas filhas, Drizella e Anastácia. A punição imposta à Cinderela é que ela deveria ficar responsável pelos cuidados da casa, trabalhando sem folga e sem remuneração. Ela também não poderia usufruir de qualquer tipo de lazer e passaria a dormir no sótão.

Diferentemente da Rainha Má, Lady Tremaine – a madrasta de Cinderela – vinga-se de sua enteada por meio da escravização de seu trabalho, sem utilizar nenhum tipo de magia. Isso faz com que a protagonista viva uma vida de privações e de muito abandono, pois sua família não lhe oferece nenhum recurso emocional.

Porém, Cinderela consegue encontrar uma rede de apoio nos personagens auxiliares que surgem na história e que a ajudam a libertar-se da situação de violência em que foi colocada. Em um primeiro momento, os ratinhos que Cinderela conhece no sótão são seus principais aliados, especialmente Jaq e Tatá, que a auxiliam nas tarefas domésticas para que ela não fique tão cansada. No decorrer dos dias, a vida de Cinderela é resumida em limpar a casa, lavar e passar roupa, cozinhar para a família Tremaine e cuidar de LúCIFer, o gato de sua madrasta. Por isso, quando surge a notícia de que o príncipe dará um baile para todas as moças do reino, ela vê nesse convite uma possibilidade de sair do seu cárcere.

Sendo assim, Cinderela nunca foi ao baile por um príncipe, ela foi ao baile para se oferecer um momento de lazer, visto que seus dias presa em casa não lhe geravam nenhuma felicidade. Pelo bem de sua saúde mental, Cinderela precisava chegar ao baile. Então, quando ficam sabendo dessa possibilidade, Jaq, Tatá e os demais ratinhos começam a ajudar Cinderela a costurar um vestido para a festa, pois sua madrasta e as irmãs não lhe deram descanso dos afazeres domésticos. Com a ajuda dos amigos,

Cinderela consegue ficar pronta a tempo de ir ao baile, mas, em um ato de fúria e egoísmo, Lady Tremaine humilha a enteada, dizendo que ela não era merecedora de estar com a nobreza, e rasga o seu vestido.

Após essa cena, surge uma nova personagem para auxiliar Cinderela a realizar o seu objetivo: a Fada Madrinha. A figura da fada, de acordo com Coelho (2020), é responsável pelo cuidado da natureza, pela orientação dos reis que precisam fazer a gestão do povo e pela resolução de conflitos interpessoais. Nesse sentido, a Fada Madrinha aparece na história como uma importante cuidadora de Cinderela, pois, em um primeiro momento, ela oferece a escuta à menina, permitindo que ela chore em seu colo. Simbolicamente, nossas fadas madrinhas são as mulheres que nos cuidam quando nossas mães – por motivos de falecimento ou de distância – não conseguem estar conosco. Sempre encontraremos no colo de uma mulher o conforto de um sono tranquilo. É nos braços de uma professora e de uma psicóloga, que nos escutam e nos orientam, que nos deparamos com uma situação análoga ao que aconteceu com Cinderela: o encontro do acolhimento.

Desse modo, a Fada Madrinha é o segundo núcleo de apoio da protagonista da história. Por meio de sua intervenção mágica, Cinderela ganha um novo vestido, os sapatos de cristal e um meio de deslocamento, visto que a abóbora é transformada em carruagem e os ratinhos, em choferes. Logo, é perceptível que a Fada Madrinha é, metaforicamente, uma figura de proteção que dispomos na vida e sua varinha de condão, responsável pela magia, representa os recursos que necessitamos para realizar nossos sonhos. Ou seja, a mágica, no mundo fora da ficção, é feita com o poder do nosso empenho. Então, para que coisas mágicas possam acontecer, precisamos ter saúde e rede de apoio.

Com a ajuda da Fada Madrinha e dos ratinhos, Cinderela consegue chegar ao baile e lá acaba atraindo a atenção do príncipe. Novamente, temos como protagonista da história o amor romântico. Lins (2020) explica que, até a década de 1960, era nutrida na sociedade a ideia de que a vida só tinha sentido quando houvesse a realização do matrimônio, tanto para homens quanto para mulheres. É evidente que as mulheres eram muito mais prejudicadas caso não conseguissem se casar, pois assim se criou o termo “solteirona”, uma forma pejorativa de se referir à mulher que não está em um

relacionamento afetivo (LINS, 2020). Mesmo assim, encontrar um par era uma demanda da sociedade até o início da segunda metade do século XX.

Com isso, o desfecho da história ocorre quando, finalmente, o príncipe convida Cinderela para ser sua esposa. Mas, antes disso, ele precisa mostrar que é merecedor de seu amor, pois a obra é pautada pelo amor cortês, aquele em que o homem deve provar seu valor à amada. Então, quando chega à meia noite, Cinderela precisa retornar à sua casa, visto que esse é o prazo máximo da magia. Assim, no momento da fuga ao lar, ela perde um sapatinho de cristal, o que permite ao príncipe ter um modo de encontrá-la. No plano simbólico, o sapato deixado para trás representa os afetos que nutrimos nos outros. Nesse sentido, quando estamos disponíveis emocionalmente a um relacionamento amoroso, daremos a essa pessoa indícios da nossa personalidade, dos nossos desejos e do nosso modo de ver o mundo. Esse conjunto de informações é o sapatinho de cristal que entregamos ao outro para que ele queira nos encontrar mais uma vez.

A partir disso, Cinderela retorna ao lar e volta a viver uma vida de escravização. Todavia, esse conflito é resolvido quando, com a posse do sapatinho, o príncipe consegue encontrá-la e propor casamento a ela. É importante ressaltar que, antes de chegar até Cinderela, todas as moças do reino experimentam o sapato, inclusive Drizella e Anastácia, mas ele não cabe em nenhuma. Isso ocorre porque, metaforicamente, ninguém mais cabe no nosso sapato. Ou seja, nenhuma pessoa pode se encaixar na nossa história; apenas nós somos capazes de corresponder àquilo que plantamos no outro. Tentar se encaixar em uma realidade que não é a nossa é uma atitude que revela carência afetiva, pois acabamos nos mantendo em algo que não é confortável para nós apenas para suprir uma demanda emocional.

Por fim, com o convite do matrimônio, o príncipe retira Cinderela do ambiente opressor em que ela vivera, o que simboliza o fato de que muitas mulheres, até hoje, apenas conseguem se livrar das privações impostas por seus pais quando saem de casa para morar com um namorado. Dessa forma, o príncipe salvador que aparece na história é o último personagem auxiliar de Cinderela, o qual a ajuda a recomeçar a vida longe do espaço que gerava sofrimento a ela.

Tendo em vista essas considerações, é possível enxergar *Cinderela* a partir de uma perspectiva feminista, uma vez que uma mulher em situação de violência

doméstica necessita de auxílio para sair dessa situação. E isso é garantido por meio das redes de apoio que a acompanham, como amigos, profissionais da saúde e, por ventura, um novo relacionamento. Esses três eixos são fundamentais para que Cinderela conquiste o seu final feliz, longe de sua família opressora: primeiro os ratinhos, depois a Fada Madrinha e, por último, o príncipe.

Para Bettelheim (2014), isso se justifica porque os contos de fadas transmitem à criança a mensagem que

[...] uma luta contra as dificuldades graves na vida é inevitável, é parte intrínseca da existência humana – mas que, se a pessoa não se intimida e se defronta resolutamente com as provocações inesperadas e muitas vezes injustas, dominará todos os obstáculos e ao fim emergirá vitoriosa. (BETTELHEIM, 2014, p.15).

A última princesa que se enquadra no primeiro grupo foi lançada em 1959 e chama-se Aurora. Ela é protagonista do filme *A Bela Adormecida* e, assim como as duas primeiras, também teve sua história inspirada no conto homônimo dos irmãos Grimm. Cinderela e Aurora foram criadas no mesmo período de guerras e mortes de homens no fronte das batalhas, o que, conseqüentemente, deu às mulheres maiores oportunidades de migrar para o setor público, visto que as viúvas já não tinham mais que exercer cuidado aos maridos. Por isso, *A Bela Adormecida* também se mostra como uma história que estimula o encontro do par romântico para a resolução dos nossos conflitos internos, o que buscava recuperar no imaginário social a imagem da mulher como esposa.

Na história, o rei e a rainha tentavam, por muito tempo, ter um bebê. Infelizmente, esse desejo não se concretizava. Então, quando, finalmente, conseguiram ter uma filha, elas promoveram uma festa para o reino, a fim de apresentar ao povo a herdeira do trono. Todos foram convidados, exceto uma fada má, chamada Malévola. É interessante notar que, no conto da literatura, a vilã não recebe nome, pois sua participação na história ocorre apenas no momento de criar um conflito. Ela é a décima terceira fada, que havia sido esquecida de ser convidada ao batizado da princesa e, por esse motivo, sentiu-se rejeitada e lançou no bebê uma maldição. Já no conto do cinema, o qual também foi produzido por Walt Disney, Malévola, movida pela rejeição, não apenas lança uma maldição na princesa, como também tenta impedir todas as tentativas do príncipe de salvar Aurora, o que torna o desafio muito maior.

Sobre isso, Bettelheim (2012) explica que, nos contos de fadas, quanto maior o desafio proposto ao herói, mais a criança percebe sua força emocional. Nesse sentido, em *A Bela Adormecida*, Malévola mostra-se como um dos maiores obstáculos da franquia Princesa Disney, pois ela é uma poderosa bruxa que consegue transformar-se em um dragão. Logo, na identificação com o herói, o espectador percebe, acessando o plano simbólico, que não há desafio que não possa ser vencido em sua vida.

Sendo assim, o conflito do conto é a maldição que Malévola impõe à Aurora, a qual iria morrer quando, aos 16 anos, espetasse o dedo em um fuso de uma roca de fiar. Porém, uma fada convidada para o batizado, que ainda não havia presenteado a princesa com nenhum dom, consegue amenizar o feitiço, afirmando que Aurora não morreria, mas cairia em sono profundo, até ser desperta por um beijo de amor verdadeiro. Com isso, é perceptível que o conflito é motivado pela rejeição sentida por Malévola ao não ser convidada a participar do evento mais importante do reino: a celebração da vida da princesa.

Após esse momento, o rei e a rainha decidem enviar Aurora para morar no bosque, como uma aldeã, a fim de enganar Malévola e tentar fazer com que a maldição não se cumpra. É nesse momento que surgem as personagens auxiliares que acompanharão Aurora até o desfecho: três fadas (Fauna, Flora e Primavera) ficam responsáveis por criar a menina e protegê-la de Malévola. Enquanto morou no bosque com as fadas, Aurora nunca soube que era uma princesa. Ela pensava que as três senhoras eram suas tias. Nesse sentido, Aurora foi afastada do perigo de viver próxima à Malévola e construiu com as fadas um novo núcleo familiar. Isso é muito importante para os contos de fadas, pois se tratam de três mulheres cuidando, sozinhas, de uma criança – situação que vai contra ao modelo familiar tradicional do patriarcado (um homem, uma mulher e um bebê).

Quando estava prestes a completar 16 anos, ainda pensando ser uma aldeã, Aurora começa a desejar conhecer uma vida fora do bosque. Certo dia, quando vai à floresta com seus amigos animais (o que é característico desse primeiro grupo de princesas, no qual a natureza e os animais são um vínculo importante para as personagens), ela encontra um jovem que havia se perdido e que procurava o castelo. Em função de o enredo apresentar, preponderantemente, o amor romântico, o qual é inspirado, ainda, no amor cortês, Aurora e o príncipe Phillip apaixonam-se. Entretanto,

em função do conflito estabelecido, o casal é separado – e cabe a Phillip encontrar novamente Aurora. Isso ocorre porque eles haviam combinado de se ver mais uma vez no dia seguinte, mas, quando Aurora retorna para casa, suas tias contam a verdade a ela e levam-na até o castelo para conhecer sua família biológica.

Todavia, a maldição cumpre-se antes de Aurora estar com seus pais. Ao chegar ao castelo, muito deprimida por descobrir que sua vida havia sido uma mentira – afinal, ela não era uma aldeã, mas sim uma princesa –, Aurora ouve uma voz chamando-a de um túnel, o qual a leva diretamente para a única roca de fiar que ainda havia no castelo. Quando coloca o dedo no fuso, a princesa cai em sono profundo. É nítido que Aurora vive um processo de adoecimento psíquico, pois ela foi retirada de sua identidade de aldeã e colocada no papel de princesa, sem que houvesse um acolhimento de suas emoções.

Nesse sentido, o sono profundo é, metaforicamente, o fechamento em si, ou seja, a necessidade que sentimos de nos fechar do mundo para sentir nosso sofrimento, acolhê-lo e compreendê-lo. Logo, somente despertamos do sono profundo que a dor nos promove quando percebemos que estamos emocionalmente prontos para o retorno ao mundo.

Bettelheim (2014, p.315) explica que o conto sobre a princesa adormecida “[...] mostra que um longo período de repouso, de contemplação, de concentração no eu pode levar, e com frequência leva, à mais alta realização”. Além disso, para o autor, o que pode ser visto como passividade da morte é, na verdade, “[...] um tempo de crescimento tranquilo e de preparação, do qual a pessoa despertará madura [...]”.

Quando percebem que Aurora desapareceu, Fauna, Flora e Primavera partem para procurá-la e encontram-na caída ao lado da roca. Imediatamente, elas carregam a princesa até o seu dormitório e lembram-se de que apenas um beijo de amor verdadeiro poderia salvá-la do encantamento. Por esse motivo, elas saem à procura de Phillip, o rapaz mencionado por Aurora quando retornara do bosque. Para evitar que o plano das fadas concretize-se, Malévola intervém, com a ajuda de seu corvo, e aprisiona Phillip em um calabouço. Se não fosse pela ajuda das fadas, o príncipe não teria conseguido se libertar da prisão e ir ao encontro de Aurora.

Então, percebendo que Phillip passou do seu primeiro obstáculo, Malévola, enfurecida, transforma-se em um dragão, sendo este o ápice de seu poder. Na cena, há dois pontos importantes a serem mencionados. O primeiro é o fato de que, com a transformação da vilã em um animal muito poderoso, Phillip tem de enfrentar o desafio de maior risco à sua vida para tornar-se merecedor do amor da princesa, situação que está de acordo com a proposta do amor cortês. Em segundo lugar, o dragão é, simbolicamente, os desafios que mais nos exigem esforço – tanto físico quanto emocional – para conquistar algum objetivo. Por isso, esse conto de fadas permite que compreendamos que seremos capazes de superar qualquer desafio, mas que não precisamos passar sozinhos por esse momento difícil, visto que as redes de apoio são fundamentais.

Nesse sentido, *A Bela Adormecida* é um filme com uma perspectiva feminista porque Aurora vive dois processos muito comuns às mulheres: em primeiro lugar, o desafio de vencer suas batalhas emocionais, travadas no seu interior, sobre a compreensão do seu lugar no mundo, sobre o abandono promovido por vínculos afetivos não saudáveis e sobre a necessidade do autoconhecimento. Por outro lado, Aurora precisa que o dragão seja morto para que ela possa ter seu final feliz. Mas ela não precisa fazer esse ato sem ajuda, pois suas tias e seu companheiro têm condições físicas e emocionais para auxiliá-la. Essa compreensão é primordial para enxergarmos que o feminismo ainda não nos libertou em todas as esferas de nossa vida. Arruzza, Bhattacharya e Fraser (2019) explicam que, quando as mulheres foram ao mercado de trabalho, a sociedade patriarcal apenas mudou os modos de opressão às mulheres, porque o capitalismo sustenta a ideia de que a mulher precisa trabalhar fora do ambiente doméstico e, quando retorna ao lar, é ela quem é responsável por cuidar da casa e dos filhos.

Desse modo, atualmente, a sociedade, por disseminar a ideia de que não precisamos de um príncipe, nos faz acreditar que devemos lutar contra nossas dores e ainda matar, sozinhas, o dragão. Todavia, mesmo compreendendo que não precisamos de um relacionamento afetivo para vencer nossos desafios, a metáfora do príncipe – dissociada da figura do homem – é fundamental para que voltemos a aprender a pedir ajuda e aceitá-la. O mundo nos faz acreditar que fracassamos, constantemente, quando não damos conta de sermos mulheres que limpam, passam, estudam e conquistam dinheiro. Porém, o movimento feminista existe para que, assim como Aurora, possamos

compreender que nem sempre iremos conseguir resolver nossos conflitos sem auxílio de pessoas que compõem nossos afetos, pois é fundamental que possamos sentir nossas emoções, como o sofrimento, sem nos sentirmos culpadas por isso. A dor pela finalização de ciclos é natural e necessária para o nosso desenvolvimento emocional, porém, é patológico nos sentirmos sozinhas e cansadas, matando um dragão por dia, sem nunca conseguirmos adormecer no profundo sono das nossas emoções.

Além disso, o conflito do conto é resolvido quando Phillip consegue vencer Malévola, a qual acaba morrendo na forma de dragão. Porém, isso só é possível porque as fadas enfeitiçam sua espada, tornando-a poderosa o suficiente para combater a magia de Malévola. Como o protagonismo do amor ainda é o amor romântico, o final feliz de Aurora ocorre quando, despertada por Phillip, ela inicia sua nova vida como princesa, ao lado do seu amor e sendo cuidada por suas três tias, as quais desempenham na história o principal núcleo de vínculos construído pela jovem. Segundo Bettelheim (2014, p.325), “O encontro harmonioso de príncipe e princesa, o despertar de um para o outro, é um símbolo que implica a maturidade: não apenas a harmonia dentro de si, mas também com o outro”.

Portanto, é possível perceber que, no primeiro grupo de princesas dos estúdios Disney, o motivo do conflito dos contos é um sentimento de inveja ou de ressentimento das personagens vilãs em relação às princesas. No que se refere aos personagens auxiliares, há sempre grupos que ajudam as protagonistas a vencerem seus desafios, sendo, primeiramente, vínculos familiares e, por fim, a figura do príncipe. Logo, a metáfora do príncipe salvador é interpretada como a rede de apoio que necessitamos para que possamos ter vidas psicologicamente saudáveis, e por esse motivo a resolução dos conflitos das histórias ocorre com a participação do príncipe e com a derrota da vilã. Por fim, em todas as histórias do primeiro grupo, o protagonismo é dado ao amor romântico, o qual é pautado pelo amor cortês medieval – característico ainda do século XIX, contexto em que circularam os contos que serviram de inspiração à Disney –, embora seja importante ressaltar que todas as princesas, ao longo do enredo, construíram vínculos afetivos com os personagens auxiliares.

Também é importante lembrar que Cinderela teve sua história contada em mais dois longas-metragens de animação, *Cinderela II: Os Sonhos se realizam* (2002) e *Cinderela III: Uma Volta ao Tempo* (2007). Todavia, ela permanece nesta categoria em

todos os filmes de sequência, pois os conflitos dos novos enredos e a personalidade da personagem mantêm-se semelhantes ao primeiro longa-metragem.

Ademais, neste primeiro grupo de princesas, apenas uma mulher participou da criação dos roteiros. Trata-se da roteirista estadunidense Doroty Ann Blank, que, em 1936, auxiliou no roteiro de *Branca de Neve e os sete anões*. Sendo assim, na primeira categoria, as princesas foram pensadas por homens, o que vai ao encontro da apresentação do feminino, como a personalidade gentil e a realização do final feliz por meio do matrimônio.

Mesmo assim, *Branca de Neve e os setes anões*, *Cinderela* e *A Bela Adormecida* são contos de fadas feministas, uma vez que abordam temas fundamentais ao combate do machismo, como a inveja entre mulheres, a violência doméstica e o abandono afetivo. Logo, entre fadas e príncipes, aprendemos com Branca de Neve, Cinderela e Aurora que jamais estaremos sozinhas, não importa o desafio que tenhamos que enfrentar.

3.2 Olha, eu vou lhe mostrar como é belo este mundo²: as princesas migrantes

Após o lançamento de *A Bela Adormecida*, em 1959, a Disney ficou exatos 30 anos sem contar uma nova história de princesas. Em primeiro lugar, isso ocorreu porque a empresa perdeu o seu principal produtor: Walt Disney faleceu em 15 de dezembro de 1966. Por outro lado, esse período é marcado por muitas conquistas do movimento feminista, o que faz com que as mulheres ocupem novos espaços na sociedade. Sendo assim, tornou-se um grande desafio para a Disney propor uma nova forma de apresentação do feminino através das princesas.

É preciso considerar que, após o advento do movimento sufragista, situação que conquistou o direito ao voto pelas mulheres, foi desenvolvida, na década de 1960, nos Estados Unidos, a pílula anticoncepcional, que, *a priori*, permitiu maior possibilidade de escolha à maternidade. Com isso, as mulheres, teoricamente, teriam mais disponibilidade de tempo para ingressar no ensino superior e ter uma carreira profissional. Mesmo que as universidades tenham sido criadas no século XIII, durante a

² Canção produzida para o filme *Aladdin* (1992), da Walt Disney Animation Studios. MENKEN, Alan. A Whole New Word. In: KANE, Brad; SALONGA, Lea. **Aladdin**. Burbank: Walt Disney Records, 1992.

Alta Idade Média, só foi possível às mulheres estudarem um curso de graduação no século XIX. Isso aconteceu, primeiramente, nos Estados Unidos, em 1837, com a criação de universidades exclusivas ao público feminino.

Embora, teoricamente, mulheres pudessem estudar, não havia apoio dos pais ou dos companheiros para que isso fosse possível. Porém, com a pílula anticoncepcional, a mulher passou a ter mais liberdade de escolha em exercer a maternidade, o que permitiu que ela pudesse desenvolver outros papéis e ter outros desejos.

Não por acaso, o segundo grupo de princesas da Disney caracteriza-se pelo seu processo migratório do lar para o mundo. A primeira princesa que compõe essa categoria é Ariel, protagonista do filme *A pequena sereia*, lançado em 1989. Ao contrário dos três primeiros longas-metragens da franquia, ele foi inspirado no conto homônimo do escritor dinamarquês Hans Cristhian Andersen, também do século XIX. Entretanto, Andersen tinha como principal característica a escrita de contos que promovessem a reflexão sobre as desigualdades sociais vigentes, não estando vinculado à perspectiva de amor cortês como final feliz. Inclusive, a sereiazinha de Andersen, assim como muitos de seus personagens, apenas encontra conforto quando deixa a vida terrena, visto que o mundo dos homens é corrompido pela ganância.

Isso é importante porque, sendo os contos da Disney uma adaptação, a fonte de referência diz muito sobre a proposta do filme. Percebe-se, então, que surge, no final dos anos 80, uma nova categoria: as princesas migrantes. Outro elemento importante é que *A pequena sereia* é o primeiro filme da franquia sem a curadoria de Walt Disney. Com o falecimento do grande produtor, a dupla John Musker e Ron Clements assumiram a direção de algumas animações e emplacaram inúmeros sucessos da empresa. Ambos já trabalhavam para a Disney como cineastas e animadores e haviam produzido, até o momento, apenas um longa-metragem de animação: *As peripécias de um ratinho detetive*, de 1986.

Diferentemente das princesas clássicas, as princesas migrantes já iniciam o conto atravessadas por um conflito. Para Bettelheim (2014, p.16), “É característico do conto de fadas colocar um dilema existencial de maneira breve e incisiva”. No caso de Ariel, a jovem sereia desejava conhecer o mundo dos humanos, pois não se sentia pertencente ao reino governado por seu pai, Tritão, o rei dos mares. Embora haja uma vilã na história, ela é apenas mais um obstáculo para que a protagonista realize o seu desejo.

Tritão proibia Ariel de estar em contato com qualquer coisa que fizesse parte do mundo dos humanos. Ele temia pela segurança das sete filhas (Attina, Alana, Adella, Aquata, Arista, Andrina e Ariel), uma vez que sua esposa havia falecido porque ficara presa em uma rede de pesca. Por esse motivo, Ariel vivia sob a fiscalização de Tritão e, em sua ausência, do caranguejo Sebastião, um funcionário da confiança do rei.

Mesmo com todas as normas impostas pelo pai, a pequena sereia sempre arranjava um jeito de escapar do castelo e ir à superfície coletar objetos que se perdiam dos navios dos humanos. A princesa era uma menina curiosa e corajosa, pois, desde muito nova, enfrentava a tirania do pai e lutava pelos seus sonhos. Além disso, diferentemente do primeiro grupo de princesas, Ariel não era descrita com um comportamento esperado das mulheres em uma sociedade estruturalmente machista, pois ela sempre estava atrasada para os compromissos do reino, bem como não correspondia às expectativas colocadas sobre ela em relação à sua posição na monarquia.

A personalidade curiosa de Ariel é sintomática da perspectiva que a sociedade construía sobre as mulheres na década de 1980. Isso porque o público feminino já ocupava outros papéis, especialmente no que diz respeito à sua inserção no mercado de trabalho. Motivada pelo desejo de aprender mais sobre o mundo dos humanos, Ariel colecionava objetos perdidos e estava sempre à espera de uma oportunidade de sair dos oceanos e tornar-se uma humana.

É por esse motivo que Ariel conhece o príncipe Eric. Após uma tempestade que faz seu navio naufragar, Eric e sua tripulação caem ao mar. Já quase sem vida, Ariel resgata-o e ajuda-o a voltar à superfície com vida. Essa situação é característica das princesas do segundo grupo da franquia: nesta categoria, todas as princesas salvam os seus príncipes em algum momento da narrativa.

Após conhecer Eric, Ariel fica ainda mais encantada em aprender sobre os humanos. Mas é importante ressaltar que não é o príncipe quem motiva Ariel a deixar de ser sereia; pelo contrário, esse desejo é gerado pela vontade da jovem de estar longe das terras do pai, onde pode ser livre para ser quem é: uma moça curiosa, exploradora e aventureira.

Aproveitando-se disso, a vilã da história entra em cena: Úrsula, a bruxa dos mares, foi banida por Tritão e deseja vingar-se dele. Para concretizar seu objetivo, ela se aproveita do sonho de Ariel e oferece a ela um acordo: daria pernas à menina para que ela fosse humana por um dia e, em troca, trancafiaria sua voz em um caracol mágico. Para quebrar o encantamento e ser uma humana para sempre, Ariel teria que receber um beijo de amor verdadeiro de Eric antes que o dia terminasse. Confiando na bondade da bruxa, Ariel aceita o acordo.

Nesse momento, a princesa é colocada em prova: para conquistar seu desejo de ser humana, ela precisa quebrar o feitiço de Úrsula. Para que isso ocorra, ela conta com o auxílio dos personagens auxiliares: Sebastião, Sabidão e Linguado, seu melhor amigo. Eles a ajudam, constantemente, a provar a Eric que ela é a jovem por quem ele havia sido resgatado. Quando isso ocorreu, Ariel havia cantado para o príncipe, então, ele procurava por uma moça que tivesse a voz que ele ouvira no resgate. Todavia, como Ariel tinha trocado sua voz pelas pernas, Eric não a reconhecia.

Úrsula usou a voz de Ariel para transformar-se em Vanessa, uma bela jovem humana, enganando Eric. A bruxa havia enfeitado o príncipe para que ele não desconfiasse de seus planos. Todavia, Sebastião, Sabidão e Linguado, principal rede de apoio de Ariel, conseguiram quebrar o caracol mágico, o qual aprisionava a voz de Ariel, que, imediatamente, recuperou sua capacidade de falar. Com isso, Eric também recuperou sua consciência e percebeu que Ariel era a jovem pela qual se apaixonara.

No segundo grupo de princesas, o protagonismo ainda é dado para o amor romântico, pois o encontro com o príncipe faz parte do acordo para que Ariel torne-se humana. Porém, é notória maior participação da família e dos amigos para a resolução do desfecho. Nesse caso, após ser desmascarada, Úrsula não se dá por satisfeita e aprisiona Ariel. Ela exige que Tritão entregue seu trono a ela para que liberte sua filha. Arrependido de ter maltratado Ariel – o que quase a levava à morte –, Tritão aceita o trato.

Com um poder absoluto, Úrsula transforma-se em um terrível monstro do mar, colocando a vida de todos em risco. Mas Eric consegue derrotá-la, libertando Ariel. Desse modo, o conflito do conto é resolvido com a participação do pai de Ariel e do príncipe, os quais representam sua rede de apoio para a concretização de seus sonhos.

Em função de o amor romântico ser preponderante, Ariel e Eric casam-se para iniciar o seu “felizes para sempre”, com a benção de Tritão.

A pequena sereia pode ser lido como um filme feminista, pois ele mostra uma menina lutando contra as imposições paternas. Ademais, Ariel sente-se presa em um corpo que não lhe faz feliz, visto que deseja trocar suas nadadeiras por pernas. Essa é a realidade de muitas mulheres que são ensinadas pelo machismo a odiarem seus corpos. Além disso, em analogia, um corpo que não gera identificação é um tema fundamental ao transfeminismo, uma vez que mulheres trans ainda precisam lutar por seu direito de estarem vivas.

Contrariamente ao que se diz no senso comum, Ariel nunca trocou sua vida de sereia por um homem: sempre foi seu desejo migrar para o mundo dos humanos, a fim de viver uma vida livre e longe das normativas impostas pelo pai. Ainda, é preciso considerar que, metaforicamente, quando Ariel perde sua voz para a bruxa, isso representa o silenciamento promovido pelo patriarcado que, por vezes, já é apresentado às mulheres dentro do eixo familiar.

Desse modo, o final feliz de Ariel não é apenas o matrimônio com o príncipe, mas também a resolução dos conflitos paternos, visto que, quando reconhece a coragem de Ariel, Tritão passa a apoiá-la em seu desejo de viver com os humanos. Isso é fundamental a todas as pessoas, pois, com apoio familiar, nós nos sentimos muito mais seguros em lutar por nossos sonhos.

Ariel é a única princesa da Disney, até o presente momento, que é mãe. Em *A pequena sereia 2: o retorno para o mar*, lançado em 2000, Ariel é mãe da humana Melody, a qual sonha em conhecer o mar e deseja ser uma sereia – o extremo oposto de sua mãe. É nesse momento em que Ariel tem a chance de reconhecer que a maternidade não é um processo fácil e que os erros fazem parte do relacionamento que ela estabelece com a filha. Sobre isso, Ariel desempenha o papel da mãe suficientemente boa, proposta por Winnicott (1975), visto que, para o psicanalista, a mãe não deve suprir todas as demandas dos filhos, mas sim protegê-los e dar a eles condições para o desenvolvimento de suas habilidades emocionais.

No segundo filme, dirigido pelos cineastas Jim Kammerud e Brian Smith, Ariel tem o grande desafio de não seguir os passos do pai e de encontrar meios de manter um

vínculo saudável com a filha. Assim como Tritão, Ariel também tinha medo de que a filha fosse vítima dos perigos do mundo, mas ela aprende a confiar em Melody e mostra o exercício de uma maternidade real, não idealizada. Isso é possível para o contexto de produção da obra, pois a chegada da pílula anticoncepcional e o ingresso ao mercado de trabalho deu à sociedade maior consciência sobre o papel da maternidade – embora ainda seja uma demanda do feminismo deslocar das mães a culpa por qualquer coisa que aconteça ao filho.

Pouco tempo depois do lançamento de Ariel, outra princesa migrante passa a compor a franquia da Disney. Trata-se de Bela, protagonista de *A Bela e a Fera*, longa-metragem de animação lançado em 1991. Ele foi dirigido pelos cineastas Gary Trousdale e Kirk Wise e produzido pelo cineasta Don Hahn. Devido ao sucesso do trabalho de Trousdale, Wise e Hahn, *A Bela e a Fera* foi o primeiro longa-metragem de animação a ser indicado ao Oscar de Melhor Filme, em 1992. Nessa premiação, ele ganhou o Oscar de Melhor Trilha Sonora e de Melhor Canção Original por *Beauty and the Beast*, interpretada por Celine Dion e Peabo Bryson.

Os estúdios Disney tiveram como inspiração para o seu filme o conto *A Bela e a Fera*, da escritora francesa Jeanne-Marie Le Prince Beaumont. Nele, uma jovem moça é levada ao castelo de uma Fera em função de um castigo destinado ao pai. Esse mesmo conflito é colocado na animação da Disney, com a diferença de que Bela é filha única. Porém, assim como Ariel, Bela já começa a sua história motivada por um desejo: sonha em sair da aldeia e conhecer o mundo.

Bela é filha do inventor Maurice, o qual ficou viúvo quando a esposa dera à luz a sua filha. Ela é chamada de “garota estranha” pelos aldeões, pois, diferentemente das outras moças, Bela é ambiciosa, sonhadora, gosta de ler e não vê o matrimônio como prioridade em sua vida. Ironicamente, Gaston, a metonímia do machismo, quer casar-se com Bela, uma vez que ela é a única mulher da aldeia que não se interessa por ele. No primeiro diálogo entre Bela e Gaston, na animação, ele diz a ela que não deve perder tempo com livros, pois não é direito uma mulher ler, visto que isso a faz ter ideias e pensar.

A fotografia do filme destaca Bela das demais moças da vila – ela é a única que usa roupa azul em todo o vilarejo. Nesse sentido, Bela é uma jovem diferenciada, pois ela não se veste como as demais, não pensa em se casar e está sempre com um livro em

mãos. Esse comportamento de Bela é julgado pelos aldeões, o que faz com que ela não se sinta pertencente àquele lugar.

Bela sempre foi a princesa com a qual mais me identifiquei durante todo o meu desenvolvimento emocional. Quando criança, eu era a garota estranha que preferia passar os intervalos de aula na biblioteca do que praticando esportes. O bullying sempre fez parte da realidade escolar, mesmo que apenas contemporaneamente tenhamos passado a nomeá-lo. Se não fosse pelo final feliz de Bela, talvez eu não tivesse conseguido me manter distante dos comentários maldosos que ouvia de colegas em relação à minha personalidade de “garota estranha”. Muitas de nós somos como a Bela, julgadas e castigadas por nossas escolhas, por nossos sonhos. Muitas de nós escolhemos o mundo dos livros porque ele é mais seguro do que o mundo real. A Bela permitiu que muitas de nós sonhássemos, porque ela nos mostrou que é possível ter um final feliz, mesmo que sejamos as garotas estranhas. Se não fosse por ela, eu não saberia ter orgulho da mulher estranha que me tornei.

Sob essa perspectiva, a jornada de Bela começa quando ela migra da aldeia para o castelo de Fera. Isso ocorre porque, em uma de suas viagens, após se perder na floresta, Maurice abriga-se no castelo encantado de Fera, sem conhecer seu anfitrião. Nesse momento, a Fera aparece, muito enfurecido pela invasão do estranho, e castiga-o com a prisão. Quando Phillip, o cavalo de Maurice, retorna sozinho para casa, Bela preocupa-se e parte em busca do pai. Ao chegar ao castelo, ela faz um acordo com Fera: ficar na cela em troca da liberdade de Maurice.

Fera aceita o acordo, mas convida Bela para morar com ele em um dos quartos do castelo, proibindo-a, apenas, de ir para a ala oeste, onde ele guardava uma rosa mágica, que mantinha sua vida. O fato é que a Fera era um príncipe que, por castigo ao seu egoísmo, fora amaldiçoado por uma feiticeira. O encanto somente seria quebrado quando o príncipe, no corpo de uma Fera, aprendesse a amar e, conseqüentemente, despertasse o amor em outra pessoa. Em função desse castigo, todos os funcionários do seu castelo também haviam sido enfeitiçados. Por isso, Lumière, Horloge e Madame Samovar, seus principais companheiros, agora eram um candelabro, um relógio e um bule de chá, respectivamente. Para que pudessem retornar à forma humana, o feitiço deveria ser quebrado antes de cair a última pétala da rosa mágica.

Ao chegar ao castelo, Bela tem sua adaptação facilitada pelos funcionários. Eles a tratam com muito carinho e respeito, a exceção de Fera, que, não sabendo controlar seus impulsos, mostra-se explosivo e autoritário. É nesse momento que Bela conhece os primeiros personagens auxiliares. Madame Samovar, por exemplo, faz um papel de mãe para Bela, acolhendo-a e confortando-a em situações difíceis. Seu filho Zip, a xícara, vê em Bela uma irmã mais velha.

Apesar de a ida ao castelo ter sido motivada pela punição a Maurice, essa foi a oportunidade de Bela fazer a sua migração da casa ao mundo. É somente no castelo que Bela consegue se sentir compreendida e acolhida. Lumière, Horloge, Madame Samovar e Zip tornam-se amigos de Bela, algo que ela nunca tinha conquistado morando no vilarejo. Nesse sentido, o que parecia ser o cumprimento de um castigo revelou-se como uma oportunidade para Bela criar novos laços de afeto e desenvolver-se emocionalmente.

Essa mesma situação acontece com Fera, que, gradualmente, mostra-se menos agressiva não apenas com Bela, mas também com seus funcionários. Isso é possível porque Fera e Bela percebem-se como iguais: ambos foram rejeitados por sua comunidade e mantêm-se reclusos. Bela sonhava em conhecer o mundo, mas o seu maior desejo era encontrar alguém que a compreendesse – não necessariamente um relacionamento amoroso. E é isso o que ela encontra no castelo de Fera, afinal, todos a aceitavam como ela era e, ainda, admiravam-na por sua personalidade, especialmente Fera. Nessa mesma perspectiva, Bela é a única pessoa que consegue enxergar Fera para além de sua forma física: ela vê nele um homem aprisionado em suas dores e em seus traumas, mesmo sem saber que, na verdade, ele é um príncipe amaldiçoado. Ela consegue compreendê-lo e, por esse motivo, ambos nutrem uma amizade.

No decorrer dos dias, Bela e Fera tornam-se cada vez mais próximos. Fera, que há muito tempo já havia desaprendido a conviver com humanos, consegue recuperar suas habilidades sociais e estar na companhia de Bela. Dessa relação de amizade, surge um sentimento amoroso da parte de Fera, que passa a se esforçar em fazer Bela feliz. Ouvindo os conselhos dos amigos, Fera promove um baile para a jovem, para que ela se sinta mais feliz em seu castelo. Porém, o maior presente que ele lhe oferece é a sua biblioteca, pois sabe do amor de Bela pela leitura – e dar a ela um espaço cheio de livros é o seu maior gesto de amor, visto que Fera reconhece o que faria Bela feliz.

É interessante que Fera dê à sua amada uma biblioteca, pois, ao contrário de Gaston, ele a incentiva a ler. Para Gaston, a leitura é desnecessária porque permite que as mulheres pensem. Isso é sintomático do patriarcado: retirar das mulheres o acesso ao conhecimento. Desse modo, Gaston é a metonímia do machismo. Por outro lado, Fera apoia os sonhos de Bela e a incentiva a estar em contato com os livros, haja vista que isso dá felicidade a ela. Além disso, Fera pede para que Bela leia para ele, e os momentos de leitura acabam se transformando em uma forma de fortalecer seu vínculo com ela.

Com isso, é possível considerar que, no decorrer de sua humanização, o príncipe Fera – egoísta e machista – aprende a importância da empatia e do respeito. Sendo assim, ele se torna uma companhia saudável para Bela, assumindo posicionamentos feministas, como a defesa de sua liberdade. Isso fica claro quando Fera liberta Bela do castelo, para que ela vá ao encontro do pai, mesmo que isso signifique que sua maldição não será quebrada e que ele ficará preso naquele corpo para sempre. Essa situação evidencia que Fera aprendeu a reconhecer a necessidade dos outros e que não usa Bela para a realização dos seus desejos – como é o caso de Gaston. Desse modo, Fera liberta Bela porque aprendeu o significado do amor: e amar é deixar o outro livre, algo muito discutido pelo movimento feminista.

A transformação de Fera em alguém passível de amar fica evidente quando ele dá à Bela sua biblioteca. O maior presente que podemos dar a alguém é incentivar que ele seja quem gostaria de ser. Bela é apaixonada por livros, e Fera permite que ela nutra a sua paixão. Metaforicamente, quando Fera dá a sua biblioteca à Bela, podemos compreender que ele oferece a ela o mundo em que ela sempre quis viver.

Porém, Bela ainda não está emocionalmente pronta para viver esse sentimento. Para que o amor seja saudável, ela precisa escolher ficar com Fera e não continuar aprisionada. Então, parte ao encontro do pai, que estava prestes a morrer tentando voltar ao castelo e salvá-la. Bela consegue ajudar Maurice, mas é encontrada por Gaston, que, após descobrir a existência da Fera, decide matá-la. Isso só é possível porque Fera dá à Bela um espelho mágico, que lhe mostra o mundo, para que ela possa vê-lo quando sentir sua falta. É interessante que, em *Branca de Neve e os sete anões*, o espelho é um símbolo da inveja; já em *A Bela e a Fera*, ele aparece como uma forma de manutenção de vínculos afetivos. Ou seja, o problema está na forma como somos ensinados a usar os

espelhos do mundo real – as redes sociais –, que podem tanto nos gerar sofrimento quanto permitir que nos mantenhamos próximos de quem amamos.

Outra mudança importante que ocorre na estrutura dos contos de fadas está no fato de que, pela primeira vez, o vilão da história não é uma mulher, mas sim um homem comum que deseja, obsessivamente, ser o companheiro de Bela. Gaston foi criado com o modelo de homens reais, que assassinam mulheres que lhes dizem “não”. Gaston não se tornou um vilão na história por ter poderes ou por saber fazer poções mágicas – ele é simplesmente um homem qualquer, que encontremos, por vezes, dentro dos espaços que habitamos. Essa situação também pode ser associada ao fato de que, na década de 80, quando o filme começou a ser produzido, os Estados Unidos viveram uma das maiores ondas de feminicídio de sua história com os crimes cometidos por *serial killers* (termo que teve origem em 1980 para designar assassinatos em séries), como sinalizam o ex-agente federal John Douglas e o escritor Mark Olshaker (2017). Nesse sentido, percebe-se um contexto de muita violência de gênero, que não fazia mais parte do ambiente domiciliar (como a violência doméstica) e que passou a ocorrer nas ruas ou em locais de trabalho – como a violência sexual e o feminicídio.

Dentro dessa perspectiva, Gaston descobre a localização do castelo de Fera e convence todos os aldeões para irem matá-lo, em uma tentativa de vingar-se pela rejeição provocada por Bela. Como nesse grupo de princesas a família tem maior participação na resolução do conflito, Maurice e Zip (que havia ido com Bela à aldeia) ajudam a jovem a retornar ao castelo, enquanto todos os demais funcionários lutam contra os aldeões para salvar a vida de Fera.

Fera desiste de viver e não faz nenhuma tentativa de proteger-se de Gaston, mas, quando percebe que Bela havia retornado, ele se protege e permite que Gaston saia do castelo com vida. Entretanto, o vilão não para até ver Fera morto e, com uma facada, atinge suas costas. Com esse movimento, Gaston desequilibra-se e cai do alto do castelo – o mal, portanto, foi punido. Fera, à beira da morte, abre os olhos para ver Bela mais uma vez. Nesse momento, a jovem confessa a ele que o ama – ela aprendeu a amá-lo, apesar de seu aspecto físico. Com isso, o encantamento é desfeito e Fera transformava-se em um belo príncipe. Bela nunca soube da maldição, portanto, amou Fera verdadeiramente.

O amor romântico mantém-se preponderante nessa história, mas, assim como aconteceu com Ariel, Bela salva o seu príncipe. Desse modo, o ato de amor verdadeiro é feito pela princesa ao seu príncipe – é ela quem o salva da maldição; quem o resgata da quase morte. Logo, é possível compreender que, ao longo do desenvolvimento das histórias, embora o amor romântico fosse mantido como protagonista nos primeiros grupos, é clara a mensagem de que, por ventura, todos nós precisaremos de ajuda em algum momento da vida; todos precisaremos ser salvos. Bela salva a Fera da maldição porque aprendeu a amá-lo, mas isso apenas ocorreu porque ele a amou como a jovem curiosa e inteligente que sempre fora; ele jamais tentou moldá-la para cumprir os seus desejos.

Sendo assim, em um relacionamento saudável, um precisará de ajuda, enquanto o outro poderá auxiliá-lo – e vice-versa. O amor verdadeiro é, afinal de contas, amar alguém e aceitá-lo na sua essência. Para o filósofo André Comte-Sponville (2019), o ensinamento mais universal desde a cristianização do mundo ocidental é agir por amor, mesmo quando o amor não está presente. Nesse caso, a maldição é imposta à Fera para que ele aprenda a agir por amor. Quando isso finalmente ocorre, Bela passa a amá-lo por suas atitudes.

Desse modo, *A Bela e a Fera* pode ser entendido como um conto de fadas feminista, visto que a história mostra o comportamento machista naturalizado na sociedade, apresentando uma dicotomia entre Gaston e Fera. Além disso, a trajetória de Bela é inspiradora para que todas nós aprendamos a importância do conhecimento para que possamos ser livres das amarras impostas pelo patriarcado e para que possamos escolher quem nos acompanhará na nossa vida. Bela não é uma jovem com síndrome de Estocolmo, como se diz no senso comum, ao fazer uma análise superficial do conto. Bela é alguém que encontrou no castelo de Fera o mundo que sempre desejou: um espaço de acolhimento para que ela fosse livre para ler seus livros e viajar para fora do vilarejo.

Situação semelhante à de Bela ocorre com Jasmine, protagonista do filme *Aladdin*, lançado em 1992. Ele foi inspirado no conto *Aladim e a lâmpada* maravilhosa – retirado da obra *As mil e uma noites* –, que, mais tarde, foi publicado separadamente. A versão da história que serviu como inspiração para os estúdios Disney foi a tradução feita pelo literato francês Antoine Galland, na qual Aladim é um jovem que não quer

seguir o ofício de tecelão, assim como o pai. Então, seu genitor acaba por falecer de desgosto. Nesse momento, surge na história um tio de Aladin, que dá ao jovem a missão de encontrar uma lâmpada mágica.

Entretanto, na versão da Disney, produzida pela dupla de sucesso John Musker e Ron Clements, Aladdin é um jovem sem família, que precisa roubar para sobreviver. Ele vive apenas na companhia de seu macaco Abu, até que um dia conhece Jasmine, a princesa que assume o protagonismo do filme. É importante considerar que Jasmine é a primeira princesa não branca da franquia. Sua história é contextualizada no mundo árabe e se passa na cidade ficcional de Agrabah.

Na história, mesmo ocupando um importante lugar na monarquia, Jasmine é impedida pelo pai, o Sultão, de interferir nas suas decisões. A jovem sente-se presa no castelo e invalidada, visto que não consegue cuidar de seu povo. O pai defende que ela deve arranjar um marido para que ele se torne o novo governante, apesar de Jasmine não querer um matrimônio para exercer a gestão do reino.

Por esse motivo, Jasmine já começa sua história em meio ao conflito de conquistar uma forma de ajudar seu povo, saindo da prisão do pai. Sendo assim, ela faz uma primeira tentativa, ao disfarçar-se de aldeã e ir escondida até a vila. É nesse momento que conhece Aladdin, quando o jovem está sendo perseguido pelos guardas reais por ter furtado alimentos.

Jasmine, compadecida com a situação do jovem, revela-se como a princesa e exige que os guardas soltem-no. Desse modo, já no início da história, a protagonista salva o seu par, assim como todas as demais princesas desta categoria. Porém, isso faz com que eles a levem de volta ao castelo, ao encontro do pai. O agravante da história é que o Sultão tem como conselheiro Jafar, um homem ambicioso e egoísta que ocupa o papel de vilão da história. Assim como Gaston, Jafar deseja se casar com a princesa, mas por um motivo diferente. Ele pretende usar o matrimônio para assumir o poder total do reino. Jasmine, então, seria usada para os seus objetivos.

Entretanto, a princesa não quer se casar com ele. Seu desejo é assumir maior responsabilidade com seu povo. Ela entende que, para isso, seria necessário um casamento, visto que seu pai não permite que ela governe sozinha. Porém, Jasmine sabe que seu par jamais poderia ser um homem malvado como Jafar.

Após conhecer a princesa na aldeia, Aladdin apaixonou-se por ela. Nesse mesmo momento, o jovem é escolhido por Jafar para roubar uma lâmpada mágica. Esse objeto estava guardado em um templo, que apenas poderia ser acessado por um coração nobre. Então, Jafar, disfarçado de um velho prisioneiro, oferece como recompensa dar tesouros a Aladdin, para que ele deixe de ser humilhado por todos no reino, que apenas o viam como um ladrão, caso ele conseguisse encontrar o objeto mágico. O jovem aceita o acordo, porque vê nessa possibilidade uma forma de casar-se com Jasmine. Segundo as leis do reino, Jasmine deveria se casar quando chegasse aos 18 anos, mas ela expulsava todos os pretendentes que chegavam ao castelo, uma vez que desejava se casar por amor ou assumir sozinha o reino. Então, Aladdin fez o acordo com Jafar para que pudesse se transformar em um príncipe e ter uma chance de conquistar o coração da princesa.

Aladdin consegue cumprir a sua missão e recupera a lâmpada, mas não a entrega a Jafar, pois percebe o quanto o homem é perigoso. Além disso, acidentalmente, ele acaba libertando o gênio e cria um vínculo de amizade com ele, vendo-se na responsabilidade de protegê-lo de Jafar. O gênio ajuda Aladdin a transformar-se no Príncipe Ali, e, a partir de então, ele começa sua missão de conquistar o coração de Jasmine. Porém, a princesa logo percebe que Príncipe Ali e Aladdin são a mesma pessoa e acaba perdendo o jovem por sua mentira.

A princesa, até esse momento, somente contava com a amizade de Rajah, seu tigre e animal de estimação. Rajah é o primeiro personagem auxiliar que aparece na história, pois, como Jasmine nunca conseguiu sair dos muros do castelo, ela não tinha vínculo com mais ninguém. Conforme sua amizade com Aladdin e com Abu é fortalecida, Jasmine tem a oportunidade de conhecer o mundo que nunca viu. Com Aladdin, ela viaja em um tapete mágico e realiza seu maior desejo de migrar do castelo.

Nesse viés, o tapete mágico permite que Jasmine liberte-se das amarras do pai para realizar o seu maior sonho. Logo, metaforicamente, esse objeto representa a libertação de Jasmine das imposições do sistema patriarcal: ela migra da casa para o mundo; deixa de ser subordinada pelo pai para ser dona de si.

Mesmo conquistando a possibilidade de ser livre, Jasmine ainda tem o desafio de arranjar um meio de cuidar do seu povo. Primeiramente, ela precisa libertar o rei do feitiço de Jafar, que o mantém submisso às suas ordens. É para isso que ela conta com a ajuda de Aladdin e de Abu, ambos personagens auxiliares em sua jornada. Com isso,

nota-se que, mesmo Aladdin dando nome ao filme, é a jornada de Jasmine que acompanhamos. Aladdin, portanto, é mais um personagem que auxilia a princesa a libertar seu reino de Jafar e assumir a posição de rainha.

Ademais, é importante considerar que, em *Cinderela* e *A Bela e a Fera*, o par romântico era formado pela realeza e pela plebe, mas eram as moças quem faziam parte do vilarejo. No caso de Jasmine e de Aladdin, é a princesa quem ocupa uma posição social superior – e, pautado pelo amor cortês, cabe ao jovem mostrar-se merecedor do amor da princesa. Isso ocorre porque Aladdin, mesmo não tendo o status de um príncipe, é corajoso e determinado, assim como Jasmine. Portanto, para ser merecedor de ocupar um lugar em sua vida, a princesa busca encontrar alguém que seja como ela.

Embora o protagonismo do conto ainda seja dado ao amor romântico, as princesas da segunda geração são contextualizadas em um período em que o feminismo já conquistou para as mulheres o direito de escolha em relação ao voto, à maternidade e ao ingresso ao ensino superior. Isso é importante para entendermos o porquê de o matrimônio não ser uma prioridade para as princesas criadas nessa época, a exemplo de Jasmine. Ela é firme ao dizer ao pai que não aceitará qualquer pretendente como seu marido, fato que a leva a expulsar todos os príncipes que chegam para vê-la no palácio. O desejo de Jasmine é, portanto, conhecer o mundo e assumir seu posto de rainha.

A princesa é constantemente silenciada pelo pai, que não a compreende. Jasmine tem uma personalidade forte, posiciona-se contra as imposições do pai e, quando não aguenta mais viver em sua prisão, foge do palácio – momento em que, no início do filme, conhece Aladdin e Abu. Mesmo com todas as tentativas de Jafar de silenciá-la, Jasmine mostra-se confiante e determinada a derrotá-lo. Desse modo, a jovem exige que o pai mude as leis do reino para que ela possa se casar com Aladdin, sendo ele um aldeão.

Assim como nos demais filmes desta geração, a princesa salva o seu príncipe em algum momento do enredo e, ao decidir casar-se com ele, inicia uma nova fase da sua vida. Todavia, a principal diferença das princesas da primeira geração é que todas elas iniciam o enredo com um conflito pessoal a ser resolvido, para o qual o príncipe torna-se um aliado. Jasmine apaixona-se por Aladdin, pois ele respeita a liberdade da jovem e a incentiva a realizar seus desejos. Logo, o matrimônio, na segunda geração, não é uma

forma de libertação de uma situação de violência, mas sim uma escolha de cada princesa.

Por esse motivo, *Aladdin* pode ser lido como um filme feminista, uma vez que Jasmine é uma princesa que se rebela contra as imposições patriarcais de seu reino, especialmente, em relação à figura de seu pai. Jasmine casa-se com Aladdin não para assumir seu posto de rainha – o que ela conquista sem o matrimônio –, mas porque é livre para fazer suas escolhas, como estar em um relacionamento amoroso.

Desse modo, o feminismo luta para que tenhamos vidas que sejam escolhidas por nós, como exercer um cargo profissional e ter um relacionamento, se assim for do nosso desejo. Por isso, o gesto de amor verdadeiro do filme é Aladdin amar Jasmine por ela ser determinada e sonhadora. O amor é, em primeiro lugar, apoiar o sonho do outro.

No desfecho da história, Aladdin ajuda Jasmine a livrar o sultão do encantamento. Pela inteligência do rapaz, ele convence Jafar a transformar-se em um gênio, o que o faz ser um prisioneiro da lâmpada. Com isso, Aladdin confessa à Jasmine que ele não é um príncipe e, após provar seu amor a ela, a princesa o aceita como seu marido e como companheiro para fazer a gestão do reino. Após isso, como prometido, Aladdin liberta o Gênio de sua lâmpada.

Jafar apenas volta a aparecer na continuação da franquia, no filme intitulado *O retorno de Jafar* e lançado em 1994. Na história, o vilão reaparece para vingar-se de Aladdin e de Jasmine, mas, novamente, ele é derrotado pelo casal. Jafar mostra-se como um dos principais vilões da franquia da Disney. Assim como Phillip, na primeira geração, teve que vencer Malévola, transformada em dragão, Aladdin precisa derrotar Jafar, transformado em uma imensa serpente. Nesse caso, Aladdin não possuía nenhuma espada mágica, mas ele vence o vilão com a sua principal arma: a inteligência. É por esse motivo que o jovem mostra-se merecedor da confiança de Jasmine.

Ademais, assim como Bela e Fera descobriram-se acolhidos por uma dor em comum, isto é, a rejeição, Jasmine e Aladdin também compartilhavam de um mesmo sentimento: a sensação de estarem presos, cada um com a sua realidade. Dessa forma, o encontro do casal permite que ambos se libertem de uma vida esvaziada de sentido. Logo, o final feliz tem início com a liberdade proporcionada pelo amor: Aladdin deixa

de fingir ser alguém que não era, e Jasmine passa a ser aceita como a princesa que sempre fora.

A década de 1990 foi marcada pelo sucesso da franquia Princesas Disney, visto que os estúdios emplacaram um sucesso atrás do outro. A diferença de tempo entre *Bela e a Fera* e *Aladdin* é de apenas 1 ano (1991 e 1992, respectivamente). Em 1995, a Disney lança o seu primeiro filme cuja protagonista é indígena. *Pocahontas* foi produzido pelo cineasta James Pentecost e dirigido por Eric Goldberg e Mike Gabriel. O longa-metragem foi inspirado no livro *Princesa Pocahontas*, escrito, em 1916, pela antropóloga estadunidense Virgínia Watson. A autora baseou-se em diários e documentos escritos por John Smith para escrever a história de Pocahontas. Em seu livro, Pocahontas é mostrada como alguém que intercedeu pela vida dos colonizadores, salvando John Smith de ser assassinado e levando comida aos ingleses famintos. Pocahontas era uma jovem curiosa, interessada em descobrir os mistérios do mundo. Essa mesma personalidade é representada na animação da Disney.

No longa-metragem, Pocahontas é filha do chefe Powhatan. Ele pretende casar a filha com o seu guerreiro mais valente, Kocoum, mas esse não é o desejo dela. Assim como as demais princesas desta categoria, Pocahontas quer conhecer o mundo para além do território em que habita. Ela é inquieta e aventureira e não vê o matrimônio como seu maior objetivo. Logo, precisa encontrar uma forma de resolver o seu conflito interno: migrar para o mundo ou manter-se sob a custódia do pai.

Angustuada com essa situação, Pocahontas vai conversar com uma árvore conselheira, a qual diz a ela para ouvir o seu coração. Em função da sua origem indígena, Pocahontas tem muita conexão com a natureza, e é o vento quem diz a ela que seu destino irá mudar com a chegada de nuvens estranhas, as quais representam as embarcações dos colonizadores ingleses.

Pocahontas foi a primeira princesa da franquia da Disney a ter uma amiga humana. Embora ela pudesse contar com o apoio dos animais – o guaxinim Meeko e o beija-flor Flit –, Nakoma é membro da sua tribo e sua melhor amiga desde a infância. A amizade entre mulheres foi pouco explorada pela Disney, até a década de 1990, mas será preponderante a partir de 2021 (como será visto nas próximas categorias).

Meeko, Flit e Nakoma são os personagens auxiliares de Pocahontas, que a ajudam a perder o medo de ouvir seu coração. Mesmo que a protagonista saiba que seu lugar no mundo não é na tribo, ela tem receio de deixar as terras comandadas pelo pai, pois se sente traidora por desejar ter uma vida longe dali. Nesse sentido, o conflito pessoal de Pocahontas diz respeito a um mundo em que já era possível às mulheres migrar do âmbito familiar, sob a hierarquia dos pais, para espaços em que pudessem conquistar seus desejos – como a ascensão profissional, por exemplo.

Entretanto, mudar de casa, de cidade ou de país não é uma ação fácil de ser realizada, pois, emocionalmente, sempre estaremos vinculados ao espaço que nos servia de lar. Além disso, ir embora gera em nós uma sensação de culpa por quem fica, visto que as mulheres são criadas para cuidar dos outros. Por isso, nós nos sentimos abandonando nossas famílias quando partimos em busca de sonhos individuais. O conflito de Pocahontas é sintomático de um mundo que, em parte, diz às mulheres que elas podem ter uma vida longe do núcleo familiar, mas, por outro lado, julga-as pelo suposto abandono provocado.

O desejo de partir de Pocahontas é intensificado quando ela conhece John Smith, um inglês que chega às suas terras a serviço do comandante Ratcliffe, que tem como objetivo tomar posse do ouro. Essa situação representa a chegada dos colonizadores europeus nas Américas. Logo, o vilão da história é Ratcliffe, um homem ganancioso que apenas tem interesse em encontrar as riquezas materiais das terras de Pocahontas, mesmo que, para isso, precise matar os indígenas.

Pocahontas é a única da tribo que acredita que nem todos os brancos são cruéis como Ratcliffe. Quando desenvolve uma amizade com John Smith, ela percebe que os europeus podem ser generosos. Ao chegar às terras de Pocahontas, John Smith carrega inúmeros preconceitos em relação aos indígenas. Ele os vê como selvagens que precisam ser salvos e que necessitam de sua ajuda para viver em um lugar mais civilizado. Entretanto, Pocahontas ensina a ele que seu povo é diferente, não inferior, além de que a natureza é aproveitada como deve ser: com respeito. O longa-metragem mostra os indígenas vivendo em plena harmonia com o meio ambiente, pois, diferentemente dos colonizadores gananciosos, eles apenas tiram dele o que é necessário para viver.

Desse modo, Pocahontas não deseja partir porque não se identifica com o seu mundo; pelo contrário, ela ama o seu lar e entende que é parte da natureza. Sua vontade de migrar diz respeito à sua personalidade curiosa e aventureira; ela sabe que existe muito mais para além das terras onde vive. Porém, para conseguir conhecer esse mundo novo, Pocahontas precisa mostrar ao pai que existem homens brancos confiáveis. Infelizmente, Kocoum é assassinado pelos colonizadores, em uma tentativa de impedi-los de chegarem à aldeia. Isso apenas reforça a ideia do cacique de que os ingleses são perigosos.

Apesar dessa situação, Pocahontas vai contra as leis do seu povo e mantém uma amizade com John Smith, a quem ensina a respeitar a natureza. John é acusado pelo assassinato de Kocoum, mesmo que ele tenha sido morto por outro marinheiro. Os indígenas sentenciam John à morte, e Pocahontas fica contra o seu povo para defendê-lo. Apesar de se sentir culpada pela morte de Kocoum, Pocahontas defende a paz entre brancos e indígenas, e, ao perceber o amor de sua filha por John, o cacique decide acabar com a batalha que estava sendo organizada.

Quando John Smith descobre que seu comandante é um assassino, ele fica ao lado da família de Pocahontas, a fim de ajudá-la a proteger a tribo. Essa atitude mostra ao pai da jovem que nem todos os homens brancos são cruéis como Ratcliffe. Enfurecido, o comandante tenta matar o pai de Pocahontas, mas John joga-se na frente do tiro para salvá-lo. Nesse momento, os marinheiros percebem a tirania de seu líder e decidem prendê-lo, levando-o para a Inglaterra. John Smith parte com eles para tratar dos seus graves ferimentos e convida Pocahontas a ir junto, mas ela não aceita, pois percebe que seu povo ainda não pode ficar sem ela.

Mesmo resolvendo o conflito do conto, com o retorno dos ingleses à sua terra natal, Pocahontas escolhe ficar com sua tribo, visto que ainda não está preparada para deixar suas raízes. Essa situação será resolvida na sequência da franquia, porque, em 1998, *Pocahontas II* é lançado e tem como enredo central a partida da princesa indígena para a Inglaterra, a fim de impedir, novamente, que uma guerra se trave entre seu povo e os ingleses.

Pocahontas aborda, preponderantemente, o amor romântico, mesmo que o desfecho não ocorra com o matrimônio. Isso porque é pelo amor de Pocahontas por John Smith que a batalha é impedida. Logo, a princesa salva o seu par romântico na

história, assim como as demais personagens desta categoria. Desse modo, o final feliz ocorre quando as mortes foram evitadas, e a paz foi selada entre indígenas e ingleses.

Sendo assim, *Pocahontas* pode ser entendido como um conto de fadas feminista, visto que sua princesa é a responsável não apenas por salvar o seu par, como também o seu povo. Se não fosse pela coragem de Pocahontas, uma guerra teria começado. Além disso, é notório o fato de que o cacique reconhece a sabedoria de sua filha, o que o faz desistir de lutar. Mesmo amando John, Pocahontas ouve a voz do seu coração e decide ficar na aldeia para tornar-se a líder de que seu povo precisa. Com isso, Pocahontas é a primeira princesa da franquia que não termina sua história com um matrimônio.

O desfecho romântico da personagem apenas acontece no filme seguinte, quando ela conhece John Rolf. Inicialmente, Pocahontas e Rolf não se dão bem, pois entram em desacordo de ideias. Entretanto, Rolf mostra-se um aliado para comprovar ao rei e à rainha da Inglaterra que o comandante Ratcliffe é desonesto e traidor. Por sua lealdade ao reino, John Rolf é convidado a ser o novo conselheiro do rei, mas ele recusa a oferta para partir de volta à tribo para ficar ao lado de Pocahontas. Nesse sentido, Pocahontas é também a primeira princesa que troca de par romântico ao longo de seus filmes, sendo John Rolf o escolhido para ser o seu companheiro. Logo, é apenas no segundo filme que Pocahontas resolve o seu conflito pessoal de migrar para o mundo – mesmo que tenha sido sua escolha voltar ao seu lar, acompanhada de John Rolf.

No mesmo ano em que a Disney lançou *Pocahontas II*, também veio a público a nova princesa da Disney. Trata-se de Mulan, protagonista que dá nome à obra. O filme foi inspirado na lenda chinesa homônima e é ambientado na China. Mulan é, portanto, a terceira princesa não branca da franquia e a primeira princesa asiática. Esse longa-metragem de animação foi dirigido pelos cineastas Tony Bancroft e Barry Cook. E, pela primeira vez na história da franquia Princesas Disney, o filme foi produzido por duas mulheres: as cineastas estadunidenses Pam Coats e Kendra Haaland.

Na história, Mulan é uma jovem que não consegue se enquadrar nas expectativas que sua família coloca sobre ela, que é a perspectiva de um casamento. Ela é uma menina sonhadora e aventureira, que não se imagina passando o resto da vida como sua mãe, uma mulher que tem como atividade social unicamente o cuidado da casa e do marido. Mesmo não querendo reproduzir o destino da mãe, Mulan é obediente e esforça-se para aceitar a imposição da família.

Mulan é levada à casamenteira para que ela encontre um bom pretendente. Porém, a jovem precisa mostrar que é digna para cuidar de seu futuro marido. Nesse sentido, é perceptível que Mulan precisa moldar-se às expectativas da mãe sobre o que é o papel de uma mulher, o que é reforçado por sua cultura. Na animação, Mulan é filha única e mora com a mãe, com o pai e com a avó materna.

Apesar de seus esforços, o encontro com a casamenteira não ocorre como deveria. Ela julga Mulan como alguém desengonçada e não apta a cuidar de um marido. Todas as qualidades de Mulan não são validadas pela casamenteira, como seu desejo de conhecer o mundo e a curiosidade para aprender atividades que não eram destinadas às mulheres. Desse modo, a personagem já inicia sua história com um conflito: livrar-se das amarras familiares e encontrar um lugar em que possa ser ela mesma, sem os julgamentos da família, do vilarejo ou da casamenteira.

Porém, após o desastre com a casamenteira, a família de Mulan vê-se diante de um novo desafio. Em função da ameaça sofrida pelo reino, com a invasão de um grupo chamado “huno”, o Imperador ordena que um homem de cada família, em todo o território chinês, aliste-se ao exercício para proteger seu país. Ocorre que, como filha única, a família de Mulan tem apenas o seu pai para representá-la na guerra. Fa Zhou, entretanto, era um ex-combatente de guerra, que estava debilitado de uma de suas pernas. Mesmo assim, para defender a honra de sua família, Zhou alista-se ao exército do Imperador.

A partir disso, Mulan vê-se diante do seu maior medo: perder o seu pai na guerra. Ela implora a Zhou que não vá para os campos de batalha, mas ele defende veementemente a sua honra. Desse modo, é possível perceber que, na cultura representada no longa-metragem, é preferível morrer do que desonrar o nome de sua família.

Para impedir o risco de morte do pai, Mulan rouba o seu uniforme, a sua espada e o seu documento de alistamento e parte para a batalha, caracterizando-se de homem para ser aceita no exército. Nomeando-se como Ping, Mulan apresenta-se ao seu coronel como o filho de Fa Zhou. Sem ambições de conquistar feitos heroicos, a jovem deseja apenas não ser descoberta pelos soldados para não levar desonra à família.

Em sua jornada, ela conta com dois personagens auxiliares, seu cavalo Khan e Mushu, o dragão desajeitado enviado pelos ancestrais para cuidar dela. Junta-se ao grupo o Grilo, conhecido por Mulan quando ela foi fazer o seu teste para ser uma boa esposa. Khan, Grilo e Mushu são fundamentais para que Mulan consiga continuar em sua missão. Por muitas vezes, ela teve medo de ser descoberta e de decepcionar sua família, mas seus amigos promoveram o acolhimento necessário para que ela não desistisse de seus objetivos.

Nesse sentido, mesmo que o filme mantenha o protagonismo do amor romântico, já é perceptível maior espaço para outros amores. Em primeiro lugar, Mulan arrisca sua vida em função do amor que sente pelo pai. Em segundo, se não fosse por seus amigos, Mulan não teria conseguido aguentar a pressão de fingir ser uma pessoa que não é, correndo, constantemente, risco de morte. Desse modo, a relação que Mulan estabelece com Mushu é equivalente ao que, no primeiro grupo de princesas, havia entre a protagonista e a Fada Madrinha. Mushu, enviado pelos ancestrais, é o cuidador de Mulan. É ele quem relembra à princesa sua força e sua coragem. Esse tipo de relacionamento é fundamental para que tenhamos uma vida psíquica saudável, pois, em momentos de maior desafio, tendemos a duvidar das nossas potencialidades – mas nossos Mushus da vida real jamais nos deixam nos esquecer de quem somos.

Ademais, a trajetória de Mulan é partilhada por Mushu, pois ambos são incompreendidos em sua comunidade e precisam provar o seu valor. Com a vitória de Mulan, Mushu seria visto como um bom guardião e passaria a ser respeitado pelos demais. Nesse sentido, é nítido que os dois apoiam-se mutuamente, mostrando um vínculo de cuidado saudável para que enfrentem seus desafios.

Grilo, Khan e Mushu representam o primeiro grupo de personagens auxiliares de Mulan. Porém, quando ela chega ao exército e começa a destacar-se por suas habilidades, cria novos vínculos com outros soldados, que serão primordiais para sua vitória contra os hunos. Mesmo que Mula nunca tenha lutado, ela chama a atenção por suas conquistas. Mulan é mais persistente e habilidosa do que qualquer outro soldado, mostrando ser a pessoa mais apta do seu batalhão para a guerra. Desse modo, ela recebe vários elogios por seu desenvolvimento, mas isso ocorre apenas porque está disfarçada como Ping.

Com a sua aproximação a um grupo de soldados, Mulan percebe-se atraída pelo capitão Shang. Nenhum relacionamento é estabelecido no filme, pois, durante a maior parte do tempo em que está com o exército, Shang vê apenas Ping. Entretanto, ao conhecer a verdadeira identidade do soldado, Shang apaixona-se por Mulan e pela mulher corajosa e valente que ela é. Na última cena do longa-metragem, Shang vai até a casa da Mulan, o que sinaliza ao espectador que uma relação pode surgir. Isso é concretizado no filme subsequente, intitulado *Mulan II: A Lenda Continua*, lançado em 2004. Nessa nova história, Mulan e Shang já são um casal e organizam-se para o seu casamento. Com isso, é possível notar que, assim como Pocahontas, Mulan apenas dá início a um relacionamento mais duradouro na sequência de sua história.

Mas, sendo Shang o par romântico de Mulan, a personagem enquadra-se no critério de que, na segunda categoria, todas as princesas salvam o seu príncipe, em algum momento da narrativa. Nesse sentido, na primeira batalha travada entre o exército do Imperador e os hunos, Mulan e seus companheiros estavam em desvantagem e seriam massacrados pelos inimigos. Entretanto, Mulan, com a sua inteligência, encontra um meio de derrotar os hunos: com uma flechada direcionada a um monte de neve, Mulan promove uma avalanche que garante ao exército imperial um meio de sobrevivência. Nesse contexto, Mulan salva Shang de ser assassinado pelo líder dos hunos, assim como todos os seus demais companheiros.

Embora hoje já seja permitido o ingresso de mulheres nas Forças Armadas, ainda é pequeno o número de representantes do público feminino em comparação aos homens. A primeira mulher a fazer parte do exército foi a brasileira Maria Quitéria que, no século XIX, vestiu-se de homem para compor o grupo que lutava pela Independência do Brasil. Já a lenda de Hua Mulan explica que a guerreira fez parte da Dinastia Wei do Norte, no século I. Seus companheiros apenas descobriram que Hua Mulan era uma mulher quando, após vencida a batalha, todos foram comemorar em uma taverna e Mulan surgiu usando um vestido.

Desse modo, uma princesa como Mulan é fundamental para a cultura, pois ela ocupa um lugar pouco reconhecido às mulheres. Mulan, com sua bravura e com sua coragem, tornou-se a maior guerreira da China, o que nos ajuda a compreender, no plano simbólico, que não existe desafio que não podemos vencer, desde que tenhamos o auxílio das nossas redes de apoio.

Isso foi possível porque, depois de Mulan ser descoberta e expulsa do exército, ela descobre que os hunos irão invadir a cidade para derrubar o Imperador. Mesmo avisando os soldados, ninguém acredita nela. Isso não impede Mulan de continuar sua jornada e tentar salvar seu líder. Ela, então, parte sozinha para a cidade. Para sua surpresa, seus amigos Yao, Ling e Chien Po, assim como Shang, ajudam-na em sua batalha, facilitando o seu acesso ao palácio para que atue em defesa do Imperador. Sendo assim, é perceptível que, embora no início Mulan não receba apoio do exército, os homens acabam se curvando a ela. Essa é, portanto, a segunda rede de apoio da protagonista, a qual permite que ela conquiste sua maior vitória: salvar a China.

Após a resolução do conflito do conto, Mulan recebe o devido reconhecimento do Imperador, mas não aceita continuar como soldado. Ela decide voltar para o vilarejo e estar perto de sua família. Sendo assim, Mulan não apenas salvou a vida de todos, como também levou honra para casa.

A partir dessas considerações, é possível compreender *Mulan* como uma narrativa feminista, haja vista que a protagonista luta não somente contra os hunos, mas sim contra o machismo que mantinha as mulheres longe do exército. Além disso, Mulan mostra-se uma mulher capaz de estar em um relacionamento, quando for do seu desejo, mesmo que ela não apresentasse as características impostas socialmente para uma moça que desejava se casar.

A trajetória de Mulan é fundamental para que todas nós possamos compreender que podemos ser o que quisermos. Uma das metáforas mais importantes desse longa-metragem está na força de Mulan. Apesar de ser fisicamente menos favorecida do que os demais soldados, Mulan é a melhor guerreira em função de sua inteligência e de sua bravura. Além disso, a história nos encoraja a seguir em frente, mesmo quando tivermos medo de encarar algum obstáculo. Mulan venceu a China, mas não fez isso sem se sentir receosa por seus desafios. Porém, ela não desistiu, apesar de o exército ter duvidado de sua capacidade como guerreira. Mulan mostrou a todos que era capaz de vencer, mas, o mais importante disso, é que ela mostrou a si mesma a sua força interior. Em sua jornada para salvar o Imperador, Mulan viveu um importante processo de autoconhecimento, aprendendo a amar-se e conquistando o respeito de sua família. Mulan honrou a si e a todas nós que, diariamente, lutamos para nos amar fora dos padrões sociais.

Apesar do incontestável sucesso das princesas, a Disney demorou 11 anos para apresentar uma nova personagem de sua franquia. Durante esse período, a empresa emplacou outros campeões de bilheteria, como *Tarzan* (1999), *A nova onda do imperador* (2000), *Lilo & Stitch* (2002), *Nem que a vaca tussa* (2004) e *Bolt: Supercão* (2008).

Em 2009, chega à franquia a primeira princesa negra da Disney. Trata-se de Tiana, protagonista do filme *A princesa e o sapo*. O filme foi dirigido pela dupla John Masker e Ron Clements e produzido pelo cineasta Peter Del Vecho. Ele foi inspirado no conto clássico *O rei sapo ou Henrique de ferro*, publicado no século XIX pelos irmãos Grimm. É interessante considerar que, após muitas adaptações, a primeira princesa do século XXI é inspirada, novamente, em um conto clássico alemão. Mesmo assim, Tiana apresenta características diferentes das princesas da primeira geração, sendo pertencente, portanto, à segunda categoria.

Na história, conhecemos Tiana ainda criança, sonhando em construir um restaurante com o seu pai. Essa é a primeira vez que conhecemos uma princesa desde a sua infância. Conforme o tempo vai passando, descobrimos que o pai de Tiana era um veterano de guerra e que, provavelmente, faleceu em combate.

Já adulta, Tiana trabalha em dois lugares diferentes. Ela passa dia e noite batalhando para realizar o seu sonho: montar um restaurante. Desse modo, Tiana tem como conflito principal a realização de seu maior objetivo profissional. Porém, com a dinâmica do trabalho incansável, Tiana não deixa espaço em sua vida para a manutenção de vínculos afetivos.

Essa apresentação da protagonista é sintomática da vida que levamos atualmente: devemos trabalhar incansavelmente para ocuparmos espaços que são facilitados para os homens. Com isso, muitas vezes, não nos resta tempo para dedicarmos atenção à nossa vida pessoal.

Esse tipo de dinâmica é o que Arruzza, Bhattacharya e Fraser (2019) explicam ser o novo modo de opressão às mulheres: o capitalismo nos tira tempo e qualidade de vida.

O capitalismo certamente não inventou a subordinação das mulheres. Esta existiu sob diversas formas em todas as sociedades de classe anteriores. O capitalismo, porém, estabeleceu outros modelos, notadamente “modernos”,

de sexismo, sustentados pelas novas estruturas institucionais. Seu movimento fundamental foi separar a produção de pessoas da obtenção de lucro, atribuir o primeiro às mulheres e subordiná-las ao segundo. Com esse golpe, o capitalismo reinventou a opressão das mulheres e, ao mesmo tempo, virou o mundo de cabeça para baixo. (ARRUZZA et al, 2019, p.51-52).

Tiana trabalha o tempo todo para enriquecer seus empregadores e nunca está livre para estar com amigos. Isso muda apenas quando a magia entra na história: Naveen, um príncipe egoísta e interesseiro, é enganado por Dr. Facilier, um bruxo conhecedor de vodu que usa de magia para aprisionar o príncipe no corpo de um sapo. A exemplo de Jafar, em *Aladdin*, Dr. Facilier almeja conquistar o poder. Porém, a diferença é que *A princesa e o sapo* é ambientado em Nova Orleans, cidade dos Estados Unidos, e Facilier deseja, portanto, enganar a família La Bouff para tirar proveito de seu dinheiro.

Para que o feitiço fosse quebrado, Naveen teria que ser beijado por uma princesa antes da meia-noite. Nesse sentido, novamente, há um homem que precisa ser salvo pela princesa – e, nesse caso, trata-se de um príncipe enfeitiçado, como em *A Bela e a Fera*. Certa noite, Charlotte La Bouff dá um baile de máscaras em homenagem a Naveen, mas quem comparece é o seu criado Laurence, que, em função do vodu feito por Facilier, utiliza-se de seu sangue para reproduzir sua imagem. O verdadeiro Naveen, em forma de sapo, aparece na festa e vê Tiana fantasiada de princesa, a qual havia sido contratada para fazer sobremesas para os convidados.

Naveen enxerga isso como uma oportunidade de quebrar o encantamento, pois ele não sabe que Tiana é uma jovem comum fantasiada de princesa. Ele pede para Tiana beijá-lo, oferecendo em troca o valor necessário para que ela possa comprar o seu restaurante. Mesmo não gostando da ideia, Tiana aceita o acordo, uma vez que, com esse pagamento, ela poderia dar início à realização de seu sonho. Entretanto, por não ser uma princesa, quando Tiana beija Naveen, ao invés de ele voltar à forma humana, é ela quem se transforma em uma sapa.

A partir de então, Tiana e Naveen começam a sua jornada pela floresta, buscando um meio de retornarem às suas vidas. É nesse momento que a protagonista encontra os personagens que a auxiliarão a resolver os seus conflitos. Durante o tempo em que passa na floresta, Tiana desenvolve uma amizade com Naveen, pois ambos se ajudam a sobreviver na natureza. Além disso, ela conhece Louis, um jacaré atrapalhado que adora jazz e que sonha em tocar em uma banda com humanos. É ele quem conta à

dupla sobre Mama Odie, uma feiticeira vodu que vive na floresta. Tiana, Naveen e Louis partem para a casa dela, a fim de encontrar uma forma de quebrarem o feitiço.

Durante esse trajeto, eles conhecem Ray, um vagalume apaixonado pela estrela Evangeline. Em função de sua personalidade romântica, Ray é o primeiro a perceber que Tiana e Naveen estão nutrindo afetos um pelo o outro. Ele auxilia o casal a encontrar Mama Odie, mas ela explica que o feitiço apenas poderá ser quebrado com o beijo de uma princesa.

Para resolver o problema, Tiana, Naveen, Louis e Ray vão para a cidade em busca de Charlotte La Bouff. Como o Sr. La Bouff havia sido escolhido para ser o rei do carnaval naquela noite, isso fazia de Charlotte a princesa da festa. Então, Tiana pediria à amiga que beijasse Naveen para que ambos voltassem a ser humanos.

No tempo em que passa com Tiana, Naveen deixa de ser um príncipe egoísta e percebe a importância de assumir suas responsabilidades. Ele se apaixona por Tiana e deseja pedi-la em casamento para poder realizar, ao lado dela, a construção do seu restaurante. Essa consideração é importante porque, pela primeira vez na franquia, o par romântico deseja concretizar uma realização profissional. Isto é, o protagonismo ainda é dado ao amor romântico, que agora é caracterizado não apenas pelo matrimônio, mas também pela construção conjunta de projetos profissionais.

Ademais, a migração de Tiana de casa para o mundo, no corpo de uma sapa, é o que permite à moça a sua jornada de autoconhecimento. Tiana percebe que, por mais importante que seja o seu sonho de ter um restaurante, manter vínculos afetivos também é necessário. Por isso, os personagens auxiliares ajudam Tiana a encontrar um sentido para a sua vida, que vai além da dedicação exclusiva ao trabalho.

Mas, para conseguir quebrar a maldição, Naveen e Tiana precisam derrotar o Dr. Facilier – o Homem das Sombras. Quando chegam à cidade, ele aprisiona novamente Naveen e tenta fazer um acordo com Tiana, para que ela traia o príncipe. Tiana nega-se a ajudar Dr. Facilier e, ajudada por Ray, consegue quebrar o objeto de vodu que mantinha a imagem do príncipe vinculada ao seu criado Laurence. Entretanto, antes de ser levado pelas sombras, o feiticeiro pisa no vagalume, matando-o. É nesse momento que ele encontra um lugar no céu, ao lado de Evangeline.

Em função do velório de Ray, Tiana e Naveen chegam atrasados para conversar com Charlotte La Bouff. O relógio marca o fim da meia-noite, o que faz o casal ficar preso na sua forma de sapo. Isso não os impede de ficar juntos, pois eles percebem que, mesmo que seus planos não tenham dado certo, eles conquistaram uma vida muito feliz na floresta, ao lado dos seus amigos.

Naveen e Tiana decidem casar-se na floresta, com a benção de Mama Odie e acompanhados de seus amigos. Após o casamento, por ter se casado com um príncipe sapo, Tiana torna-se uma princesa. Então, o primeiro beijo do casal transforma-os novamente em humanos. Com isso, concretiza-se o pressuposto de que o beijo do amor verdadeiro seria dado pela princesa, o que livraria o príncipe da maldição. Já em sua forma humana, Naveen e Tiana abrem um restaurante juntos. Naveen e Louis ficam responsáveis pela música, enquanto Tiana gerencia a cozinha.

Sendo assim, *A princesa e o sapo* pode ser entendido como um filme feminista porque sua protagonista trava uma batalha para conquistar seus objetivos profissionais, além de aprender a importância de manter redes de apoio que lhe auxiliem em sua jornada. Tiana não abre mão de seu restaurante em função do casamento; pelo contrário, ela é apoiada pelo companheiro, que a ajuda a gerir seu empreendimento.

Depois de 21 anos sem lançar um filme de princesa com uma vilã feminina, a Disney entrega um novo sucesso ao público: *Enrolados*, filme lançado em 2010, que teve como inspiração o conto *Rapunzel*, também dos irmãos Grimm. Esse longa-metragem foi dirigido pelos cineastas Byron Howard e Nathan Greno e produzido por Roy Conli.

Na história, Rapunzel é uma princesa que nasce com poderes curativos, visto que sua mãe, a rainha, bebeu um chá feito com uma flor mágica quando estava grávida e gravemente doente. Em função do poder da planta, a rainha curou-se e a menina nasceu com essa capacidade de cura. Porém, a flor era usada por Goethel para manter sua aparência jovial. E, quando a planta foi levada para o castelo, Goethel perdeu sua fonte de juventude. Por esse motivo, quando Rapunzel nasce, a bruxa a sequestra, a fim de usar seus poderes.

Rapunzel foi criada por Goethel em uma torre, sem nunca ter permissão de sair de lá. A menina achava que Goethel era sua mãe, que apenas tentava protegê-la dos

perigos do mundo. Durante todo o tempo em que ficou presa na torre, Rapunzel tinha apenas a companhia de Pascoal, seu camaleão. A jovem havia ficado quase 18 anos na solidão da torre, visto que Goethel aparecia apenas esporadicamente para vê-la e usar a magia, que acontecia por meio dos cabelos de Rapunzel.

Desse modo, Rapunzel já inicia sua história atravessada por um conflito: mostrar para a mãe que ela era madura o suficiente para cuidar-se no mundo. Porém, Goethel jamais autorizava a saída de Rapunzel, visto que ela não queria correr o risco de ficar sem seus poderes mágicos para rejuvenescer. Essa situação mostra o desejo da protagonista: migrar para o mundo, para além de sua torre. Nesse sentido, percebe-se que, ainda com as princesas do início do século XXI, existe a apresentação do feminino como a mulher migrante, que deseja conhecer o espaço para além do ambiente doméstico.

Às vésperas de completar 18 anos, Rapunzel havia solicitado à Goethel que a deixasse ver as lanternas flutuantes. Todos os anos, no aniversário de Rapunzel, o rei e a rainha uniam-se ao povo para soltar lanternas, a fim de homenagear a filha desaparecida. Sem saber disso, Rapunzel queria ver essas luzes de perto, pois sentia que elas tinham relação com o seu aniversário. Porém, Goethel, mais uma vez, nega o pedido da jovem, o que torna necessária a intervenção de outro personagem auxiliar para que Rapunzel conquiste o seu sonho.

É nesse momento que surge na história Flynn Ryder, um malandro, fugitivo da polícia, que, assim como Aladdin, não era príncipe e sobrevivia aplicando golpes. Ele acaba entrando na torre de Rapunzel para esconder-se dos guardas reais que o procuravam. A jovem vê nessa oportunidade uma forma de descobrir o que eram as luzes que ela via da sua janela, em todos os seus aniversários. Ryder acaba aceitando o acordo porque acredita que Rapunzel irá desistir de sua jornada e voltar para a torre.

Ao sair, pela primeira vez, do espaço em que vivia, Rapunzel sente-se em conflito com o seu desejo e com o autoritarismo da mãe. A relação que Goethel estabelece com ela, de autoridade mascarada de superproteção, faz com que Rapunzel sinta-se culpada por fazer algo contrário às ordens da mãe. Sendo assim, essa é a primeira vez em que uma princesa da Disney passa por esse tipo de violência, visto que, mesmo que Cinderela também fosse mantida em cárcere, a violência era explícita. No caso de Rapunzel, a agressão psicológica chega à princesa como uma forma de amor

transmitido pela mãe superprotetora. Dessa forma, é muito mais difícil perceber-se em uma situação de violência, uma vez que o cuidador apresenta um discurso de que o que está sendo feito é para o bem da criança ou do adolescente, que acaba por ser visto como ingrato, caso não siga as ordens.

É com esse sentimento conflituoso que Rapunzel inicia sua jornada de autoconhecimento. Até o momento, ela não sabia nada sobre si, pois sua vida era regida segundo os desejos da mãe. Logo, a migração é fundamental para que Rapunzel possa conhecer o mundo e conhecer a si mesma, percebendo a personalidade controladora de Goethel. Embora a ida à cidade seja um desejo pessoal de Rapunzel, esse é o último filme da franquia Disney, até o presente momento, que apresenta o amor romântico como protagonista. Nesse sentido, enquanto busca realizar seu sonho, Rapunzel e Flynn Ryder criam um vínculo afetivo, e a jovem vive as emoções do primeiro amor.

No longa-metragem, acompanhamos um dia na vida de Rapunzel, enquanto ela tenta chegar a tempo na cidade para ver as lanternas flutuantes. E, conforme ela vai se aproximando do seu destino, percebemos a maturação emocional da personagem. Rapunzel torna-se confiante e segura das suas escolhas, inclusive, enfrenta Goethel e decide continuar sua jornada, apesar das negativas da mãe. Porém, isso não seria possível sem o apoio dos personagens auxiliares. Pascoal, Flynn Ryder e Maximus (cavalo da guarda real, que se junta ao grupo para prender Ryder e que acaba criando uma amizade com ele) acompanham Rapunzel, acolhendo-a e dando-lhe o incentivo necessário para que não desista de seus objetivos. Isso é fundamental, pois temer um desafio é uma resposta natural do nosso corpo a uma situação de risco. Nesse caso, os núcleos de apoio que dispomos nos fazem continuar na nossa jornada, apesar do medo que sentimos em fracassar.

Percebendo que Rapunzel está chegando cada vez mais perto do reino, Goethel faz inúmeras tentativas para manipulá-la e fazê-la pensar que o mundo é perigoso e que Flynn Ryder é traiçoeiro. Nesse caso, a princesa precisa passar pelos obstáculos impostos pela bruxa para conquistar seu sonho e, conseqüentemente, amadurecer emocionalmente. Por isso, outras redes de apoio são importantes a ela, e é isso o que ela conquista quando conhece um grupo de ladrões, homens que são marginalizados socialmente, e que nunca conseguiram realizar seus sonhos. Desse modo, eles reconhecem em Rapunzel a paixão necessária para lutar por seus objetivos e ajudam a

princesa a chegar até as luzes flutuantes. O longa-metragem nos mostra que todos os sonhos importam, mas que precisamos de auxílio para realizá-los.

Em uma das artimanhas de Goethel, Flynn Ryder é capturado pela guarda real, e cabe a Maximus e aos ladrões salvá-lo. Assim que consegue libertar-se da prisão, o jovem corre para a torre, onde Goethel aprisiona novamente Rapunzel. Ao chegar lá, a bruxa fere Flynn Ryder, deixando-o à beira da morte. Rapunzel implora à Goethel para deixá-la salvar o seu amigo, prometendo que jamais tentaria fugir outra vez.

Flynn Ryder corta os cabelos de Rapunzel porque é isso que a mantinha presa à Goethel, uma vez que a bruxa apenas queria utilizar os seus poderes mágicos. Ao fazer isso, a magia utilizada por ela, por meio dos cabelos da princesa, é desfeita, e Goethel é transformada em pó. Logo, assim como em todos os contos anteriores, o mal é punido, com a intervenção do par romântico, que ocupa o papel de personagem auxiliar no desfecho. Ao derramar lágrimas sob o corpo quase desfalecido do jovem, Rapunzel salva Flynn Ryder com seu poder mágico, cumprindo o requisito de que, nesta categoria, todas as princesas salvam os seus pares, em algum momento da narrativa, em função do amor verdadeiro.

Com isso, Rapunzel retorna à sua família biológica, pois, na última vez em que é capturada por Goethel, ela descobre que era a princesa desaparecida. Então, o final feliz da história é o reencontro de Rapunzel com seus pais, o que foi facilitado por Flynn Ryder. O matrimônio ainda é uma realidade para a princesa, mas isso somente ocorre na sequência do filme. Recentemente, os estúdios Disney têm apostado em séries para a plataforma de streaming Disney+, então, a história de Rapunzel, ao invés de ganhar uma sequência em formato de longa-metragem, é contada através da série *Enrolados outra vez*, lançada em 2017. No episódio piloto, Rapunzel e Flynn Ryder vivem novas aventuras e, ao final, casam-se – o que concretiza o pedido de casamento feito pelo jovem à princesa, em *Enrolados*.

Desse modo, enquanto busca realizar seu sonho, Rapunzel vive uma importante jornada de amadurecimento emocional, propiciada pelo autoconhecimento. É importante considerar que, embora a princesa tivesse muito medo do mundo, ela conseguiu chegar ao seu destino final. Rapunzel sempre carregava consigo uma frigideira, que era a sua arma contra os perigos mundanos. Simbolicamente, esse objeto servia como um amuleto, algo que fazia com que Rapunzel se sentisse protegida. É

natural que, em uma sociedade tão marcada pela violência de gênero, tenhamos medo de sair pelo mundo sem nenhum tipo de proteção. Apesar de Rapunzel ter sua frigideira para ajudá-la, os personagens auxiliares desempenhavam um papel de proteção e não de controle, como fizera Goethel.

Além disso, a torre em que Rapunzel fora aprisionada representa, metaforicamente, o patriarcado, que nos aprisiona dentro de seus padrões. Ao libertar-se da torre, Rapunzel não apenas vai contra as normativas da mãe, como também se rebela com a sociedade patriarcal, que priva as mulheres de exercerem sua liberdade.

Logo, *Enrolados* pode ser entendido como um filme feminista porque Rapunzel, após viver quase 18 anos privada do convívio social, consegue libertar-se do controle materno e viver sua jornada de autoconhecimento. Além disso, mesmo com as inseguranças provocadas por Goethel, Rapunzel descobre sua força interior para vencer os desafios impostos pela vida, mostrando-nos que todas somos capazes de soltar nossos cabelos, pular da torre e conquistar o mundo.

Sendo assim, é possível notar que, nesta segunda categoria, embora o amor romântico ainda seja o protagonista das histórias, há mais espaço para outros afetos, como a maior participação de personagens para auxiliar as princesas a realizarem seus objetivos. Logo, os vilões têm como função dificultar a realização dos sonhos das protagonistas, pois todas elas já iniciam a história atravessadas por um conflito pessoal, que as leva a uma migração da casa para o mundo. Ademais, o príncipe continua sendo um personagem que auxilia na resolução do conflito do conto, porém, nesta categoria, todas as princesas salvam o seu par romântico em algum momento da história.

Portanto, as princesas migrantes apresentam um perfil feminino que, com as conquistas do movimento feminista – como o direito ao voto, à pílula anticoncepcional e ao ingresso no ensino superior –, torna-se mais presente no âmbito público da sociedade. A partir da segunda categoria, as princesas são motivadas por seus desejos e não são apenas vítimas da maldade de suas cuidadoras.

Essa mudança diz respeito não somente às novas fases do movimento feminista, como também à maior participação de mulheres na construção das personagens. Neste segundo grupo de princesas, 5 mulheres compuseram o roteiro dos filmes. É o caso de Linda Woolverton, de *A Bela e a Fera*; Susannah Grant, de *Pocahontas*; Lindy Marcus,

de *Pocahontas II*; Rita Hsiao (filha de imigrantes chineses) e Eugenia Bostwick-Singer, de *Mulan*.

Por fim, é necessário considerar que, nesta categoria, quase todas as histórias tiveram sequências, mas nenhuma princesa teve alteração na sua categorização, pois os conflitos das personagens e o protagonismo do amor romântico mantiveram-se nas continuações. É o que ocorre com *A Pequena Sereia II: O Retorno para o Mar* (2000), *A Pequena Sereia: A História de Ariel* (2008), *A Bela e a Fera - O Natal Encantado* (1997), *O Retorno de Jafar* (1994), *Aladdin e os 40 Ladrões* (1996), *Pocahontas II - Uma Jornada para o Novo Mundo* (1998), *Mulan II: A Lenda Continua* (2004) e *Enrolados outra vez* (2017).

A partir desta categoria, Ariel, Bela, Jasmine, Pocahontas, Mulan, Tiana e Rapunzel nos mostram que, apesar do controle familiar, é possível realizar nossos sonhos longe daquilo que nos machuca. Nesse caso, a migração da casa para o mundo é fundamental para que possamos ter nossos finais felizes, acompanhadas de príncipes, se esse for o nosso desejo.

3.3 Livre estou³: as princesas absolvidas

Considerando as novas demandas do movimento feminista, a Disney compreendeu a importância de protagonizar outras apresentações do feminino, como mulheres em busca de resolver conflitos familiares. É isso o que ocorre com o terceiro grupo de princesas, as quais estabelecem uma jornada de conciliação com alguma mulher do seu núcleo familiar.

A primeira princesa que compõe essa categoria é Merida, protagonista do filme *Valente*, lançado em 2012, pela Pixar. Essa foi a primeira vez que uma personagem da Pixar foi incluída à franquia. Isso ocorreu devido ao sucesso de *Valente*, que arrecadou cerca de 80 milhões de dólares em bilheteria. O filme ganhou o Oscar de Melhor Animação, em 2013, e, pela primeira vez na franquia, teve majoritariamente mulheres responsáveis por sua produção, visto que foi dirigido por Brenda Chapman e produzido

³ Canção produzida para o filme *Frozen: uma aventura congelante* (2013), da Walt Disney Animation Studios.

LOPEZ, Kristen Anderson; LOPEZ, Robert. Let It Go. In: MENZEL, Idina. **Frozen**. Burbank: Walt Disney Records, 2013.

por Katherine Sarafian. Apenas um homem participou da direção – trata-se do cineasta Mark Andrews.

O longa-metragem, que tem como inspiração a cultura nórdica, conta a história de Merida, uma jovem princesa que deseja tornar-se rainha sem se casar. Entretanto, segundo as normas do seu povo, uma mulher não pode assumir a coroa, pois cabe ao homem a responsabilidade pela gestão do reino.

O conflito da história é dado pela incompatibilidade entre mãe e filha, pois a Rainha Elinor não apoia Merida em sua escolha e tenta moldar a filha para que ela se torne uma boa esposa. Com isso, elas não conseguem se entender e brigam, constantemente, sem chegar a um acordo. O Rei Fergus e a Rainha Elinor, portanto, convidam os clãs vikings da região para uma disputa pela mão da princesa. Apenas o jovem mais valente mereceria ser o novo rei. O desafio deveria ser escolhido por Merida, que sugere uma competição de arco e fecha, esporte no qual ela era profissional. Então, para evitar um casamento forçado, Merida decide lutar por sua própria mão, entrando na disputa. Como ela era excelente no esporte, Merida é a única que consegue cumprir o desafio, o que deixa a Rainha Elinor furiosa.

Na história, Merida é descrita como uma jovem rebelde, que não se porta conforme os padrões de comportamento impostos às mulheres, enquanto Elinor é quem exige da filha essa expectativa sobre o feminino. Desde a infância, o espectador conhece uma menina curiosa e aventureira, que prefere brincar com arco e fecha do que fazer as atividades propostas pela mãe, que simbolizavam o comportamento de uma dama. Quando já é adolescente, Merida ganha três irmãos, que têm, assim como ela, uma personalidade hiperativa. Entretanto, esse comportamento não é repudiado pela Rainha Elinor, que compreende que apenas as mulheres devem ser um exemplo de doçura e de etiqueta.

O sistema do patriarcado só pode funcionar com a cooperação das mulheres. Assegura-se essa cooperação por diversos meios: doutrinação de gênero, carência educacional, divisão de mulheres pela definição de "respeitabilidade" e "desvio" de acordo com suas atividades sexuais; por restrições e coerção total; por meio de discriminação no acesso a recursos econômicos e poder político e pela concessão de privilégios de classe a mulheres que obedecem. (LERNER, 2019, p. 267).

Assim como Bela, Mulan e Rapunzel, Merida também tem um cavalo que a auxilia em sua jornada. Quando precisa fugir do controle da mãe, ela monta em Angus e

parte para longe do castelo. É interessante notar que o cavalo é um personagem que permite o deslocamento das princesas para o mundo, mesmo que, no caso de Merida, esse não seja o seu conflito central. O que ela deseja é ser compreendida pela mãe; não necessariamente fugir de suas obrigações na monarquia. A princesa sempre se sentiu sufocada pela Rainha Elinor, pois tudo o que ela fazia era visto pela matriarca como algo errado. Merida ansiava em ser aceita como princesa com as características que ela possuía, sem se importar com etiqueta ou com casamento, porque, afinal, ser princesa significa ser uma boa gestora do seu povo e não cumprir com normativas impostas por uma sociedade machista.

Para tentar solucionar esse problema, Merida recorre a uma bruxa que vivia na floresta, a fim de encontrar uma poção que faça com que a mãe não se oponha a ela. Porém, Merida acaba enfeitando a mãe e a transforma em um urso. É importante notar que a bruxa não desempenha o papel de vilã na história; ela apenas é uma mediadora entre o desejo de Merida e a sua realização.

A forma como o elemento mágico aparece nesse filme demonstra uma ruptura com a estrutura clássica do conto de fadas, visto que, pela primeira vez na franquia, quem sofre um encantamento não é a princesa ou o príncipe, mas sim a cuidadora – que, anteriormente, ocupava o papel de vilã da história. Com isso, Merida é, ao mesmo tempo, a princesa que precisa resolver o seu conflito e a causadora da maldição.

Nesse novo formato, Merida tem como personagem auxiliar a pessoa que amaldiçoou, pois, com a mãe transformada em urso, elas precisam, juntas, encontrar uma forma de reverter o encantamento. É no corpo de uma fera que, finalmente, a Rainha Elinor consegue escutar a filha e compreendê-la, considerando os seus desejos. O mesmo ocorre com Merida, visto que, para proteger a mãe de ser assassinada pelos caçadores, passa mais tempo com ela e torna-se a sua cuidadora.

A jornada que mãe e filha travam para reverter a maldição é o que permite a ambas o conhecimento de seus desejos e, conseqüentemente, a criação de um vínculo de compreensão e respeito. Desse modo, pela primeira vez na franquia, o desfecho do conto é resolvido quando mãe e filha passam a amar-se como são, sem tentar mudar uma a outra. Com isso, é perceptível que um novo afeto torna-se preponderante: o amor familiar.

Após compreender que a maldição lançada sobre a Rainha Elinor fazia parte de uma família que não conseguia se compreender, pois seus membros viam-se como monstros, Merida e sua mãe acreditam que a forma de quebrar o feitiço é costurar uma tapeçaria que continha a imagem delas, a qual havia sido destruída em uma briga. Entretanto, o que transforma Elinor novamente na rainha é um ato de amor verdadeiro: ao ser emboscada pelos caçadores, incluindo o rei, Merida e Elinor contam a eles sobre a maldição e revelam seu amor uma pela outra. Nesse momento, o feitiço é desfeito, pois, finalmente, elas passaram a aceitar, em seu coração, o amor de uma mãe por uma filha.

Com isso, a Rainha Elinor apoia que as leis do reino sejam alteradas para que Merida possa se tornar a nova rainha, sem que para isso tenha que se casar. Essa é, portanto, a primeira vez em que uma princesa da franquia não termina sua história em matrimônio, pois o filme não teve uma sequência. Mesmo assim, o amor romântico não é invalidado, apenas é deixado claro que ele deve ser uma escolha da mulher – e, se assim for, Merida estará livre para encontrar o amor no tempo certo.

Além disso, a Rainha Elinor ocupa o papel que, até a segunda categoria, era desempenhado por um príncipe: o personagem auxiliar que ajuda a princesa a resolver seu conflito. Desse modo, pela primeira vez na franquia, um membro da família é o príncipe salvador – o que reitera a metáfora de que, no campo simbólico, esse lugar pode ser ocupado por qualquer pessoa que componha a nossa rede de apoio.

Ademais, é importante considerar que o controle familiar já havia sido tema de boa parte dos contos de fadas da segunda geração. Porém, ao contrário do que acontece em *Valente*, esse nunca era o conflito principal da história. Por exemplo, a maior diferença com Goethel, de *Enrolados*, é o fato de que essa cuidadora controlava Rapunzel para poder usar de seus poderes mágicos. Já a Rainha Elinor preocupava-se em fazer com que Merida cumprisse com as expectativas impostas às princesas de sua comunidade, mesmo que isso não fosse ao encontro dos desejos da filha. Todavia, quando ela percebera que estava punindo Merida ao invés de compreendê-la, a maldição é quebrada, resolvendo o conflito da história. Logo, a Rainha Elinor sofre uma transformação, assim como Merida, pois, ao entenderem-se, elas mudam suas perspectivas de mundo, aceitando-se mutuamente.

Portanto, *Valente* pode ser lido como um conto de fadas feminista, visto que nos mostra a importância de nos unirmos a outras mulheres, especialmente dentro do núcleo familiar, para derrubar leis arcaicas, pautadas no patriarcado, que tentam nos manter presas a um homem. Com isso, a Rainha Elinor é fundamental para que Merida exerça solteira o seu reinado, como era de sua escolha, uma vez que estado civil não é critério para avaliação de habilidades profissionais. Logo, as mães são fundamentais para as batalhas do movimento feminista, mesmo que ainda estejamos longe de conquistar um mundo que as liberte dos casamentos tóxicos a que muitas estão presas. O feminismo começa dentro de casa, quando lutamos por uma vida melhor para nossas mães, pois foram elas que lutaram por nossa liberdade e nos deram a possibilidade de migrar para o mundo, sem que, para isso, fosse necessário um casamento.

Um ano depois de *Valente*, a Disney lança o seu maior sucesso de bilheteria até então. *Frozen: Uma Aventura Congelante* ultrapassa a marca de 1 bilhão de dólares arrecadados com a venda de bilheteria. O filme teve como inspiração *A Rainha da Neve*, conto do escritor dinamarquês Hans Christian Andersen. Ele foi dirigido por Chris Buck e Jennifer Lee e produzido por Peter Del Vecho, Nathan Curtis e James E Hasman, ao lado das cineastas Dara McGarry, Kristin Yadamec, Kelly Eisert, Angela Frances Danna, Sheri Patterson e Julie Baner. Com isso, é perceptível que, na terceira categoria, as mulheres estão mais presentes na construção das personagens femininas, o que propicia que novos conflitos ganhem espaço nas histórias.

Frozen conquistou tanto sucesso com o público que as duas personagens da história passaram a compor a franquia Princesas Disney. Anna e Elsa são irmãs, que, durante a infância, viam-se como melhores amigas. Elsa, a mais velha, tinha poderes mágicos: ela era capaz de transformar em gelo tudo o que tocasse. Anna sempre amou esse poder da irmã, e elas se divertiam muito com ele.

Infelizmente, isso muda quando, em uma brincadeira, Elsa, acidentalmente, machuca Anna com o seu poder mágico. A menina é curada pelos trolls, que explicam ao rei e à rainha que o poder de Elsa poderia sair do controle, caso eles não encontrassem uma forma de ajudá-la. Porém, os pais encontram como solução separar as irmãs, mantendo Elsa presa em seu quarto. O que deveria ser uma tentativa de controlar os poderes da filha acaba se tornando um modo de castigá-la, pois a separação gera em Elsa um sentimento de culpa pelo que seu poder seria capaz de fazer. Além

disso, Anna cresce com a sensação de abandono, visto que sua memória sobre os poderes mágicos da irmã foram apagados pelos trolls, então, ela não entende o motivo pelo qual Elsa não quer mais estar perto dela.

Essa situação é potencializada quando o rei e a rainha partem para um reino distante, a fim de encontrar respostas para os poderes da filha. Entretanto, no caminho, eles passam por uma tempestade, que acaba os levando a óbito. É a partir do luto dos pais que Anna e Elsa precisam encontrar um meio de resolverem seus conflitos, uma vez que a irmã mais velha deveria sair do quarto para se tornar a nova rainha de Arendelle, uma cidade ficcional localizada na Escandinávia.

Analisando a personagem Anna, é perceptível que ela se sente solitária por não ter um vínculo sólido com a irmã, especialmente após a morte do rei e da rainha. Por estar trancada no castelo, Anna gostaria de conhecer o mundo. Sua personalidade é de uma jovem sonhadora e aventureira. Porém, seu conflito pessoal é encontrar um meio de conseguir retomar a amizade com Elsa, a qual ela vê como alguém que a abandonou sem nenhum motivo aparente.

Então, no dia da coroação de Elsa, Anna vê, pela primeira vez em anos, as portas do castelo abertas para os aldeões. Por esse motivo, quando conhece o príncipe Hans, das Ilhas do Sul, Anna sente-se encantada com a proposta de fazer um vínculo afetivo com alguém, uma vez que passava seus dias de forma solitária no castelo. Por isso, Anna, instigada pela necessidade de se sentir especial para alguém, não percebe o perigo que sofre ao aceitar o pedido de casamento de quem acabara de conhecer, o que lhe foi alertado por Elsa, quando a nova rainha mostra-se contra o matrimônio.

Com essa cena, é possível perceber que a terceira categoria não apresenta o matrimônio como uma forma de final feliz, pois, passados 75 anos desde a criação da primeira princesa e com o feminismo em sua terceira onda, outras representações sobre o amor são fundamentais para a cultura. Todavia, o longa-metragem não exclui a possibilidade do amor romântico, caso ele seja uma escolha da mulher. É isso o que acontece com Anna, que, apesar de ser enganada por Hans, encontra em Kristoff um homem capaz de lhe oferecer um relacionamento saudável.

Anna conhece Kristoff enquanto tenta resolver seu conflito com Elsa. Isso ocorre porque, ao ser contra o casamento entre a irmã e Hans, Elsa acaba

descontrolando-se e o povo descobre seus poderes. Ela fica acuada e com medo, por isso, foge para a floresta longe do castelo. Anna, sentindo-se culpada por ter confrontado a irmã, fazendo-a revelar seus poderes, solicita que Hans fique sob o comando do reino e parte em busca de Elsa.

Em sua jornada, Anna conta com dois personagens auxiliares, que a ajudam não apenas a encontrar Elsa, mas a ouvir os desejos do seu coração. Nesse sentido, o vendedor de gelo Kristoff e sua rena Sven são os companheiros de Anna em seu processo de autoconhecimento. Eles enfrentam com ela os perigos da floresta, garantindo sua segurança. Ao se aproximar do castelo de gelo feito por Elsa, Anna encontra o novo personagem que será seu aliado: o boneco de neve Olaf, criado pela magia de Elsa, será o seu principal conselheiro e apoiador.

Mesmo encontrando Elsa, Anna não consegue resolver o conflito com a irmã e mostrar a ela que ambas podem voltar para o reino juntas. Dominada pela culpa desde a infância, Elsa pensa que, perto de Anna, pode colocá-la em risco novamente. Então, para conseguir afastá-la do castelo de gelo, Elsa cria barreiras e, acidentalmente, atinge Anna no coração. Isso faz com que a princesa corra risco de morte e Kristoff a leva para os trolls, que haviam o criado, assim como Sven, como parte de sua família. O sábio da comunidade explica à Anna que um coração congelado somente seria curado com um gesto de amor verdadeiro. Como ela havia aceitado o pedido de casamento de Hans, Kristoff e Sven levam-na de volta a Arendelle para que fosse beijada pelo príncipe.

Porém, Olaf é o personagem que auxilia Anna a perceber que seu verdadeiro amor era Kristoff, afinal, fora ele quem a acompanhara em sua jornada, colocando as prioridades dela à frente das suas. Com isso, *Frozen* não faz uma crítica ao amor romântico, mas sim demonstra que o amor verdadeiro é aquele em que há apoio e dedicação entre o par romântico. Logo, Hans mostra-se um vilão, pois, quando Anna retorna ao castelo, ele a abandona para morrer congelada, já que assim poderia continuar no comando de Arendelle.

Para que Hans consiga concretizar seu plano, ele precisa dar fim à vida de Elsa, por isso, manda homens à floresta para capturá-la. Quando foi aprisionada, Hans disse à Elsa que Anna havia falecido e que isso ocorrera em função do seu poder. Sentindo-se culpada por todo o sofrimento provocado à irmã, inclusive, a sua morte, Elsa não luta

contra Hans e está para ser assassinada por ele, quando Anna intervém e coloca-se entre a espada de Hans e sua irmã.

Esse gesto de amor verdadeiro descongela o coração de Anna, o que quebra o encantamento. É importante analisar que, nessa cena, Anna escolhe entre Kristoff, que está indo ao encontro dela para dar-lhe um beijo de amor verdadeiro, e Elsa. Sem hesitar, Anna prefere salvar a irmã do que a si mesma, mostrando que, na história, o protagonismo do conto é dado ao amor entre duas irmãs.

Desse modo, assim como Merida, Anna e Elsa tem como conflito principal a resolução de uma dinâmica familiar pautada pela incompreensão. Portanto, o desfecho ocorre quando Anna prova o seu amor à irmã. Ao fugir para a floresta, após a cerimônia de coroação, Elsa sente-se livre para ser quem é: uma mulher que possui poderes mágicos. Porém, ela teme pela segurança de todos e pune-se, mantendo-se longe de seu povo.

Nesse caso, a jornada de Elsa diz respeito à sua aceitação. Mesmo que Anna aceite o seu poder mágico, Elsa sente-se culpada por ele. Para ela, estar livre é deixar para trás tudo o que lhe causava mal, como ter de se esconder para ocupar a posição de rainha e dar conta da responsabilidade que o cargo exigia.

Logo, o castelo de gelo criado por Elsa é seu refúgio. Metaforicamente, ele representa o casulo que criamos ao nosso redor quando não conseguimos enfrentar nossas emoções. Nem sempre estamos prontos para olhar para nossos traumas, então, criamos muros para nos proteger. Por isso, o castelo de Elsa é apenas uma resolução provisória para o seu conflito, pois, ao ser confrontada pela irmã e, posteriormente, por Hans, a rainha descontrola-se novamente e afunda-se em culpa.

Porém, quando Anna oferece à Elsa um gesto de amor verdadeiro, ela percebe que o amor é a resposta. Então, ao invés de aprisionar-se para esconder seus poderes, ela aprende a controlá-los. Simbolicamente, o poder de Elsa representa nossas emoções – não podemos fugir para sempre delas, mesmo que às vezes necessitemos nos esconder atrás de nossos muros. Aprender a lidar com as emoções – desde a paixão até o sofrimento – é o que precisamos para ter uma vida psiquicamente saudável.

Desse modo, ao descobrir a potência do amor familiar, Elsa reconhece sua habilidade em lidar com suas emoções e, conseqüentemente, passa a controlar o seu

poder. Nesse sentido, *Frozen* mantém a mensagem primordial dos estúdios Disney: o amor, seja ele qual for, é a magia mais poderosa do universo.

Portanto, *Frozen: Uma Aventura Congelante* pode ser lido como um conto de fadas feminista porque não nega a existência do amor romântico, mas mostra a diferença entre ele e a carência emocional – o que havia feito Anna aceitar o pedido de casamento de Hans. Além disso, Anna e Elsa comprovam a importância do estabelecimento de vínculos de confiança entre as mulheres de uma família, pois, caso contrário, cria-se um ciclo de abandono e culpa. O amor entre as irmãs é o que salva a ambas.

Sendo assim, *Valente* e *Frozen* são duas obras contextualizadas em um período em que o movimento feminista já passava pela sua terceira onda, a qual pensava as mulheres a partir da interseccionalidade, isto é, as mulheres podem ser oprimidas de formas diferentes, a partir de um atravessamento de raça, classe social ou orientação sexual, por exemplo. A historiadora Joan Scott (2019) explica que pensar o gênero enquanto uma categoria de análise histórica permite compreender os modos como ele foi utilizado para justificar a opressão às mulheres. Logo, para a autora, "[...] O gênero é um elemento constitutivo de relações sociais baseado nas diferenças percebidas pelo sexo; e o gênero é uma forma primeira de significar as relações de poder" (SCOTT, 2019, p.67).

Sendo assim, olhar os contos de fadas com uma perspectiva feminista é considerar de que modo o gênero foi utilizado como justificativa para silenciar as mulheres. Na segunda categoria, por exemplo, somente é possível exercer sua liberdade quando as princesas migram da casa para o mundo. Na terceira categoria, os conflitos são resolvidos no âmbito familiar, pois, ao lado da mãe ou da irmã, elas rompem as desigualdades de gênero.

Ademais, é notório que Merida, Anna e Elsa foram criadas com a maior participação de profissionais mulheres na direção e na produção. Além disso, dos quatro roteiristas de *Valente*, duas são mulheres. Tratam-se de Brenda Chapman e Irene Mecchi. Já no caso de *Frozen*, o roteiro foi criado apenas por mulheres: Jennifer Lee e Allison Schroeder.

Com isso, Merida, Anna e Elsa conseguem, na resolução dos seus conflitos familiares, libertar-se da culpa que carregavam por infringir dor a alguém. Então, quando veem no amor familiar a reestruturação dos seus vínculos, tornam-se princesas absolvidas de qualquer trauma ou mágoa.

3.4 Eu me sinto à beira de um sonho que sempre me fugiu⁴: as princesas libertas

A partir de 2016, a franquia Disney ganha uma nova categoria de princesas. *Moana: Um Mar de Aventuras* é o primeiro longa-metragem desse grupo. Apesar de as protagonistas ainda serem atravessadas por conflitos pessoais, há uma alteração: a angústia não diz respeito a um familiar, mas sim à formação de suas subjetividades.

Nesse sentido, as princesas desta categoria vivem uma jornada de autoconhecimento para aprenderem a amar a si mesmas, sendo o amor-próprio o preponderante nos contos de fadas do quarto grupo. É por esse motivo que Anna e Elsa, em *Frozen II* (2019), não permaneceram na terceira categoria, visto que, na sequência de suas histórias, as personagens vivem um novo conflito para encontrarem o seu lugar no mundo.

O primeiro filme da nova categoria é protagonizado por Moana, a filha do líder da tribo Motonui, da Polinésia. Ele foi inspirado na mitologia dos povos polinésios e em contos havaianos, como *O semideus Maui*, da escritora Charlotte Hapai. Além disso, foi dirigido pela dupla de sucesso da Disney Ron Clements e John Musker e produzido pela cineasta Osnat Shurer.

Na história, Moana é uma criança curiosa em conhecer o que há para além dos limites da tribo Motonui. Entretanto, seu pai, o Chefe Tui, é superprotetor e não permite que Moana aventure-se pelo oceano. O que a princesa só descobre quando chega à adolescência é que ela foi escolhida pelo oceano para devolver o coração à TeFiti e impedir que sua ilha seja destruída. Isso ocorre porque, séculos antes, o semideus Maui roubou o coração da deusa TeFiti, a qual era responsável pela natureza, para dar aos humanos o poder do fogo. Com a perda de seu coração, TeFiti transformou-se em um monstro de lava chamado TeKa e todas as ilhas criadas por ela foram amaldiçoadas à escassez, assim como Motonui.

⁴ Canção produzida para o filme *Frozen 2* (2019), da Walt Disney Animation Studios. LOPEZ, Kristen Anderson; LOPEZ, Robert. Show yourself. In: MENZEL, Idina; WOOD, Evan Rachel. **Frozen 2**. Burbank: Walt Disney Records, 2019.

A avó de Moana apoia a jovem em sua jornada, mas o pai é contra sua missão. Após o falecimento da avó, Moana percebe que não pode mais adiar o seu destino e, mesmo com medo, lança-se ao oceano. É interessante perceber que, a partir desse longa-metragem até o presente momento, não há um personagem que represente o vilão. No caso de *Moana*, o grande mal do conto é a ganância humana, que estava destruindo a natureza.

Por conta da maldição, a ilha de Motonui ficou sem peixe, o principal sustento da tribo. Por isso, Moana sugere ao pai que eles velejem para além do recife, a fim de encontrar alimento. O pai é veementemente contra, pois ele teme os perigos do mar e não aceita que a principal lei de Motonui seja quebrada: jamais atravessar o recife. Isso ocorreu porque, há mil anos, quando Maui roubou o coração de TeFiti, todas as ilhas começaram a correr perigo, até que Moana foi escolhida pelo oceano para resolver esse problema.

Nesse sentido, mesmo que Moana tenha um destino a cumprir, o seu conflito pessoal é o autoconhecimento. Por ter vivido sob a superproteção do pai, Moana cresceu insegura, sem conseguir confiar em suas potencialidades. Na companhia do espírito da avó, que a acompanha pelos oceanos na forma de uma arraia, Moana descobre-se capaz de fazer qualquer coisa, como velejar sozinha e vencer o monstro TeKa, devolvendo o coração de TeFiti.

Em sua jornada, Moana conhece Maui, o personagem auxiliar. Por meio da amizade que estabelece com ele, a princesa consegue vencer alguns obstáculos que enfrenta pelo caminho. Todavia, sua jornada apenas é cumprida quando ela percebe a sua força interior, tornando-se, orgulhosamente, “Moana de Motonui”.

Logo, o conflito do conto é resolvido quando a princesa aprende a amar-se e a aceitar os seus processos. Nesse sentido, pela primeira vez na franquia, o amor preponderante é aquele que oferecemos a nós mesmos. A jornada de Moana representa as batalhas que travamos contra nós. Por vezes, em função de nossas inseguranças, duvidamos que somos capazes de vencer nossos desafios e de fazer coisas grandiosas. Moana enfrenta o maior desafio da história de seu povo para salvar a ilha e, especialmente, para salvar a deusa TeFiti. Mas, ao encarar suas inseguranças e aceitar-se como é, ela salva a si mesma e descobre o seu lugar no mundo.

Por esse motivo, *Moana: Um Mar de Aventuras* pode ser lido como um conto de fadas feminista, pois nos ensina a aceitar nossos processos emocionais e a oferecer, em primeiro lugar, amor a nós mesmos. Isso não acontece de maneira rápida ou fácil, é por isso que Moana precisa embarcar em uma missão grandiosa para enxergar o seu valor. Conforte explica Bettelheim (2014), quanto maior o obstáculo, mais valente o herói torna-se. Nesse sentido, ao vencer o seu grandioso desafio, Moana mostra-se capaz de realizar qualquer sonho.

É nessa mesma perspectiva que *Frozen 2* é construído. O longa-metragem mostra a trajetória de Anna e de Elsa em busca do autoconhecimento, é por isso que, na sequência da história, elas apresentam um novo conflito, passando à quarta categoria. Essa animação foi lançada em 2019 e dirigida por Jennifer Lee e Chris Buck. Além disso, foi produzida por Byron Howard e Peter Del Vecho.

Em *Frozen 2*, a Rainha Elsa mantém o povo de Arendelle sob seus cuidados, com a ajuda de Anna, Kristoff, Sven e Olaf. Entretanto, certa noite, ela escuta um chamado da floresta sombria e percebe que o reino está correndo perigo. Então, parte em uma missão para descobrir o que está ameaçando Arendelle. Imediatamente, seu grupo de auxiliares organiza-se para ir com ela.

Enquanto buscam desvendar o mistério, Anna e Elsa acabam por descobrir a história de sua família. Há muito tempo, enquanto o pai delas ainda era príncipe, ele se apaixonou por uma moça da Floresta Sombria. Os dois lutaram contra suas famílias para ficarem juntos e tornaram-se rei e rainha de Arendelle. Porém, em função da ganância, os antepassados de Anna e de Elsa iniciaram uma disputa por terras, o que gerou muitas mortes. Desse modo, mais uma vez, é perceptível que não há uma figura representativa da vilania, pois o mal da sociedade é a ganância do homem.

Anna e Elsa ainda precisam investigar qual é o perigo que assombra Arendelle, mas Elsa mantém o seu comportamento de se afastar da irmã para resolver sozinha o problema. Anna, entretanto, tenta manter-se sempre próxima, mostrando à Elsa que ambas enfrentarão o desafio juntas. É nesse momento que cada uma inicia sua jornada de autoconhecimento: cansada da ingratidão da irmã, Anna decide que continuará seu caminho sozinha, sem insistir em fazer parte da jornada de Elsa. Enquanto isso, Elsa

descobre que, na verdade, foi chamada pela Floresta Sombria porque ela é o quinto elemento que compõe as forças da natureza (ao lado da terra, do ar, do fogo e da água).

Com isso, Elsa percebe que seu lugar é como Rainha da Floresta Sombria e não de Arendelle, e essa descoberta gera muito sofrimento a ela. Isso porque não é fácil trocar de rumo, não é fácil abrir mão de um lugar que já estava consolidado. Elsa precisa fazer uma escolha que impactará na sua vida e na vida de seu povo. Pela primeira vez, então, ela opta por colocar-se como prioridade, escolhendo o que é, naquele momento, o mais saudável a ela: ficar na floresta onde sente que é o seu lar.

Nesse sentido, o conflito pessoal da personagem é resolvido quando ela percebe o seu lugar no mundo e aceita-o. Para isso, Elsa precisa passar por sua jornada de autoconhecimento, descobrindo a história de seus ancestrais. Aprendendo a aceitar-se como o quinto elemento, Elsa descobre o poder do amor-próprio, sendo este o protagonista da história. O mesmo ocorre com Anna, pois, depois de continuar seu caminho sem a irmã, ela descobre que o mal que seria causado a Arendelle é que a cidade seria inundada, como forma de punição à traição provocada por seus ancestrais. Prontamente, ela protege todos os aldeões, levando-os para um lugar seguro. Anna sempre cuidou de Arendelle, por isso, deveria ser a rainha de seu povo. Sendo assim, quando Elsa decide ficar na Floresta Sombria, Anna assume seu posto na monarquia, tornando-se a Rainha de Arendelle. Esse cargo nunca havia sido almejado por Anna, porque ela não se sentia capaz de governar o reino. Porém, Anna cuidava de todos, inclusive de Elsa, e, na jornada pela floresta, conseguiu sair da sombra da irmã e enxergar suas potencialidades.

Por esse motivo, percebe-se que, enquanto em *Frozen: Uma Aventura Congelante*, o conflito é familiar, portanto, o protagonista é o amor romântico, em *Frozen 2*, Anna e Elsa realizam jornadas individuais, a fim de descobrirem seu lugar no mundo. Com isso, o desfecho da história ocorre quando ambas aprendem a se colocar como prioridade e a respeitar que cada uma teria que viver seus processos de autoconhecimento.

Sendo assim, *Frozen 2* pode ser entendido como um conto de fadas feminista, uma vez que suas protagonistas nos mostram a importância de fecharmos ciclos que não nos fazem mais felizes. Além disso, mesmo que seja difícil, Anna e Elsa aprendem a

colocarem-se como prioridade em suas vidas, oferecendo, em primeiro lugar, amor a si mesmas e depois à outra.

Logo, em *Moana: Um Mar de Aventuras* e *Frozen 2*, as personagens finalmente libertam-se de suas prisões, rompem os muros que as aprisionavam no ambiente doméstico e partem ao mundo para autodescobrirem-se. Por esse motivo, na quarta categoria, reuniu-se um grupo de princesas libertas de suas inseguranças.

Conhecer a própria história e a história das mulheres de sua família é fundamental para a libertação das prisões do patriarcado. Nesse sentido, quando Moana, Anna e Elsa partem em suas jornadas, elas ainda estão vinculadas às normativas de seus pais para cumprir as demandas do povo. Porém, na medida em que conhecem sua história e respeitam sua origem, as princesas desta categoria livram-se das expectativas do outro e passam a agir em função de seus próprios desejos – tornar-se líder é, portanto, uma escolha de cada uma.

Há milênios, as mulheres participam do processo da própria subordinação por serem psicologicamente moldadas de modo a internalizar a ideia da própria inferioridade. A falta de consciência da própria história de luta e conquista é uma das principais formas de manter as mulheres subordinadas. (LERNER, 2019, p. 268).

Por fim, é importante considerar que, na quarta categoria, mulheres participam da construção de ambos os enredos. Pamela Ribbon é uma das roteiristas de *Moana*, enquanto Jennifer Lee e Allison Schroeder são as únicas responsáveis pela escrita de *Frozen 2*. Atualmente, Jennifer Lee é uma das cineastas mais importantes dos estúdios Disney e Pixar, atuando como roteirista, diretora e produtora executiva de filmes que buscam romper com estereótipos de gênero, como é o caso de *Frozen*. Ela é diretora dos estúdios de criação da Disney, sendo a única mulher a ocupar esse cargo até então. Assim que assumiu o cargo, explicou que os espectadores terão maior representatividade nos filmes da empresa, especialmente no que diz respeito à apresentação do feminino, conforme aponta a sua biografista Rebecca Felix (2016).

3.5 Nós temos uma escolha de destruir ou construir⁵: a princesa confiante

A última categoria de princesas é composta, até o momento, por apenas uma personagem. *Raya e o último dragão* foi lançado em 2021 e é o último longa-metragem da franquia até então. Ele foi dirigido por Carlos López Estrada e Don Hall e produzido por Osnat Shurer e Peter Del Vecho. Ele foi inspirado em lendas do Sudeste Asiático, como Tailândia, Indonésia e Malásia. Inclusive, uma das roteiristas do filme é a malaia Adele Lim.

Na história, Raya vive com seu pai na terra de Heart, em Kumandra, um reino onde dragões e humanos viviam em harmonia. Infelizmente, em função da ganância dos homens, os dragões são extintos, e uma poderosa joia que ficava sob sua proteção é usada para salvar o planeta da destruição. O pai, o Chefe Benja, é o responsável por manter essa joia protegida. Ele acredita que, um dia, todos os humanos poderão conviver, novamente, em harmonia, por isso, convida os membros dos clãs Fang, Spine, Talon e Tail para unirem Kumandra.

Apesar da confiança absoluta de Chefe Benja nas pessoas, ele é traído pela princesa Namaari, que usa de sua amizade com Raya para tentar roubar a joia do dragão e levá-la ao seu povo, em Fang. A situação faz com que a joia seja quebrada e uma maldição é lançada: os humanos se tornariam pedra. Raya, ainda adolescente, consegue fugir, mas seu pai é amaldiçoado. Por isso, ela entra em uma jornada para livrar o pai e o seu povo da maldição, porém, não confia em mais ninguém para ajudá-la, visto que sua primeira experiência com a amiga a levou àquela situação.

No decorrer do longa-metragem, Raya encontra personagens auxiliares que a ajudam a recuperar as partes da joia do dragão. Namaari também havia sobrevivido à maldição, mas ela se mostra uma inimiga de Raya. Quando a protagonista encontra Sisu, o último dragão vivo, ela se depara com várias situações em que precisa confiar nos outros, todavia, isso é impossível para ela, visto que ainda se sente traumatizada pela traição que sofrera.

⁵ Fala do filme *Raya e o último dragão*, da Walt Disney Studios.

RAYA e o último dragão. Produção: Peter Del Vecho; Osnat Shurer. Burbank: Walt Disney Studios, 2021, 1 DVD. (90 min).

Nesse sentido, o conflito do conto é gerado por uma traição, em função da ganância humana pelo poder. Mas, diferentemente dos contos das primeiras gerações, o amor romântico não aparece na história. Durante todo o tempo, Raya trava uma batalha consigo, tentando retomar a confiança nas pessoas mais uma vez.

Porém, para além de ser uma jornada de autoconhecimento, o que acontece com Raya é a descoberta da sororidade. Em primeiro lugar, Sisu é um dragão-fêmea que a auxilia durante toda a longa-metragem, mesmo que seja tão difícil para a princesa acreditar em alguém. Todavia, Raya acaba sendo cruel com Sisu em alguns momentos, por invalidar a generosidade da amiga e julgá-la como ingênua.

Durante a busca pela joia do dragão, Raya encontra representantes dos diferentes clãs e todos passam a compor o grupo de personagens auxiliares que tornam possível desfazer a maldição. Entretanto, o desfecho da história apenas acontece quando Raya aprende a confiar em outra pessoa e entrega todos os pedaços da joia para sua maior inimiga até então: Namaari. Nesse sentido, pela primeira vez na franquia, um longa-metragem mostra a sororidade como o amor protagonista, haja vista que, para resolver o conflito da obra, Raya precisa confiar na mulher que via como rival.

Desse modo, o filme busca romper com uma das formas de opressão do patriarcado, isto é, o estímulo da rivalidade feminina, o qual já era discutido desde o lançamento de *Branca de Neve e os sete anões*, em 1937. Sendo assim, Raya passa toda a sua vida odiando Namaari, apenas porque, ainda adolescente, ela cumpriu ordens da mãe e tentou roubar a joia das terras de Heart. Porém, Raya nunca deu uma chance para Namaari explicar-se, sendo que ela era tão vítima da ganância humana quanto a família de Raya.

Em um dos momentos finais da história, os amigos de Raya estão sendo transformados em pedra e apenas unindo todos os pedaços da joia poderia salvá-los. Raya entrega-os à Namaari e confia nela para resolver o conflito e quebrar a maldição: quando uma mulher confia na outra, coisas poderosas acontecem.

Segundo a pesquisadora Teresa de Lauretis (2019), a cultura funciona como um mecanismo que dita às mulheres modos de ser e de estar no mundo. Nesse sentido, o cinema pode ser entendido como uma tecnologia de gênero. Porém, o que fica claro com a evolução das princesas Disney é o fato de que, quanto mais participantes tornam-

se as mulheres da construção das personagens, mais livres das amarras do patriarcado mostram-se as princesas. Nesse caso, enquanto o primeiro grupo de princesas mostra meninas em situação de violência doméstica ou psicológica, *Raya* apresenta a importância da sororidade para a resolução de nossos conflitos sociais.

Desse modo, é perceptível que as princesas foram criadas dentro de um contexto histórico específico, considerando o que era possível às mulheres naquele período. Então, enquanto tecnologia de gênero, os primeiros contos da Disney buscaram apresentar um ideal do feminino, no que diz respeito à personalidade e ao padrão de beleza. Porém, a partir de uma perspectiva feminista, considerando o conto dentro do seu contexto, é nítido que as princesas clássicas discutem os modos de violência às mulheres que têm início no âmbito familiar, provocados, por vezes, pela família. Ao contrário, *Raya* é uma princesa que tem um vínculo afetivo saudável com o pai e agora precisa resolver seu conflito com Namaari. Logo, ao entregar as joias do dragão à moça, temos no cinema uma nova questão de gênero: sem a união das mulheres, não é possível reverter o caos social, provocado pela disputa de poder dos homens.

Sendo assim, *Raya e o último dragão* pode ser lido como um conto de fadas feminista porque a sororidade é necessária para a resolução do conflito do conto. Além disso, os pedaços da joia do dragão, que são a causa da destruição da Terra, simbolizam a forma como nós aprendemos a nos odiar para adquirirmos poder. Com isso, o filme demonstra a importância da união entre as mulheres para que possamos construir um mundo melhor para todas. É por isso que, com *Raya*, surge a princesa confiante, aquela que descobre que acreditar em alguém é um gesto de amor verdadeiro forte o suficiente para quebrar uma maldição.

3.5.1 Uma nova princesa

Em 2021, a Pixar lançou mais um sucesso: trata-se de *Encanto*, filme contextualizado em uma cidade ficcional da América Latina e que tem como protagonista Mirabel. Ele foi codigirido pela cineasta latina Charise Castro-Smith e produzido por Yvett Marino. Castro-Smith também participou da criação do roteiro.

Na história, a família de Mirabel é regida pela matriarca Alma Madrigal, sua avó. Cada membro possui um poder mágico, como se comunicar com animais, curar as pessoas através de comida, dar vida às flores, além de superforça e superaudição. A

princípio, Mirabel, por não possuir nenhum poder mágico, é invalidada pela avó e rejeitada por ela.

Mesmo assim, Mirabel mostra-se afetiva com todos os seus familiares e é em função de sua personalidade acolhedora que o conflito da obra é resolvido. Mirabel, ao oferecer uma escuta afetiva às irmãs Luísa e Isabela, ajuda-as a perceberem o sofrimento que carregam por serem, constantemente, cobradas por Alma a oferecerem sempre o seu melhor aos outros. Toda a família é sobrecarregada pelas regras da avó, e Mirabel ajuda seus familiares a acreditarem em si mesmos.

Com isso, seu grande desafio é aprender a confiar em si. Quando isso ocorre, o vínculo com a avó passa a ser possível, pois ela percebe que estava gerando mal à sua família ao não confiar que seus filhos e seus netos seriam capazes de fazer boas escolhas, sem que para isso precisassem da supervisão dela. O que Mirabel nos ensina é a importância de acreditarmos que todas as pessoas serão capazes de passar por seus processos emocionais.

Porém, Mirabel não é uma princesa da franquia Disney. Para isso, ela não precisaria ocupar um papel de princesa na história, mas, em algum momento do enredo, deveria desempenhar uma função de liderança – o que ocorre. Tradicionalmente, as princesas da franquia são lançadas pelos estúdios Disney, e Mirabel é da Pixar. Mas Merida é uma exceção à regra, devido ao seu sucesso com o público, que garantiu o Oscar de Melhor Animação à companhia, em 2013. O mesmo ocorreu com *Encanto*, que, em 2022, foi o vencedor da estatueta.

Os conflitos familiares são centrais em *Encanto*, os quais são resolvidos por meio da confiança, especialmente entre as mulheres. Mirabel, por ser rejeitada pela avó, acaba criando uma sensação de desgosto em relação à Isabela, a neta perfeita de Alma. Porém, ao perceber o sofrimento da irmã, é Mirabel quem a ajuda a adquirir confiança em si mesma. Nesse sentido, o poder mágico de Mirabel é a escuta afetiva, e o conflito da obra é resolvido quando as mulheres da família deixam de se verem como rivais e passam a confiar umas nas outras para a reconstrução da cidade, que havia sido destruída por uma maldição.

Desse modo, é muito provável que Mirabel passe a compor a franquia Disney nos próximos anos, visto que *Encanto* já arrecadou mais de 200 milhões de dólares em

bilheteria e tornou-se um dos filmes mais assistidos na plataforma de streaming Disney+. Caso isso aconteça, Mirabel comporia a quinta categoria proposta nesta pesquisa, visto que aborda a sororidade e a escuta afetiva cultivada dentro do seio familiar, onde deveríamos exercer o nosso feminismo: com nossas mães, nossas irmãs e nossas avós.

Se Mirabel tornar-se uma princesa, esse será um marco para a Disney, pois ela será a primeira princesa colombiana da franquia. Mesmo que, em 2012, a Disney tenha lançado a série *Elena de Avalor*, contextualizada na América Latina, a princesa Elena não entrou ainda para a franquia, uma vez que não foi muito lucrativa para a empresa, tanto que não ganhou um longa-metragem e não tem uma participação expressiva nos parques da Disney World. Além disso, é fundamental que a Disney viabilize a entrada de Mirabel na franquia porque ela seria a primeira princesa a usar óculos, além de que seria a segunda princesa negra do estúdio e a primeira princesa não branca a ter cabelos cacheados. Essa conquista viria ao encontro da promessa de Jennifer Lee em tornar os filmes Disney/Pixar mais representativos para as mulheres.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na primeira vez em que uma menina ouviu uma história sobre uma princesa que amava ler e que havia ganhado uma imensa biblioteca, um mundo novo abriu-se para ela. A partir de então, ela passou a sonhar coisas que pareciam impossíveis de serem feitas, como acreditar em finais felizes. Por essa menina, esta pesquisa foi feita. A Bruna de 6 anos, que carregava para todos os lados uma edição de bolso de *A Bela e a Fera*, foi quem me trouxe até aqui.

Quando me propus a pesquisar os contos de fadas a partir de uma perspectiva feminista, tinha como maior objetivo pessoal e profissional conseguir criar um método de análise dessas narrativas para que elas pudessem fazer pelas meninas das próximas gerações o que a Bela fez por mim: me ensinar a acreditar que meus sonhos eram importantes. Então, enquanto escrevia este texto, tive comigo todas as mulheres que um dia me contaram uma história e pensei em todas as meninas que precisam descobrir que elas podem fazer coisas grandiosas.

Esta pesquisa, portanto, foi feita por todas nós; pelas esposas que ainda precisam ser salvas de seus agressores, pelas fadas madrinhas que nos acolhem quando precisamos, pelas amigas que são nossos príncipes, pelas mulheres que confiam em nós para salvarmos o mundo. Espero que esta análise possa ser usada para auxiliar meninas a superarem seus desafios, a entenderem suas emoções e a enfrentarem seus medos.

As princesas vivem em um mundo cheio de mistérios e perigos, assim como o nosso. Então, é fundamental que tenhamos personagens que sejam auxiliares em nossa história: que as fadas e os príncipes estejam sempre presentes no nosso conto de fadas. No dia em que me tornei o príncipe de uma paciente e a fada madrinha de uma aluna, não tive dúvidas de que esta pesquisa deveria ser escrita para que ela servisse não apenas como um conteúdo acadêmico, mas principalmente como um recurso de saúde e de autoconhecimento.

Durante muitos anos, estive absorta nos meus estudos. Prendi-me em casa com a Branca de Neve, a Cinderela e a Aurora. Enclausurei-me e adormeci pelo tempo em que precisei para enxergar as minhas potencialidades e sentir-me pronta para a migração. Foi com Ariel, Bela, Jasmine, Pocahontas, Mulan, Tiana e Rapunzel que descobri minha coragem para enfrentar o mundo e o patriarcado. Por meio do exemplo delas, nunca

desisti de continuar estudando, mesmo com tantos obstáculos no meu caminho, como a desvalorização do meu tema de pesquisa dentro de espaços acadêmicos. Mas Merida, Anna e Elsa mostraram-me que eu precisava me curar da culpa que sentia de todas as vezes em que me abstive de estar com a família para que esta pesquisa fosse possível. Elas me desafiaram a entender os meus sentimentos e a aceitar o cuidado oferecido pelas mulheres da minha família.

Além disso, Moana e a nova jornada das irmãs Anna e Elsa foram fundamentais para que eu aprendesse a fechar ciclos que me machucavam. Sempre foi difícil na minha vida abandonar algo, especialmente um emprego, porque eu me sentia muito responsável pelo cuidado dos outros. Porém, graças a esse trio de princesas, eu aprendi que, primeiro, preciso cuidar de mim, me amar e me aceitar, para depois cuidar do outro. E, hoje, na sala de aula ou na clínica, o que eu posso oferecer é o cuidado.

Finalmente, a princesa Raya e a rejeitada Mirabel acolheram os meus anseios, confirmando a importância de sempre nos mantermos unidas. Raya aprendeu a confiar nas pessoas, mesmo que o mundo tivesse mostrado a ela o pior que há nos humanos – e é desse jeito que eu não perco a esperança de que coisas mágicas acontecem todos os dias. Mirabel tem como poder mágico a escuta afetiva. Ela ouve e acolhe as pessoas, e assim, magicamente, todas se sentem melhor. Afinal de contas, é para isso que eu me desperto todo dia: mudar o mundo ao meu redor com o poder mágico da minha escuta – e da minha escrita.

Portanto, com esta pesquisa, espero que possamos dar aos contos de fadas uma chance de nos fortalecerem emocionalmente. Além disso, desejo que as princesas da Disney continuem nos mostrando que é possível superar nossas dores; que mais finais felizes sejam possíveis. O meu final feliz começa agora.

REFERÊNCIAS

A BELA Adormecida. Produção: Walt Disney. Burbank: Walt Disney Studios, 1959, 1 DVD. (75 min)

A BELA e a Fera. Produção: Don Hahn. Burbank: Walt Disney Studios, 1991, 1 DVD. (84 min).

A PEQUENA sereia. Produção: John Musker; Howard Ashman. Burbank: Walt Disney Studios, 1989, 1 DVD. (83 min).

A PEQUENA sereia II: O Retorno para o Mar. Produção: Leslie Hough; David Lovegren. Burbank: Walt Disney Studios, 2000, 1 DVD. (85 min).

A PRINCESA e o sapo. Produção: Peter Del Vecho. Burbank: Walt Disney Studios, 2009, 1 DVD. (97 min).

ABERSÚ, David. **Sendebar**: Libro de los engaños e los asayamientos de las mugeres. Newark: Juan de la Cuesta-Hispanic Monographs, 2019.

ALADDIN. Produção: John Musker; Ron Clements. Burbank: Walt Disney Studios, 1992, 1 DVD. (90 min).

ALLEN, Prudence. **The Concept of Woman**: The Aristotelian Revolution, 750 B.C. - A. D. 1250. Michigan: Wm. B. Eerdmans Publishing, 1996.

ANDERSEN, Hans Christian. **Os 77 melhores contos de Hans Christian Andersen**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2019.

ARIÈS, Philippe. **História social da infância e da família**. Rio de Janeiro: LCT, 1978.

ARRUZZA, Cinzia. BHATTACHARYA, Tithi. FRASER, Nancy. (2019). **Feminismo para os 99%**: Um Manifesto. Tradução de Heci Regina Candiani. São Paulo: Boitempo Editorial, 2019.

AVILA, Marina. (org). **Contos de fadas em suas versões originais**. São Caetano do Sul: Wish, 2019.

BADINTER, Elisabeth. **Um Amor conquistado**: o mito do amor materno. Tradução: Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

BEAUVOIR, Simone. **O segundo sexo**. Vol. 1: Fatos e Mitos. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: 2019.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012.

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

- BONAVENTURE, Jette. **O que conta o conto?** São Paulo: Paulus, 2008.
- BRANCA de Neve. Produção: Walt Disney. Burbank: Walt Disney Studios, 1937, 1 DVD (83 min).
- BROCHADO, Cláudia Costa. *A querelle das femmes* e a política sexual na Idade Média. **Brathair**. São Luís, v. 19, n.2, p. 63-91, 2019.
- BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.
- CALLARI, Alexandre. (org) **Branca de Neve: os contos clássicos**. Porto Alegre: Évora, 2012.
- CAMPBELL, Joseph. **O herói de mil faces**. Tradução: Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Cultrix, 2013.
- CANTON, Katia. **Era uma vez Perrault**. São Paulo: DCL, 2005.
- CANTON, Katia. **Um diálogo pelas vias da Arte**. *Literartes*, n. 12, p.32-43, São Paulo, 2020.
- CINDERELA. Produção: Walt Disney. Burbank: Walt Disney Studios, 1950, 1 DVD. (76 min).
- CINDERELA II: Os sonhos se realizam. Produção: Mary Thorne; Mary Alice Drumm. Burbank: Walt Disney Studios, 2002, 1 DVD. (73 min).
- CINDERELA III: Uma volta no tempo. Produção: Margot Pipkin. Burbank: Walt Disney Studios, 2007, 1 DVD. (75 min).
- CINTAS-PEÑAS. Marta. **La desigualdad de género en la Prehistoria ibérica: Una aproximación multi-variable**. Oxford: BAR Publishing, 2020.
- COELHO, Nelly Novaes. **O conto de fadas: símbolos – mitos – arquétipos**. São Paulo: Paulinas, 2020.
- COLLIN, Patricia Hill. **Aprendendo com a *outsider within***: a significação sociológica do pensamento feminista negro. *Revista Sociedade e Estado*. V. 31, número 1, Janeiro/Abril 2016.
- COMTE-SPONVILLE, André. **O amor**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2019.
- CORSO, Diana; CORSO, Mário. Quem tem medo de Disney World?. **Psicanálise e Literatura**. Associação Psicanalítica de Porto Alegre, número 15, Ano VIII, nov, 1998, não paginado.
- CORSO, Diana; CORSO, Mário. **Fadas no divã**. Porto Alegre: Artmed, 2006.

- CORSO, Diana; CORSO, Mário. **A psicanálise na terra do nunca**. Porto Alegre: Penso, 2011.
- COSTA, Cristine. Rede. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de. (org) **Explosão Feminista: arte, cultura, política e universidade**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.
- CUNHA, Maria Zilda da. **Na tessitura dos signos contemporâneos: novos olhares para a literatura infantil e juvenil**. São Paulo: Paulinas, 2009.
- DAVIS, Angela. **A liberdade é uma luta constante**. São Paulo: Boitempo, 2018.
- DOUGLAS, John; OLSHAKER, Mark. **Mindhunter: O Primeiro Caçador de Serial Killers Americano**. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2017.
- ENCANTO. Produção: Clark Spencer; Yvett Merino Flores. Emeryville: Pixar Animation Studios, 2012, 1 DVD. (109 min).
- FEDERICI, Silvia. **Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva**. São Paulo: Editora Elefante, 2017.
- FEDERICI, Silvia. **Mulheres e caça às bruxas: da Idade Média aos dias atuais**. Tradução: Heci Regina Candiani. São Paulo: Boitempo, 2019.
- FELIX, Rebecca. **Jennifer Lee: Writer and Director of Disney's Frozen**. Checkerboard Library, 2016.
- FILHO, Paulo César Ribeiro. Marie-Catherine d'Aulnoy: a precursora de um gênero literário. **Água Viva**. Volume 6, Número 2, Edição Especial, 2021.
- FREUD, Sigmund. **Além do princípio de prazer**. In: Obras Completas de Sigmund Freud, v. XVIII. Rio de Janeiro: Imago, 1996a.
- FREUD, Sigmund. **Alguns tipos de caráter encontrados no trabalho psicanalítico**. In: Obras Completas de Sigmund Freud, v. XIV. Rio de Janeiro: Imago, 1996b.
- FREUD, Sigmund. **Totem e Tabu e outros trabalhos**. In: Obras Completas de Sigmund Freud, v. XIII. Rio de Janeiro: Imago, 1996c.
- FREUD, Sigmund. **O mal-estar na civilização**. In: Obras Completas de Sigmund Freud, v. XXI. Rio de Janeiro: Imago, 1996d.
- FRIEDAN, Betty. **Mística feminina**. Rio de Janeiro: Vozes, 1971.
- FROZEN: Uma Aventura Congelante. Produção: Peter Del Vecho; Dara Mcgarry; James E Hasman; Kristin Yadamec; Nathan Curtis; Kelly Eisert; Angela Frances Danna; Mike Huang; Sheri Patterson; Julie Baner. Burbank: Walt Disney Studios, 2013, 1 DVD. (102 min).

FROZEN 2. Produção: Peter Del Vecho; Byron Howard. Burbank: Walt Disney Studios, 2019, 1 DVD. (104 min).

GARCIA, Carla Cristina. **Breve História do Feminismo**. São Paulo: Claridade, 2015.

GAY, Peter. **Freud: uma vida para o nosso tempo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

GILBERT, Martin. **A história do século XX**. Campinas: Editora Crítica, 2017.

GLABER, Neal. **Walt Disney: o triunfo da imaginação americana**. Barueri: Novo século, 2016.

GRIMM, Jacob; Grimm Wilhelm. **Contos maravilhosos infantis e domésticos**. Tomo 1 e 2. Tradução de Christine Rohrig. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

GUTFREIND, Celso. Contos e desenvolvimento psíquico. **Viver Mente & Cérebro**, vol. 14, 2004, p.24-29.

GUTFREIND, Celso. **Narrar, ser pai, ser mãe & outros ensaios sobre a parentalidade**. Rio de Janeiro: Bertrand, 2009.

GUTFREIND, Celso. **A arte de tratar: Por uma psicanálise estética**. Porto Alegre, Artmed: 2019.

GUTFREIND, Celso. **O terapeuta e o lobo: A utilização do conto na clínica e na escola**. Porto Alegre: Artmed, 2020.

HAN, Byung-Chul. **Sociedade do cansaço**. Petrópolis: Vozes, 2015.

HAYWOOD, Jorge. **Os celtas: da Idade do Bronze aos Nossos Dias**. Coimbra: Edições 70, 2018.

HISADA, Sueli. **A utilização de histórias no processo psicoterápico: uma proposta Winnicottiana**. Rio de Janeiro: Revinter, 2007.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. **Pensamento Feminista: conceitos fundamentais**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

HOOKS, Bell. **O feminismo é para todo mundo: políticas arrebatadoras**. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2019.

KEHL, Maria Rita. Apresentação. In: CORSO, Diana; CORSO, Mário. **Fadas no divã**. Porto Alegre: Artmed, 2006.

KRENAK, Ailton. **A vida não é útil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

LACERDA, Rodrigo. Apresentação: fontes e versões de uma história. in **A Bela e a Fera**. São Paulo: Zahar, 2016.

LAURENCE, Jack; FAIN, Sammy. Once Upon A Dream. In: COSTA, Mary; SHIRLEY, Bil. **Sleeping Beauty**. Burbank: Walt Disney Records, 1959. CD.

LAURETIS, Teresa de. A tecnologia de gênero. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. **Pensamento Feminista: conceitos fundamentais**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

LE BOZEC, Christine. **Les femmes et la Révolution (1770-1830)**. Paris: Passés Composés, 2019.

LERNER, Gerda. **A Criação do Patriarcado: História da Opressão das Mulheres pelos Homens**. São Paulo: Cultrix, 2019.

LESLIE, Cassia; VENTURA, Susana. **Na Companhia de Bela: Contos de fadas por autoras dos séculos XVII e XVIII**. Londrina: Florear Livros, 2019.

LEVIN, Esteban. **A infância em cena – Constituição do sujeito e desenvolvimento psicomotor**. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 1997.

LINS, Regina Navarro. **O livro do amor**. Volume 1. Rio de Janeiro: BestSeller, 2017.

LINS, Regina Navarro. **O livro do amor**. Volume 2. Rio de Janeiro: BestSeller, 2020.

LOPEZ, Kristen Anderson; LOPEZ, Robert. Let It Go. In: MENZEL, Idina. **Frozen**. Burbank: Walt Disney Records, 1991.

LOPEZ, Kristen Anderson; LOPEZ, Robert. Show yourself. In: MENZEL, Idina; WOOD, Evan Rachel. **Frozen 2**. Burbank: Walt Disney Records, 2019.

MAHLER, Margareth. **O nascimento psicológico da criança: simbiose e individuação**. Rio de Janeiro: Zahar, 1977.

MARCONDES, Danilo. **Iniciação à história da filosofia: dos pré-socráticos a Wittgenstein**. São Paulo: Zahar, 1997.

MATTOS, Elizângela Inocência. O discurso feminista no cartesianismo de Poulain de La Barre. Griot: **Revista de Filosofia**, Amargosa – BA, v.19, n.3, p.338-349, outubro, 2019.

MENKEN, Alan. A Whole New Word. In: KANE, Brad; SALONGA, Lea. **Aladdin**. Burbank: Walt Disney Records, 1991.

MEREGE, Ana Lúcia. **Os Contos de Fadas: Origens, História e permanência no mundo moderno**. São Paulo: Nova Alexandria, 2010.

MICHELLI, Regina. Enveredando por questões de gênero em contos de Perrault: Interfaces do feminino e do masculino na desconstrução de paradigmas. **Cadernos do CNLF**, Vol. XVII, Nº 05. Rio de Janeiro: CiFEFiL, p.497-516, 2013.

MOANA: Um Mar de Aventuras. Produção: Osnat Shurer. Burbank: Walt Disney Studios, 2016, 1 DVD. (103 min).

MORIN, Tania Machado. **Virtuosas e Perigosas: As mulheres na Revolução Francesa**. São Paulo: Alameda, 2014.

MOURA, Adriana; REZZUTTI, Paulo. (Tradução e Adaptação). **O pássaro de fogo e outros contos de fadas russos**. São Paulo: Leya, 2020.

MULAN. Burbank: Produção: Pam Coats; Kendra Haaland. Burbank: Walt Disney Studios, 1998, 1 DVD. (88 min).

MULAN II: A Lenda Continua. Produção: Jennifer Blohm. Burbank: Walt Disney Studios, 2004, 1 DVD. (79 min).

NADER, Ginha. **A Magia do Império**. São Paulo: Editora Senac, 2019.

OFFEN, Karen. **Defining Feminism: A Comparative Historical Approach**. *Signs*, vol.14, n^o1, 1988.

PATOU-MATHIS, Marylène. **El Hombre Prehistórico Es También Una Mujer: Una Historia De La Invisibilidad De Las Mujeres**. São Paulo: Lúmen, 2021.

PAVANI, Cinara Ferreira. **Uma Sheherazade latino-americana: Eva Luna entre histórias e história**. 202 f. Tese (Doutorado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2004.

POCAHONTAS. Produção: James Pentecost. Burbank: Walt Disney Studios, 1995, 1 DVD. (91 min).

POCAHONTAS II: Uma Jornada para o Novo Mundo. Produção: Leslie Hough. Burbank: Walt Disney Studios, 1998, 1 DVD. (82 min).

PROPP, Vladímir. **As Raízes Históricas do Conto Maravilhoso**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

RAYA e o último dragão. Produção: Peter Del Vecho; Osnat Shurer. Burbank: Walt Disney Studios, 2021, 1 DVD. (90 min).

ROBLES, Martha. **Mulheres, Mitos e Deusas: O feminino através dos tempos**. São Paulo: Goya, 2019.

SCHNEIDER, Raquel Elisabete Finger; TOROSSIAN, Sandra Djambolakdijan. Contos de fadas: de sua origem à clínica contemporânea. **Psicologia em Revista**, Belo Horizonte, v. 15, n. 2, p. 132-148, ago. 2009.

SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil para análise histórica. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. **Pensamento Feminista: conceitos fundamentais**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

SELIGMAN-SILVA, Márcio. Da representação para a apresentação. **Revista Cult**. 2021. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/da-representacao-para-a-apresentacao/> Acesso em: 11 de dezembro de 2021.

SILVA, Jacilene Maria. **Feminismo na atualidade**: a formação da quarta onda. Recife: Independently published, 2019.

TOLKIEN, J.R.R. **Sobre histórias de fadas**. São Paulo: Conrad, 2006.

TOMMASI, Wanda. **Filósofos y Muljeres**: La diferencia sexual feminina em la Historia de la Filosofia. Madrid: Narcea S.A de Ediciones, 2002.

VALENTE. Produção: Katherine Sarafian. Emeryville: Pixar Animation Studios, 2012, 1 DVD. (93 min).

VON FRAZ, Marie-Louise. **A interpretação dos contos de fadas**. São Paulo: Paulus, 2020.

WATSON, Virginia. **Princesa Pocahontas**. São Caetano do Sul: Wish, 2019.

WINNICOTT, Donald. **O brincar e a realidade**. Rio de Janeiro: Imago, 1975.

WOLF, Naomi. **O mito da beleza**: como as imagens de beleza são usadas contra as mulheres. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2020.

WULLSHLAGER, Jacki. **Hans Christian Andersen**: The Life of a Storyteller. Londer: Penguin Books, 2001.

ZIPES, Jack. Conto de fadas: a esperança que ecoa do “Era uma vez...”. **Literartes**, n. 11, p.13-26, São Paulo, 2019.