

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO  
FACULDADE DE CIÊNCIAS HUMANAS E DA SAÚDE  
CURSO DE PSICOLOGIA

Brunella Faustini Pontes Antonini Pimentel

A JORNADA DAS PRINCESAS: DE GRIMM À  
DISNEY

São Paulo

2014

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO  
FACULDADE DE CIÊNCIAS HUMANAS E DA SAÚDE  
CURSO DE PSICOLOGIA

Brunella Faustini Pontes Antonini Pimentel

## A JORNADA DAS PRINCESAS: DE GRIMM À DISNEY

Trabalho de conclusão de curso como  
exigência parcial para graduação no curso  
de Psicologia sob orientação  
da Prof.Dra.Noely Montes Moraes

São Paulo

2014

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	7
<b>1 CONTOS DE FADA E PSICOLOGIA ANALÍTICA</b> .....	12
<b>2 A JORNADA DA HEROÍNA</b> .....	18
<b>3 CONTOS DE FADAS E PRINCESAS: TEMAS ETERNAMENTE RETORNADOS</b> .....	27
<b>4 MÉTODO</b> .....	30
<b>5 RESULTADOS</b> .....	32
<b>5.1 BRANCA DE NEVE/BRANCA DE NEVE E OS SETE ANÕES</b>	
5.1.1 Sinopse do conto Branca de Neve .....	32
5.1.2 Sinopse do filme Branca de Neve e os Sete Anões .....	34
5.1.3 Revisão da Literatura .....	35
5.1.4 Análise .....	40
<b>5.2 GATA BORRALHEIRA/CINDERELA</b>	
5.2.1 Sinopse do conto Gata Borralheira .....	46
5.2.2 Sinopse do filme Cinderela .....	48
5.2.3 Revisão da Literatura .....	49
5.2.4 Análise .....	54
<b>5.3 A BELA ADORMECIDA</b>	
5.3.1 Sinopse do conto A Bela Adormecida .....	60
5.3.2 Sinopse do filme A Bela Adormecida .....	61
5.3.3 Revisão da Literatura .....	62
5.3.4 Análise .....	66
<b>5.4 REI SAPO/A PRINCESA E O SAPO</b>	
5.4.1 Sinopse do conto Rei Sapo .....	73
5.4.2 Sinopse do filme A Princesa e o Sapo .....	74
5.4.3 Revisão da Literatura .....	75
5.4.4 Análise .....	79

5.5.1 RAPUNZEL/ENROLADOS	
5.4.1 Sinopse do conto Rapunzel .....	83
5.4.2 Sinopse do filme Enrolados .....	84
5.4.3 Revisão da Literatura .....	86
5.4.4 Análise .....	89
<b>6 QUADROS SÍNTESE DOS RESULTADOS .....</b>	<b>94</b>
<b>7 DISCUSSÃO .....</b>	<b>101</b>
<b>8 CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>109</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>111</b>

## **AGRADECIMENTOS**

Primeiramente, agradeço ao meu marido, Mário, que é a razão e a motivação de tudo o que eu faço e que participou diretamente da realização desta dissertação, lendo cada palavra que eu escrevi, dando ideias e opiniões sem as quais este projeto não poderia ter sido concluído.

Agradeço a minha família, principalmente a minha mãe, Rowena, que me acompanhou neste e em tantos outros projetos e com quem sempre pude e sempre poderei contar.

Finalmente agradeço a minha orientadora, Prof. Dra. Noely Montes Moraes, que me deu toda a liberdade criativa, o suporte e a orientação que precisei.

7.07.01.01-6 - História, Teorias e Sistemas em Psicologia

7.07.00.00-1 – Psicologia

## **A Jornada das Princesas: de Grimm à Disney**

Orientanda: Brunella Faustini Pontes Antonini Pimentel

Orientadora: Prof. Dra. Noely Montes Moraes

### **RESUMO**

Esta dissertação tem como objetivo analisar as personagens femininas protagonistas dos contos de Grimm: *Branca de Neve*, *Gata Borralheira*, *A Bela Adormecida*, *Rei Sapo* e *Rapunzel*, bem como as personagens femininas protagonistas dos filmes Disney adaptados dos contos de Grimm: *Branca de Neve e os Sete Anões*, *Cinderela*, *A Bela Adormecida*, *A Princesa e o Sapo* e *Enrolados*, com o intuito de detectar as diferenças e semelhanças entre as personagens dos contos e dos filmes na tentativa de determinar o que se manteve e o que se alterou nas diferentes versões das histórias. Os cinco filmes foram assistidos e os cinco contos foram lidos, sendo que todas as dez obras foram mapeadas para a realização de sinopses e análises. A análise das obras e de suas personagens foi alicerçada por um levantamento bibliográfico bem como referenciada pelos pressupostos da psicologia analítica. Os resultados obtidos foram esquematizados em cinco sessões compostas por um sumário de cada um dos contos de Grimm e do filme Disney correspondente, seguido por um levantamento bibliográfico e uma análise que englobou tanto o conto quanto o filme. Também como resultados foram formuladas duas tabelas, uma esquematizando as características das princesas dos contos de Grimm e dos filmes Disney, e outra seguindo os critérios de Marie Louise Von Franz para a interpretação de contos de fadas. Por fim, foi feita uma discussão e considerações finais onde foi possível estabelecer que os temas que se mantiveram inalterados são: a união entre masculino e feminino, a salvação pelo amor, a mãe boa e a mãe má e a jornada heróica; os temas que sofrem alterações em função do momento histórico e da cultura são: atributos de gênero representados pela princesa e pelo príncipe e o formato das uniões amorosas entre príncipe e princesa.

Palavras chave: Psicologia Analítica; Princesas; Contos de Fadas; Disney; Grimm.

## INTRODUÇÃO

Ricas produções culturais, os contos de fadas não apenas entretêm como ajudam a moldar gerações e gerações de crianças no que diz respeito a valores e ideais, ultrapassando as barreiras geográficas, temporais e culturais. Como explicita Marcus Mazzari (2012) na apresentação dos *Contos maravilhosos infantis e domésticos* dos irmãos Grimm, os chamados contos de fadas são “histórias transmitidas oralmente, estruturadas por alguma fórmula recorrente (como o “Era uma vez...”) e nas quais eventos maravilhosos se dão de maneira inteiramente natural”. Dentro desse gênero, talvez o nome de maior destaque seja o dos irmãos Grimm cuja obra está presente em praticamente todos os países do mundo e é o livro alemão mais traduzido.

Os contos de Jacob (1785 -1863) e Wilhelm Grimm (1786–1859) tiveram sua primeira versão publicada em 1812 em um volume que trazia 86 narrativas colhidas da tradição oral principalmente da região do Hesse, na Alemanha, onde os irmãos Grimm residiram por grande parte de suas vidas. A primeira versão de seus contos não tinha as crianças como público alvo, uma vez que até então, nenhuma produção cultural era voltada para crianças. Foi a partir da segunda edição dos contos, publicada em 1819, que os irmãos Grimm, percebendo o sucesso que suas histórias faziam com o público infantil, passaram a adaptar e substituir as passagens de teor muito violento ou sexual.

Segundo Marcus Mazzari (2012), essa autocensura dos contos feita pelos Grimm nunca foi reconhecida por eles. O próprio Jacob Grimm disse que os contos populares alemães nascem da “alma do povo” e são a mais genuína manifestação da “poesia da natureza”. Dessa forma, Jacob afirmava ter a mais estrita fidelidade aos contos populares que coletava para suas compilações. Porém, pesquisas realizadas no século XX deixam claro que ao passarem os contos populares da oralidade para versões escritas, os irmãos Grimm fizeram várias alterações e não foram plenamente fiéis às versões originais. Pesquisas também apontam que, muitas das pessoas das quais os irmãos Grimm recolhiam os contos eram mulheres educadas da classe média europeia, que muito provavelmente, contavam para os irmãos contos de autores anteriores tais como Giambatista Basile e Charles Perrault.

Tendo recolhido diferentes contos de diferentes fontes, os irmãos Grimm padronizaram, completaram e moldaram as narrativas, a partir da segunda edição de sua coletânea, para o público infantil, retirando o conteúdo sexual explícito. A presente dissertação, porém, utiliza os contos da primeira edição dos *Contos maravilhosos infantis e domésticos*, de 1812, que são reconhecidos como os mais fiéis aos contos orais alemães, mantendo a violência e sexualidade crua originais.

Corso e Corso (2006) explicitam que quando os contos que conhecemos hoje como “contos de fadas” eram parte da tradição oral de diferentes povos, não havia distância entre o mundo dos adultos e das crianças, não havendo assim uma preocupação com a formação das crianças e com o que era ou não apropriado para elas, já que não existia uma ideia clara de infância. Foi com a modernidade e o advento da noção de infância que passaram-se a diferenciar produções culturais de crianças e de adultos.

A análise dos conteúdos dos contos de fadas é um exercício de grande relevância, uma vez que estes embasam as produções cinematográficas direcionadas às crianças de nosso século e para elas transmitem valores e dão exemplos que contribuem em sua formação e, dessa forma, na formação da sociedade que essas crianças constituirão.

Considerando a expressiva penetração que estes artefatos culturais tiveram e têm no mundo contemporâneo, entendendo que eles constituem um importante recurso de produção e transmissão de valores e formação de identidade, o estudo do tema pode ser considerado relevante tanto do ponto de vista psicológico quanto do ponto de vista social, visto que podem tanto ter influenciado quanto espelhado: hábitos, normas, modos de conduta, tipos físicos ideais, entre outros aspectos, afetando, ainda que indiretamente, o comportamento de gerações. (BILOTTA, 2010, p 3)

Os temas trazidos pelos contos de fadas dos irmãos Grimm são repetidos ao longo da história e adaptados aos diferentes contextos históricos, tendo sido veiculados em várias formas de mídias, como filmes, música, teatro e publicidade. Talvez o principal canal veiculador dos contos de Grimm, bem como de todos os contos de fada, tenha sido a Disney, que em 1937 lançou o filme de animação *Branca de Neve e os Sete Anões*, a primeira das muitas adaptações Disney de contos clássicos. Criada por Walter Elias Disney em 1923, a Walt Disney Company soma empreendimentos nas áreas de televisão, rádio, parques temáticos e etc, porém o grande expoente da companhia são os filmes de animação. Produzidos pelo Walt

Disney Studios, os longa metragens da Disney são comumente considerados a maior referência mundial em desenhos animados.

Os contos de fada, independentemente da forma como são veiculados, carregam muitos simbolismos arquetípicos, dentre eles, os símbolos femininos que muitas vezes aparecem refletidos na figura da princesa, protagonista de várias histórias. Segundo Gomes (2000), a figura da princesa está presente no imaginário coletivo universal e passou a ser amplamente veiculada pela mídia a partir do advento das princesas Disney.

Na obra *O Feminino nos Contos de Fada* (2010), Von Franz dedica-se à análise profunda do papel das mulheres nos contos de fadas, identificando os aspectos arquetípicos e culturais que as definem. Da mesma forma, a presente dissertação tentará entender o que é arquetípico e o que é próprio do momento histórico, nas princesas das histórias selecionadas e nas tramas que protagonizam. Segundo Von Franz (2010), o caráter arquetípico dessas personagens femininas pode ser determinado pelo gênero do criador desses contos. Uma princesa criada por um homem pode refletir a *anima* desse homem, nesse caso, poderá apresentar características de “mulher-anima”, como a sensibilidade, delicadeza e subserviência, quando a anima desse homem tiver um caráter positivo, ou descontrole emocional, atitudes vingativas e implacáveis, quando for uma anima negativa.

Essa imagem do feminino, na maioria das vezes, não corresponde à mulher real e se restringe à imaginação e aos desejos do homem em relação às mulheres, são imagens vagas e fantasmagóricas que oscilam entre bruxa e fada, princesa e madrasta. Esse modelo de feminino aparece na pesquisa de Xavier Filha (2011) com crianças de dez a quinze anos onde fica claro a preponderância dessa mulher arquetípica nas representações que as crianças fazem da figura da princesa. Características tais como delicadeza, amabilidade e meiguice apareceram nas descrições tanto de meninos quanto de meninas sobre como se caracteriza uma princesa.

Consonantes com a mudança cultural do feminino na atualidade, os filmes mais novos da Disney trazem uma alteração da figura feminina que não mais aparece como essa mulher-anima desprovida de desejo e consciência. Por servirem de espelho para a sociedade, as versões dos contos de fadas alteraram-se ao longo dos anos assim como a sociedade se alterou.

Segundo Billota (2010), os contos funcionam como ponte entre o mundo imaginário e o real e dão indícios dos temas e personagens que povoam o inconsciente coletivo. Essas histórias fantásticas são contada e recontada ao longo do tempo e acabam por perder as características regionais tendo ressaltado seu significado coletivo. A autora ressalta que os meios de comunicação, com destaque para os filmes, trazem imagens arquetípicas imbuídas de aspectos culturais sendo que suas tramas e personagens expressam os conflitos constelados no referido momento histórico do filme.

O trabalho de Guimarães (2008) mostra como a figura da princesa de contos de fadas atuais reflete a mudança no paradigma feminino de “sexo frágil”, submissa ao masculino e lugar de desejo do homem, para mulher forte, desejante e com uma identidade própria.

Esta dissertação tem por objetivo analisar as personagens femininas e suas trajetórias dos seguintes contos de Grimm: *Branca de Neve*, *A Gata Borralheira*, *A Bela Adormecida*, *Rapunzel* e *O Rei Sapo* e, paralelamente, seus correspondes filmes de animação Disney: *Branca de Neve e os Sete Anões*, *Cinderela*, *A Bela Adormecida*, *Enrolados* e *a Princesa e o Sapo*, com foco nas protagonistas femininas. Essa análise será pautada pela tentativa de entender o porquê de determinadas histórias e suas personagens terem se mantido ao longo dos séculos enquanto outras se perderam, bem como os aspectos que se mantiveram e os que se alteraram nas histórias que sobreviveram.

Trata-se de uma pesquisa qualitativa envolvendo coleta de informações nas literaturas nacionais e internacionais disponíveis, sendo que, para isso, serão desenvolvidos os seguintes capítulos:

Capítulo 1 - “Contos de Fada e Psicologia Analítica” – revisão da literatura sobre o tema contos de fada, com destaque para a perspectiva da psicologia analítica, mas também com contribuições da psicanálise.

Capítulo 2 - “Jornada da Heroína” – síntese da revisão da literatura sobre a jornada heróica feminina expressa no processo de individuação da mulher.

Capítulo 3 - “Contos de fadas e princesa:

Capítulo 4 - Método e objetivos da pesquisa.

Capítulo 5 - Resultados: divididos em cinco subcapítulos, sendo que em cada um deles é feita uma sinopse do respectivo conto de Grimm e filme Disney correspondente, bem como uma revisão da literatura sobre a personagem feminina e o

conto ou filme o qual ela protagoniza e por fim, uma análise dos resultados obtidos com a da revisão literária.

Capítulo 5 - Quadros síntese dos resultados obtidos, sendo o primeiro uma organização para interpretação dos contos de fadas de acordo com o critério de Von Franz (2008) e o segundo uma organização dos seguintes aspectos constitutivos das personagens femininas: atitudes/sentimentos predominantes, relação com o masculino, figuras parentais e relação com o masculino.

## 1 CONTOS DE FADA E PSICOLOGIA ANALÍTICA

Von Franz (2008) remonta as origens dos contos de fada aos escritos de Platão sobre os “mythoi”, histórias simbólicas que as mulheres mais velhas contavam às crianças, sendo que, a partir de então, os contos de fadas ficaram vinculados às crianças. Mas antes de serem contados às crianças, os contos eram a “forma principal de entretenimento para as populações agrícolas na época do inverno” (Von Franz, 2008, p 12) na Europa. Por terem sido por muito tempo transmitidos oralmente, muito material foi perdido e alterado já que as sociedades antigas não davam muita importância nem atribuíam caráter científico aos contos. Ainda assim quando começaram a ser registrados de forma escrita, as alterações foram várias e mesmo aqueles que diziam registrar os contos *ipsis litteris*, como os irmãos Grimm, foram expostos em estudos recentes por suas alterações e autocensura dos contos na tentativa de torna-los apropriados ao novo público-alvo que surgia: as crianças.

Muitos estudiosos entendem essas diversas alterações dos contos, que geraram várias versões do mesmo tema, como sendo uma degeneração dos contos originais que perdiam muito de seu valor a cada nova versão que surgia. Von Franz (2008), porém, discorda dessa perspectiva pois entende que as mudanças podem acrescentar e promover o desenvolvimento do conto.

Von Franz (2008) também ressalta que as versões originais dos contos são sagas locais, ou seja, narrativas sobre acontecimentos reais que sucederam a pessoas específicas em um contexto de espaço e tempo determinados. Dessa forma, os contos em sua versão original inevitavelmente se perdem e o que resta são as versões. Segundo a autora, no decorrer das diferentes versões há uma “despersonalização” do conto, que o torna abstrato, contendo em si todas as possibilidades e as mais diversas compreensões e interpretações. “Contos de fadas são abstrações de uma saga local condensada, e cuja forma se cristalizou, o que permite ser mais facilmente contada e retida na memória, pois dessa forma toca mais diretamente as pessoas” (Von Franz, 2008, p 30).

Von Franz (2008) supõe que os contos de fada se originam das experiências individuais de uma pessoa, tomada por conteúdos inconscientes, em sonhos ou alucinações, e que decide dividir essa experiência com outras pessoas que, por sua vez, contam para mais pessoas, e assim por diante. Essas experiências individuais ressoam coletivamente e são repetidas inúmeras vezes exatamente porque trazem

conteúdos arquetípicos, ou seja, não falam apenas da primeira pessoa que sonhou ou alucinou com aqueles conteúdos, mas com todos os seres humanos, uma vez que compartilhamos um substrato comum, o inconsciente coletivo. “Esses eventos psicológicos, que sempre atingem um indivíduo em primeiro lugar, são, no meu modo de pensar, o ponto de partida e ao mesmo tempo o fator que mantêm vivos os temas folclóricos” (Von Franz, 2008, p 31).

Para que possa servir às mais diferentes culturas, povos e épocas, o conto deve ser o mais simples possível. Von Franz (2008) faz uma analogia dos contos de fada com um cadáver, sendo que o conto são os ossos, ou seja a parte que não é destruída, justificando que ele é o núcleo básico e eterno de tudo e que reflete as estruturas arquetípicas básicas. O conto tem um caráter universal que permite que ele sempre seja relevante.

Contos de fadas representam os arquétipos na sua forma mais simples, plena e concisa. Nesta forma pura, as imagens arquetípicas fornecem-nos as melhores pistas para compreensão dos processos que passam na psique coletiva” (Von Franz, 2008, p 9)

O folclorista Vladimir Propp em sua obra “*As Raízes Históricas do Conto Maravilhoso*” (2002), faz um estudo dos contos de fada, denominados pelo autor de “contos maravilhosos”, definidos como o gênero de contos que começa com um dano ou prejuízo causado a alguém ou o desejo de possuir algo. O desenvolvimento do conto maravilhoso se dá com “a partida do herói, encontro com o doador que lhe dá um recurso mágico ou um auxiliar mágico “(...) seguem-se o duelo com o adversário (cuja forma mais importante é o combate com o dragão), o retorno e a perseguição.” (Propp, 2002, p 1).

Propp (2002) entende que, para se estudar os contos maravilhosos, é insuficiente apenas comparar diferentes contos (como é feito no método de amplificação simbólica) sendo “necessário ampliar esses limites e encontrar a base histórica responsável pela criação do conto maravilhoso”. (Propp, 2002, p1). A visão de Propp é considerada por Von Franz que entende a importância da compreensão das raízes do conto. Porém, a autora se interessa mais em entender a experiência psicológica originária do conto do que o contexto material no qual o conto nasceu. A análise de contexto material do conto, a que o estudo de Propp se dedica, vai de encontro à compreensão de Von Franz (2008) de que o conto vive no *illud tempus*, ou

seja, na eternidade atemporal, uma vez que é produto do inconsciente coletivo e não pode ser restrito a um momento histórico.

Obviamente os contos nascem em um momento específico e da experiência de uma pessoa específica, mas uma vez que se tornam coletivos, ganham vida própria e não mais pertencem àquela pessoa ou a aquele tempo. O próprio Propp (2002), na tentativa de remontar a raiz histórica dos contos maravilhosos, admite que não é possível chegar ao fenômeno ou instituição histórica ao qual os motivos do conto se referem, uma vez que “há motivos que não estão diretamente ligados a instituição alguma”. (Propp, 2002, p 9).

É inegável que os contos carregam em si resquícios de tempos históricos anteriores, bem como costumes e ritos desses tempos. Mas uma vez que séculos se passaram e esses costumes e ritos tornaram-se completamente obsoletos, porque os contos continuaram relevantes? “Em outras palavras, o que esses contos evocam para que os povos os sigam lembrando muito depois de terem sido esquecidas as possíveis experiências que os teriam criado?” (Corso e Corso, 2006, p 175).

Bruno Bettelheim (2012) emprega a teoria darwinista para explicar a sobrevivência de algumas histórias, explicando que as histórias que se mantêm são aquelas que oferecem oportunidade para a representação de conteúdos do inconsciente infantil e se adaptam às necessidades atuais, ajudando na elaboração de conflitos e no processo de crescimento e amadurecimento das crianças. Já Corso e Corso (2006) entendem que alguns temas de contos de fada tratam de questões psicológicas humanas relevantes na atualidade, mesmo que essas não tenham sido as questões que fundaram o conto.

“Nossa idéia é então que a eficácia atual dos contos folclóricos em nossa subjetividade não retire suas forças necessariamente do que teria sido sua constelação de sentido inaugural, mas em sentidos outros que ela possa evocar no momento presente da narrativa” (Corso e Corso, 2006)

A leitura da psicóloga junguiana Marie-Louise Von Franz para esse tema se contrapõe tanto à visão de Bettelheim (2012) quanto a de Corso e Corso (2006), uma vez que entende que o que perdura nos contos de fadas ao longo dos séculos são os padrões arquetípicos que eles veiculam, a “estrutura psicológica humana de base e portando universal” que eles refletem. (Von Franz, 2010, p 23). Dessa forma, não

importa o contexto cultural e étnico nem o momento histórico, certos temas sempre irão surgir, pois nascem espontaneamente dos sonhos e do inconsciente das pessoas.

Corso e Corso (2006) criticam a teoria analítica no que diz respeito a interpretação de contos de fadas e chamam de “psicologização antropocêntrica” o uso da teoria arquetípica para o estudo dos contos de fada, uma vez que entendem que ela pressupõe um “simbolismo elementar e primordial” para explicar tanto a gênese dos contos quanto sua permanência ao longo do tempo.

Von Franz (2008) refuta a crítica de Corso e Corso (2006) de que há uma amplitude exagerada na interpretação analítica dos contos de fada, dizendo que na interpretação dos contos de fadas, bem como dos sonhos, deve sim haver uma ampliação simbólica do tema tratado, porém quando essa ampliação é feita por alguém que não conhece a fundo a teoria arquetípica junguiana, certamente a interpretação será falha.

“Quando se aborda arquétipo dessa maneira, qualquer fato pode levar a tudo. (...) Se você começa com o sol, você pode facilmente provar que tudo é sol, e finalmente, que tudo é um tema solar. E, então, você acaba se perdendo no caos das interconexões e dos significados sobrepostos que todas as imagens arquetípicas tem umas com as outras” (Von Franz, 2008)

Da mesma forma, se quem interpreta o conto não se ativer ao caráter *numinoso* do conto (carregado de emoção), ou seja, às emoções que o conto provoca, e olhar apenas pelo ângulo da racionalidade, também terá uma interpretação incompleta. Inversamente, quem ignorar os aspectos objetivos, não conseguindo separar os aspectos numinosos dos aspectos históricos do conto, sendo mobilizado por tudo, cairá no erro de achar que tudo é arquetípico e também fará uma interpretação falha.

Cada pessoa olhará o conto e o interpretará a partir de sua tipologia. Dependendo de suas proposições conscientes, a pessoa que interpreta irá se ater a esse ou aquele aspecto do conto e ignorar outros aspetos. “Por exemplo, um ‘tipopensamento’ tenderá a extrair apenas alguma espécie de pensamento filosófico (...) e passará por cima da mensagem emocional e das circunstâncias afetivas.” (Von Franz, 2008, p 47). Nunca haverá uma interpretação única e inequívoca de um conto, mas é necessário que o intérprete possa apreender o conto de forma mais abrangente possível para que sua interpretação não seja guiada apenas por suas disposições conscientes.

A compreensão de Corso e Corso (2006) do conceito de arquétipo como uma imagem estanque que se repete infinitamente é um tanto incompleta. Arquétipo é imagem e ação, ou seja, não é uma estrutura fixa que se repete sempre da mesma forma pela eternidade.

“A imagem primordial que também chamei de arquétipo (...) tem sobre a clareza da idéia a vantagem de ser viva. É um organismo de vida própria, dotado de força geradora, pois é uma organização herdada da energia psíquica, sistema sólido que não é apenas expressão mas também possibilidade do desencadear do processo energético.” (JUNG, 1991, § 841)

As imagens trazidas pelos contos com temas arquetípicos mobilizam-nos invariavelmente devido a seu caráter numinoso simplesmente por sermos humanos. É nessa força mobilizadora que está a parte de “ação” do arquétipo, ele nos mobiliza a compreendê-lo. É como um enigma que nos seduz e impele a desvendá-lo. A compreensão consciente do arquétipo é uma tarefa impossível já que ele é uma expressão essencialmente inconsciente, mas não é por isso que deixamos de tentar.

De acordo com Von Franz (2008), essas tentativas de compreender um conto tornam-se as várias versões dos contos. Segundo a autora, cada conto descreve apenas um fato psíquico, mas esse fato é tão complexo que inúmeras tentativas são feitas para compreendê-lo, sendo que esse fato nunca chega a se exaurir. Pode-se entender esse “fato” como a totalidade psíquica, ou seja o Self.

Nos diferentes formatos de um mesmo conto, bem como nos diferentes contos, altera-se a forma como os temas arquetípicos se apresentam e as combinações que esses temas podem estabelecer em diferentes culturas e tempos, porém o sentido permanece igual já que “nossas fantasias seguem uma direção determinada.” (Von Franz, 2010, p 31), a direção da tomada de consciência. Nesse sentido, a visão de Von Franz vai ao encontro da idéia de Corso e Corso (2006) de que os contos de fadas se assemelham a um baralho de cartas que permite muitos arranjos.

Para Von Franz (2008), os diferentes arranjos dos símbolos arquetípicos veiculados pelos contos de fada se dão de acordo com o significado compensatório que esses símbolos tem para a consciência de determinada população em determinada época. Se existe essa compensação, as histórias se mantêm, mesmo que reelaboradas e amplificadas, se não existe a compensação, as histórias instintivamente desaparecem. Dessa forma, todas as variantes de uma história tem um

sentido, porém esse sentido pode não mais ser relevante para determinado contexto cultural e social, o que leva a história a se perder.

(...)os contos de fada assumem uma função compensatória para uma atitude coletiva reinante. Numa espécie de forma romântica e vaga, encontra-se, em inúmeros livros de contos de fada, a declaração de que eles são sonhos dos povos e das nações. Os contos de fada parecem, de fato, exercer, no âmbito de um povo, uma função semelhante à dos sonhos, para o indivíduo: eles confirmam, curam, compensam, contrabalançam e criticam a atitude coletiva predominante, assim como os sonhos curam, compensam, confirmam criticam ou complementam a atitude consciente de um indivíduo. É esse o seu tremendo valor e é por isso que eles jamais foram suprimidos ou absorvidos por qualquer ensinamento religioso vigente. (Von Franz, 2008, p 194)

## 2 JORNADA DA HEROÍNA

Pode-se definir “arquétipo”, em linhas gerais, como uma aptidão inata para reproduzir os mesmos temas próprios da espécie humana, sendo que essa aptidão é dotada de uma força intrínseca. “Cada vez que um arquétipo aparece em sonho, na fantasia ou na vida, ele traz consigo uma ‘influência’ específica ou uma força que lhe confere um efeito *numinoso* e fascinante ou que impele à ação” (Jung, 1978, p 62).

“O homem ‘possui’ muitas coisas que ele não adquiriu, mas herdou dos antepassados. Não nasceu tabula rasa, apenas nasceu inconsciente. Traz consigo sistemas organizados e que estão prontos a funcionar numa forma especificamente humana; e isto se deve a milhões de anos de desenvolvimento humano (...) Esses sistemas herdados correspondem às situações humanas que existiram desde os primórdios: juventude e velhice, nascimento e morte, filhos e filhas, mães e pais, uniões, etc.” (Jung, 1989, § 728 )

Dentre os motivos arquetípicos, um dos que tem maior destaque na psicologia analítica é o herói que, segundo Stein (2007), quando constelado, impele o sujeito ao sacrifício da mãe simbólica bem como da atitude infantil passiva, motivando-o a assumir responsabilidades e a enfrentar a vida adulta. Um marco importante na compreensão da trajetória do herói é a obra de Joseph Campbell, autor e estudioso de mitologia, *O herói de mil faces*, publicado em 1949. Em sua obra, Campbell (2007) diz que o chamado heróico marca o limite entre um estado anterior de consciência do herói e um estado mais avançado que será alcançado ao fim da jornada heróica. Esta inevitavelmente acarreta em sofrimento por se tratar de uma morte de quem se era para que um novo Eu possa nascer.

Na maior parte dos casos, o herói é um personagem que não recebe reconhecimento social e é até vítima de desdém, antes de iniciar sua jornada heróica. “Ele e/ou o mundo em que se encontra sofrem de uma deficiência simbólica” (Campbell, 2007, p 41). No caso das heroínas e heróis dos contos de fadas, essa deficiência pode aparecer como um objeto perdido (a exemplo da bola de ouro da princesa de “*Rei Sapo*”) ou uma colocação familiar desfavorável (como “*Cinderela*”, servindo de criada para suas irmãs). Diferentemente dos heróis mitológicos, que obtém triunfos macroscópicos e relevantes a toda a humanidade com sua jornada, as

heroínas e heróis de contos de fadas realizam feitos microscópicos e relevantes no meio pessoal do próprio herói e de sua família.

O chamado heroico é feito ao herói pelo “arauto”, geralmente representado nos contos de fadas por um animal ou uma figura misteriosa, sendo que muitas vezes se trata de um aspecto próprio do herói que foi reprimido. Esse chamado pode aparecer na história como um erro do herói que desencadeia os empreendimentos que irão constituir a jornada heroica. “O erro pode equivaler ao ato inicial de um destino”(Campbell, 2007, p 60).

O arauto exerce um fascínio sobre o herói, que não consegue ignorar seu chamado e, em um dado momento, se vê seguindo-o para alguma jornada por terras desconhecidas geralmente representativas do inconsciente, “como uma terra distante, uma floresta, um reino subterrâneo, a parte inferior das ondas, a parte superior do céu, uma ilha secreta, o topo de uma elevada montanha ou um profundo estado onírico” (Campbell, 2007, p.66). O surgimento do arauto na psique mostra a necessidade de uma transformação, um chamado interno para a jornada em busca de si mesmo.

O herói pode seguir o chamado do arauto por vontade própria, pode ser enviado para sua jornada por algum agente benigno ou maligno, pode acabar se engendrando em uma jornada a partir de um erro que tenha cometido ou a partir de algo que tenha chamado sua atenção enquanto caminhava desavisado. Porém o herói pode também recusar o chamado heróico. A recusa ao chamado indica que o ego não está preparado para deixar o estado de consciência infantil, há uma fixação em um estado regredido de consciência que não pode ser superada naquele momento. Entretanto, em algumas histórias, mesmo depois da recusa inicial ao chamado heróico, o ego consegue reunir forças e partir para a jornada heroica pois o chamado para a transformação se torna muito forte e impossível de ser recusado pois a vida como era conhecida antes do chamado não faz mais sentido para o herói.

Tendo aceitado ao chamado, o herói começa sua jornada se afastando do que é conhecido em direção ao desconhecido. O chamado heróico anuncia o “despertar do eu” e sempre marca um momento de passagem, de transfiguração do ego, de morte de quem se era seguida do nascimento de um novo ser. Muitas vezes, a passagem configurada pela jornada heroica é entre a infância e a adolescência, quando morre a criança e nasce um adulto em potencial.

No limite entre mundo externo e interno (consciência e inconsciente) está o “guardião do limiar”, figura mística frequentemente representada por um ancião ou fada-madrinha (comum nos contos de fadas) que garantem a proteção ao herói e dão-lhe a sensação de contenção simbólica do útero materno. Essa função, porém, é contraditória já que o útero materno protege porém limita e aprisiona, não permitindo o crescimento e as transformações necessárias para o desenvolvimento do ego. O fato de o guardião proteger o herói dos perigos do território desconhecido é, ao mesmo tempo, positivo e negativo pois é exatamente neste território que o herói encontrará a si mesmo e poderá atingir um novo estado de consciência. Dessa forma, o guardião é uma figura a ser respeitada e enfrentada. A atitude frente ao guardião denotará o estágio de consciência do herói e os conteúdos inconscientes que ele é capaz de enfrentar.

O enfrentamento do guardião representa o enfrentamento do pai, da configuração familiar estabelecida, em busca de uma configuração própria. A passagem para o desconhecido implica na morte de quem se era no mundo convencional, anterior ao limiar, e o renascimento nesse novo mundo. É necessário um herói para deixar o território conhecido e protegido, deixar o olhar protetor do pai e se aventurar no mundo extra-familiar.

Segundo Campbell (2007), a iniciação do herói começa a partir do momento que ele cruza o limiar e se defronta com o caminho de provas e testes miraculosos que deve cumprir. O herói enfrentará diferentes obstáculos sendo que, algumas vezes, poderá ser “auxiliado, de forma encoberta, pelo conselho, pelos amuletos e pelos agentes secretos do auxiliar sobrenatural que havia encontrado antes de penetrar nessa região” (Campbell, 2007, p 102). Ao fim da jornada, “quando todas as barreiras e ogros foram vencidos” (Campbell, 2007, p. 111), o caminho do herói culmina no encontro com a deusa. A figura da deusa corresponde ao arquétipo da Grande Mãe e abarca todas as polaridades do universo, é mãe protetora ao mesmo tempo que engole a cria, “é o útero e o túmulo” (Campbell, 2007, p.115).

O encontro com a deusa é o teste final do herói e sua união com ela o domínio total da vida. Pode-se falar em um encontro com a contrapartida feminina no herói, ou seja, sua *anima*, sua voz feminina interior. Stein (2006) define o conceito junguiano de *anima/animus* como a personificação feminina/masculina inconsciente. Animus e

Anima são figuras arquetípicas da psique, sendo arquétipos, tem sua essência fora da psique individual e são do domínio coletivo. A anima/animus estão entre a consciência individual e o inconsciente coletivo funcionando como ponte entre os dois por onde são levados conteúdos do inconsciente para a consciência permitindo ao ego penetrar na profundidade psíquica. “A experiência da anima é a Estrada Real (a via regia) para o si-mesmo.” (Stein, 2006, p 133).

Tendo enfrentado todas as provações da jornada heroica, a consciência do herói foi ampliada e ele pôde possuir essa “mulher-deusa”, representativa de sua mãe (no sentido pessoal e universal), o que o une a seu pai e o coloca nesse lugar de “deus-pai”. O herói se livrou de suas fixações infantis e, agora no lugar de pai, pode ele próprio ser um guia, um sacerdote iniciatório. A sintonia com pai na jornada heroica acontece com a superação do aspecto assustador paterno e a integração dos entes parentais como estruturadores do Ego e não como ameaças.

O encontro com as figuras parentais marca o retorno do herói ao mundo externo trazendo para o domínio do coletivo, os tesouros que encontrou em sua jornada por seu mundo interno, porém ele volta transfigurado devido ao casamento da “alma-herói triunfante com a Rainha-Deusa do Mundo” (Campbell, 2007, p 111) tornando-o também um deus. A figura da deusa simboliza a Mãe-Universal, a Mãe-Natureza, aquela que cria e destrói, “a totalidade do universo, a harmonização de todos os pares de opostos”. De acordo com a psicologia analítica, esse simbolismo da deusa-mãe representa o processo de individuação onde há exatamente essa realização da totalidade (Self) com o centro de gravidade da personalidade saindo do ego e passando para o Self, onde o individual encontra o coletivo. O encontro com a deusa ao final da jornada heroica representa o encontro do si-mesmo ao fim do processo de individuação.

“E quando o aventureiro, nesse contexto é, não um jovem, mas uma jovem, é ela quem, por suas qualidades, sua beleza ou desejo ardente, se mostra apropriada para tornar-se consorte de um imortal. Então, o celeste marido desce até ela e a conduz a seu leito quer ela queira, quer não. E se ela o tiver evitado, as vendas lhes cairão dos olhos; se o tiver procurado, seu desejo será aplacado” (CAMPBELL, 2007, p 119)

De acordo com Campbell (2007), a mulher pode também empreender uma jornada heróica, mas isso não seria necessário já que a própria mulher é o lugar onde o herói quer chegar. Diferentemente de Campbell, Maureen Murdock (1990) entende

que a jornada heróica feminina tem especificidades que não são abarcadas pelo modelo de jornada heróica descrita por Campbell. Na análise de Oliveira (2007), as perspectivas dos dois autores são distintas uma vez que Campbell trata da jornada heróica com foco na mitologia e nos símbolos arquetípicos, enquanto Murdock (1990) se interessa mais pelo desenvolvimento egóico da mulher contemporânea e seu processo de individuação.

A jornada da heroína descrita por Murdock (1990) inicia-se pela rejeição do feminino com características de submissão e dependência, seguido pela adesão à jornada heróica, que a mulher empreende em busca de poder e independência. A jornada compreende as etapas de identificação com o masculino e aquisição de aliados desse gênero, testes e provas heróicas e conquista ilusória de um falso sucesso. Mesmo tendo encontrado o sucesso que procurava, a mulher se sente vazia e sem perspectiva o que a leva a um processo de interiorização e busca do feminino perdido, o que acontece com o enfrentamento de suas angústias e sentimentos áridos, seguido da descida à deusa, ou seja, ao feminino primal. Ao fim do percurso, há a cura da cisão mãe/filha quando a mulher pode integrar suas qualidades femininas às masculinas que adquiriu na primeira metade da jornada.

A jornada heróica tanto do homem quanto da mulher, no plano individual, é o modelo para o processo de individuação. Stein (2006) define o processo de individuação como o surgimento do si-mesmo na estrutura psicológica. A jornada da individuação, assim como a jornada heróica, constitui-se de algumas tarefas, tais como o desenvolvimento do ego e da persona, a retirada de projeções, elaboração de complexos, conscientização e integração de anima/animus e sombra. O desenvolvimento do ego e da persona são tarefas da primeira metade da vida. “O enraizamento do eu no mundo da consciência e o fortalecimento da consciência por uma adaptação o mais adequada possível são de suma importância” (Jung, 2012, § 46).

Na individuação da mulher a desvalorização do feminino é necessária em algum ponto, mas é igualmente necessário o reencontro desse feminino, como coloca Murdock (1990) em sua descrição da jornada heróica -previamente explicitada. Da mesma forma, no nível cultural, o patriarcado foi de extrema importância para o advento da ciência e organização social, porém a perda de tudo que é matriarcal levou a destruição da natureza.

“...quando se sabe das fraquezas e perigos psicológicos da cultura patriarcal, cuja forma extremada no Ocidente contemporâneo levou a uma crise que colocou em perigo a humanidade inteira, se evitará o erro de encarar a ‘consciência matriarcal’ como apenas um legado arcaico e o Feminino arquetípico como ‘relativamente não desenvolvido’.” (Neumann, 2000, p 31)

A visão de Neumann (2000) sobre a individuação feminina vai ao encontro da jornada da heroína proposta por Murdock (1990). O autor entende o começo da vida humana como a fase matriarcal do desenvolvimento, tanto para a mulher como para o homem, representada pela figura do *uroboro* (a cobra que abocanha o próprio rabo) que ilustra a unidade mãe/bebê, consciência/inconsciente. O bebê humano não sobrevive sem os cuidados maternos, que representam o caráter elemental do Feminino, ou seja, o início da vida humana é regida pelo arquétipo da Grande Mãe representado pela mãe real (ou qualquer outro agente cuidador) que cuida, garante a segurança e a proteção e atua como o Self do bebê, uma vez que mãe e bebê vivem em total simbiose. A simbiose mãe/bebê, ou *participation mystique*, como cunhado por Jung, garante que o ego do bebê possa amadurecer e eventualmente sustentar a si próprio, saindo da fase matriarcal e entrando na fase patriarcal.

Neumann (2000) designa esse primeiro movimento de saída da fase matriarcal como “a invasão do uroboro patriarcal”. Apesar de ainda haver um estado de conservação do Self e imersão no materno, o elemento masculino/patriarcal começa a aparecer, constelando o arquétipo do Grande Pai. A entrada na fase patriarcal é essencial para ambos, homens e mulheres, mas é sentida de forma diferente para cada gênero. Se tratando do indivíduo do sexo masculino, a invasão do patriarcal pode ser sentida como libertadora do mundo feminino que o continha, sendo possível a entrada no “mundo do pai”. Já para a mulher, essa passagem pode ser muito mais difícil uma vez que a menina, mesmo tendo um ego desenvolvido e um Self separado da mãe, tem uma conexão de gênero com a mãe real bem como com o elemento feminino arquetípico.

“O relacionamento mãe/filha é o da identificação mútua, e o fato de que a descoberta do Self (na qual a mulher se experimenta como pertencente ao sexo feminino) coincide com o relacionamento primal (no qual ela experimenta a mãe como pertencente ao sexo feminino) leva a um reforço primário de todos esses relacionamentos que passam a existir por meio da identificação” (Neumann, 2000)

Mesmo se separando do Self materno, a mulher carrega o desejo por relações de identificação por toda a vida, o que Neumann (2000) exemplifica com os clãs matriarcais de sociedades antigas. Mas a maior identificação matriarcal que uma

mulher pode atingir é quando ela própria experimenta a maternidade. O vínculo de sangue da gravidez recria o vínculo dessa mulher com sua mãe e a conecta com o feminino perdido na separação mãe/filha inicial.

O encontro com o masculino é essencial para o desenvolvimento feminino. O masculino é o agente necessário à separação e afastamento da relação primal com a mãe e o movimento da menina para o mundo onde esta empreenderá sua jornada heróica, que culminará no reencontro do feminino, mas agora um feminino consciente. A constelação do arquétipo do herói para a mulher só se dá quando essa pôde se deixar tomar pelo masculino, que a impelirá para diante. O masculino libertador-heróico tanto pode ser uma força interna, decorrente do animus feminino, ou um homem real que representa a luz da consciência. Mas mesmo quando esse libertador é um homem real, ele recebe as projeções do animus feminino e é visto como um agente externo que nada tem a ver com os processos psíquicos internos da mulher.

Quando a força do animus está projetada em um homem real, muitas vezes a mulher irá atribuir a ele qualquer movimento rumo à consciência, fazendo com que seu processo de individuação, expansão do ego, esteja atrelado ao homem. Nessa configuração de relacionamento patriarcal, o homem é hierarquicamente superior à mulher e essa fica num lugar de submissão, dessa forma, mesmo ela tendo sido libertada da simbiose materna, não conseguiu se libertar do lugar de filha. Essa mulher filial não assume o poder do feminino de dar segurança e prover já que essas funções cabem ao homem que atribui a si próprio as qualidades paternas e maternas.

“Somente em formas posteriores e mais elevadas de desenvolvimento é que esta força arquetipicamente masculina pode ser experienciada e conhecida pelo que é, como algo interior, a tal ponto que a mulher atinge a ‘autonomia’, isto é, uma relativa independência de seu parceiro externo” (Neumann, 2000, p 30)

Após a passagem para o uroboro patriarcal há a passagem para o patriarcado propriamente dito, o que só pode acontecer quando há uma certa desvalorização da fase anterior (matriarcal). Para que a consciência possa evoluir para uma nova fase, é necessário que a fase anterior não seja mais atraente e assim, possa ser abandonada. Dessa forma, pode-se entender porque o patriarcado (tanto no nível individual quanto no nível da cultura) desmerece e demoniza o matriarcado. No nível da cultura, é muito fácil encontrar episódios onde a sociedade patriarcal teve que literalmente eliminar os resquícios do matriarcado para poder se instituir, a inquisição das bruxas da Idade

Média é um exemplo clássico. No nível pessoal, a repressão de tudo que é inconsciente e a supervalorização do ego como centro da totalidade psíquica é uma tentativa de deixar a fase matriarcal para trás e se lançar à fase patriarcal.

Aqui vale ressaltar, mesmo que as fases matriarcal e patriarcal representem o feminino e o masculino arquetípicos, os gêneros homem e mulher no âmbito físico também são determinantes na individuação. “A totalidade da psique, cujo centro é o Self, existe num relacionamento de identidade com o corpo, o veículo dos processos psíquicos” (Neumann, 2000, p 10). Por outro lado, não se pode esquecer que as características atribuídas ao feminino e ao masculino se referem a arquétipos, ou seja o feminino arquetípico não necessariamente é da mulher, assim como o masculino arquetípico do homem. Quando limitados os gêneros caímos na armadilha da sociedade patriarcal que polarizou os sexos e definiu padrões ideais e inequívocos para os gêneros que não correspondem ao ser humano real.

“Esse caráter inequívoco conduz à sensação de segurança que diz respeito à orientação da consciência na cultura patriarcal, na qual Masculino=homem e Feminino=mulher, e que exige como seu ideal que homem e mulher se identifiquem em termos desta inequívocabilidade” (Neumann, 2000, p 35)

Juntamente com a fixação na fase matriarcal, a mulher pode experimentar o medo do masculino, sendo a fase patriarcal regida pelo masculino no sentido de ser o lugar da lei, da conquista, da separação, características essencialmente opostas ao matriarcado. “A alienação em relação aos homens ou a hostilidade para com eles, muitas vezes a impossibilita para um relacionamento interior com um homem, e torna-se desse modo uma fonte de frieza, entre outras disfunções” (Neumann, 2000, p17). O medo do masculino aparece em muitos contos e mitos onde o homem é bestial e avassalador, sequestrando a jovem mulher e obrigando-a a se casar com ele. Neumann destaca o mito de Coré que é sequestrada por Hades e levada para o reino da morte. O matrimônio-morte também é um tema muito comum, explicitando a noção de que a união com o homem é uma morte do feminino.

A mulher que sai do uroboro materno em direção ao patriarcal, mas se vê presa nele, torna-se tão regredida quanto a mulher que não consegue sair do uroboro materno de início. O aprisionamento no masculino estanca o desenvolvimento feminino, como exemplificado por Murdock (1990) em sua descrição da jornada da heroína. A mulher possuída pelo masculino perde sua feminilidade e torna-se alienada do próprio corpo e “vítima de sua tendência à identificação e se aliena de sua própria

natureza ao superdesenvolver o lado masculino, o lado do animus.” (Neumann, 2010, p 26).

“A mulher como profetiza e como freira, como ‘gênio’ ou ‘anjo’ pode ser uma expressão de sua fixação nesta fase arquetípica (...)” (Neumann, 2000, p 24). Segundo o autor, essa mulher aprisionada no masculino vive como anima do homem que a aprisiona, “como inspiradora, e conseqüentemente pode perder o direito à vida pessoal”. Um exemplo de representações de mulher-anima são as princesas dos contos de fada que são infladas como protótipo de perfeição (de acordo com padrões masculinos dos autores que as criam) e perdem qualquer característica humana, terrena, estando além mundo físico e existindo como uma representação arquetípica do feminino, não como uma mulher.

Mesmo que as princesas dos contos de fada tenham características dessa “mulher-anima”, não é possível distinguir inequivocamente o que é o reflexo da anima masculina e o que é reflexo das mulheres reais que o autor de um conto encontrou e amou em sua trajetória de vida. A mulher pode influenciar a anima masculina, moldá-la e remoldá-la assim como ela própria é influenciada por essa anima, quando tenta se adequar às fantasias masculinas e ser a “fada” dos sonhos de seu homem, perdendo assim sua individualidade e tornando sua consciência indiferenciada a tal ponto que não é possível saber o que é próprio da mulher como individuo ou da anima.

### 3 CONTOS DE FADAS E PRINCESAS: TEMAS ETERNAMENTE RETORNADOS

Oriundas de contos datados de mais de dois séculos atrás ou de filmes modernos, as princesas dos contos de fadas representam modelos de valores e comportamento feminino para gerações e gerações. Certamente, as princesas dos filmes animados da Disney incorporam esse modelo com mais força para as gerações atuais, tanto por uma questão de coincidência temporal quanto pelo fato de terem uma imagem muito marcante, um corpo animado dotado de personalidade e características que tornam a personagem quase real. Billota (2010) ressalta que as princesas Disney são produtos de consumo e não apenas transmitem valores e ideais, mas representam uma estratégia de venda do grupo Disney que é maior e vai muito além dos contos de fadas.

O primeiro filme animado da Disney foi *Branca de Neve e os Sete Anões*, lançado em 1937. Sendo a primeira personagem de um filme Disney uma princesa, foi estabelecida uma conexão entre a magia do mundo Disney e a figura da princesa, tornando essas personagens um carro chefe desse mundo. As princesas são um dos principais símbolos da Disney, e tornaram-se ícones culturais e celebridades do universo infantil, o que foi possível a partir da veiculação cinematográfica dos filmes que elas estrelam e toda a gama de produtos decorrentes deles. *Branca de Neve* é uma das chamadas “princesas clássicas” Disney, juntamente com *Cinderella* e *Bela Adormecida* que, assim como as princesas dos irmãos Grimm, podem ser descritas como *mulheres-anima*, uma vez que expressam o modelo de feminino patriarcal, desconectado da mulher real. Essa caracterização das princesas expressa o fato de elas não apresentarem características individuais marcantes e serem pouco definidas e delimitadas enquanto personagens, exatamente porque pertencem ao coletivo, ou seja, não são representações individuais, são representações inconscientes que trazem conteúdos que a consciência não consegue nomear. Pode-se dizer que essas princesas não são verdadeiramente seres-humanos, não tem vida interior, conflitos de consciência, sua vida é impessoal, sendo marcada pelo modelo coletivo do romance heterossexual que culmina, inevitavelmente, no casamento e no “felizes para sempre”.

As princesas caracterizadas como mulheres-anima predominaram como expressão do feminino nos contos de fadas por séculos, sendo que há uma repetição desse modelo de feminino nas diferentes versões dos contos. Além dos irmãos Grimm, autores como Giambatista Basile e Charles Perrault valem ser destacados, no

que diz respeito à seleção de contos da presente dissertação, sendo que esses autores fizeram versões de alguns desses contos. O conto *Cinderela*, de Perrault, é precursor à *Gata Borralheira* dos irmãos Grimm e principal fonte de inspiração para a *Cinderela* Disney e todos os contos de Grimm selecionados nesta dissertação, com exceção de *O Rei Sapo*, tem correspondência com contos de Basile, que também precedeu aos irmãos Grimm.

Os contos de Basile correspondentes aos contos de Grimm, bem como aos filmes Disney analisados, figuram na coleção de contos de fadas do autor chamada *Pentamerone*, de 1634. Esses contos, além de não terem sido criados para crianças, trazem uma moralidade diferente da contemporânea, apresentando temas tais como necrofilia, incesto e outros que na atualidade, são totalmente recriminados, principalmente uma vez que contos de fada tornaram-se território infantil. A questão da vingança também é muito forte em Basile, sendo que a morte ou os castigos físicos predominam e há um senso de justiça “olho por olho, dente por dente”, também não condizente com a justiça moderna. Vale lembrar que, por serem mais antigos, é provável que os contos de Basile carreguem resquícios mais concretos e literais de antigos ritos do que os contos mais modernos, o que seria uma explicação para a cruza e violência expressa naqueles contos.

Charles Perrault publicou sua coletânea de contos *Os contos da Mamãe Ganso* em 1697, quarenta e três anos depois de Basile. Além da distância temporal dos contos de Basile, os contos de Perrault eram destinados à corte francesa e, por isso, tinham muito mais refinamento do que os de Basile e carregavam a noção cristã de perdão, bondade e gentileza, principalmente tratando-se do comportamento feminino. Perrault escrevia para damas e, conseqüentemente, sobre damas, o que fica especialmente claro em sua versão da *Gata Borralheira* na qual a protagonista, mesmo sendo escravizada, é extremamente delicada e recatada, sendo um modelo perfeito para a *Cinderela* de Disney, “a borralheira de Perrault é adocicada e de uma bondade insípida e não tem nenhuma iniciativa (...) as outras Cinderelas se parecem mais com pessoas de carne e osso” (Bettelheim, 2012, p 343). Bettelheim (2012) também destaca que todos os contos de Perrault são despojados de conteúdos “vulgares” e acrescidos de refinamento estético próprio de seu contexto aristocrático.

Vale ressaltar que os contos dos irmãos Grimm não são autorais, são registros de histórias contadas oralmente e/ou escritas por autores anteriores (tais como Basile e Perrault). Pesquisas apontam que os relatos registrados pelos irmãos Grimm muitas

vezes vinham de mulheres bem educadas da classe média, que provavelmente conheciam os contos de Perrault e Basile e os recontavam para os irmãos, que por sua vez faziam suas alterações a essas histórias. Dessa forma, pode-se inferir que os contos dos irmãos Grimm tratam das mesmas histórias dos contos de Basile e Perrault, porém depois de serem contadas e recontadas por diferentes pessoas, em diferentes épocas e línguas, na melhor expressão do ditado “quem conta um conto, aumenta um ponto”.

As variações entre contos apresentam-se também dentre os próprios contos de Grimm, uma vez que houve dezessete edições da coletânea *Contos Maravilhosos Infantis e Domésticos*. Essas variações estabelecem-se principalmente no que diz respeito aos conteúdos sexuais e violentos dos contos, os quais foram consideravelmente amenizados a partir da segunda edição da coletânea, de 1819, sendo que, a partir dessa versão, as crianças passaram a ser público alvo dos autores. No presente trabalho, foi utilizada a primeira edição dos *Contos Maravilhosos Infantis e Domésticos*, de 1812, a qual não era necessariamente destinada às crianças, apesar do título, e por isso apresenta os conteúdos sexuais e violentos omitidos nas edições seguintes.

As mudanças mais significativas sofridas pelos contos de fadas e especialmente por suas princesas aconteceram com a criação das princesas modernas dos filmes Disney a partir da revolução feminista da década de 60. Essas princesas modernas, tendo como precursora a personagem *Ariel* do filme *A Pequena Sereia*, deixaram de refletir tanto a imagem de anima masculina e passaram a trazer consigo aspectos do arquétipo do herói, refletindo as mudanças sociais. O arquétipo do herói é o modelo para o processo de individuação e a força motora dos grandes feitos heróicos, no caso das princesas dos contos, esses feitos circulam em torno do processo de crescimento, de se tornar mulher. “O herói é uma figura-modelo – um ideal, um fator de direção ou ainda uma imagem – criada pelo inconsciente a fim de superar certas dificuldades incomuns.” (Von Franz, 2008, p 122).

## 4 MÉTODO

Será realizada uma pesquisa qualitativa baseada nos pressupostos da psicologia analítica.

O objetivo do trabalho é analisar as figuras femininas protagonistas dos seguintes contos de Grimm e filmes Disney:

Contos de Grimm	Filmes Disney
1) Branca de Neve	1) Branca de Neve e os Sete Anões
2) A Gata Borralheira	2) Cinderela
3) A Bela Adormecida	3) A Bela Adormecida
4) Rapunzel	4) Rapunzel
5) O Rei Sapo	5) A princesa e o sapo

A seleção de contos e filmes seguiu os seguintes critérios:

- 1) Serem contos dos irmãos Grimm e filmes Disney que tenham correspondência clara e direta entre si, compartilhando o mesmo título e/ou a mesma trama (salvo as alterações contextuais e de época).
- 2) Terem como protagonista uma figura feminina.

Pretende-se, a partir da análise dessas personagens, detectar as diferenças e semelhanças entre as personagens dos contos e dos filmes na tentativa de determinar o que mantêm-se e o que altera-se nas diferentes versões das histórias.

Será realizado um estudo bibliográfico das produções já existentes relacionadas às obras selecionadas, a fim de encontrar referências que elucidem o papel das protagonistas femininas dos contos de fadas nos diferentes momentos históricos e quais diferenças e semelhanças se estabelecem entre essas personagens. Dentre os autores utilizados destacam-se obras de Von Franz (2003, 2008, 2010), Corso e Corso (2006) e Bettelheim (2012) as quais discorrem sobre contos de fada de forma geral, e mais especificamente sobre as cinco histórias selecionadas.

Para cada personagem feminina dos contos e filmes selecionados será efetuada uma sinopse dos contos irmãos Grimm retirados da compilação intitulada *Contos Maravilhosos Infantis e Domésticos* (2012), bem como dos filmes Disney seguido de levantamento bibliográfico e de uma análise.

Posteriormente apresentam-se dois quadros explanatórios:

- Quadro 1 – Organização para interpretação dos contos de fadas, de acordo com Von Franz (2008), contendo os critérios: pessoas envolvidas, definição do problema, peripetéia, clímax e conclusão.

- Quadro 2 – Síntese dos aspectos constitutivos das personagens femininas: atitudes/sentimentos predominantes, relação com o masculino, figuras parentais e relação com o masculino.

Os critérios de Von Franz para interpretação dos contos podem ser definidos da seguinte forma:

- 1) **Pessoas envolvidas (*dramatis personae*)**: quantas pessoas aparecem no começo do conto.
- 2) **Início (definição) do problema**: qual questão se apresenta logo no início do conto? Qual a definição psicológica dessa questão?
- 3) **Peripetéia**: altos e baixos do conto.
- 4) **Clímax**: ponto alto do conto, onde o problema inicial é posto em cheque, encaminhando a história para uma resolução.
- 5) **Conclusão**: finalização do conto.

## 5 RESULTADOS

### 1. Branca de Neve/ Branca de Neve e os Sete Anões

#### 1.1 Sinopse do conto

##### **Branca de Neve (Grimm)**

Uma rainha costurava, no inverno, ao lado de uma janela negra como o ébano, derrepente picou o dedo com a agulha, e três gotas de sangue pingaram sobre a neve, o que a deixou admirada e a fez pensar que, se tivesse uma filha, gostaria que fosse branca como a neve, vermelha como o sangue e com os cabelos negros como o ébano da janela. Seu desejo foi atendido e a rainha teve uma filha a qual chamou Branca de Neve. A rainha consultava seu espelho, perguntando quem era a mais bela do mundo, ao que ele sempre respondia: "*vós sois a mais bela*". Quando Branca de Neve fez sete anos, o espelho mudou sua resposta, dizendo que agora, Branca de Neve era a mais bela do reino

Cheia de inveja, a Rainha chamou um caçador e ordenou que ele matasse Branca de Neve e lhe trouxesse seu coração como prova, na esperança de voltar a ser a mais bela. Pronto para matar a bela princesa, o caçador desistiu ao ver que ela era a menina mais bela que já havia encontrado e a mandou fugir e se esconder na floresta; para enganar a rainha, entregou a ela o coração de um cervo. A rainha assou o coração e o comeu, acreditando ser de Branca de Neve mas, ao consultar o espelho mágico, descobriu que Branca de Neve ainda vivia e continuava sendo a mais bela.

Branca de Neve fugiu pela floresta, até encontrar uma casinha onde moravam sete anões. Na esperança de que eles a deixassem ficar, limpou toda a casa e cozinhou, adormecendo nas camnhas dos anões, as quais juntou para que a coubessem. Quando os anões chegaram do trabalho, levaram um susto com a moça, mas a deixaram ficar com a condição de ela continuasse arrumando e cozinhando.

A rainha descobriu o esconderijo de Branca de Neve e resolveu matá-la ela própria. Disfarçada de uma velha vendedora, foi até a casa dos anões e ofereceu um laço de fita a Branca de Neve, que o aceitou. A rainha ofereceu ajuda para amarrar o laço em volta da cintura de Branca de Neve e, ao fazê-lo, apertou-o com tanta força que Branca de Neve desmaiou, levando a rainha a achar que a havia matado. Quando

os anões chegaram e viram Branca de Neve sufocada pelo laço de fita, rapidamente o cortaram e ela voltou a respirar. Os anões advertiram Branca de Neve a não abrir a porta da casa para estranhos.

A rainha novamente descobriu que Branca de Neve não estava morta, e voltou a se disfarçar, mas desta vez foi oferecer uma escova de cabelo envenenadas à moça. Ao dar a primeira escovada, Branca de Neve caiu no chão, desmaiada. Quando os anões chegaram e a viram, rapidamente retiraram a escova de seus cabelos e ela acordou. Descobrendo que não havia atingido seu objetivo, a rainha decidiu usar outro método, uma maçã enfeitiçada. Voltou a casa dos anões e ofereceu a fruta a Branca de Neve que ficou desconfiada, mas a rainha cortou a maçã ao meio e comeu a parte que não estava enfeitiçada, levando Branca de Neve a comer a metade enfeitiçada. A maçã engasgou na garganta de Branca de Neve, que ficou sem ar e desmaiou. Quando os anões chegaram e viram Branca de Neve desacordada, tentaram ajudá-la, mas não sabiam o que causara tudo aquilo, e pensaram que ela estava morta. Por achá-la tão linda e corada, como se estivesse viva, os anões não tiveram coragem de enterrá-la, e a puseram em um caixão de vidro.

Certo dia, um príncipe que andava pelas redondezas avistou o caixão de vidro, e dentro a bela donzela. Ficou tão apaixonado, que perguntou aos anões se podia levá-la para seu castelo. O príncipe passou a querer o caixão constantemente a seu lado, e seus servos tinham que carregar Branca de Neve para todo o lugar, até que um deles se irritou e resolveu bater nas costas de Branca de Neve, fazendo sair o pedaço de maçã que estava em sua garganta, e ela pôde novamente respirar..

O príncipe a pediu em casamento, e convidou para a festa a rainha má, que compareceu, morrendo de inveja. O príncipe a obrigou a calçar pantufas de ferro em brasa e a dançar com elas, a rainha dançou e dançou até, finalmente, cair morta.

## 1.2 Sinopse do filme

### **Branca de Neve e os Sete Anões (Disney)**

Branca de Neve é uma jovem mantida como criada por sua madrasta má, a rainha. Certo dia, um jovem príncipe ouviu Branca de Neve cantar e se encantou pela moça que, apesar de também gostar dele, se escondeu envergonhada, o príncipe, porém, prometeu que voltaria para encontrá-la. A rainha perguntava constantemente a seu espelho mágico quem era a mulher mais bela do reino; o espelho sempre dizia que a rainha era a mulher mais bela, porém, certo dia, disse que a mais bela do reino era Branca de Neve, o que levou a rainha a querer matá-la. A rainha pede ao caçador para que mate Branca de Neve e como prova da morte, leve seu coração em um baú, mas ele não consegue matar a menina e, para enganar a rainha, põe o coração de um cervo no baú e leva para a rainha.

Sendo poupada pelo caçador, Branca de Neve foge pela floresta para que a rainha não a encontre e se depara com árvores e animais que muito a assustam. Passado o choque inicial, Branca de Neve conhece alguns animais da floresta com quem faz amizade e cuida maternalmente. São os animais que levam Branca de Neve para a casa dos sete anões onde a moça limpa e cozinha esperando que isso convença os moradores a deixá-la ficar. Quando os sete anões chegam, se assustam com a menina dormindo em sua cama, mas logo se encantam com sua beleza e a deixam ficar.

*Zangado, Atchin, Feliz, Mestre, Dengoso, Dunga e Soneca* passavam o dia trabalhando na mina enquanto Branca de Neve cuidava da casa. A rainha acreditava que Branca de Neve estava morta, porém quando pergunta ao espelho quem é a mulher mais bela do reino, o espelho diz que Branca de Neve, morando na casa dos anões, continua sendo a mais bela. A rainha então decide que ela própria matará a jovem e para isso, faz um feitiço que a transforma em uma velha senhora, além de envenenar uma maçã.

A rainha, transfigurada de velha através de um feitiço, vai até a casa dos anões enquanto Branca de Neve estava sozinha e lhe oferece a maçã envenenada, a menina morde a maçã e cai desacordada. Os anões chegam imediatamente, chamados pelos animais amigos de Branca de Neve, e perseguem a rainha, fazendo-a cair de um penhasco e morrer. Os anões não conseguiram enterrar Branca de Neve, pois ela

estava corada e parecia viva, dessa forma, a colocaram em um caixão de vidro. O príncipe, que desde o primeiro encontro procurava por Branca de Neve, a encontrou em seu caixão de vidro e a beijou, a jovem voltou à vida e os dois foram juntos para o castelo do príncipe.

### **1.3 Revisão da literatura**

Bettelheim (2012) cita como principal tema da história de Branca de Neve a relação entre mãe/madrasta e filha e as mudanças que essa relação sofre da passagem da infância para a adolescência da filha. Branca de Neve, assim como A Bela Adormecida, foram crianças muito desejadas e amadas na infância. No caso de Branca de Neve no conto de Grimm, sua mãe desejou que ela fosse branca como a neve, vermelha como o sangue e negra como o ébano da janela, e assim a menina nasceu com a pele branca, os lábios vermelhos e os cabelos negros. O autor entende a simbologia das cores branca e vermelha juntas como a dualidade da jovem mulher, que carrega a pureza da infância representada pelo branco, mas começa a encontrar o vermelho, simbólico do sangue que vem com o início da vida sexual.

A mãe de Branca de Neve espeta o dedo em uma agulha e deixa cair um pouco de sangue na neve e é dessa imagem que forja seu desejo para a filha. Essa mãe boa do início rapidamente morre simbolicamente dando lugar à madrasta. Na versão original do conto dos irmãos Grimm, a morte não é real e a rainha que tenta matar a filha é, do começo ao fim, a mãe biológica de Branca de Neve, porém a versão mais conhecida da história traz essa alternância real, onde morre a mãe e aparece a madrasta. De qualquer forma, a mãe boa que deseja muito a filha não é mais a mesma quando essa criança atinge a idade de sete anos.

Curso e Corso (2006) destacam que a idade de sete anos, na época em que nasceu esse conto, era marcante como fim da infância e início das responsabilidades sociais. Porém, na contemporaneidade, é difícil compreender uma pessoa de sete anos como não sendo uma criança e como representando uma ameaça para alguém, como acontece com a mãe de Branca de Neve. Dessa forma, os autores entendem como compreensível a alteração feita pela Disney, que representou Branca de Neve como uma adolescente.

Curso e Corso (2006) lembram que o crescimento da filha se dá na mesma proporção que a mãe envelhece, ou seja, os atrativos femininos e a sexualidade da filha ascendem na medida que os da mãe decaem, “a juventude da mãe morrerá

esperneando e não há lugar para duas mulheres desejáveis no núcleo familiar” (Corso e Corso, 2006, p 75). Os autores explanam as razões dos repetitivos conflitos entre mãe e filha nos contos de fadas e na vida. Seria apenas uma questão de inveja e medo de substituição da mãe pela filha? Os autores trazem o outro lado dessa briga e dizem que, muitas vezes, essa rivalidade se expressa mais no sentimento da filha do que na mãe, sentimento esse de não ter sido amada o suficiente, amamentada o suficiente e cuidada o suficiente. As mágoas da filha para com a mãe também se referem a uma insatisfação consigo mesma, sendo que a filha atribui à mãe as razões para isso. Para os psicanalistas, essa insatisfação refere-se ao fato de as mulheres serem castradas, não possuírem o falo e culparem suas mães por isso. A questão da maçã envenenada também diz respeito a essa recusa à mãe, uma vez que, psiquicamente, a comida costuma se associar às questões maternas. A mãe é a primeira fonte de alimento do bebê, dessa forma, tudo que se refere à comida acaba por aludir à mãe. A recusa à comida, como acontece nas anoréxicas, pode dizer respeito a uma recusa à mãe, da mesma forma que a fantasia da comida oferecida pela mãe (sua maternagem) estar envenenada “é uma forma de lhe dizer que seu leite é ruim, que seu alimento não nutre, mata”. (Corso e Corso, 2006, p 83)

O conflito mãe e filha que se estabelece é entendido por Bettelheim (2012) em um contexto edípico, baseando-se no conceito psicanalítico que utiliza o mito de Édipo para descrever a relação entre pais e filhos em um momento da infância no qual a simbiose com a mãe é interdita pelo pai e inicia-se uma “competição” do filho com o genitor do mesmo sexo pelo genitor do outro sexo.

Na história de Branca de Neve o pai não é citado ou é muito pouco citado, porém Bettelheim (2012) entende que é por esse masculino que mãe e filha disputam. O autor atribui à figura do caçador o lugar de pai, uma vez que ele, na tentativa de agradar a rainha, concorda em matar Branca de Neve porém não o faz, agindo como um pai protetor. Essa proteção, porém é falha, já que o caçador não a mata diretamente, mas a deixa na floresta para morrer por outras vias. A escolha da imagem do caçador, segundo Bettelheim (2012), presta a uma expressão da proteção, o pai-caçador pode livrar a criança dos animais, representantes dos desejos inconscientes, ou seja, ele pode protegê-la dela mesma, o que o pai-caçador de Branca de Neve não faz.

Outro possível “pai” de Branca de Neve seria o espelho. Corso e Corso (2006) o descrevem como “um olhar pregado a uma parede no quarto da madrasta” e que só faz elogiá-la e não vê mais ninguém se não ela, até que um dia sua filha cresce e ele

pode ver a beleza da jovem, o que enfurece a madrasta, que não tem mais exclusividade frente ao olhar desse homem.

O conto de Grimm difere do filme Disney no aspecto de que a mãe/madrasta deseja comer partes do corpo de Branca de Neve (coração, pulmão ou rins, dependendo da versão), enquanto no filme, a madrasta quer o coração de Branca de Neve como prova, mas não é feita nenhuma menção a antropofagia. Propp (1997) destaca que os rituais de deglutição datam de tempos muito antigos, sendo que esse tema se repete em diversos mitos e geralmente têm a finalidade de incorporar as características desejáveis do indivíduo que é ingerido. No caso de Branca de Neve, fica claro que o objetivo da rainha é tomar para si a juventude da princesa, matando-a no processo, garantindo que não haja competição.

No tema da competição entre pais e filhos, Bettelheim (2012) diz que faz parte do processo edípico a competição da filha com a mãe, bem como do filho com o pai, porém é quando essa equação se inverte que jaz o problema. Uma mãe que tenta competir com a filha e provar que ela é mais adolescente que a própria filha, mais bela, mais jovem e mais atraente, torna a vida de ambas infernal, já que a filha, ou terá que se curvar e ter suas potencialidades tolhidas, tornando-se eternamente coadjuvante à mãe, ou terá de fugir, como é o caso de Branca de Neve, o que acaba por gerar culpa nessa filha.

Branca de Neve foge de sua mãe/madrasta e vê-se sozinha na floresta. Bettelheim (2012) destaca a universalidade do tema da busca de um novo lar, o que acontece geralmente nesse início da vida adulta onde a casa parental torna-se insuportável. Propp destaca o motivo da floresta relacionando-se sempre à mudança de fases e à renovação, sendo onde acontecia, nas civilizações antigas, o rito iniciático, onde a criança tornava-se adulto. Porém, no caso de Branca de Neve, mesmo tendo encontrado um novo lar, ela não consegue livrar-se por completo da madrasta/mãe, uma vez que esta vai atrás de Branca de Neve, que por sua vez permite sua aproximação. Bettelheim (2012) explica que não é possível nos livrarmos por completo de nossos pais e do impacto que eles tem em nossas vidas, o que devemos fazer é tentar elaborar os conflitos, não fugir deles.

Na casa dos anões, Branca de Neve não é mais uma criança, já que tem que trabalhar e acaba até por exercer um papel maternal, o que reforça o lugar infantilizado dos anões. No filme Disney, a maternagem de Branca de Neve, segundo Gomes (2000), fica explícita na cena em que ela consola um passarinho perdido de seus pais, bem como em seu carinho e cuidado com os anões e os animais da

floresta. A autora também explicita o lado “professoral” da princesa que ensina etiqueta e higiene aos anões.

Segundo Bettelheim (2012), os anões representam o mundo do trabalho, uma vez que suas vidas se restringem ao trabalho na mina e não há tempo para a recreação. Até o número sete, segundo o autor, é representativo do trabalho, sendo sete dias da semana, sete dias de trabalho. O número sete também pode ser representativo dos sete metais conhecidos em tempos antigos, o que relaciona-se com o lugar dos anões no folclore teutônico, como trabalhadores da terra, extratores de metal, como são os anões de Branca de Neve. Anões, segundo Von Franz (2010), representam o animus em seu aspecto positivo, relacionado aos aspectos criadores inconscientes e expressando um potencial criativo feminino que ainda não pode ser vivido.

Apesar de representarem esse aspecto nascente do animus de Branca de Neve, expresso no trabalho, os anões não são homens, são “homenzinhos”. Bettelheim (2012) os descreve como pessoas de desenvolvimento interrompido, eternas crianças pré-púberes que não experimentam conflitos psicológicos e vivem uma vida concreta, calcada nos aspectos materiais. Segundo o autor, a tentativa da Disney de individualizar esses anões, dando a eles nomes e personalidades, atrapalhou a compreensão dessas figuras como projeções do estado pré-individual e prematuro da própria Branca de Neve.

Corso e Corso (2006) destacam a caracterização dos anões como velhos, além de como crianças, “eles tem as barbas da velhice e o tamanho das crianças” (p 81), sendo que, em ambos os casos, trata-se de pessoas distantes da sexualidade, tornado esse um lar assexuado, onde Branca de Neve não deve se preocupar com sua beleza e os efeitos que ela pode ter. Os autores também relacionam o ambiente de fraternidade da casa dos anões com o grupo de pares que é estabelecido na adolescência para abarcar as angústias dessa fase. Assim como na turma dos anões, na turma de adolescente o ambiente é seguro, igualitário e não sexual, pelo menos costuma haver uma tentativa para isso, uma vez que se acredita que o interesse sexual entre amigos acaba por dar fim à amizade.

Mesmo protegida na casa dos anões, a madrasta encontra Branca de Neve, ou seja, mesmo que tentemos fugir dos conflitos decorrentes do crescimento, teremos que crescer em algum momento. Bettelheim (2012) assinala que a presteza com que Branca de Neve deixa a madrasta entrar, apesar das advertências dos anões, indica o quando as tentações oferecidas por ela são condizentes com os desejos da jovem

princesa. O autor evidencia as semelhanças entre mãe e filha, sendo que Branca de Neve é seduzida, no conto de Grimm, pelo pente, cordão de espartilho e maçã que a madrasta traz, demonstrando que a sedução e a vaidade, características atribuídas à madrasta, não estão tão distantes de Branca de Neve. Bettelheim (2012) mostra que a lição do conto é que, se não experimentarmos e aprendermos a domar os perigos da vida, não cresceremos e não poderemos nos unir ao príncipe.

O clímax da história dá-se pela mordida na maçã, que no conto de Grimm, é dividida entre Branca de Neve e a madrasta, o que Bettelheim (2012) entende como uma comunhão entre as duas com o compartilhar dos desejos sexuais maduros e a comum condição de mulheres. O autor aponta que mesmo atingindo a maturidade física, Branca de Neve não estava preparada para a sexualidade de fato e precisou ter um período de inércia em seu caixão de vidro para recuperar-se. Corso e Corso (2006) entendem o sono de Branca de Neve como uma entrega ao desejo do príncipe, que se apaixona por ela, no conto de Grimm, enquanto está adormecida, mostrando a sedução feminina através da passividade.

Von Franz (2010 ) lembra que o vidro é um material isolante. Dessa forma, o caixão de vidro é um ambiente de total isolamento, onde Branca de Neve está distante de qualquer contato humano, assim como é dito das “pessoas de vidro”, com quem não há contato sentimental.

No conto de Grimm, o príncipe da história aparece apenas no fim para tirar Branca de Neve de seu sono. Porém no filme *Branca de Neve e os Sete Anões*, há a inclusão de um encontro prévio entre a jovem e o príncipe onde acontece o apaixonamento de ambos, o que, segundo Gomes (2000) é uma tentativa de tornar a história mais romântica, já que “um príncipe passando e negociando com anões para levar uma linda menina imobilizada em um esquife, pelo simples prazer de olhá-la, não teria o mesmo impacto” (p 166). A autora também ressalta a substituição do tapa nas costas de Branca de Neve para tirar a maçã presa, no conto, por um beijo como servindo ao mesmo propósito, no filme.

## 1.4 Análise

Gomes (2000) fala do “poder mitológico” da Disney de criar ícones culturais, sendo que dentre esses ícones, a autora destaca a personagem Branca de Neve como sendo o principal. *Branca de Neve e os Sete Anões* (1937) foi o primeiro filme animado dos estúdios Disney e o primeiro longa metragem animado da história, trazendo uma revolução para o cinema mundial.

A personagem criada pelos estúdios Disney respondia a um ideal de beleza da época, sendo a única princesa de cabelos curtos, expressando a moda e os padrões da década de 30. Vale fazer um paralelo com a personagem *Betty Boop*, muito popular na mesma década, que inaugurou a possibilidade de expressão de uma figura feminina sexualizada no mundo dos desenhos. Betty Boop tem formas femininas e usa roupas reveladoras, mas ao mesmo tempo, tem uma proporção corporal infantil, o que também pode ser visto em Branca de Neve que, segundo Gomes (2000), tem uma cabeça desproporcional ao corpo, condizentes com um bebê. Ambas as personagens trazem essa dualidade do adulto infantil, o que representa a sexualidade feminina da década de 30 que começava a ter um caráter sedutor expresso por atitudes brincalhonas e despreziosas, a exemplo de atrizes como Claudette Colbert.

Gomes (2000) destaca que Branca de Neve é a princesa mais deliberadamente infantil entre as princesas Disney, assim como o filme *Branca de Neve e os Sete Anões* é totalmente voltado para crianças, trazendo cores fortes e brilhantes, formas arredondadas e personagens atraentes para o público infantil, como os anões e animais que protagonizam cenas de ação e humor. A autora também caracteriza o filme como representante da estética *kitsch*, termo que designa um produto da industrialização e da cultura de massa sobrepondo a funcionalidade das vanguardas europeias, representativo do ideal americano e da hegemonia *hollywoodiana*, que prioriza o apelo popular à erudição. Gomes (2000) caracteriza *Branca de Neve e os Sete Anões* como precursor da “disneyzação” da cultura, fenômeno de escapismo e tentativa de tornar lúdico e fantástico um momento histórico marcado pelas guerras.

É a alteração de fases da vida de Branca de Neve que estabelece o conflito que constitui a história. Em ambos, conto e filme, não é descrita a vida de Branca de Neve como criança, sendo que a história realmente tem início quando a menina cresce. Esse “crescer” é o estopim para a temática principal da história, a inveja da mãe para com a filha, inveja essa calcada na beleza da jovem. Na maioria das histórias, a beleza atua como indicativa de virtude e serve como distinção entre os “mocinhos” e

os vilões da história, porém em Branca de Neve, tem-se a descrição da rainha má, da madrasta como sendo bela.

O fato de a rainha ser apresentada em suas características “más”, ordenando a morte de Branca de Neve, no momento em que o espelho lhe diz que já não é a mais bela do reino, talvez expresse que a perda da beleza é que aciona o caráter “mau” na mulher. Até o momento em que o espelho faz esse anúncio, não há evidências da maldade da rainha. Aliás, no conto de Grimm, ela é uma mulher que deseja muito a filha, porém essa mulher morre (real ou simbolicamente, dependendo da versão) e dá lugar à madrasta, essa sim má. A conclusão a que se chega é que essa mulher não foi sempre má, ela tornou-se má e essa mudança é marcada pelo passar do tempo, pelo seu envelhecimento que determina a perda de sua beleza e assim, a perda de sua bondade. A associação da beleza com a juventude é comum a todas as histórias, novas ou antigas, e uma vez que a beleza também é marca de bondade, a associação entre juventude e bondade torna-se inevitável.

A mãe boa da infância de Branca de Neve deseja muito sua filha, e esse desejo molda a criança, as palavras da mãe dão forma ao corpo da criança. Aqui cabe a teoria Lacaniana do estagio espelho, quando o sujeito se forma a partir do olhar materno. A criança nasce na fala da mãe antes de nascer na realidade, e se não há esse filho imaginado, o filho real não poderá se constituir como sujeito. Porém, sempre que o filho real nasce, o imaginário morre uma vez que o real será sempre diferente do que a mãe imaginava e nunca corresponderá por completo a seus desejos. Talvez a repetição da morte materna no início da vida das princesas trate de uma inversão dessa situação, em vez de morrer o bebê imaginado, morre a mãe que imaginou o bebê, até porque a mãe que a mulher deseja ser morre quando ela realmente se torna mãe.

É interessante pensar que quem marca a mudança na forma da mãe/madrasta ver a filha é o espelho, quando esse lhe diz que Branca de Neve é mais bela do que ela. Esse papel do espelho reforça a concepção de que este é o rei, o marido da madrasta, uma vez que é a partir do olhar desse homem, de sua opinião de que a jovem Branca de Neve é mais bonita que a mãe que a rainha resolve matá-la. Certamente esse é um rei fraco, apenas uma moldura, um suporte para que a rainha possa se estabelecer como soberana, um reflexo para ela se ver e se adorar a partir dos olhos masculinos que a adoram, um objeto. Outro exemplo do pai fraco é o caçador, que não atende ao desejo da rainha, mas também não se coloca e nega sua vontade, ele mente e age sorrateiramente levando um coração falso para ela e, da mesma forma, não protege

sua filha, embora se compadeça dela e, para aliviar sua consciência, não a mata diretamente, mas a deixa para morrer. Pode-se entender que não há nessa história espaço para o masculino forte uma vez que a rainha má não concede esse espaço, é como a abelha rainha que se utiliza do zangão para depois matá-lo e reinar solitária.

Com tantos referenciais masculinos fracos, Branca de Neve, em sua fuga da rainha, encontra os anões que trazem um novo referencial de masculino. Os anões, tanto no conto quanto no filme, são desprovidos de sexualidade. Seriam como eunucos, homens castrados cuja vida restringe-se ao material e isentos de subjetividade. A versão da Disney tenta acrescentar-lhes uma certa individualidade, dando nomes e personalidades próprias a cada um dos anões, mas mesmo assim, eles continuam sendo seres assexuados e cujas vidas gira em torno do trabalho. Apesar dessa caracterização, não se pode dizer que os anões são mais um representante do masculino fraco para Branca de Neve pois, diferentemente de todos os homens de sua vida até então (espelho e caçador), eles tentam protegê-la da rainha, o que os tornam os primeiros representantes de um masculino positivo na vida de Branca de Neve.

Vale ressaltar que o caráter desprovido de sexualidade conferido aos anões tanto no conto de Grimm quanto no filme da Disney exprime um grande preconceito e ignorância perante a pessoa anã real, porém vale pensar como eram entendidas essas pessoas antigamente e a quantidade de superstições que deveriam ser depositadas nelas.

O período de estada na casa dos anões parece ser um intervalo, uma pausa para Branca de Neve poder lidar com sua própria sexualidade nascente e sua feminilidade. Corso e Corso (2006) chamam os anões de “parteiros” do processo de saída do desejo do pai para o encontro do príncipe. Na casa dos anões, o sexo e os conflitos decorrentes dele não eram uma questão, uma vez que os anões não sofrem desse tipo de conflito. Tendo os anões como referência, Branca de Neve aprende a trabalhar e a ocupar sua vida disso, podendo deixar de lado as complicações do crescimento. É como um pré-adolescente que se afunda nos livros e se dedica por demasiado à escola na tentativa de fugir de seu próprio corpo e de seus desejos. Porém não é possível fugir de si mesmo e do que é instintivo e natural do ser humano. Talvez seja possível (no caso do estabelecimento de uma fuga neurótica), mas certamente não é desejável. Sendo um período finito, essa estada na casa dos anões foi benéfica para Branca de Neve, para que pudesse crescer em paz e ser bonita em paz, sem as pressões exercidas pela mãe.

Pode-se pensar que esse período foi interrompido bruscamente e talvez na hora errada, uma vez que Branca de Neve não estava preparada para encarar o mundo por conta própria e acaba sucumbindo à sexualidade prematura, o que é representado pela mordida na maçã envenenada seguida de uma paralisia semelhante à morte. Entendida como o fruto do pecado, a maçã tem como simbolismo mais conhecido o sexo, representado como a proibição divina, infringida por Eva, na história bíblica de Adão e Eva, epítome do machismo histórico. Pode-se pensar que a mãe levou esse pecado para a filha, de acordo com uma compreensão de que a mulher carrega o pecado do sexo e da sedução. A mulher mais velha levou a pura jovem para o “mau caminho”. Mas a pura jovem não é tão pura assim, ela não foi forçada a comer a maçã, ela desejou essa maçã, expressando sua dualidade já forjada em seu nascimento: ela é branca como a neve, mas vermelha como o sangue. Bettelheim (2012) destaca a questão da dualidade de Branca de Neve no que se refere ao momento do conto de Grimm no qual ela e a madrasta dividem a maçã e Branca de Neve fica com a parte vermelha e envenenada, provando do veneno e do vermelho, associado ao sangue tanto da iniciação sexual quanto da menstruação - também anunciado a possibilidade de iniciação sexual.

É a mordida na maçã que possibilita o encontro com o príncipe, “é morder essa maçã que altera o destino de Branca de Neve, morre uma menina e nasce uma mulher, o veneno é a sexualidade” (Corso e Corso, 2006, p.83). A mãe “ensina” à filha como ser mulher ao oferecer-lhe a maçã, sendo que, no conto de Grimm, são evidenciados outros truques também, tais como amarrar o corpete e pentear os cabelos, mas a cada ensinamento a filha acaba desacordada, demonstrando que ainda não está pronta para ser mulher, fica inconsciente frente a essas questões e não consegue integrá-las.

Corso e Corso (2006) falam sobre a relação conturbada entre Branca de Neve e sua madrasta/mãe e as ambiguidades dessa relação destacando que, no conto de Grimm, a jovem a deixa entrar na casa três vezes seguidas, mesmo sendo alertada pelos anões a não fazê-lo. É dito no conto que a rainha está disfarçada, com o rosto pintado, porém vale pensar na disponibilidade de recursos de disfarce daquela época, e se, em algum nível, Branca de Neve não sabia que aquela era sua mãe. Por outro lado, a rainha teve três oportunidades de matar a filha e em nenhuma o fez efetivamente, sendo que sempre havia a possibilidade de salvação. Esse jogo das personagens descreve bem a relação mãe/filha, onde o ódio e o amor andam de mãos dadas, onde a proximidade é desejada mesmo com todos os danos causados, onde se quer fugir da mãe, mas não se quer abandoná-la por completo. A maçã

envenenada representa esse objeto de desejo que causa a morte, assim como a relação com essa mãe má é desejada apesar de ser o que mata a filha.

A mordida na maçã como símbolo da proximidade letal com a mãe, deixa Branca de Neve anestesiada e inconsciente. O investimento exagerado nas figuras parentais consome toda a energia de uma pessoa e esta torna-se morta para o mundo externo. Branca de Neve retira-se da vida e fica reclusa em seu caixão de vidro, impossibilitada de existir.

É nesse sono de morte que o príncipe encontra Branca de Neve. No filme da Disney, ele já estava procurando por ela desde que se conheceram, o que torna mais socialmente aceito o fato de ele beija-la. O recurso de fazer com que o casal se apaixone espontaneamente, sem a interferência do casamento arranjado ou da escolha unilateral masculina, é uma tentativa de promover o amor romântico próprio da contemporaneidade, mas que não era uma realidade na época em que essas histórias nasceram. Já no conto de Grimm, é um príncipe qualquer que a encontra e apaixonou-se por ela em seu estado de morte. Esse príncipe negocia o caixão com os anões como quem negocia uma estátua ou outro objeto de arte.

É interessante pensar que o príncipe de Branca de Neve dos irmãos Grimm, apaixonou-se por um ser estático, não um ser humano, sendo que é dito no conto que ele passou a leva-la para todos os lugares consigo. Esse príncipe parece adorar uma plateia silenciosa e ter sérias dificuldades com um relacionamento humano real, sendo que ele deve ter ficado bastante desapontado quando seu objeto de estimação acordou. Esse papel do homem como detentor da ação e da mulher como uma obra de arte estática que é adquirida pelo homem, é bem mais condizente com o momento histórico do conto do que a versão da Disney.

Diferentemente, o príncipe da Disney, como já havia se enamorado de Branca de Neve antes de essa adormecer, teoricamente, não gosta de seu estado anestesiado, e beija-a com o intuito de acordá-la. Ninguém diz para ele que esse beijo irá acordá-la, o que mostra que, nos contos de fadas da Disney, é uma lei implícita que o amor salva e que a expressão do amor pelo beijo acaba com qualquer maldição e feitiço.

Vale destacar que há um “reencontro” do feminino, expresso no morder a maçã da madrasta, que pode ser comparado ao encontro do feminino no fim da jornada heróica, que no plano pessoal é descrita na jornada da individuação, ou seja na própria vida humana. O “acordar” de Branca de Neve, também expressa esse

reencontro do feminino, uma vez que ela acorda para sua feminilidade, acorda para si mesma. Enquanto dormia, Branca de Neve era apenas um objeto do príncipe, depositária de seus desejos e de projeções de sua alma. Algumas mulheres passam a vida dormindo e nunca desagradando seus parceiros, mas essas mulheres ficam estagnadas em seu processo de individuação. “Há sempre um passo na individuação da mulher no qual ela precisa abandonar o poder mágico que possui sobre os homens por causa da projeção da alma deles” (Von Franz, 2010, p41). Dessa forma, mesmo com a hipótese de que o príncipe do conto de Grimm não gostou de ver Branca de Neve acordada, esse “acordar” expressa um passo importante na individuação da jovem, pois mostra que tornou-se uma mulher real, não apenas uma projeção de alma.

## 2. Gata Borralheira/Cinderela

### 2.1 Sinopse do conto

#### Gata Borralheira (Grimm)

Era uma vez um homem rico que viveu feliz com sua mulher por muito tempo e com quem teve uma única filha. Um dia, a mulher adoeceu e, ao sentir a morte se aproximando, chamou a filha e lhe disse para plantar uma árvore sobre seu túmulo e balançar a árvore quando desejasse algo ou estivesse em perigo que a mãe lhe mandaria ajuda. Também disse à filha que continuasse boa e piedosa. Assim que a mãe morreu, a menina plantou a árvore sobre seu túmulo e suas lágrimas a regaram.

Algum tempo se passou e o pai da menina casou-se novamente. A madrasta tinha duas filhas bonitas de aparência mas orgulhosas, pretensiosas e más de coração. Depois do casamento, todos foram morar na mesma casa. A madrasta colocou a pobre menina para ser sua criada e de suas filhas que lhe tiraram seus lindos vestidos e lhe deram um vestido velho e cinzento. A menina passou a viver na cozinha e trabalhar arduamente dia e noite, cozinhando, lavando, enquanto suas irmãs a atormentavam e zombavam dela obrigando-a a passar seus dias separando grãos. À noite, não tinha cama para dormir e tinha que deitar-se perto da chaminé, junto às cinzas do borralho ficando assim, sempre suja, o que levou as irmãs a chama-la de Gata Borralheira.

Passado um tempo, o rei anunciou que daria um baile, que duraria três dias, onde seu filho, o príncipe, escolheria sua futura esposa. As duas irmãs orgulhosas foram convidadas e fizeram a Gata Borralheira penteá-las e arrumá-las enquanto debochavam dela por não poder ir também ao baile, já que não tinha roupas apropriadas e seria motivo de vergonha para as irmãs. As irmãs foram para o baile e deixaram uma bacia de lentilhas para a Gata Borralheira selecionar.

Gata Borralheira começou seu trabalho pensando que tinha que terminar até meia noite. Duas pombas brancas entraram pela janela e ofereceram sua ajuda para separar as lentilhas, Gata Borralheira aceitou e o trabalho estava terminado em quinze minutos. As pombas ofereceram à Gata Borralheira subir no pombal e ver suas irmãs dançando com o príncipe, ela foi e conseguiu avistar o salão onde acontecia o baile. No dia seguinte as irmãs ficaram enraivecidas por Gata Borralheira ter conseguido

terminar o trabalho e provocaram a menina contando sobre o baile. Gata Borracheira disse que as havia visto e elas ficaram com inveja e mandaram derrubar o pombo.

Gata Borracheira ajudou as irmãs a se arrumarem para o segundo dia do baile e a irmã mais nova, que tinha um pouco de compaixão, disse que ela poderia olhar pela janela, mas a irmã mais velha disse que não e deu a Gata Borracheira um saco de favas para separar. Novamente as pombas vieram e lhe ofereceram ajuda. Ao terminarem o serviço, as pombas perguntaram à Gata Borracheira se ela queria ir ao baile, ela disse que não poderia, pois suas roupas eram puídas, as pombas disseram para ela ir ao túmulo de sua mãe, balançar a árvore e desejar roupas novas. Gata Borracheira sacudiu a árvore e surgiram a sua frente um lindo vestido, sapato e acessórios e uma carruagem com seis cavalos negros e cocheiros bem vestidos para levá-la ao baile.

Chegando ao baile, a Gata Borracheira encantou o príncipe e despertou a inveja em suas irmãs, que ficaram aborrecidas por haver no baile alguém mais bela que elas, sem imaginarem que se tratava da irmã rejeitada. O príncipe implorou à Gata Borracheira para que ficasse, mas quando chegou a meia noite, ela foi embora. Chegando em casa, pediu à árvore para recolher suas belas roupas. No terceiro dia, as pombas voltaram a ajudar Gata Borracheira e a árvore deu-lhe roupas ainda mais belas para ir ao baile novamente. Dessa vez, o príncipe já a esperava e quando ela foi embora, mandou colocar piche na escadaria fazendo com que um de seus sapatos dourados ficasse preso enquanto ela descia correndo.

O príncipe usou o sapatinho para encontrar a misteriosa jovem, mas teve dificuldade, pois o sapato era muito pequeno para a maioria das moças. Quando finalmente o príncipe chegou à casa da Gata Borracheira, a madrasta disse às filhas que cortassem um pedaço de seus pés para que coubesse no sapatinho. As jovens fizeram isso e o pé das duas coube no sapato, porém as pombas brancas, que tanto haviam ajudado a Gata Borracheira apareceram e disseram ao príncipe que o sapato estava ensanguentado e a verdadeira dona do sapato havia ficado para trás. O príncipe perguntou à madrasta se havia outra filha na casa, a madrasta respondeu que não, apenas uma Gata Borracheira que vivia entre as cinzas, mas o príncipe fez questão de vê-la. A Gata Borracheira provou o sapato que lhe serviu perfeitamente, o príncipe a reconheceu e disse aquela era sua noiva, o que deixou a madrasta e suas filhas pálidas de inveja. No dia do casamento, a madrasta e suas filhas foram convidadas e as pombas bicaram seus olhos para que não pudessem ver a bela noiva.

## 2.2 Sinopse do filme

### Cinderela ( Disney)

Era uma vez um homem viúvo que tinha uma filha única e casou-se novamente com uma mulher que tinha duas filhas. Quando o homem morreu, a madrasta da menina passou a maltratá-la e a fez de criada, chamando-a de Cinderela.

O tempo passou e Cinderela, mesmo com os maus tratos, continuava boa, gentil e trabalhadora. Era humilhada e sobrecarregada de trabalho pela madrasta bem como pelas irmãs Drizela e Anastácia, duas jovens feias e sem talento, porém muito mimadas pela mãe. Cinderela, apesar de sua realidade ingrata, sonhava com uma vida diferente e com o dia em que seria feliz. Tinha como únicos amigos os animais da casa, com destaque para os ratinhos Tatá e Jaq e o cachorro Bruno.

Certo dia chega à casa um comunicado real dizendo que o príncipe daria um baile para encontrar uma noiva e que todas as moças solteiras do reino deveriam comparecer. Esse baile havia sido arranjado pelo pai do príncipe que desejava que seu filho se casasse para que ele pudesse ter netos. Cinderela tenta reivindicar seu direito de ir ao baile, mas a madrasta a engana dizendo que se terminar seus afazeres domésticos, poderá ir, porém faz com que seu gato, Lúcifer, suje tudo o que Cinderela havia limpado, garantindo que ela não termine seus afazeres. Os ratinhos amigos de Cinderela

Cinderela chora por não poder ir ao baile e uma fada aparece para ajudá-la dando-lhe um belo vestido, transformando uma abóbora em carruagem, os ratinhos em cavalos e o cachorro Bruno em cocheiro, porém a magia só duraria até a meia noite. Cinderela vai ao baile e dança com o príncipe, que se apaixona por ela, a jovem não sabe que aquele rapaz é o príncipe, mas também se encanta por ele. Quando o relógio soa doze badaladas, Cinderela sai correndo do castelo, apesar dos pedidos do príncipe para que ficasse mais, e enquanto desce as escadas, deixa seu sapatinho de cristal cair. O príncipe ordena ao grão duque que use o sapatinho para encontrar a moça misteriosa.

As irmãs de Cinderela bem como sua madrasta não sabem que ela é a moça misteriosa por quem o príncipe se apaixonou, mas quando Cinderela distraidamente canta a música que tocava no baile, a madrasta a descobre e, para que não fosse reconhecida através do sapatinho, a tranca em um quarto. O grão duque vai à casa de Cinderela procurando pela dona do sapatinho e prova-o em Drizela e Anastácia,

porém o sapatinho não cabe em nenhuma das duas, enquanto isso os ratinhos amigos de Cinderela conseguem pegar a chave do quarto onde ela está trancada e libertá-la. Cinderela vai provar o sapatinho, porém a madrasta o quebra, para a surpresa de todos, Cinderela tinha o outro par do sapato no bolso, prova-o e ele cabe perfeitamente em seu pé. Cinderela então casa-se com o príncipe e vivem felizes para sempre.

### 2.3 Revisão da Literatura

O presente trabalho se propõe a analisar e comparar o conto dos irmãos Grimm e o filme da Disney, mas por fim de contextualização da história, serão abordadas também outras importantes versões: *Cenerentola*, de Giambattista Basile (1634) e *Cinderela*, de Charles Perrault (1697), sendo a versão de Perrault a principal fonte de inspiração para o filme Cinderela, da Disney.

A versão de Basile, chamada *Cenerentola*, conta a história de Zezolla, filha de um viúvo que decide casar-se novamente com uma mulher má, a quem Zezolla mata com a ajuda de sua governanta e amiga, Carmosita. Porém Carmosita trai a amizade de Zezolla e ela própria casa-se com o pai da menina, tornando-se uma segunda madrasta má em sua vida. Depois do casamento, Carmosita trouxe suas seis filhas para morar com a família e passou a tratar Zezolla como criada, colocou-a para dormir entre as cinzas da lareira e a chamou de Cenerentola. O pai de Zezolla esqueceu dessa filha e passou a se ocupar de mimos para as seis enteadas. Com a ajuda de fadas, representadas por pombas, Zezolla pôde ir ao baile e conhecer o rei, que se apaixona por ela e busca-a através de um tamanco esquecido. O rei a encontra e a desposa o que deixa as irmãs de Zezolla morrendo de inveja.

A versão de Cinderela de Perrault, também chamada de “Sapatinho de Vidro”, traz também uma madrasta má que trouxe consigo duas filhas, tão más quanto a mãe. O pai aqui também não protege a filha do feminino maldoso. Cinderela atendia as irmãs e as arrumou para o baile de bom grado, sem protestar, apenas chorou muito desejando também ir. Nesse momento surgiu a fada madrinha que, em passes de mágica, transformou uma abóbora em carruagem e ratos e lagartos em cavalos e cocheiro, além de providenciar um vestido. Porém o encantamento só duraria até meia noite. Cinderela foi ao baile e encantou a todos, principalmente ao príncipe e saiu a meia noite, deixando seu sapatinho cair. O príncipe procurou pelo reino a dona do

sapatinho, chegando até Cinderela, que em uma apoteose final, tira do bolso o outro sapatinho e veste os dois, além de surgir também a fada madrinha, que transforma seus trapos em belas roupas. A boa Cinderela casa-se com o príncipe mas perdoa as irmãs e as leva consigo para o castelo.

Bettelheim (2010) destaca como pontos em comum para todas as histórias o fato de Cinderela ser inicialmente muito amada e considerada por todos, tendo uma queda muito rápida à degradação, assim como uma ascensão igualmente rápida. Outro ponto comum seria seu reconhecimento pelo príncipe a partir do sapatinho. O autor também destaca a antiguidade do tema do irmão/irmã rebaixado que “vive entre as cinzas” e acaba por tornar-se rei. O autor diz que, na língua alemã, o viver entre cinzas está associado à rivalidade entre irmãos e usa como exemplo a história bíblica de Caim que submetia seu irmão Abel e fazia-o ser “seu irmão das cinzas”. Bettelheim (2012) destaca a universalidade da rivalidade fraterna, bem como o sentimento de inferioridade da criança frente as seus irmãos e entende que a história de Cinderela serve como símbolo de esperança para o triunfo sobre a animosidade intrafamiliar.

Como diferenças entre as histórias de Cinderela, o autor ressalta a falta de iniciativa das Cinderelas de Perrault e do filme Disney versus uma maior atividade por parte das Cinderelas dos outros contos. Exemplifica com o fato de a Cinderela de Perrault, assim como a da Disney, não declarar seu desejo de ir ao baile à fada, apenas chorar enquanto as outras serem mais ativas frente seu desejo, sendo que a Cinderela do conto de Grimm tem que fazer um pedido à árvore toda vez que quer ir ao baile, árvore essa que ela plantou com as próprias mãos.

Quando à passividade de Cinderela do conto de Perrault e do filme Disney, Bettelheim (2012) interpreta que toda a bondade e a não resistência frente às maldades que sofria demonstra uma superioridade na humildade, como se, no fundo, Cinderela pensasse: “Vocês podem me obrigar a fazer todo o trabalho sujo e eu finjo que sou suja, mas, no íntimo, sei que vocês me tratam assim porque sentem ciúmes de mim por eu ser tão melhor que vocês” (Bettelheim, 2012, p 331).

Gomes (2000) traz como marca importante da história de Perrault, a introdução do sapatinho de cristal, que nas outras histórias é apenas um sapato. Outra marca seria o limite do horário de meia noite para que o feitiço da fada madrinha terminasse e Cinderela tivesse que deixar o baile. Segundo a autora, o limite imposto pela fada traz implícito o moralismo do contexto nobre de Perrault, que escrevia para a corte francesa do século XVI, sendo que todas as suas criações ou adaptações de contos suprimem qualquer indício de sedução na constituição das heroínas

Uma questão que permeia todas as versões da história de Cinderela é a relação entre irmãos. Bettelheim (2012) fala sobre o ciúme que nasce entre os irmãos quando esses se deparam com preferências dos pais por algum dos filhos. Mesmo quando não há uma preferência realmente expressa, os irmãos podem temer a rejeição dos pais por acharem que um irmão é mais capaz e que não podem competir em igualdade pelo amor parental. Segundo o autor, essas questões, por serem universais, tornariam a história de Cinderela atraente tanto para meninas quanto para meninos.

Bettelheim (2012) também discorre sobre a simbologia da “sujeira” de Cinderela, que fica bastante expressa no conto de Grimm, onde é dito que a jovem dormia nas “cinzas do borrinho”. O autor relaciona essa sujeira à fase final do período edípico, na qual a criança sente culpa frente a seus desejos de substituição do pai ou da mãe e recalca-os como sendo maus. Essa culpa faz a criança se desmerecer e se achar suja acreditando que, como Cinderela, merece ser punida e relegada às cinzas.

Sobre esse tema, Corso e Corso (2006) remetem a ligação de Cinderela com as cinzas, fazendo relação a um costume mediterrâneo de cobrir-se de cinzas por ocasião de uma perda. As cinzas se relacionam com o luto e também com a purificação uma vez que são restos do fogo, elemento sempre relacionado à purificação. Dessa forma, estando sempre suja mas sendo boa e caridosa, a identidade de Cinderela se define por essa contradição: sujeira e pureza. Os autores relacionam essa contradição com o desejo masculino de ter, ao mesmo tempo, uma esposa pura, a quem amam e uma amante “suja”, a quem desejam.

Ainda no tema da sexualidade, Corso e Corso (2006) destacam o fetichismo representado pelo sapatinho de Cinderela. Os autores definem fetichismo como “desejo erótico subordinado à presença de um objeto estritamente determinado” (p.114). O fato de ser o sapatinho que, em todas as versões da história, faz com que Cinderela seja escolhida entre todas as moças do reino, mostra que o pé carrega um forte simbolismo. Corso e Corso (2006) entendem que pode haver um resquício de cultura oriental, onde o tamanho dos pés é indicativo de nobreza e delicadeza.

É interessante pensar em como uma moça que trabalha tanto tem pés tão delicados. Gomes (2000) destaca que, no filme da Disney, apesar de estar envolvida nos trabalhos domésticos e carregar o nome que referencia às cinzas, Cinderela não se mostra ela própria suja, como a personagem do conto Grimm. Mesmo nos momentos de trabalho, tal qual a cena em que lava o chão da casa, são oportunidades de Cinderela mostrar seu charme e delicadeza o que, segundo a autora mostra uma

tentativa de valorização do trabalho doméstico e do lugar da submissão, acentuando uma diferença de contexto histórico. Na época em que Perrault e os irmãos Grimm escreveram seus contos, o trabalho doméstico era exclusivo das classes baixas e uma jovem nobre nunca os realizaria, o que torna o rebaixamento de Cinderela à condição de criada, extremamente degradante. Já nos anos 50, quando foi feito o filme, o trabalho doméstico era executado por donas de casas burguesas sendo que essas habilidades eram até desejadas numa moça solteira

O pai de Cinderela tem diferentes destinos nas diferentes versões da história. Nos contos de Grimm e Perrault, apenas é dito que ele é um viúvo que se casou novamente; no conto de Basile ele tem protagonismo nos mau-tratos à Cinderela e finalmente, no filme Disney, ele morre, o que desencadeia os maus tratos pela madrasta e suas filhas à Cinderela. Bettelheim (2012) entende que, em Basile, o pai é incestuoso, pois permite os maus tratos à filha, sendo que, em algumas versões mais antigas da história, ele até bane-a por achar que ela não o ama o bastante. Esse comportamento seria como o de um amante traído que vingasse da amada. A teoria do pai incestuoso de Bettelheim (2012) seria uma explicação para a negligência do pai para com a filha. A pouca menção ao pai, versão dos irmãos Grimm e de Perrault, talvez seja uma tentativa de abafar os motivos edipianos, uma vez que Perrault escrevia para a corte e Grimm para um público infantil. Em ambos os contos, a história restringe-se à relação entre mulheres, eximindo o papel masculino. Porém essa omissão deixa uma lacuna: se o pai estava vivo, porque não defendeu sua filha? Essa lacuna é preenchida pela morte do pai de Cinderela, no filme da Disney, justificando assim a não defesa da filha.

Em algumas versões do conto dos irmãos Grimm, o pai da Gata Borralheira vai fazer uma viagem - assim como o pai na história de Basile - e pergunta às filhas o que querem de presente. Ao contrário das irmãs, que pediram joias e roupas, Gata Borralheira pediu que o pai trouxesse o primeiro galho de árvore que batesse em seu chapéu. É esse galho que a menina planta sobre o túmulo de sua mãe e nasce a árvore que lhe concede desejos. Corso e Corso (2006), destacam que esse galho transformado em árvore sobre o túmulo da mãe, é um altar aos pais da primeira infância, com seu amor incondicional e que protegem o filho de todos os males. Esses pais, mesmos vivos na realidade, estão mortos para o filho crescido, pois não mais ocupam o lugar da idealização infantil. Corso e Corso (2006) mostram que, mesmo esses pais não estando vivos, a memória deles está. Memória de um período de êxtase, onde nada falta à criança, é necessária para a construção de um ego capaz de

lidar com as adversidades, sendo que, vez ou outra, é preciso voltar ao túmulo dos pais para buscar um pouco de força.

Corso e Corso (2006) diferenciam as figuras da madrasta, da mãe e da madrinha ressaltando que todas tratam da mesma pessoa, a mãe real, porém em momentos diferentes aos olhos do filho. A mãe da primeira infância está envolvida com seu filho em uma simbiose onde um é tudo para o outro. É essa mãe que as fadas madrinhas representam, a mãe dadivosa e cuja vida é atender ao filho. Essa mãe se perdeu assim que passou o período da primeira infância e só vive nas memórias do filho e internamente nele, como recurso egóico. A fada madrinha nada mais é do que uma possibilidade psíquica de se auto ajudar, “fadas e seus representantes são figuras interiorizadas, aparecem apenas na intimidade da jovem e são um segredo seu” (Corso e Corso, 2006, p 112).

Já a figura da madrasta trata do aspecto negativo da mãe, geralmente surgido no momento em que a filha torna-se mulher e trai a mãe, no sentido de se separar da simbiose parental, procurando o amor fora de casa. A mãe também torna-se madrasta ao invejar a filha que, sendo mais jovem, acaba por tornar-se mais desejável, representando o novo, a renovação, enquanto a mãe é o passado. Corso e Corso (2006) fazem uma distinção básica entre a mãe e a mulher do pai, colocando esses dois papéis como sendo da mãe, porém o segundo lhe dá o lugar de madrasta para seu filho. Quando a mãe é mulher do pai, seus interesses estão voltados para ele e não para os filhos, que se deparam com a face madrasta de suas mães. “A mulher do pai tem uma história de amor a viver (...) que pode se superpor em importância a suas majestades os bebês” (Corso e Corso, 2006, p113).

Vale notar que a punição final para a madrasta e suas filhas figura apenas no conto de Grimm, onde seus olhos são bicados pelas pombas. No conto de Perrault, além de não serem punidas, a madrasta e suas filhas são perdoadas e levadas para o castelo para morar com Cinderela. Gomes (2000) ressalta que a finalização do conto de Perrault expressa concepção de sua época de que a virtude feminina estava na passividade e generosidade inabalável, características da heroína do pré-romantismo. Tendo-se baseado no conto de Perrault, o filme Disney também não traz nenhuma punição para a madrasta e irmãos de Cinderela, além da provável frustração de ver sua “criada” virando princesa.

## 2.4 Análise

Corso e Corso (2006) caracterizam Cinderela como um dos mais populares contos cujas versões são encontradas em todas as culturas desde tempos muito antigos. Uma das primeiras versões data do século IX e vem da China. Outra versão advinda dos índios americanos traz um paralelo masculino de Cinderela, chamado “Ash Boy”. No presente trabalho, serão utilizadas a versão dos irmãos Grimm, com o conto *Gata Borralheira* (1812) e o filme da Disney, *Cinderela* (1950).

É de comum acordo entre todos os autores, que a Cinderela do filme Disney é baseada na personagem do conto de Perrault, o que Bettelheim (2012) justifica por ela ser “açucarada e de uma bondade insípida, e não ter nenhuma iniciativa” (p. 343). Gomes (2000) concorda com a associação do filme ao conto de Perrault e acrescenta que Cinderela é um dos filmes Disney que menos alterações fez ao conto no qual foi baseado.

Gomes (2000) descreve a estética do filme como sóbria e discreta, condizente com o período pós-guerra no qual foi criado, sendo que as cores não são tão brilhantes e chamativas quanto seus precursores Branca de Neve e Bela Adormecida e as referências à magia e ao “delírio” são bastantes discretas, figurando apenas nas cenas de transformações operadas pela fada, que por sua vez, são bastante previsíveis. A autora destaca o uso da cor azul clara para o vestido de Cinderela como sendo parte dessa tentativa de suavizar e dar um tom de discrição para o filme.

Todas as versões da história de Cinderela trazem uma madrasta má e irmãs más, que tratam Cinderela como criada, uma ajuda “divina” representada por uma fada e um sapato perdido servindo como recurso para o encontro de Cinderela com o masculino. Vale ressaltar que a história de Cinderela é um dos contos de fadas cujas versões tem mais pontos em comum e menos divergências.

Apesar de todas as versões serem muito parecidas, alguns autores como Bettelheim (2012) estabelecem que o filme da Disney baseou-se na Cinderela de Perrault, o que justifica-se por ambas as heroínas serem extremamente passivas e unidimensionais no que diz respeito à bondade, já que as personagens são sempre boas, independente da situação. Apesar dessa comparação é possível notar que Cinderela do filme Disney, em alguns momentos, é irônica quanto à falta de talento das irmãs e até reivindica seu direito de ir ao baile real, mas é facilmente manipulada pela madrasta. Outra herança de Perrault e seu moralismo é o limite dado, pela fada madrinha, de meia noite para que o feitiço acabe e Cinderela tenha que sair do baile.

Esse limite expressa uma concepção de que boas moças não devem ficar até tarde fora de casa, pois depois da meia noite a mulher deixa de ser princesa, seus encantos acabam e ela perde seu valor.

A inocência de Cinderela é colocada como virtuosa, o que condiz com um período (anos 50), no qual a malícia talvez não fosse algo valorizado socialmente, principalmente em uma mulher. Esse aspecto fica claro quando, no filme, Cinderela mostra-se arrumada para o baile para as irmãs e a madrasta e, ingenuamente, pergunta a elas se está bonita. É difícil conceber que, convivendo com essas mulheres tão más por anos a fio, Cinderela pudesse imaginar que elas a elogiariam e a levariam de bom grado para o baile. A ingenuidade de Cinderela também aparece quando ela se deixa descobrir pela madrasta ao cantar a valsa que tocava no baile, deixando claro que era ela a moça misteriosa por quem o príncipe se apaixonou.

As atitudes de Cinderela podem ser interpretadas como ingenuidade, mas também se pode pensar que ela menospreza suas irmãs e a madrasta e não acredita realmente que elas possam prejudicá-la. Cinderela não parece ter medo das irmãs e da madrasta, sabe que é invejada e não tenta se proteger disso, diferentemente da personagem dos contos, não fica suja de cinzas, ou seja, sua beleza está exposta, não há uma tentativa de evitar o sofrimento. Parece haver um ganho secundário no sofrimento, ou um prazer de estar no lugar da vítima. Whitmont (1991) fala da inflação do ego do “sofredor auto-escolhido” (p 131), da atribuição que algumas pessoas fazem a si próprias de carregarem uma “cruz”, suportarem um sofrimento, em benefício da virtude e da bondade, enquanto esperam uma recompensa divina por sua penitência

Vale pensar por que Cinderela aceita a maldade das irmãs e da madrasta e não protesta contra o lugar de criada no qual é posto. Afinal ela não era mantida prisioneira, não era acorrentada nem vivia sobre ameaça de violência ou morte, dessa forma, porque não se defendia de alguma forma, ou fugia? Tratando-se de um momento histórico no qual uma jovem mulher sozinha pelas ruas não seria bem vista nem teria oportunidades para ganhar a vida se não a prostituição, a fuga provavelmente não seria uma opção para Cinderela. Quanto à falta de resistência às maldades da madrasta e das irmãs, pode-se pensar que há no conto bem como no filme uma exaltação da humildade, mostrando que, se aguentarmos o sofrimento calados e não nos permitirmos a raiva e a luta, seremos recompensados no final. Com essa promessa silenciosa de recompensa Cinderela mantém-se fiel ao lugar de criada, esperando o dia em que será recompensada por isso.

Von Franz (2010) exalta que um dos maiores indícios de doença psíquica em uma pessoa é a incapacidade de lutar pelo direito à própria vida. A auto-defesa exige que a pessoa acione seu deus interior, evocando nela energia e “trazendo a torrente da vida, mas à maneira de águas revoltas” (p 103). A autora ressalta que culturalmente, principalmente em sociedades cristãs, a raiva não é algo lícito uma vez que o bom cristão é caridoso e “paga o mal com o bem”, mas mesmo no cristianismo há a ideia de “cólera santa” e o princípio da legítima defesa. Dessa forma, a atitude de Cinderela é extremamente prejudicial para seu equilíbrio psíquico uma vez que não acessa seu animus, ou seja, personificação masculina inconsciente, não se defende nem luta por si mesma, mesmo quando essas atitudes são completamente justificáveis. É o que Von Franz (2010) fala sobre “a mulher desse tipo, toda feita de bondade e feminilidade que deixa-se matar, massacrar, e é despojada pela existência” (p 106).

No filme Disney, enquanto Cinderela é contida, calma, delicada e responsável, as irmãs são extravagantes, escandalosas e mimadas, além da diferença óbvia que se estabelece entre elas no que diz respeito à aparência. Já no conto de Grimm, as irmãs são ditas bonitas, porém orgulhosas e más. De qualquer forma, são grandes as diferenças entre Cinderela e as irmãs, o que as estabelece como pólos opostos. Pode-se dizer que as irmãs representam a sombra de Cinderela, os aspectos sombrios de sua psique, que estão muito inconscientes para ela, que é totalmente identificada com a bondade e a altivez de espírito. Ninguém é de todo “bom”, dessa forma, pode-se entender que Cinderela tem uma dissociação psíquica grande, tendo muitos conteúdos distantes da consciência, conteúdos esses projetados nas irmãs.

Von Franz (2010) ensina que a constelação de personagens apresentados no início do conto é a base para a interpretação desse conto. A história de Cinderela apresenta como personagens uma mãe morta, o pai, que rapidamente morre ou torna-se indiferente, negligente e até mesmo cruel com a filha (no conto de Basile), e a própria protagonista. Juntamente com a mudança da situação do pai, surge uma madrasta má e suas filhas. A morte ou mudança negativa do masculino torna a história dominada por mulheres e instaura em Cinderela um complexo paterno negativo, o que justificaria sua passividade e incapacidade de se defender.

As figuras femininas da história de Cinderela expressam duas formas negativas do feminino, uma fraca e oprimida, representada por Cinderela e uma opressora e maldosa, representada pela madrasta. A maldade da madrasta de Cinderela demonstra a peculiaridade da maldade feminina, não expressa com violência física ou

atos deliberados, mas pequenas falas e manipulações sem deixar provas da autoria da maldade. Tanto no conto de Grimm quanto no filme, a madrasta rebaixa socialmente Cinderela, colocando-a no lugar de criada, sendo que no filme são expressas várias situações de humilhação sutis como quando a madrasta diz a Cinderela que ela poderia ir ao baile se terminasse seus afazeres, mas garantindo que ela não terminaria. Von Franz (2010), fala da agressividade própria das mulheres ou da alma que constitui-se de “picadas” ou “palavras picantes”, “as mulheres geralmente não batem portas ou praguejam, mas lançam alguma observação sutil, doce e perfurante”. (p 78).

As diferentes versões da história de Cinderela trazem diferentes expressões da figura materna. Na história de Basile, por exemplo, são duas mães, a madrasta inicial que é morta por Cenerentola e a governanta, que inicialmente é boa, mas depois também torna-se má, além da mãe verdadeira, a qual não é mencionada em nenhum momento. A interpretação de Bettelheim (2012) é que ambas as madrastas são representações da mãe, sendo que a primeira expressaria o desejo da filha de matar simbolicamente sua mãe para ter o pai só para si. Talvez a transformação da governanta de boa para má, depois que Cenerentola mata a primeira madrasta, seria a punição pela morte desta, ou pelo menos, a fantasia infantil dessa punição.

Pode-se entender que a mãe que se deixa ser madrasta tem uma face de mãe boa, primeiro, pois aceita que não é mais a princesa, a protagonista da história, e permite que esse lugar seja ocupado pela filha. Segundo, pois, depois de ser tudo para a filha na primeira infância, essa mãe permite que essa jovem não encontre todo o amor que necessita dentro de casa e, assim, possa buscá-lo fora. Não sufoca a filha nem ocupa todos os espaços em sua vida, não a impede de livrar-se do enlace materno e ir para o mundo. Se entendermos a madrasta como projeção da frustração da filha em não ter mais seus desejos atendidos e a proteção total da mãe, entenderemos que esse é um lugar saudável para a mãe estar no momento da juventude da filha. “Para amar fora de casa, é preciso ter diminuído a importância do amor dentro” (Corso e Corso, 2006, p 111).

Em todas as versões de Cinderela, é dito no início da história que a mãe real está morta. Segundo Von Franz: “Nos contos de fadas em que a mãe está morta ou desapareceu – regressou à camada animal da psique - ela tipicamente se transforma no instinto prestativo para a filha” (Von Franz, 2010, p 36). Esse instinto prestativo, em Cinderela, tem um forte expressão através dos animais auxiliares. No conto de Grimm, são as pombas que possibilitam que Cinderela possa terminar suas tarefas, mostram

ao príncipe qual é a verdadeira Cinderela e protagonizam a vingança contra as irmãs más. Já no filme, são os ratinhos que exercem o papel de ajudantes, fazendo, entre outras coisas, o vestido de Cinderela e a libertando da clausura infringida pela madrasta.

Partindo do pressuposto que são representantes de recursos egóicos de Cinderela, tanto as pombas quanto os ratinhos seriam uma força extra que é acionada nos momentos de dificuldade, como se as memórias da infância e os registros inconscientes de um momento de plenitude pudessem ser revisitados e atuassem como fortalecedores de um impossibilitado de agir. Sendo essa força de Cinderela representada por animais, pode-se dizer que seria uma ajuda da “mãe natureza”, uma mãe boa substituta para Cinderela, uma força instintiva e animal.

Alguns aspectos da história da história de Cinderela denotam um caráter sexual, por exemplo a sujeira das Cinderelas dos contos assim como sua submissão podem se referir ao desejo masculino. A questão da submissão é tema recorrente nas fantasias masculinas e repete-se em vários contos de fadas nos quais as princesas são tão submissas que passam a vida dormindo. Também a questão de ser suja pode se referir à sexualidade feminina, uma vez que Cinderela parece estar na fase correspondente à adolescência, ou seja, está desabrochando em sua feminilidade e assim, torna-se suja. Dentro de uma moralidade cristã, a sexualidade é vista como suja e essa sujeira é carregada principalmente pelas mulheres. No caso de Cinderela, as cinzas da sexualidade a rebaixam e a tornam a filha desprezada e constantemente maltratada e punida por estar tornando-se uma mulher, demonstrando a rejeição parental à possibilidade dos filhos desenvolverem uma sexualidade. É apenas com o casamento que Cinderela pode finalmente estar limpa, sinalizando novamente uma moral cristã de que o sexo só tem lugar dentro do matrimônio.

Em todas as versões da história de Cinderela o sapatinho é determinante para o encontro entre Cinderela e o príncipe, além do caráter fetichista do sapato, ressaltado por Corso e Corso (2006) vale pensar no simbolismo dos pés pequenos. O fato dos pés de Cinderela serem extremamente pequenos, o que é muito ressaltado no conto de Grimm, explicita um grau de delicadeza quase inalcançável, reforçando um padrão de beleza feminino tão etéreo e perfeito que nenhuma mulher real poderia corresponder. A questão do tamanho dos pés também fica explícita no filme Disney, onde as irmãs de Cinderela, feias e desajeitadas, têm pés grandes, associando essa característica a figuras femininas indesejáveis. O “pequeno” como ideal assume um

tom simbólico que não se restringe ao tamanho dos pés, mas de todo o corpo e também da personalidade e atuação feminina.

Vale notar que Cinderela é um dos poucos filmes da Disney onde não há uma punição efetiva para as vilãs da história, nem um final apoteótico do bem vencendo o mal. O bem vence o mal, obviamente, mas isso é feito de forma silenciosa e discreta, apenas com o choque da madrasta com o fato de Cinderela ter o segundo sapatinho de cristal e a suposta frustração com o fato de ser ela a escolhida do príncipe. Essa discricção talvez esteja condizente com o tom sóbrio do filme e com a atmosfera moralista herdada de Perrault, onde a vingança por parte da heroína bondosa é algo inconcebível.

### **3. A Bela adormecida**

#### **3.1 Sinopse do Conto**

##### **A Bela Adormecida (Grimm)**

Era uma vez um rei e uma rainha que queriam muito ter filhos, mas não conseguiam. Certo dia, enquanto a rainha tomava banho de banheira, um caranguejo (em algumas versões é uma rã) saltou de dentro da água e lhe disse que ela daria a luz uma menina, o que realmente aconteceu. O rei preparou uma grande festa e convidou as fadas de sua terra, porém eram treze fadas no total e o rei só tinha doze pratos de ouro, sendo que uma fada não pôde ser convidada.

As fadas convidadas compareceram à festa e deram à princesa presentes como virtude e beleza, porém antes que a décima segunda fada pudesse dar seu presente, a décima terceira, furiosa por não ter sido convidada, apareceu na festa e disse que a princesa, ao completar quinze anos, espetaria o dedo em uma roca e cairia morta. A décima segunda fada, porém, disse que não seria uma morte de fato, a princesa apenas dormiria por cem anos.

Na tentativa de salvar sua filha, o rei ordenou que todas as rocas de fiar fossem removidas. Porém, um dia, quando a princesa já havia completado quinze anos, ela ficou só no castelo e encontrou uma velha torre onde uma senhora fiava linho. Aurora também quis fiar e espetou o dedo na roca, caindo em sono profundo. Da mesma forma, todo o reino adormeceu junto à princesa e uma densa sebe de espinhos formou-se em torno do castelo de modo que não se podia mais vê-lo.

Príncipes de outros reinos ouviam falar da linda princesa e tentavam libertá-la, mas não conseguiam penetrar a sebe de espinhos que eram como mãos unidas que seguravam forte, sendo que os príncipes acabavam ficando presos e morrendo. Certo dia, um príncipe que por ali passava, ouviu de um velho homem a história da princesa e, sem se assustar com os espinhos, decidiu libertá-la. Quando o príncipe chegou até a sebe de espinhos, esses se transformaram em flores, possibilitando sua passagem. O príncipe encontrou a princesa e, admirado com sua beleza, a beijou. A princesa, assim como todo o reino acordou e o príncipe e a Bela Adormecida se casaram e viveram felizes até seu fim.

## 3.2 Sinopse do filme

### A Bela Adormecida (Disney)

Aurora é uma princesa que nasceu muito festejada por seus pais, o rei Estevão e sua rainha, que muito desejavam uma criança. Todo o reino foi convidado para conhecer a princesinha com exceção de Malévola, uma bruxa má que, ressentida por não ter sido convidada, amaldiçoou Aurora para que a princesa, ao completar 16 anos, picasse o dedo em uma roca e morresse. Porém antes de Malévola aparecer na festa, as fadas boas, Flora e Fauna haviam dado à Aurora os dons da beleza e da canção, mas Primavera, a terceira fada, ainda não tinha dado seu presente. Na tentativa de alterar a maldição de Malévola, Primavera presenteou Aurora com um feitiço para que, ao picar o dedo na roca, não morresse e sim adormecesse até que um beijo de amor verdadeiro a acordasse.

Primavera, Flora e Fauna também convenceram o rei e a rainha a lhes darem a princesa recém-nascida para que elas a levassem para uma cabana na floresta onde Malévola não pudesse encontrá-la. Aurora morou com as fadas até o dia de seu aniversário de 16 anos. Nesse dia, enquanto passeava pela floresta, Aurora conheceu o príncipe Felipe, a quem havia sido prometida em casamento no dia de seu nascimento, porém Aurora não sabia quem ele era e Felipe achava que Aurora era apenas uma camponesa, mas mesmo assim, ambos se apaixonaram.

Aurora foi levada pelas fadas ao castelo de seus pais onde todo o reino comemorava sua volta. Enquanto isso, Felipe tentava encontrá-la na cabana na floresta, porém em vez de Aurora, deparou-se com Malévola. A bruxa capturou o príncipe e também descobriu que Aurora estava de volta ao castelo, lançando sobre ela um feitiço que a fez picar o dedo na roca e adormecer.

Primavera, Flora e Fauna, fizeram que o todo o reino adormecesse enquanto Aurora dormia. As fadas também descobriram que Felipe tinha sido capturado por Malévola e, na tentativa de levar o príncipe até a princesa, libertaram-no e deram a ele um escudo e uma espada encantados com os quais Felipe conseguiu ultrapassar a floresta de espinhos que Malévola havia criado em volta do castelo de Aurora, bem como matar Malévola, que se transformara em um enorme dragão para impedir Felipe de chegar até Aurora.

Felipe conseguiu chegar até Aurora e, com um beijo de amor verdadeiro, a acordou de seu sono. O resto do reino também acordou e festejou o encontro da princesa e do príncipe.

### 3.2 Revisão da Literatura

A história da Bela Adormecida teve sua primeira versão conhecida com o conto *Sol, Lua e Tália* (1634), de Giambattista Basile. Neste conto a princesa Tália realmente morre (não adormece), devido a uma lasca de linho que entra sob sua unha. Tália é isolada de sua família e seu reino, e encontrada por um rei que pratica necrofilia com a jovem engravidando-a enquanto morta e gerando dois filhos. São esses filhos que, com a ajuda de fadas, reavivam a mãe ao sugarem a lasca de linho sob sua unha. O conto também traz o feminino negativo na forma da esposa do rei que tenta se livrar de Tália, queimando-a, e de seus filhos, comendo-os, porém tem seus planos frustrados e é ela quem morre, o que possibilita que Tália torne-se a rainha.

A segunda versão da história surge no conto *A Bela Adormecida Do Bosque* (1697), de Charles Perrault, que fez uma primeira tentativa de amenizar os detalhes chocantes da história e torná-la mais condizente à moral da realeza, uma vez que este autor escrevia para a corte. “É fácil de entender que Perrault não julgasse apropriado contar na corte francesa uma historia em que um rei casado viola uma donzela adormecida e engravida-a” (Bettelheim, 2012, p 316)

No conto de Perrault, as sete fadas do reino são convidadas para o batizado da princesa, com exceção da oitava, uma velha e isolada fada que todos julgavam que já estava morta. A fada não convidada vai ao evento e, por se sentir mal recebida, amaldiçoa a criança para que morra ao tocar em um fuso. Com exceção da razão para que uma fada não seja convidada, o conto transcorre idêntico a Bela Adormecida dos irmãos Grimm, até o momento em que o príncipe encontra a Bela Adormecida e essa desperta espontaneamente, pois o encantamento tinha chegado ao fim. Uma vez acordada, a princesa e o príncipe começam um conto de amor clandestino que origina dois filhos chamados de Aurora e Dia. O romance é oficializado quando o pai do príncipe morre e este pode tornar-se rei. Certo dia, o príncipe parte para a guerra e deixa sua esposa e filhos aos cuidados de sua mãe que tenta comê-los mas é frustrada em sua tentativa e se atira em um poço de víboras.

Todas as versões da história da Bela Adormecida têm em comum o fato de a princesa ser muito desejada e amada em seu reino e ter um nascimento grandioso e festejado. Segundo Von Franz (2010), a personagem central dos contos de fada sempre tem um nascimento miraculoso e dotado de aspectos irracionais e misteriosos, o que denota que não se trata verdadeiramente de um ser humano e sim de conteúdos psíquicos. Também é comum a todas as versões uma predestinação desfavorável para a princesa, que acontece através da maldição de uma fada má/bruxa e que é remediado pela ajuda de fadas boas. Segundo Bettelheim (2012), o tema central de todas as versões da Bela Adormecida é que o despertar sexual da jovem inevitavelmente acontecerá, por mais que seus pais tentem impedi-lo.

Segundo Corso e Corso (2006), a Bela Adormecida é a princesa mais passiva, exatamente pelo tema do sono-morte, expresso até mesmo em seu nome. A sedução da Bela Adormecida para com o príncipe acontece, em todas as versões do conto, em seu estado dormente, ou seja, ela o conquista em sua total anulação e passividade. “No amor, a mulher parece se colocar sempre o dilema de que será bela enquanto se fingir de morta” (Corso e Corso, 2006, p 86). No filme da Disney, há uma tentativa de fazer com que o casal se conheça antes do sono de Aurora e se apaixone, o que confere à princesa uma posição mais ativa na união amorosa além de introduzir o formato de apaixonamento mútuo e espontâneo próprio do modelo de amor romântico.

Corso e Corso (2006) ressaltam que a razão da Bela Adormecida ser passiva não é por não ter buscado e conquistado o príncipe ela própria, mas por sofrer ações as quais não antecipou e ser objeto do desejo do outro, sendo que seu próprio desejo não vem ao caso. Os autores explicam essa posição passiva da Bela Adormecida como um “resto infantil que se imiscui na gênese da sexualidade feminina” (Corso e Corso, 2006, p 87), ou seja, o desejo da menina de ser desejada pelo pai sem que tenha que fazer nenhum esforço para isso.

“... a passividade passa a fazer parte da cena erótica humana, mais enquanto uma fantasia que uma posição propriamente dita. É também enquanto fantasia que a passividade assumiu lugar privilegiado na erótica feminina, traduzindo-se num desejo intenso de ser desejada, arrebatada e possuída sem ter de fazer nada para provocar a cena.” (CORSO e CORSO, 2006, p 87)

A passividade na Bela Adormecida é expressa em seu sono. Para Corso e Corso (2006), esse período de dormência seria o que entendemos como a

adolescência, fase da vida na qual a pessoa não é mais criança, mas também não é adulta, estão ausentes do mundo infantil, mas ainda não despertaram para o mundo adulto. O sono entendido como passagem de um estado a outro atua como uma quebra da situação anterior, uma morte do que se era para que haja o renascimento em um novo lugar. A Bela Adormecida morre para sua família e renasce como mulher do príncipe.

Propp (1997) trata da questão do rito iniciático como a passagem da vida infantil para o mundo adulto, que, em sociedades tribais, acontecia através de provas que o/a jovem deveria enfrentar para tornar-se adulto. Nesses ritos, acreditava-se que o/a jovem morria para ressuscitar como adulto, com os direitos e deveres que cabiam ao membro adulto da tribo (trabalho, casamento e etc). É o que o autor chama de morte momentânea.

No caso da Bela Adormecida das versões de Perrault e Grimm, a “morte” acontece quando a princesa pica o dedo na agulha de uma roca. Propp (1997) destaca a morte pela introdução de objetos sob a pele como uma das possibilidades de “matar” o/a jovem que passam pelo ritual iniciático. O autor acrescenta que essa forma de morte é simbólica da morte por doenças, que nada mais são do que objetos estranhos no corpo. Da mesma forma, a cura aconteceria com a retirada do objeto estranho. De acordo com a perspectiva de Propp, o conto de Giambattista Basile, *Sol, Lua e Tália* seria mais coerente, uma vez que é realmente introduzido um objeto no corpo da princesa, ocasionando sua morte e depois o objeto é retirado, reavivando-a. Diferentemente, nos contos de Perrault e Grimm, nenhum objeto fica alojado no corpo da princesa e, dessa forma, não pode ser retirado. Essa diferença talvez se explique pelo fato do conto de Giambattista Basile ser o mais antigo e assim, trazer resquícios mais literais de ritos, enquanto os outros dois contos são mais coletivos e veiculam temas arquetípicos mais do que resquícios históricos.

Bettelheim (2012) ressalta que o fato da fada boa ter alterado a maldição da fada má, transformando a morte e sono, não mudou muito o destino da Bela Adormecida, uma vez que no sono, como na morte, não se vive, não se experimenta nem se sente. O autor chama esse movimento de anestesia de “evasão narcísica” (Bettelheim, 2012, p 322), uma vez que a jovem se retira da vida, procurando não enfrentar as dificuldades e mantêm-se preservada em seu sono. É o beijo do príncipe que desperta Bela Adormecida, mostrando que é o contato com o outro que tira a jovem de seu narcisismo e a traz de volta à vida.

A passividade da Bela Adormecida é entendida por Bettelheim (2012) como o período de “ensimesmamento”, introspecção e reflexão necessários aos adolescentes antes da grande mudança que os esperam, a mudança para a vida adulta. Segundo o autor, essa passividade é tão necessária ao adolescente quanto os grandes feitos heroicos e denota processos íntimos, uma jornada heróica interna. O desenrolar favorável da história, o “felizes para sempre”, mostra que, mesmo passando um tempo adormecido, a vida continua. “O final feliz assegura à criança de que ela não ficará permanentemente presa a um aparente não fazer nada, mesmo que, no momento, pareça que esse período de quietude durará cem anos.” (Bettelheim, 2012, p 312)

Bettelheim (2012) também relaciona o período de sono da Bela Adormecida à fase da puberdade, quando a jovem tem sua primeira menstruação. O autor relaciona as treze fadas descritas no conto dos irmãos Grimm, com os treze meses lunares em que se dividia o ano antigamente, sendo que a maldição da décima terceira fada significaria a menstruação, entendida como a possibilidade da iniciação sexual, o marco do início da vida adulta. A tentativa do rei de livrar sua filha da maldição mostraria a incompreensão masculina da necessidade da menina tornar-se mulher.

O fato de a maldição se perpetuar com o toque na roca de tear também seria um símbolo do feminino, já que o ato de fiar e tear é tarefa milenar feminina. Von Franz (2010) destaca imagens de deusas do destino sempre associadas ao fuso. Essas deusas “tecem” o destino das pessoas e determinam o transcorrer da vida. “Semeadura, fiação e tecelagem do linho estão portanto ligadas à essência da vida feminina, com suas implicações de sexualidade e fertilidade” (Von Franz, 2010, p 72).

Bettelheim (2012) ressalta que, apesar de a menstruação, bem como a iniciação sexual (ambas experiências repletas de sangue e dor), serem ocorrências traumáticas na vida da menina, trazem felizes consequências, como a união romântica e o encontro do príncipe encantado. “A maldição é uma benção disfarçada” (Bettelheim, 2012, p 323). Outra feliz consequência da menstruação e da iniciação sexual é a procriação. Os filhos da Bela Adormecida só figuram nos contos de Perrault e de Basile, talvez por serem esses destinados ao público adulto, sendo que no conto *Sol, Lua e Tália* são os filhos, não o príncipe, que trazem a princesa de volta à vida. Segundo Bettelheim (2012), é o exercício da maternidade que propicia a completude da mulher e sua auto-realização integral. O acordar para a vida estaria ligado ao ato de dar vida, ou seja, a mulher realmente vive quando é mãe.

De acordo com Von Franz (2010), a origem da história da Bela Adormecida estaria na tragédia de Ésquilo, *Aetnae*. Nesta história, Tália (deusa da beleza), filha do

deus ferreiro Hefestos, era amada por Zeus e perseguida por sua mulher, Hera. Para proteger sua amada, Zeus a esconde nas entranhas da Terra onde ela dá à luz filhos gêmeos. Sem dúvidas, essa versão se assemelha muito ao conto *Sol, Lua e Tália*, de Basile. Von Franz (2010) ressalta que, mesmo tendo várias versões, a história da Bela Adormecida tem um núcleo comum e que se repete desde tempos muito antigos, o que denota seu caráter arquetípico. Dentre os temas trazidos na história da Bela Adormecida destaca-se o tema a morte e renascimento que Von Franz (2010) associa ao mito de Perséfone que desce ao reino dos mortos para unir-se a Hades e volta na primavera para reencontrar sua mãe Deméter.

Von Franz (2010) não nos deixa esquecer que este conto, assim como todos os outros, não trata de figuras humanas e sim de conteúdos arquetípicos, coletivos. Como lembra a autora, Bela Adormecida nasce de maneira miraculosa, cresce, adormece, desperta e se casa, seguindo um modelo impessoal de vida. Ela não representa um ego pessoal, uma pessoa real, mas o aspecto arquetípico do ego, edificado pelo Self. As representações inconscientes presentes nos contos, seriam uma tentativa de construção e fortificação do ego real a partir da expressão do ego ideal, representado pelas princesas e príncipes dos contos de fada.

Von Franz (2010) define como arquetípico o esquecimento ou a negligência (dependendo da versão da história) da fada má/bruxa, que por uma ou outra razão, não é convidada para o batizado da princesa. O tema do esquecimento pode relacionar-se a negligência de um conteúdo psíquico que, por ser reprimido, volta com força total, tomando a consciência e “amaldiçoando-a”. A fada má também pode ser vista como uma mulher ferida e decepcionada, que não pôde integrar e elaborar suas feridas e viu-se possuída por um animus negativo tendo a reação arquetípica de fazer o mal a outros como resposta ao mal vivido. A maldição se consumando com o picar o dedo em uma agulha diz da forma da maldade feminina descrita por Von Franz (2010) como sutil e perfurante.

### **3.4 Análise**

O conto *A Bela Adormecida* (ou *Rosa Espinhosa*, como é conhecido na Inglaterra) dos Irmãos Grimm, fazia parte da primeira publicação de seus Contos Infantis e Domésticos (1812). Segundo Von Franz (2010), desde sua publicação, este conto teve muito sucesso não só com o público infantil, mas com escritores e poetas devido à representação do feminino perfeito, da Anima masculina, da musa inspiradora.

O filme *A Bela Adormecida*, da Disney, foi lançado em 1959, nove anos depois de *Cinderela* e vinte e dois anos após *Branca de Neve*, e trouxe uma estética diferente da de seus precursores. Todos os cenários e a forma de corpo dos personagens são desenhados com predominância de ângulos retos e agudos, também há uma caracterização gótica das construções o que confere ao filme bastante valor artístico. Gomes (2000) destaca que o filme *A Bela Adormecida* foi baseado no ballet russo homônimo, de 1890, sendo que o nome da princesa Aurora é o mesmo da protagonista do ballet, além de a música tema do filme ser a mesma *Valsa da Bela Adormecida*, feita por Tchaikovsky para o ballet. A autora também atribui a criação da bruxa Malévola a uma tentativa de reproduzir a bruxa Carabosse a qual imprime força dramática no ballet e cria uma atmosfera apoteótica de luta entre o bem e o mal. Essa atmosfera é reproduzida pelo filme *A Bela Adormecida* da Disney, o que acaba por diferenciá-lo de todas as versões do conto, sendo que tanto em Grimm quanto em Perrault, a fada má aparece no início do conto, faz sua maldição e desaparece da história não tendo um protagonismo na história nem uma caracterização maléfica tal qual a de Malévola.

Ainda em comparação ao ballet homônimo, Gomes (2000) ressalta que os personagens do filme *A Bela Adormecida* tem gestuais delicados tal qual bailarinos, com destaque para a princesa Aurora que tem expressões corporais e postura semelhantes as de uma bailarina clássica. Suas mãos e pés estão sempre inclinados, movem-se delicadamente e, nos momentos em que Aurora dança, seus movimentos são próprios do balé clássico.

O filme *A Bela Adormecida*, da Disney, traz marcas do contexto histórico no qual nasceu. Diferentemente das princesas antecessoras (*Branca de Neve* e *Cinderela*) Aurora não realiza tarefas domésticas nem é vista como criada por ninguém, pelo contrário, apesar de ela própria achar que é uma camponesa, todos a reverenciam como a princesa que é. Enquanto vive com as fadas na floresta, colhe flores a pedido dessas, mas não faz muito mais que isso e mesmo nessa ocasião, a justificativa é que ela fique ausente enquanto as fadas preparam uma surpresa, não que ela tenha que trabalhar. As próprias fadas também não são muito aptas para o serviço doméstico e, quando tentam costurar, cozinhar e limpar para comemorar o aniversário da princesa Aurora, não tem sucesso e acabam apelando para a magia, o que, segundo Gomes (2000), pode ser uma alusão à “magia” representada pelos eletrodomésticos recém surgidos na década de 50.

A recusa em associar o feminino às tarefas domésticas reflete o espírito do momento, que antecedia o movimento feminista dos anos 60. Porém, a figura feminina ainda mostra-se muito idealizada. Aurora personifica um ideal de beleza mais sensual do que Branca de Neve e Cinderela, cuja imagem era mais infantil. Pode-se fazer um paralelo entre Aurora e a boneca Barbie, também lançada no ano de 1959, sendo que ambas tem o corpo magro, com seios fartos e cintura muito fina, cabelos longos e loiros, olhos azuis e pés muito pequenos e sempre em ponta, características essas que distanciam essas personagens da realidade e as colocam no plano da em um plano etéreo, como imagens de desejo e fantasia, inaugurando um padrão de beleza feminino amplamente difundido pela mídia a partir dos anos 50.

O conto dos irmãos Grimm, bem como o filme da Disney, iniciam-se com o nascimento festejado da princesa Bela Adormecida, sendo que ela já nasce princesa, não torna-se uma a partir do casamento, e não é só uma princesa, mas uma princesa filha única e muito desejada por seus pais. Todos esses aspectos dão um grande valor a essa personagem que em nenhum momento sofre qualquer tipo de rejeição, como acontece com outras princesas. A exaltação da beleza de Bela Adormecida é feita em todas as versões do conto bem como no filme, onde o nome dado a ela, Aurora, remete ao sol e a sua luminosidade e grandiosidade, reforçando o caráter quase divino da personagem.

A fada má, representada no conto de Grimm, como a décima terceira fada e no filme, como a bruxa Malévola, é uma figura oposta à Bela Adormecida. É uma mulher mais velha, solitária e indesejada por todos, tanto que não é convidada para o batizado da princesa, mesmo no conto de Grimm, onde a décima terceira fada não é convidada por falta de talheres, há uma rejeição dessa figura. Analisando essa rejeição no plano psicológico, como explicitado por Von Franz (2010), pode-se entender que aquilo que é rejeitado, em algum momento volta à superfície com força total e geralmente, causando estragos. A fada rejeitada, assim como um conteúdo psíquico que é reprimido, faz exatamente isso, como resposta à rejeição que sofreu, aparece sem ser chamada, ou seja, invade a consciência e assume controle daquele espaço tendo o poder para amaldiçoar aqueles que a rejeitaram.

Von Franz (2010) ressalta o aspecto arquetípico da mulher rejeitada e da fúria que a rejeição desperta, fúria esta, na história de Bela Adormecida, destinada à jovem princesa. A criança mostra ao adulto sua própria finitude e é uma lembrança viva da passagem do tempo e da renovação. O feminino negativo representado pela fada má, não admite ser sobrepujado pelo novo, não admite ser obsoleto e vítima do

esquecimento e age vingativamente tentando matar o novo na tentativa de manter-se reinante. E é exatamente o que essa fada faz, tenta amaldiçoar a princesa para que essa, quando atingir a puberdade (15 anos no conto de Grimm e 16 no filme da Disney), morra.

A escolha do momento da puberdade para que a princesa morra é simbólico exatamente da substituição da filha pela mãe como figura de desejo. A menina quando chega à puberdade, alcança sua maturação sexual e carrega todo o vigor da juventude, mas não mais como uma criança e sim como mulher. É exatamente esse o momento em que a filha começa a representar uma “ameaça” à mãe e pode acionar nela esse feminino avassalador e vingativo que, na tentativa de se manter reinante, deseja aniquilar a ameaça.

O filme *A Bela Adormecida* da Disney teve como principal referência o conto dos irmãos Grimm, porém algumas diferenças se evidenciam. Uma das diferenças iniciais entre conto e filme é o fato de não serem treze fadas no reino e sim três, o que segundo Von Franz (2010), pode aludir às *Parcas* da mitologia grega, três deusas que determinavam o curso da vida humana através de um fio. Novamente fica clara a simbologia feminina do tear. Essa diferença pode ser de ordem prática, uma vez que as fadas são bastante individualizadas no filme (com nome e personalidade próprios) e seria difícil caracterizar e organizar na trama treze personagens, o que talvez deixasse a história confusa para o público infantil ao qual é destinado. A opinião de Von Franz (2010) é que não é possível formular uma teoria definitiva a esse respeito.

Ainda quanto às fadas, a separação feita entre elas no conto dos irmãos Grimm é diferente da feita no filme Disney, sendo que, no primeiro, são treze fadas convidadas e uma não convidada (totalizando quatorze fadas) e no segundo são três fadas convidadas e uma bruxa, Malévola, propositalmente não convidada. A razão de não haver o convite também é diferente, no conto a décima quarta fada não é convidada porque não há talheres de ouro suficientes para todas, já no filme, Malévola não é convidada por ser alguém indesejado. A caracterização da fada má como bruxa e a necessidade de tornar sua maldade óbvia, colocando-a inequivocamente no lugar de vilã, advêm da necessidade de estabelecer opostos claros, diferenciar o bem do mal, para que não haja dúvidas de quem terá o final feliz e quem será punido. Essa tendência é reinante nos filmes infantis, uma vez que o aspecto moral é sempre primordial. Outra questão a ser considerada é que o termo “fada” em alemão (língua original dos contos de Grimm) não designa especificamente essa figura feminina benévola, como conhecemos. Segundo Corso e Corso (2006) “no folclore europeu,

fada é um nome genérico para inúmeros seres feéricos, não necessariamente femininos, intermediários entre os seres reais e os espíritos” (p. 91). Dessa forma, pode-se concluir que a diferença semântica e o apelo moral exigiram que houvesse a diferenciação entre fadas e bruxa.

Quanto ao motivo da exclusão de uma fada (ou bruxa), vale destacar que os irmãos Grimm fizeram uma alteração na história *A Bela Adormecida do Bosque*, de Perrault, onde uma fada não era convidada pois todos achavam que ela estava morta. Talvez, os irmãos Grimm tiveram a necessidade de tirar a responsabilidade da escolha de não convidar a fada das mãos dos reis, tornando o convite impossível por uma questão prática. Já no filme da Disney, o fato de Malévola ser uma bruxa indubitavelmente má, por si só justifica a escolha dos reis de não convidá-la.

Em ambas as histórias, a maldição da fada que não convidada é que a jovem princesa morra ao completar 15 anos, no conto e 16 anos, no filme, espetando o dedo na agulha de uma roca. Também em ambas as versões, outra fada remedia essa maldição transformando a morte em sono. Aqui estabelece-se uma diferença, enquanto no conto o sono duraria cem anos, no filme o sono dura pouco mais de um dia. Essa diferença pode ser entendida uma vez que, no filme, existe um apego aos personagens já estabelecidos antes de Aurora dormir. Os pais tanto de Aurora quanto do príncipe Felipe são explorados em suas características e tem importância na história, sendo que não seria interessante para a história perdê-los.

Enquanto o mantém preso em seu castelo, Malévola debocha do príncipe e faz uma alusão ao conto *A Bela Adormecida*, dos irmãos Grimm dizendo: “E os anos passam...mas o que são cem anos para quem ama de verdade”, enquanto mostra a Felipe, em sua bola de cristal, o príncipe já velho, podendo em fim encontrar sua princesa. Essa cena deixa clara a impossibilidade de que a profecia levasse cem anos para se concretizar, uma vez que, nesse tempo, o príncipe Felipe não estaria nem mesmo velho, mas já morto. Essa diferenciação deve-se ao fato de que é dado aos personagens do filme um caráter pessoal, Aurora apaixona-se pelo príncipe Felipe, dessa forma, não seria qualquer príncipe que serviria para beijá-la e acordá-la, já que a profecia diz que um beijo de amor verdadeiro a acordaria, não qualquer beijo.

Aqui se estabelece uma diferença de contexto histórico entre o conto e o filme, no século XIX, quando o conto foi escrito, a escolha amorosa da mulher não estava em suas mãos, assim, o caráter genérico do conto cabe para essa situação. Diferentemente, no século XX, quando foi feito o filme, a mulher, em grande parte das vezes, tinha a opção de se apaixonar e escolher seu próprio marido. Por essa razão,

no filme, diferente do conto, os príncipes apesar de serem prometido em casamento, se conhecem e tem uma conexão amorosa própria e particular, independente do acordo entre suas famílias. Essa é uma clara tentativa de adequar o conto à realidade social da época do filme.

No que diz respeito à maldição imposta à Bela Adormecida, vale notar que a desconsideração dessa maldição e a substituição da morte pelo sono pode representar a repressão do aspecto negativo do feminino, do sombrio. O sono seria a consequência dessa repressão, uma vez que quem ignora sua sombra, “dorme” frente a si mesmo. A tentativa de ignorar parte da psique nos aliena de nós mesmos. O esforço dos pais da Bela Adormecida em poupa-la de tudo que é negativo, não convidando a fada má a impede de viver, uma vez que evitar o sofrimento é evitar a própria vida.

O sono como paralelo da morte é um motivo mitológico recorrente. Hypnos e Thanatos, deuses do sono e da morte, por exemplo, são irmãos gêmeos. Um mito que se relaciona à história de Bela Adormecida é o de Perséfone que passa metade de sua vida no submundo dos mortos, terra de Hades, e metade no Olimpo com sua mãe Deméter. Assim como Bela Adormecida, Perséfone teve que ir para a terra dos mortos para conseguir se separar da figura paterna e foi essa morte que a tornou mulher. A figura de Deméter como representante do feminino avassalador que destrói tudo a sua volta quando se depara com o crescimento de sua filha e sua transformação de menina em mulher, também pode ser relacionado à bruxa da Bela Adormecida. Outra relação com esse mito é a mudança de nome sofrida por Coré, que torna-se Perséfone quando passa a viver no reino de Hades, sendo que, da mesma forma, Aurora torna-se Rosa ao sair do castelo de seus pais e passar a viver na floresta com as fadas.

A morte simbólica vivida por Bela Adormecida evidencia o caráter arquetípico da mudança de fases da vida, onde se morre para o que se era e se nasce para um novo estágio. A Bela Adormecida dorme como filha e acorda como esposa. Dentro do nosso contexto histórico, onde foi estabelecido um período entre a infância e a maturidade chamado adolescência, o sono de Bela Adormecida pode ser entendido exatamente como esse período “sonolento” entre fases, como evidencia Bettelheim (2012).

É interessante acrescentar que, tanto no conto de Grimm quanto no filme da Disney, a história termina quando a princesa, depois de ser beijada, acorda, porém

nas duas versões dos contos anteriores ao dos irmãos Grimm (de Basile e Perrault), a Bela Adormecida torna-se mãe de crianças ilegítimas (concebidas fora do casamento). Essa diferença pode ser compreendida uma vez que ambos o conto e o filme tem o público infantil como alvo, diferente das versões mais antigas do conto. Foi a partir dos contos dos irmãos Grimm que as crianças se tornaram principais consumidoras dos contos de fadas, dessa forma, a maternidade foi omitida de sua versão da Bela Adormecida, bem como a ilegitimidade da união amorosa. Também pode-se pensar no fato de as princesas estarem todas na faixa dos quinze anos, sendo que, antes do século XX, era completamente apropriado que uma mulher nessa idade fosse mãe, porém esse padrão mudou na contemporaneidade com o surgimento da fase chamada adolescência, onde a jovem mesmo tendo o corpo adulto, ainda não é socialmente vista como adulta.

## 4. O Rei Sapo/ A Princesa e o Sapo

### 4.1 Sinopse do conto

#### O Rei Sapo (Grimm)

Na compilação dos contos de Grimm há duas histórias semelhantes que trazem a mesma temática do príncipe transformado em sapo, *O Rei Sapo* e *O Príncipe Sapo*, porém para fins de análise, foi escolhido apenas o conto *O Rei Sapo*. Também vale ressaltar que o conto *O Rei Sapo*, em algumas versões, chama-se *O Rei Sapo ou o Henrique de Ferro*, adendo esse que se refere ao personagem Henrique, porém como esse personagem não tem nenhuma relação com a personagem feminina do conto, a versão que o inclui não será utilizada no presente trabalho.

A filha mais nova de um rei vai jogar sua bola de ouro à beira de um rio e acaba deixando-a cair na água. Fica desesperada por não conseguir recuperar a bola, devido à profundidade do rio, chora e se lamenta dizendo em voz alta que daria suas roupas, pedras preciosas, pérolas e tudo o que tem para recuperar a bola. Um sapo que estava no rio ouve a filha do rei e pergunta por que ela chora, ela responde que sua bola caiu no fundo do rio. O sapo diz que não lhe interessam os bens materiais da princesa, mas que se a filha do rei deixa-lo ser seu companheiro, sentar-se a seu lado, comer de seu pratinho dourado, dormir na sua caminha, tratá-lo bem e amá-lo, ele trará de volta a bola de ouro.

A filha do rei achou estranha a proposta do sapo imbecil, mas imaginou que ele não poderia realmente sair da água para realizar todos aqueles pedidos e decidiu dizer sim. O sapo então, trouxe de volta a bola de ouro. A princesa foi embora muito feliz não dando ouvidos ao sapo que gritava tentando cobrar sua promessa.

No dia seguinte, o sapo foi ao castelo da princesa e bateu em sua porta, mas a princesa tentou ignorar sua presença. Seu pai, o rei, percebendo seu medo, questionou-a sobre o que estava acontecendo, a princesa contou sobre sua promessa ao sapo. O rei disse à filha que ela deveria cumprir com sua promessa. A princesa obedeceu, o sapo entrou feliz na sala onde ela estava e pediu para que o colocasse sentado a seu lado, que o deixasse comer em seu prato dourado junto a ela e que o levasse para seu aposento para que ele pudesse deitar junto à princesa. A princesa começou a chorar quando o sapo fez o último pedido pois tinha nojo do sapo frio e não tinha coragem de tocá-lo e se recusou a levá-lo para sua cama, porém seu pai a

ordenou que cumprisse com sua promessa, ela obedeceu mas sentiu muita raiva em seu coração.

A princesa pegou o sapo com dois dedos e levou-o para sua cama, mas em vez de colocá-lo a seu lado, atirou-o contra a parede dizendo que agora ele a deixaria em paz. O sapo, porém, não morreu e antes de cair no chão transformou-se em um belo e jovem príncipe, este sim, seu verdadeiro companheiro, com quem a princesa, cumprindo a promessa, adormeceu lado a lado.

## **4.2 Sinopse do filme**

### **A Princesa e o Sapo (Disney)**

Tiana é uma jovem que aprendeu cedo na vida o valor do trabalho. Seus pais viviam uma vida humilde e trabalhavam longas horas para sustentar a única filha. A mãe de Tiana, Eudora, era costureira e levava a filha quando criança para trabalhar com ela, sendo um de seus locais de trabalho a mansão da família Le Beuff, onde Tiana conheceu Charlotte, uma jovem mimada pelo pai que, diferente de Tiana, sempre teve tudo o que quis sem ter que trabalhar para isso.

O maior sonho de Tiana sempre foi realizar a aspiração de seu pai de abrir um restaurante, desejo que ele morreu sem realizar. Para realizar esse sonho, Tiana tinha dois empregos e trabalhava dia e noite sem ter tempo para diversão. Eudora se preocupava com a filha e tentava fazê-la ver que não só o trabalho era importante, mas também o amor.

Certo dia apareceu na cidade o príncipe Naveen, da “Maldonia”, que veio para Nova Orleans com seu mordomo Lawrence buscando liberdade de seus pais. O príncipe era sedutor e charmoso, sempre dançando e se divertindo sem ter preocupações. Porém Naveen estava sem dinheiro e precisaria trabalhar para se sustentar, mas nunca havia trabalhado e não tinha interesse em começar. Lawrence sugeriu então que ele se casasse com Charlotte, filha do Sr. Le Beuff, detentor de grande fortuna. Lawrence, porém, estava associado a Dr. Facilier, conhecido como o “Homem Sombra”, feiticeiro-vudu da cidade. Lawrence e o Homem Sombra enganaram o príncipe transformando-o em sapo enquanto Lawrence roubava e incorporava sua aparência para casar-se com Charlotte, dividindo o dinheiro do casamento com o Homem Sombra.

Transformado em sapo, príncipe Naveen encontrou Tiana, que se assustou em ver um sapo falante e sentiu nojo dele, porém lembrou da história do “Príncipe Sapo” que sua mãe contava quando ela era criança, e acreditou quando ele disse que era um príncipe, que voltaria ao normal se ela o beijasse e que financiaria seu restaurante – Naveen mentiu dizendo que tinha dinheiro e Tiana mentiu dizendo que era uma princesa. Ao beijar o príncipe, Tiana, que não era uma verdadeira princesa, também se transformou em sapo. Começa então uma jornada dos dois sapos, acompanhados dos amigos Ray (vagalume) e Louis (jacaré), em busca de Mama Odie, uma feiticeira vudu que poderia transforma-los em pessoas novamente.

Mama Odie mostra ao príncipe Naveen e a Tiana que o que eles desejam é dinheiro ( para ter sua liberdade, no caso de Naveen e para construir seu restaurante, no caso de Tiana), mas o que eles precisam é amor, pois é o amor que poderá torná-los humanos novamente. Naveen vê que ele está apaixonado por Tiana e não mais quer ter dinheiro fácil, se dispondo a trabalhar para se sustentar. Tiana, porém, continua só tendo olhos para seu restaurante e seu sucesso profissional.

Quando Tiana vê a mudança em Naveen, começa a perceber uma mudança em si mesma e se vê também apaixonada pelo príncipe. Porém eles ainda têm que voltar a ser humanos e, para isso, Naveen tem que beijar uma princesa, mas eles não percebem que a princesa era a própria Tiana que ao casar-se com o príncipe, tornou-se uma princesa. Naveen e Tiana se casam como sapos e, com o primeiro beijo como marido e mulher, tornam-se pessoas novamente. Tiana compra seu restaurante e Naveen vai trabalhar junto à esposa.

### **4.3 Revisão da Literatura**

Bettelheim (2012) explicita que no conto de Grimm *O Rei Sapo*, há uma aceleração de um processo que costuma ser bastante longo, o processo de maturação sexual. No início do conto, a princesa é uma criança que só se preocupa com sua bola de ouro. O autor entende a bola de ouro como representativa da psique autocentrada infantil, que tem todas as potencialidades, porém ainda não as desenvolveu. Quando a bola cai na água, há um simbolismo de perda da inocência, que é muito lamentada pela princesa. A jovem, ainda presa no princípio do prazer, tenta recuperar a bola perdida fazendo promessas ao sapo, que não pretende cumprir, o que mostra uma atitude ainda infantil de não medir consequências. O pai entra como o superego, a instância reguladora do ego, no sentido de impor a realidade sobre o prazer

Corso e Corso (2006) diferenciam o conto Rei Sapo dos outros contos de princesas, sendo que esses, em sua maioria (certamente todos os outros contos presentes neste trabalho), figuram princesas passivas e cheias de virtudes, enquanto a princesa do Rei Sapo é mimada, agressiva e orgulhosa. Esse tipo de heroína figura em alguns contos e peças, tendo como representante mais popular a protagonista da peça de Shakespeare *A Megera Domada*. Essas jovens são opinativas e cheias de vontade e trazem traços infantis, o que provavelmente se deva ao fato de serem realmente crianças. Elas recusam os pretendentes que, para conseguirem “domá-la” tem que ser mais espertos que ela, além de geralmente contarem com a ajuda do pai da jovem.

Exatamente por esse caráter infantil, essas jovens não querem sair da casa paterna onde encontram todas as mordomias e conforto. Como dizem Corso e Corso (2006), a partida para o mundo e a deixada da família é mais fácil para os heróis que tem madrastas más e pais fracos. Num contexto de um lar agradável, como era o da princesa do conto, a saída não é fácil, é um processo dolorido e que acaba tendo que ser forçado, como acontece no conto. O rei obriga sua filha a cumprir sua promessa para o sapo, o que é visto por ela como algo extremamente desagradável e torturando, ao que ela responde com igual violência, jogando o sapo contra a parede. Esse gesto também é visto pelos autores como uma quebra da atitude obediente, de rompimento contra a autoridade do pai, sendo que a partir desse ato simbólico, a princesa deixa sua condição infantil e assim como o sapo, transforma-se.

Corso e Corso (2006) entendem a violência do ato de jogar o sapo contra a parede, feito pela princesa do conto de Grimm, como o esforço necessário para que haja o rompimento com o pai e as figuras parentais, acabando com o amor incondicional que ela tinha com esses e podendo assim haver a mudança no objeto de desejo e investimento da filha. É a partir desse ato que o sapo se transfigura em ser humano, o que Corso e Corso (2006) propõe que seja invertido e entendido como a transformação de menina em mulher a partir do ato “violento” do sexo. Os autores ressaltam que o simbolismo da violência aparece recorrentemente nas fantasias infantis sobre o sexo e sobre o que acontece entre homem e mulher entre quatro paredes.

Nas histórias infantis, muitas vezes a sexualidade está mascarada por símbolos de animais. Corso e Corso (2006) destacam a diferença de espécies como

representativa da diferença entre sexos o que, de início, pode causar muito estranhamento entre o casal, como se ambos fossem realmente de diferentes espécies. Bettelheim (2012) assinala que o uso de animais nas histórias infantis é algo eficaz, uma vez que as crianças tem uma afinidade com eles e até sentem-se mais próxima deles do que dos adultos, muitas vezes havendo até uma identificação com os animais. O autor diz que as crianças tem empatia com os animais e a transformação do animal em ser humano pode representar para elas uma esperança de um dia também tornarem-se humanas, pois elas próprias podem se sentir “animalescas” frente a seus desejos, sendo que o conto ameniza o medo de “não ser tão humana quanto deveria ser” (p 391).

Bettelheim (2012) diz que o sapo é comumente usado como símbolo para o sexo. O autor justifica essa escolha uma vez que o sapo é visto como nojento e repulsivo, que é exatamente como a criança vê o ato sexual. Essa repulsa é apropriada, segundo o autor, uma vez que a criança não está pronta para o sexo e a precocidade desse ato é extremamente prejudicial. A transformação do sapo em ser humano dá-se para mostrar à criança como esse ato, agora entendido como repulsivo, tornar-se-á, na hora certa, algo humano e lindo.

Corso e Corso (2006) assinalam a mudança na forma como o sapo se transforma em ser humano, de um ato violento, como no conto original de Grimm, para um beijo, como no filme na Disney e no imaginário popular. Os autores lembram como é comum o uso dessa cena como metáfora para relacionamentos e o quanto mulheres usam a ideia de que, se beijarem um sapo, ele pode se tornar “príncipe”, para justificarem o investimento no que um homem pode vir a ser, em vez do que ele realmente é. Essa alteração transforma a história por completo uma vez que a transformação não se dá a partir de um ato violento (jogar o sapo na parede), mas de um ato de amor (beijar o sapo).

Corso e Corso (2006) entendem que a temática da violência explicita melhor o rompimento com a família e o os primeiros enlances amorosos e sexuais, uma vez que esses não são desprovidos de agressividade. O encontro amoroso é cheio de desencontros, sendo que o casal tem de aprender a lidar com suas diferenças, além do fato de as primeiras relações sexuais carregarem em si uma certa dose de violência.

(...) o animal símbolo representa não somente um instinto como também um impulso arquetípico, ou espiritual, que quer ser vivido e realizado a nível humano (...) temos que considerar um processo de repressão, no qual aquele conteúdo psíquico foi reduzido a uma reação instintiva, o único recurso que lhe restou. (VON FRANZ, 2008, p 258)

Nos contos que Bettelheim (2012) caracteriza como "ciclo do noivo animal", como o conto do Rei Sapo, há uma preponderância do masculino, sendo o pai da jovem que a une ao noivo-animal. Não é coincidência o fato de não haver mãe nessas histórias e em algumas versões, ser revelado que foi uma feiticeira que transformou o príncipe em animal, uma vez que essa feiticeira seria uma representante da mãe, ou de outra mulher cuidadora, responsável por transformar o masculino e o sexo em algo bestial, grotesco e ameaçador.

Von Franz (2010) adverte para a análise do início dos contos de fada e da constelação familiar que se estabelece, No conto de Grimm, há um pai e uma filha, mas não há mãe. Essa falta do materno, comum à maioria das histórias de princesas, mesmo quando é compensada pela figura da feiticeira, bruxa ou fada, acarreta em um feminino fragilizado e que enfrenta com dificuldade o encontro com o animus. A autora adverte que o pai do conto é ambivalente, ele ordena à filha que una-se ao sapo, contra sua vontade, pois não tem mais paciência com ela, mas na verdade, foi ele que “criou o monstro”.

Exatamente por haver um feminino fragilizado, a tomada pelo animus é tão brutal e aparece nas histórias como se o encontro com esse animus personificado pelo noivo animal fosse um sacrifício da heroína. Esse contato com o animus, para um ego muito fragilizado pode causar uma desestruturação, mas pode também ser criativa e propiciar uma expansão da consciência.

“Se uma mulher não passa pela experiência de ser presa pelo demônio animus, tem apenas pensamentos inconscientes. É o demônio que lhe propicia a escada para a fuga. O que era negativo se torna positivo.” (VON FRANZ, 2010, p. 24)

Dessa forma, quando não é “engolida” pelo animus, a heroína pode acessar conteúdos inconscientes que não acessaria de outra forma e assim, dar um passo no caminho de sua individuação e no seu desenvolvimento como mulher.

#### 4.4 Análise

A história da jovem Tiana, protagonista do filme *A Princesa e o Sapo*, se passa em Nova Orleans, cidade do sul dos Estados Unidos conhecida por sua comida típica, seu estilo europeu decadente e por ser a capital da música jazz. O estilo peculiar de Nova Orleans permeia todo o filme e molda os personagens. A escolha da cidade também é apropriada para ser residência da primeira princesa negra da Disney, uma vez que Nova Orleans tem uma população majoritariamente negra (62%) e a cultura local tem suas raízes incrustadas na cultura negra trazida pelos escravos.

A criação de uma princesa negra setenta e dois anos depois da criação da primeira princesa da Disney, Branca de Neve, mostra a necessidade de adaptação da Disney a um contexto histórico mais plural e democrático. Gomes (2000) diz que as demandas globalizantes surgidas a partir dos anos 90 levaram a Disney a começar uma linhagem de personagens multirraciais, o que iniciou-se com a princesa Jasmine, de origem árabe, em 1992, seguida por Pocahontas, indígena, em 1995.

Gomes (2000) mostra a ambivalência da Disney no sentido de adaptar-se aos “novos tempo” e trazer para os filmes uma maior diversidade de personagens, ao mesmo tempo que houve um aumento na pluralidade étnica das princesas, elas continuam representando um ideal de beleza estrito no sentido de serem jovens e magras.

As protagonistas do conto de Grimm e do filme da Disney não poderiam ser mais diferentes. Elas parecem fazer caminhos opostos em suas jornadas, sendo que enquanto a princesa do conto começa a história completamente infantil e presa ao que Bettelheim (2012) chama de “princípio do prazer”, que pode ser entendido como uma predominância do Eros, Tiana é completamente presa ao logos, o princípio oposto. A jovem incorpora o lugar do masculino, carregando em si o pai falecido. Só há logos em sua vida, não há Eros. A mãe de Tiana representa o Eros quando lembra à filha a importância do amor e diz que o pai de Tiana também valorizava muito esse aspecto e todo seu trabalho e luta eram pautados pelo amor que tinha pela família. A fala da mãe, de certa forma, desconstrói a imagem materna e a imbui de um pouco de Eros, permitindo à Tiana se deixar amar e se desprender do logos. Diferentemente, no conto, a princesa tem de se haver com a realidade e com a necessidade de preterir seus desejos às ordens do pai, representante do animus, do logos e do superego

(dentro de uma compreensão psicanalítica). O que ambas as protagonistas tem em comum é essa forte influência paterna que marca bastante ambas as histórias.

No filme Disney, é passada uma imagem de Tiana como alguém que se sacrifica muito, só trabalha e não se permite o lazer, porém o sacrifício do trabalho não era o real sacrifício que ela deveria fazer, aquele sacrifício que nasce dentro de nós como um imperativo mais forte que o próprio ego. Von Franz (2010) lembra que o real sacrifício é determinado pelo *self* e presta-se à regulação psíquica. No caso de Tiana isso não poderia ser mais claro, uma vez que a atitude reinante era a do logos e o sacrifício não poderia ser outro se não em nome do Eros, do amor. Quando Tiana não se deixa seduzir pela proposta do feiticeiro vudu de ter seu próprio restaurante, ela abre mão do que quer em prol do que precisa, ou seja, é feito um autêntico sacrifício do desejo.

No caso da princesa do conto de Grimm, o castelo de seu pai era muito agradável, ela tinha todo o conforto e todas as bolinhas de ouro que desejasse, por que então sair? O encontro amoroso certamente tem seu encanto e é algo maravilhoso, mas quando duas pessoas, que até pouco tempo eram crianças, se veem numa relação dual onde o desejo do outro é tão importante quanto o próprio e concessões e mediações tem que ser feitas, a coisa pode ficar dramática. Como dizem Corso e Corso (2006), primeiro eles tem que “vencer a fera que há dentro de cada um” (p 131).

A princesa do conto do conto de Grimm é atuante e cheia de personalidade, sendo que não corresponde ao esperado e tem reações autênticas e carregadas de emoções. Talvez sua caracterização negativa, como alguém que não cumpre promessas, é mimada e agressiva diga de uma época em que vontade e opinião eram características extremamente indesejadas em um mulher. A intervenção paterna, explicitada como justa e responsável, talvez seja uma forma de dominação do feminino, preponderantes no passado e ainda comuns no presente. Como destacam Corso e Corso (2006), há uma associação entre pai e pretendente para “domar” a jovem e fazê-la se adequar ao lugar de esposa, mãe e criada. Cabe ao pai, em associação com o pretendente, colocar limites e forçar a mulher a adequar-se as expectativa que a sociedade tinha para uma dama, dentre elas, o casamento.

A metáfora de beijar um sapo para que ele vire príncipe talvez trate exatamente da pressão social para que as mulheres se casem, custe o que custar, com a promessa de que um dia esse homem-sapo vire príncipe. Nesse aspecto, a história

presta um desserviço às mulheres, pois traz falsas esperanças de que o beijo, representativo do amor, pode mudar alguém. Certamente o amor é poderoso, mas sapos são sapos e príncipes são príncipes. Se a história traz uma lição valiosa, é a de não julgar pelas aparências uma vez que o interior pode esconder a verdadeira natureza.

O filme *A Princesa e o Sapo* talvez seja, dentre os filmes Disney baseados em contos, um dos que mais fez acréscimos a história original, dessa forma, pode-se entender que ele contém mais conteúdos culturais e mutáveis do que conteúdos arquetípicos. A caracterização da protagonista feminina, Tiana, é um dos pontos que mais expressa o contexto social da contemporaneidade uma vez que ela é uma “mulher moderna”, identificada com o masculino, no sentido de estar envolvida no mundo do trabalho, dando pouca atenção a questões afetivas e tendo como aspirações as conquistas materiais. Um exemplo desse feminino moderno expresso por Tiana, em contraposição aos modelos antigos de mulher submissa, é o fato de ela desejar ter um restaurante e ser *chef*, o que atualiza e dá glamour ao trabalho de cozinhar, que por muitos anos foi destinado a donas de casa e desvalorizado socialmente.

A caracterização de Tiana como uma mulher forte, determinada e auto-suficiente é ressaltada pela contraposição feita pela personagem Charlotte. A amiga de Tiana é uma jovem rica e mimada pelo pai, que tem interesses “fúteis” tais como roupas, aparência e status social, sendo que seu maior objetivo é casar-se com um príncipe e se tornar, uma princesa. É interessante notar que Charlotte se assemelha a princesa do conto *Rei Sapo*, dos irmãos Grimm no que diz respeito às atitudes infantis bem como na forte influência paterna. Fica claro no filme, que na contraposição feita entre Charlotte e Tiana, Tiana representa o polo positivo e Charlotte o negativo, porém, diferentemente de outros filmes Disney, aqui essa oposição não é tão literal e o negativo não é por total ruim, sendo que Charlotte, apesar de seus defeitos, é fiel a sua amizade com Tiana e a ajuda em diversos momentos. Por outro lado, Tiana também não é de todo “boa”, ela em diversos momentos, tem atitudes não ortodoxas em prol de atingir seus objetivos, como por exemplo, quando omite para o sapo o fato de que não é uma princesa de verdade e o beija na esperança de que ele lhe conceda o restaurante que tanto deseja.

Charlotte não é a vilã do filme, esse papel pertence ao feiticeiro vudu Dr Facilier. Esse é um dos poucos vilões masculinos dos filmes de princesas Disney, o que talvez se deva a preponderância de uma atmosfera masculina e de logos em *A Princesa e o*

Sapo. O papel masculino principal porém, pertence ao príncipe Naveen. Esse personagem expressa o caráter dual que permeia os personagens do filme, sendo um príncipe pouco ortodoxo e fora dos padrões cavalheirescos dos outros príncipes de contos de fadas. Naveen não trabalha nem pretende trabalhar, passa seus dias se divertindo, dançando e vivendo uma vida boêmia, o que o coloca em contraposição à Tiana. Vale pensar que Tiana e Naveen representam dois pólos do masculino, tais como Apolo e Dionísio, sendo Naveen adepto dos prazeres e do Eros, tal qual Dionísio, enquanto Tiana é correta, trabalhadora e virtuosa, tal qual Apolo. Essas polaridades também podem dizer respeito à consciência e ao inconsciente, uma vez que Apolo é o deus da luz, sendo representante do mundo da consciência, assim como Tiana, e Dionísio vive na inconsciência, no instinto, fora das leis e regras, como Naveen.

Outro aspecto que denota a atmosfera masculina do filme é o fato de não só o príncipe Naveen ter sido transformado em sapo como também a própria Tiana. Parece que há uma tentativa de dar à personagem feminina o papel tradicionalmente masculino, como se com isso fosse dito que a mulher pode ocupar qualquer posição que o homem ocupa, se o homem pode ser sapo, a mulher também pode. Sendo ambos sapos, Tiana e Naveen se aproximam um do outro e experimentam juntos a jornada heróica. A “máscara” de sapo de Tiana pode dizer respeito à persona que muitas mulheres tem que assumir no mundo atual para enfrentarem o mercado de trabalho e poderem competir em igualdade com os homens. Como explicitado por Murdock (1990), a jornada heróica feminina inicia-se exatamente com a identificação com o masculino, na tentativa de rejeitar a submissão e buscar independência e poder. É ao fim dessa jornada que a mulher perceberá que sente-se vazia reproduzindo o masculino e voltar-se-á para sua feminilidade.

## 5. Rapunzel/ Enrolados

### 5.1 Sinopse do conto

#### Rapunzel (Grimm)

Era uma vez um homem e uma mulher que desejavam muito ter filhos e nunca tinham conseguido. Mas dessa vez a mulher estava com esperanças. Da janela do fundo da casa, a mulher via o jardim de uma fada cheio de flores e ervas mas onde ninguém podia entrar. Um dia, olhando de sua janela, a mulher viu um canteiro de repônchos e sentiu muito desejo por eles, mas como sabia que não podia comê-los, desmaiou. O marido se assustou e perguntou por que ela havia passado mal, ela respondeu que iria morrer se não comesse um repôncho do jardim dos fundos. O marido, que a amava muito, pulou a cerca do jardim, arrancou um punhado de repônchos e levou para a mulher que fez uma salada e comeu. No dia seguinte a mulher quis mais repônchos e o marido foi novamente ao jardim, mas dessa vez, topou com a fada que o repreendeu por ter invadido seu jardim e roubado seu repôncho. O homem se desculpou dizendo que sua mulher estava grávida e era perigoso negar-lhe algo. A fada disse que lhe daria quantos repônchos quisesse se ele lhe desse a criança que sua mulher carregava. O homem ficou apavorado mas concordou e assim que sua mulher deu à luz uma menina, a fada deu-lhe o nome de Rapunzel e levou o bebê consigo.

Rapunzel tornou-se uma linda criança, mas quando completou doze anos, a fada trancou-a em uma torre muito alta que não tinha nem porta nem escada, apenas uma janelinha. Quando a fada queria subir gritava: “Rapunzel, Rapunzel, jogue os seus cabelos”. Rapunzel tinha lindos cabelos , finos como ouro trançado, que soltava de uma altura de vinte metros para que a fada pudesse subir.

Um dia, um jovem príncipe passeava pela floresta e ouviu Rapunzel cantar do alto da torre e ficou apaixonado. Como não encontrou acesso ao alto da torre ficou desesperado, mas continuou indo todos os dias à floresta até que um dia viu a fada chamando por Rapunzel. Memorizou as palavras da fada, e as repetiu uma noite, conseguindo subir por seus cabelos até o alto da torre. De início, Rapunzel se assustou com ele, mas não demorou para gostar do príncipe e combinar com ele que viesse vê-la todas as noites.

Viveram felizes por um tempo até que um dia, Rapunzel disse à fada: “senhora Gothel, minhas roupas estão muito apertadas”, a fada ficou fora de si, vendo que havia

sido enganada, e bateu em Rapunzel, cortou seus cabelos e a banuiu para um deserto onde Rapunzel deu à luz gêmeos, um menino e uma menina. Na noite em que banuiu Rapunzel, a fada enganou o príncipe, deixando os cabelos cortados de Rapunzel presos no gancho da janela da torre. O príncipe subiu pelos cabelos e se surpreendeu ao ver a fada que lhe disse que havia perdido Rapunzel para sempre. De tão desesperado, o príncipe se jogou da torre, não morreu, mas perdeu os dois olhos. Vagou pela floresta por anos, muito triste, não fazendo nada além de chorar, até que um dia chegou ao deserto onde vivia Rapunzel com os filhos. Ouviu-a cantar e reconheceu sua voz, ela o reconheceu e correu para abraçá-lo, suas lágrimas caíram nos olhos do príncipe que voltou a enxergar.

## **5.2 Sinopse do filme**

### **Enrolados (Disney)**

Um casal de reis deseja muito ter um filho, seu desejo é atendido e a rainha fica grávida, porém quase morre na hora do parto e é salva por uma planta mágica. A princesa Rapunzel nasce com o poder de cura da planta em seus cabelos. A planta mágica, porém, era objeto de desejo de uma mulher gananciosa e vaidosa chamada Gothel, que pretendia utilizá-la para manter-se jovem para sempre. Quando Gothel descobre que a princesa tem em seus cabelos o mesmo poder da planta, invade o castelo e tenta cortá-los, mas no momento que corta uma mecha dos cabelos dourados da criança, eles tornam-se pretos e perdem os poderes, dessa forma, Gothel decide levar Rapunzel consigo.

Os reis buscam sua filha raptada por todo o reino, mas Gothel a esconde em uma alta torre no meio da floresta onde ninguém pode encontrá-la. Dezoito anos se passam e Rapunzel torna-se uma bela moça com longos cabelos dourados, os quais Gothel usa para subir na torre. Rapunzel acredita que Gothel é sua mãe e que a mantém presa na torre para protegê-la de ter seus poderes usados por outra pessoa. Na torre, Rapunzel passa o tempo fazendo trabalhos manuais, mas sonha em conhecer o mundo exterior, principalmente as luzes que vê no céu, todos os anos, no dia do seu aniversário.

Flynn Rider é um rapaz que roubou a coroa que pertencia à princesa raptada, a própria Rapunzel, e por isso passou a ser procurado por todo o reino. Em sua fuga, encontrou a torre de Rapunzel e conseguiu escalá-la, sendo recebido por uma pancada na cabeça da panela de Rapunzel. A jovem se assustou com o rapaz, mas

também se encantou com ele e resolveu escondê-lo de sua mãe. Com Flynn desacordado, Rapunzel encontrou a coroa que ele carregava e a escondeu, com o plano de usá-la para chantageá-lo a acompanhá-la em uma aventura para encontrar as misteriosas luzes do céu.

Rapunzel convenceu sua mãe a passar três dias fora da torre e assim, pôde se aventurar com Flynn, mas apesar de ficar muito feliz por finalmente poder conhecer o mundo além da torre, Rapunzel sente-se culpada de estar desobedecendo e enganando a mulher que acredita ser sua mãe. Gothel porém, descobre que Rapunzel havia fugido da torre com um homem estranho e volta para procurá-la, não a encontra mas encontra a coroa roubada por Flynn e pretende usá-la para chantageá-lo a deixar Rapunzel, uma vez que pressupõe que o interesse do rapaz por Rapunzel se restringe à coroa. No entanto, Flynn se apaixona por Rapunzel, se abre para ela, revelando que é órfão e seu verdadeiro nome é Eugene, a moça também se apaixona por ele. O tempo todo Gothel segue disfarçadamente o casal e, quando percebe o apaixonamento de ambos, faz um plano para separá-los, prendendo Flynn e levando Rapunzel a acreditar que ele a havia deixado.

Gothel volta com Rapunzel para a torre, a moça fica resignada, mas em um momento de *insight* descobre que é a princesa roubada e que as luzes que vê no céu nos dias de seu aniversário são uma tentativa de seus pais verdadeiros de reencontrá-la. Rapunzel, tendo descoberto que Gothel não é sua verdadeira mãe, confronta-a, mas acaba sendo amarrada e seus cabelos são usados como isca para atrair Flynn. O rapaz sobe na torre e se depara com Rapunzel acorrentada, ele tenta salvá-la, mas recebe uma facada de Gothel. Antes de morrer, Flynn corta os cabelos de Rapunzel fazendo com que eles se tornem pretos e percam seu poder, sendo que a magia que mantinha Gothel viva se acaba e a mulher envelhece e morre imediatamente. Rapunzel tenta salvar Flynn, mas seus cabelos não tem mais poder curativo, ela chora por sua morte e quando suas lágrimas caem sobre o rapaz, ele é curado e volta à vida.

Rapunzel e Flynn vão juntos ao castelo onde ela reencontra seus pais, assume seu posto de princesa e fica noiva de Flynn.

### 5.3 Revisão da Literatura

Corso e Corso (2006) explicitam a recorrência do tema da (o) jovem enclausurado em uma torre, presente em diversos contos, dentre os quais, Rapunzel é um dos mais famosos. Os autores trazem o conto de Basile, de 1636, chamado *Petrosinella*, como a referência mais antiga de um conto com esse tema. Em 1693, uma aristocrata francesa chamada Charlotte Rose de Caumont de La Force, publicou a versão que tornaria-se, cento e setenta e seis anos depois, inspiração para o conto *Rapunzel*, dos irmãos Grimm, versão mais conhecida da história bem como inspiração para o filme da Disney, *Enrolados*.

O enclausuramento de Rapunzel em uma alta torre sem portas, repetido tanto no conto de Grimm como no filme Disney, pode ser entendido, de acordo com Corso e Corso (2006), como uma relação de simbiose entre mãe e filha, sendo que ao trancafiar a filha e afastá-la do mundo, a mãe garante que não existe ninguém mais em sua vida além da própria mãe. Numa perspectiva histórica, Propp (1997) destaca que o aprisionamento de jovens filhos (as) de reis em torres e calabouços era costume recorrente em sociedades antigas, onde esses jovens eram enclausurados para que não sofressem nenhuma intervenção externa, uma vez que acreditava-se que tinham poderes mágicos. No filme da Disney, Rapunzel é presa na torre exatamente devido a seus poderes mágicos advindos de seus cabelos, os quais a mulher má que a rapta deseja ter só para si.

Corso e Corso (2006) entendem que, mesmo trazendo um tema comum a quase todos os contos de princesas, a salvação da jovem enfeitiçada ou enclausurada, Rapunzel não deve ser comparada a personagens como Cinderela, Branca de Neve ou Bela Adormecida, que sofrem com a inveja da madrasta/bruxa de sua beleza juvenil, uma vez que a figura materna em Rapunzel expressa a temática da mãe possessiva, não da mãe invejosa. “O pecado dessa personagem não é o de ser mais sedutora que a mãe, mas o de incluir alguém mais numa relação (...) em que mãe e filha se bastassem” (Corso e Corso, 2006, p 65).

No conto de Grimm, a mãe biológica de Rapunzel, bem como o pai, desaparecem no início da história e dão lugar a uma fada que passa a atuar como mãe de Rapunzel. Corso e Corso (2006) questionam o porquê de essa mulher ser denominada “fada” e de exercer um poder tão grande sobre o pai de Rapunzel, uma vez que ela não parece ter quaisquer poderes mágicos. Os autores entendem que uma caracterização mais apropriada para essa fada seria de uma mulher solitária, egoísta e poderosa, antes de um ser mágico. Corso e Corso (2006) também ressaltam

as semelhanças entre a mãe biológica e a fada do conto, dizendo que ambas visam a satisfação de seus desejos em detrimento do outro, a mãe biológica deixa a filha ser levada por outra pessoa, para satisfazer seu desejo de comer rapônçios, enquanto a fada enclausura Rapunzel em prol de seu desejo de companhia e completude. Essa semelhança se explica pelo fato de, assim como em tantos contos de mãe versus madrasta/bruxa, ambas são a mesma pessoa.

Von Franz (2010) trata dessa mãe ambivalente, que é boa e má, usando o mito de Deméter e Coré como exemplo, uma vez que Deméter é deusa da fecundidade e mãe amorosa e protetora, mas quando tem sua filha levada da “torre” materna, torna-se vingativa e destruidora. Segundo Von Franz (2010) toda mãe tem uma Deméter dentro de si e tem o instinto de aprisionar o filho e tê-lo só para si, aniquilando qualquer ameaça que se imponha nessa relação, porém o freio imposto pela consciência impede que isso se materialize.

No caso da mãe/fada do conto Rapunzel, Corso e Corso (2006) destacam que a mudança sofrida pela mãe, a transformação de mãe em fada má, trata de uma mudança no exercer da maternidade. A mãe boa torna-se má quando apoderar-se por completo da filha, limitando-a a simbiose materna. Partindo do pressuposto que a mãe biológica e a bruxa são a mesma pessoa, quando a mãe e o pai do início do conto desaparecem e sobra apenas a fada, quem desaparece, na verdade, é o pai, a mãe permanece, porém transfigurada.

O desaparecimento do pai provavelmente deva-se ao fato de ele não conseguir atender aos desejos de sua mulher grávida, nem enfrentar a bruxa que quer tomar sua filha, entendendo que ambas são a mesma pessoa, esse pai não pôde sustentar as mudanças sofridas por sua mulher na condição de mãe. Corso e Corso (2006) destacam a recorrência de pais fracos nos contos de fadas, no conto de Rapunzel, o pai é um brinquedo para a mulher que usa-o para suprir seu desejo de comer rapônçios, não apenas uma, mas duas vezes, testando sua potência que acaba por falhar e provar que o poder da díade mãe/bebê é maior que o poder paterno. Os autores ressaltam que é a figura paterna que atua como interdição da simbiose mãe/bebê, porém alguns pais não são capazes desse feito, não sustentam enfrentar essa mulher que torna-se tão poderosa com a maternidade, e desistem, deixando a mulher entregue ao papel de bruxa aprisionadora do filho.

Corso e Corso (2006) trazem a crença popular de que se um desejo de uma grávida não for atendido, a criança nascerá com a “cara” do alimento desejado. No conto de Rapunzel, o alimento desejado pela grávida era o rapônçio, vegetal

autogâmico, ou seja fertiliza a si mesmo, metaforizando a relação simbiótica entre mãe e bebê, onde um completa o outro.

A simbiose estabelecida entre mãe e filha expressa-se, de acordo com Corso e Corso (2006), através dos longos cabelos de Rapunzel, que atuam como ponte entre uma e outra, tal qual um cordão umbilical, que une mãe e bebê. Tanto no conto de Grimm quanto no filme Disney, é o cabelo que serve como escada para que a mãe suba na torre e chegue até Rapunzel, assim sendo, o corte dos cabelos seria simbólico da separação, do fim da simbiose.

Propp (1997) destaca o corte do cabelo nos ritos iniciáticos, como batismo e tonsura de monges, bem como nos rituais de morte, onde cortava-se o cabelo do morto ou os vivos cortavam uma mecha do próprio cabelo em sinal de luto. O autor também aponta o corte do cabelo como uma proibição comumente feita aos filhos (as) dos reis antigos, os mesmos citados anteriormente, uma vez que acreditava-se que seus poderes mágicos advinham de seus cabelos e cortá-los resultaria na perda desses poderes. Von Franz (2010) remete a crença de que os cabelos contém poderes mágicos a sociedades primitivas, as quais atribuíam qualidades numinosas aos cabelos, chamadas de *mana*.

Propp (1997) destaca outro exemplo de proibição do corte de cabelo relacionado com o confinamento, o antigo costume de confinar jovens menstruadas e proibi-las de cortar os cabelos para que essas ficassem protegidas durante a “purificação” menstrual. O autor entende que o confinamento de Rapunzel, do conto de Grimm, é um exemplo dessa associação de costumes e que, provavelmente, Rapunzel era uma jovem passando por seu primeiro período menstrual, uma vez que no conto é dito que a jovem é presa quando completa doze anos, idade onde comumente inicia-se a maturação sexual feminina.

Segundo Von Franz (2010) os cabelos “são a representação de pensamentos e fantasmas involuntários e inconscientes”(p 117). A autora usa a história de Sansão e Dalila como exemplo, apontando que o corte dos cabelos de Sansão feito por Dalila, representa a destruição de sua criatividade, suas ideias, uma castração no sentido de emasculação de sua alma.

No conto de Grimm, o corte dos cabelos de Rapunzel é feito pela própria mãe que ao descobrir a gravidez da filha, simbolicamente corta o cordão umbilical que as unia e a expulsa para o deserto. Rapunzel trai sua mãe ao tornar-se mãe ela própria, introduzindo um novo ser na relação entre ambas. A imagem do deserto é entendida

simbolicamente por Corso e Corso (2006) como o destino que uma mãe condena o filho que a “abandona”, partindo do pressuposto que a simbiose com a mãe é o paraíso, onde não há faltas, o fim dessa simbiose é o oposto, o inferno, o deserto onde não há nada, só aridez. Porém a díade mãe-filho é o paraíso apenas para a mãe, o filho, tal qual Rapunzel, sente-se limitado e infeliz, a não ser que afunde tanto na simbiose materna que desenvolva uma psicose e fique impossibilitado de viver para além dessa simbiose.

Corso e Corso (2006) destacam que mesmo a expulsão para o deserto sendo um castigo, o que acontece no conto é, na verdade, uma benção para Rapunzel, uma vez que é no deserto que ela dá a luz filhos gêmeos e depois de um período de solidão e sofrimento, reencontra seu príncipe e pode viver feliz com sua nova família. Os autores também apontam o castigo dado para o príncipe no conto, a cegueira, como representativo de seu “pecado”, o olhar. A cura da cegueira vem pelas lágrimas de Rapunzel, enquanto filha de uma mãe possessiva, ninguém poderia olhá-la se não a própria mãe, porém liberta da simbiose materna, com seu cordão umbilical cortado, a filha torna-se mulher e mãe e pode ser olhada como tal pelo homem.

#### **5.4 Análise**

No conto de Grimm, Rapunzel possui mãe e pai biológicos, porém esses desaparecem e entra em cena uma fada. Primeiro é importante ressaltar que, sendo originalmente escritos na língua alemã, os contos de Grimm trazem termos que podem confundir a compreensão da história. O termo utilizado no conto e traduzido como “fada” trata de um ser mágico e sobrenatural, sem que haja uma distinção de bom ou mau, no caso de Rapunzel, fica claro que essa fada é má, como na língua portuguesa o termo “fada” relaciona-se com a bondade, seria melhor caracteriza-la como bruxa. De qualquer forma, a classificação dessa mulher como fada é curiosa uma vez que não há indícios de poderes mágicos nela, talvez essa classificação expresse o estranhamento que causaria uma mulher poderosa e atuante, que enfrenta os homens e os subjulga, em uma época dominada pelo patriarcado e onde o feminino é totalmente submisso. Certamente, no período histórico do conto, uma mulher como essa “fada” seria algo tão raro e estranho que só poderia ser um ser mágico e sobrenatural.

Corso e Corso (2006) destacam que essa mulher má que entra em cena no conto e toma posse de Rapunzel surge a partir do confronto com o pai de Rapunzel, que acaba por ser vencido e dar a filha para a fada. Os autores entendem que a

situação descrita no conto é simbólica do que pode acontecer com um casal a partir do nascimento de um filho. A gestação e os primeiros meses do bebê são momentos nos quais a mulher deposita sua energia nesse bebê e no exercício de sua maternidade, sendo que o homem acaba por ficar excluído dessa relação. Não é o homem que gesta o bebê, ele está de fora dessa relação enquanto a mulher está grávida e continua de fora por um tempo quando o bebê nasce e fica envolvido na simbiose materna. A relação dual entre mãe-filho pode ser algo insuportável para um homem, sendo que muitos realmente não aguentam e, como o pai de Rapunzel, abdicam do filho e desaparecem.

Sem o pai ou qualquer outro terceiro atuando com interditor na díade mãe/bebê, o bebê torna-se posse materna e objeto de completude para essa mãe. É nesse momento que a mãe pode tornar-se uma bruxa. A simbiose com a mãe no início da vida do filho, é algo essencial para a sobrevivência do bebê e sua estruturação egóica, porém quando essa simbiose se estende para além desse início, a criança pode ter seu desenvolvimento extremamente prejudicado. O fato de a mãe de Rapunzel, no conto de Grimm, ter se transformado na fada má ainda enquanto a filha era pequena, diferentemente do que acontece em outros contos nos quais a mãe vira bruxa ou madrasta no início da vida adulta da filha, demonstra que a inadequação na maternidade, a faceta “má” da mãe, já começou a se expressar cedo. Pode-se interpretar que a mãe de Rapunzel não conseguiu superar a simbiose vivenciada no início da vida da filha e tentou de todas as formas estender essa relação, não permitindo que a filha pudesse se constituir como alguém separado da mãe.

No conto de Grimm, a fada prende Rapunzel na torre quando a menina completa doze anos, idade marcante do início da maturidade sexual e que, em tempos antigos, também significava o início da vida adulta. A tentativa da mãe de manter a filha só para si talvez tenha sido bem sucedida na infância, porém na vida adulta, os desejos da filha já não podem mais ser supridos apenas pela mãe e a necessidade de crescer para além da vida familiar se impõem. Ciente disso, a mãe isola a filha do mundo exterior e cria um mundo só delas, a torre, na qual apenas a mãe pode entrar através dos cabelos de Rapunzel. Essa situação é simbólica da gravidez, momento máximo de simbiose entre mãe e filho, uma vez que ambos habitam o mesmo corpo e vivem em unidade, sendo que o filho está no útero materno e só a mãe tem acesso a ele através do cordão umbilical. A mãe de Rapunzel, na tentativa de evitar o crescimento e a separação com a filha, recria essa ambiente, como se tentasse colocar a filha de volta em seu útero e restituir a ligação entre as duas, originalmente feita pelo cordão umbilical, através dos cabelos de Rapunzel.

No filme da Disney, justifica-se a impossibilidade de cortar os cabelos de Rapunzel pelo fato de eles conterem poderes mágicos. Propp (1997) remonta a épocas muito antigas a crença de que filhos (as) de reis tinham poderes mágicos que, muitas vezes, estavam contidos nos cabelos. No caso de Rapunzel do filme da Disney, esses poderes são relacionados à cura e à vida, o que é exatamente o que um bebê representa para a mãe, uma nova vida, tanto da criança que nasce, como da mãe que nasce quando a mulher dá a luz um bebê, bem como a cura de sua condição faltante. Na compreensão psicanalítica, todas as pessoas tornam-se seres faltantes a partir da castração simbólica representada pelo complexo de Édipo, porém nas mulheres essa falta se faz ainda mais presente, uma vez que por sua própria constituição física, são naturalmente castradas, não possuem um pênis e todas as decorrências que esse órgão representa. O pênis daria ao homem um poder natural que as mulheres não possuem, eles são detentores do “falo”, porém a mulher, mesmo não tendo esse falo natural, vem a possuí-lo quando se torna mãe, o bebê passa a atuar como falo materno, suprimindo sua falta original.

Ainda dentro de uma compreensão psicanalítica, os cabelos de Rapunzel podem ser um símbolo fálico, representando para sua mãe o poder que ela tem decorrente da maternidade, do papel de mãe, dessa forma, o corte desses cabelos representa uma castração. Poder é exatamente o que quer a mãe de Rapunzel, tanto no conto quanto no filme, poder sobre um ser subjugado a ela, que vive para ela, para atender a seus desejos, não tendo desejos nem vida próprios, dessa forma, no momento que Rapunzel adquire uma vida própria e além da mãe, ela não mais serve. No conto de Grimm, quando a fada descobre que Rapunzel está grávida, ou seja, teve uma vivência exterior, traiu o pacto de simbiose materna, seus cabelos são cortados pela fada e ela é expulsa da torre e mandada para o deserto. A atitude da fada de cortar os cabelos de Rapunzel expressa a castração sentida por ela ao ver que a filha não correspondia a seu desejo de simbiose e havia procurado satisfação fora da torre, do útero materno, ou seja, havia se libertado, cortado simbolicamente o cordão umbilical. Não suportando essa tomada de controle por parte de Rapunzel, a fada finaliza o corte, a separação entre as duas.

No filme da Disney, é feita uma separação mais clara entre mãe e fada, na verdade, mesmo carregando o mesmo nome da fada dos irmãos Grimm, Gothel, a mulher em questão não é uma fada, é apenas uma mulher que deseja manter sua juventude a qualquer custo e rapta a pequena Rapunzel visando usufruir do poder emanados por seus cabelos. O fato de Gothel raptar Rapunzel preenche a lacuna deixada pelo conto de Grimm, no qual os pais dão a filha para a fada sem relutarem,

simplesmente trocam Rapunzel por rapôncios, o que se contrapõe ao que é dito no início do conto, que o casal de reis desejava muito ter um filho. No filme, essa atitude questionável dos pais do conto é alterada e eles não apenas não cedem a filha como nunca deixam de procurá-la. Mesmo com a separação feita no filme entre mãe e fada, vale analisá-las como uma só pessoa, tal qual no conto, uma vez que a mãe biológica no filme é totalmente inexpressiva e não diz uma palavra sequer durante todo o filme.

O tema do enclausuramento de jovens pode ser entendido simbolicamente, no sentido de haver uma restrição imposta pelos pais de uma vida exclusivamente intrafamiliar, ou literalmente, como explicitado por Propp (1997) no costume antigo de aprisionamento de jovens filhos de reis. De qualquer forma, a limitação da vida de um filho e a imposição feita pelos pais do que ele quer e precisa, diz da objetificação desse filho, que é tratado como algo não alguém. Muitas vezes essa limitação é justificada como proteção pelos pais, mas o desejo subjacente desses é manter esse filho em sua posse, sob seu controle e impedir que ele seja um ser desejante e possa crescer. Não é preciso ir tão longe e usar jovens medievais presas em torres para ilustrar tais situações, o costume ainda hoje comum na sociedade norte-americana de *homeschool* ("escola em casa"), no qual as crianças não vão para a escola e são ensinadas em casa por seus pais, é um bom exemplo de Rapunzel moderna.

No filme Disney, Rapunzel consegue forjar um plano para sair da torre, porém essa saída não é uma fuga, ela pretende voltar em pouco tempo o que demonstra que a possessividade da mãe não é por completo rejeitada e há também uma correspondência por parte da filha. Corso e Corso (2006) dizem que a relação simbiótica também é desejada pela filha, que convoca a mãe para o papel de bruxa ao incitá-la a complicar sua saída para o mundo. No filme essa contrapartida do desejo de Rapunzel em manter-se na relação simbiótica com a mãe aparece na culpa da jovem de ter saído da torre e abandonado sua mãe, bem como na volta à torre quando Rapunzel acredita que Flynn a abandonou. Fica claro no filme, a ambivalência que permeia a relação da filha com a mãe possessiva, ao mesmo tempo que a jovem deseja viver e conhecer o mundo, há um vínculo muito forte com a mãe, não apenas de amor, mas também de culpa, dívida e apego a tudo que essa mãe representa. Deixar a mãe é também deixar a infância, o momento idílico de completude e ausência de faltas, tornando esse movimento extremamente difícil, o que fica claro no filme, onde Rapunzel passa por algumas idas e voltas até conseguir definitivamente cortar o cordão umbilical.

Diferentemente do conto de Grimm, onde é a mãe que corta os cabelos de Rapunzel, no filme Disney, quem corta seus cabelos é Flynn, o que leva à morte de Gothel. Flynn, bem como o príncipe do conto de Grimm, é o agente separador da simbiose mãe/filha, representando a possibilidade da filha amar e ter seus desejos atendidos fora do ambiente familiar, o que *desinveste* a mãe de seu poder de único objeto de amor da filha. A cena do corte dos cabelos, no filme, é muito simbólica, tanto por ser Flynn quem os corta, como por esse corte acarretar na morte da mãe. Quem morre é a mãe possessiva, uma vez que ela não pode manter sozinha a relação de simbiose, sendo que a filha saiu da díade, mas com a morte dessa mãe, Rapunzel reencontra a mãe boa da infância. Fica clara a substituição que ocorre da mãe pelo homem amado, toda a energia amorosa investida na mãe já não cabe mais para a mulher adulta que Rapunzel se tornou e é necessário encontrar outro objeto.

No filme há a repetição das lágrimas curativas de Rapunzel, presentes também no conto. Em ambos os casos, há uma cura, um renascimento do homem através do amor da mulher o que marca a relação de alteridade do casal, contraposta a relação entre mãe e filha. Vale notar que o poder mágico de Rapunzel, o qual ela acreditava que estava contido em seus cabelos, na verdade vinha de dentro dela, ou seja, seu sua força não depende de sua mãe e do cordão umbilical que as unia, seu poder passou a ser individual o que é simbólico do processo de crescimento e amadurecimento humano, no qual a criança deixa de depender dos pais e torna-se um adulto autossuficiente.

## 6 QUADROS

Quadro 1: Organização para interpretação dos contos de fada (critério de Von Franz, 2008)

### 1.1 Rapunzel/Enrolados

	<b>Pessoas envolvidas</b>	<b>Definição do problema</b>	<b>Peripetéia</b>	<b>Clímax</b>	<b>Conclusão</b>
<b>Rapunzel (conto)</b>	Rapunzel, Gothel, pai e mãe, príncipe, filhos gêmeos	A fada Gothel pega Rapunzel e a prende no alto de uma torre	- Mulher tem desejo de comer rapônchos do jardim de uma fada -Marido atende aos desejos da mulher e, em troca, dá sua filha recém nascida para a fada -Fada prende Rapunzel em uma torre -Rapunzel conhece o príncipe que passa a visitá-la todas as noites	A fada Gothel descobre a gravidez de Rapunzel, corta seus cabelos e a bane para o deserto	Príncipe encontra Rapunzel e seus filhos no deserto e tem seus olhos curados pelas lágrimas de Rapunzel
<b>Rapunzel (filme)</b>	Rapunzel, Flynn Rider (Eugene), Gothel, rei, rainha	Rapunzel é raptada por Gothel e presa no alto de uma torre	- Reis desejam uma filha e têm uma menina com poderes mágicos nos cabelos - Gothel rapta e prende Rapunzel no alto de uma torre - Rapunzel conhece Flynn e sai da torre com ele em uma aventura - Gothel manipula Rapunzel a desistir de Flynn e voltar para a torre -Rapunzel descobre que é a princesa raptada e confronta Gothel -Flynn tenta salvar Rapunzel e é atacado por Gothel	Flynn corta os cabelos de Rapunzel o que leva à morte de Gothel	As lágrimas de Rapunzel reavivam Flynn e ela se reencontra com seus pais

## 1.2 Rei Sapo/A Princesa e o Sapo

	<b>Pessoas envolvidas</b>	<b>Definição do problema</b>	<b>Peripetéia</b>	<b>Clímax</b>	<b>Conclusão</b>
<b>O Rei Sapo (conto)</b>	Princesa, sapo, rei, Henrique	Promessa feita pela princesa ao sapo	- Princesa perde a bola - Princesa faz uma promessa a sapo - Sapo cobra a promessa - Rei ordena à Princesa o cumprimento da promessa	Princesa obedece ao rei e leva o sapo para seu quarto onde atira-o contra a parede	Sapo não morre e se transforma em um belo príncipe
<b>A Princesa e o Sapo (filme)</b>	Tiana, pai, Eudora (mãe), príncipe Naveen, Charlotte, Sr. Le Beuff, Dr. Facilier, Lawrence, Ray, Louis	Príncipe Naveen e Tiana são transformados em sapo	- Tiana trabalha duro para poder comprar um restaurante -Príncipe Naveen é transformado em sapo -Tiana conhece o príncipe, o beija e também se transforma em sapo -Ambos saem em uma aventura para encontrar uma feiticeira que possa transformá-los em humanos	Príncipe Naveen é raptado e Tiana se descobre apaixonada por ele	Príncipe Naveen e Tiana se casam e ambos voltam à forma humana

## 1.3 Gata Borralheira/Cinderela

	<b>Pessoas envolvidas</b>	<b>Definição do problema</b>	<b>Peripetéia</b>	<b>Clímax</b>	<b>Conclusão</b>
<b>Gata Borralheira (conto)</b>	Gata Borralheira, pai, mãe, madrasta, irmãs, príncipe, pombas	Pai viúvo casa-se novamente e Gata Borralheira passa a ser maltratada pela nova madrasta e irmãs	-As irmãs são convidadas para o baile e deixam Gata Borralheira trabalhando -Gata Borralheira recebe ajuda das pombas para terminar seu trabalho -As pombas aconselham Gata Borralheira a partir à árvore mágica por roupas novas -Gata Borralheira vai ao baile duas noites seguidas	No terceiro dia do baile, Gata Borralheira perde um sapato que fica grudado no piche	Com a ajuda das pombas o príncipe encontra a Gata Borralheira, a verdadeira dona do sapato, e casa-se com ela
<b>Cinderela (filme)</b>	Cinderela, madrasta, Anastácia, Drizela, Tatá, Jaq, Bruno, Lúcifer, fada madrinha, príncipe, rei, grão duque	Depois de casar-se novamente, o pai de Cinderela morre e a menina passa a ser maltratada pela madrasta	-Drizela e Anastácia são convidadas para o baile real onde será escolhida uma esposa para o príncipe -Ratinhos fazem um vestido para Cinderela mas as irmãs o rasgam -Com a ajuda da fada Cinderela vai ao baile com um novo vestido e carruagem -Cinderela e o príncipe se apaixonam no mas ela tem que fugir a meia noite -Em sua fuga Cinderela perde um sapatinho, o qual é usado pelo príncipe para encontrá-la	Ao descobrir que Cinderela estava no baile, a madrasta a prende num quarto. Os ratinhos conseguem libertá-la e quando Cinderela vai provar o sapatinho, a madrasta o quebra.	Para a surpresa de todos, Cinderela tinha o segundo sapatinho no bolso, prova-o e ele cabe perfeitamente. Cinderela e o príncipe casam-se

## 1.4 Branca de Neve/Branca de Neve e os Sete Anões

	<b>Pessoas envolvidas</b>	<b>Definição do problema</b>	<b>Peripetéia</b>	<b>Clímax</b>	<b>Conclusão</b>
<b>Branca de Neve (conto)</b>	Branca de Neve, rainha, caçador, espelho, príncipe, sete anões	A rainha decide matar Branca de Neve quando descobre que ela é a mais bela do mundo	-Rainha ordena que o caçador mate Branca de Neve -Caçador não cumpre a ordem e Branca de Neve foge e encontra a casa dos anões, onde permanece -Rainha tenta por duas vezes matar Branca de Neve mas ela é salva pelos anões	Na terceira tentativa, a rainha dá uma maçã envenenada a Branca de Neve que cai morta	Príncipe compra o caixão e um de seus criados bate nas costas de Branca de Neve reavivando-a
<b>Branca de Neve e os Sete Anões (filme)</b>	Branca de Neve, Rainha, caçador, espelho, príncipe, 7 anões	A rainha decide matar Branca de Neve quando descobre que ela é a mais bela do mundo	-Rainha ordena que o caçador mate Branca de Neve -Caçador não cumpre a ordem e Branca de Neve foge e encontra a casa dos anões onde permanece -Rainha descobre seu paradeiro e lhe dá uma maçã envenenada	Anões perseguem a rainha e ela morre ao cair de um penhasco. Anões colocam Branca de Neve em um caixão de vidro	Príncipe desperta Branca de Neve com um beijo

## 1.5 A Bela Adormecida/ A Bela Adormecida

	Pessoas envolvidas	Definição do problema	Peripetéia	Clímax	Conclusão
<b>A Bela Adormecida (conto)</b>	Bela Adormecida, mãe, pai, doze fadas boas, fada má, príncipe	Décima terceira fada não é convidada por falta de talheres e lança uma maldição sobre Bela Adormecida	-Reis desejam ter um filho e uma rã anuncia que eles terão uma menina -A princesa nasce e os reis fazem uma festa, convidando as doze fadas do reino menos uma -A décima terceira fada lança uma maldição de morte sobre a princesa, mas a décima segunda fada ameniza essa maldição, transformando a morte em sono -Bela Adormecida assim como todo o reino dormem por cem anos	Príncipe consegue atravessar a sebe de espinhos e encontra Bela Adormecida	Com um beijo, o príncipe acorda Bela Adormecida, sendo que todo o reino também acordam
<b>A Bela Adormecida (filme)</b>	Aurora, rei Estevão, rainha, Fauna, Flora, Primavera, Malévola, príncipe Felipe, rei Humberto	A bruxa Malévola não é convidada e amaldiçoa a princesa Aurora	-A fada Primavera altera a maldição transformando a morte em sono -As fadas Flora, Fauna e Primavera levam a princesa para morar no meio da floresta e a chamam de Rosa -Aurora conhece o príncipe Felipe e ambos se apaixonam -Aurora fura o dedo e cai em sono profundo	Depois de lutar com o dragão no qual Malévola se transformou, príncipe Felipe, com a ajuda das fadas, vence e encontra a princesa Aurora	Com um beijo, o príncipe acorda Aurora, sendo que todo o reino também acordam

## Quadro 2 – Características da personagem feminina (princesa)

### 2.1 Rapunzel/Enrolados

	Atitudes/ sentimentos predominantes	Relação com o masculino	Figuras parentais	Relação com o feminino
Rapunzel (conto)	Inocente, ingênua, passiva	-Homens sofrem e se arriscam pelas mulheres amadas -Fragilidade do masculino frente ao feminino forte (fada)	Passivos, fracos e infantis mãe imprudente e tomada pelo desejo e pai subserviente ao feminino	Feminino negativo: forte e subrepujante (Gothel), que prende, controla e pune
Rapunzel (filme)	Criativa, artística, ativa, alegre, aventureira, sonhadora, inexperiente	-Masculino forte mas de moral duvidosa (Flynn) que torna-se honesto pelo amor -Homem liberta a mulher da mãe e lhe mostra o mundo	Pai e mãe bons e amorosos mas que desaparecem na primeira infância	Feminino negativo: (Gothel) maldoso, interessado, invejoso e competitivo

### 2.2 Rei Sapo/A Princesa e o Sapo

	Atitudes/ sentimentos predominantes	Relação com o masculino	Figuras parentais	Relação com o feminino
Rei Sapo (conto)	Infantil, mimada, incosequente	Nojo, repulsa, maus-tratos	Submissão e obediência	Não se aplica
A princesa e o sapo (filme)	Perseverante, trabalhadora, obstinada focada	Ignora o príncipe e não se interessa romanticamente	Ambos trabalhadores e fontes de inspiração à filha	-Personagens femininas (Charlotte e Eudora) representam o amor e os sentimentos preteridos por Tiana -Relação de amizade e camaradagem com Charlotte apesar das diferenças entre as personagens

### 2.3 Gata Borralheira/Cinderela

	Atitudes/ sentimentos predominantes	Relação com o masculino	Figuras parentais	Relação com o feminino
Gata Borralheira (conto)	Trabalhadora, bondosa, gentil, ativa frente a seus desejos	-Casamento com o príncipe como a salvação, libertação da vida sofrida de criada -Príncipe apaixonado que busca ativamente por sua amada	Pais mortos e madrasta má e abusiva	-Feminino negativo expresso pela madrasta e irmãs que humilham e tratam Cinderela como criada -Feminino positivo expresso pelas pombas e árvore mágica, representantes da mãe boa falecida
Cinderela (filme)	Trabalhadora, bondosa, gentil, passiva, vitimizada, sonhadora, subserviente	Príncipe infantilizado pelo pai e cujas ações são intermediadas por esse e pelo grão duque	Pais mortos e madrasta má e abusiva	-Submissão ao feminino negativo expresso pela madrasta e pelas irmãs que humilham e tratam Cinderela como criada -Subtexto de inveja motivando os maus-tratos a Cinderela -Feminino positivo representado pela fada que ajuda Cinderela

## 1.4 Branca de Neve/ Branca de Neve e os Sete Anões

	Atitudes/ sentimentos predominantes	Relação com o masculino	Figuras parentais	Relação com o feminino
<b>Branca de Neve (conto)</b>	Indefesa, passiva, ingênua, inocente, vulnerável	-Homens protetores (caçador, anões) mas que não conseguem salvar do feminino -Relação assexuada com todos os personagens masculinos inclusive o príncipe, que só olha para Branca de Neve enquanto ela dorme	Pai inexistente e mãe má, invejosa que tente eliminar a filha	Expressa na relação negativa com a mãe
<b>Branca de Neve e os Sete Anões (filme)</b>	Indefesa, passiva, ingênua, inocente, vulnerável, maternal, higiênica, bondosa	-Homens protetores mas que não conseguem salvar do feminino -Relação assexuada e maternal com os anões -Relação inexpressiva com o príncipe, que não salva Branca de Neve, apenas beija-a	Pai inexistente e mãe má, invejosa que tente eliminar a filha	Expressa na relação negativa com a mãe

## 1.5 A Bela Adormecida

	Atitudes/ sentimentos predominantes	Relação com o masculino	Figuras parentais	Relação com o feminino
<b>A Bela Adormecida (conto)</b>	Passiva, ingênua, inexpressiva	Salvação pelo masculino	Pai tenta livrar a filha da maldição mas não tem sucesso	Feminino negativo expresso pela décima terceira fada que amaldiçoa a princesa
<b>A Bela Adormecida (filme)</b>	Passiva, ingênua, bondosa, sonhadora, delicada, elegante,	Salvação pelo masculino heróico que enfrenta e vence o feminino negativo representado pela bruxa Malévola	Pais fracos e submissos, que não enfrentam Malévola e não podem proteger Aurora, deixando-a sob os cuidados das fadas	-Feminino negativo expresso pela bruxa Malévola -Feminino positivo expresso pelas fadas que servem como auxiliares mágicos

## 7 DISCUSSÃO

A história dos contos de fada é a história do ser humano, trata da vida humana e representa um modelo coletivo de possibilidades, ou seja, um modelo arquetípico. É esse caráter arquetípico dos contos que confere a eles poder e força sobre as pessoas, pois os torna relevantes independentemente do tempo e da sociedade que são veiculados. A presente dissertação se propôs a entender o que é arquetípico e o que é próprio do momento histórico, nas princesas das histórias selecionadas e nas tramas que protagonizam. Foi feita uma comparação entre cinco filmes Disney e seus correspondentes cinco contos dos irmãos Grimm, bem como uma análise desses contos e filmes com o objetivo de entender o porquê de determinadas histórias e suas personagens terem se mantido ao longo dos séculos enquanto outras se perderam, bem como os aspectos que se mantiveram e os que se alteraram nas histórias que sobreviveram.

Os contos dos irmãos Grimm analisados foram coletados da primeira edição dos *Contos Maravilhosos Infantis e Domésticos*, de 1812, a qual não era necessariamente destinada às crianças, apesar do título, e por isso apresenta os conteúdos sexuais e violentos omitidos nas edições seguintes. No decorrer do trabalho, outros contos e autores se fizeram importantes, com destaque para Giambattista Basile e Charles Perrault. Os filmes *Branca de Neve e os Sete Anões*, *A Princesa e o Sapo*, *A Bela Adormecida* e *Rapunzel* tem correspondência direta com os contos de Grimm e foram neles baseados, mas *Cinderela* carrega maior correspondência com o conto de Perrault e, com exceção de *A Princesa e o Sapo*, as histórias dos outros quatro filmes Disney tem correspondência com contos de Basile.

O caleidoscópio de versões da mesma história e a forma como a história é contada pode adquirir inúmeras variações e alterar-se na medida em que os temas arquetípicos combinam-se nos diferentes tempos e culturas. Uma importante diferença que se estabelece entre filmes e contos trata de uma questão cultural e refere-se ao momento histórico, uma vez que no século XIX, quando foram compilados os contos de Grimm, não havia recursos midiáticos, tecnologia nem interesses capitalistas por detrás das histórias, os contos eram apenas contos. É interessante notar que, mesmo sem a máquina midiática da Disney por trás, os contos de Grimm adquiriram fama universal e resistiram ao teste do tempo, permanecendo relevantes até os dias de hoje, quando foram transformados em filmes e perpetuados através da força da

tecnologia. Vale ressaltar que, os contos de Grimm não estão na vanguarda dos contos de fada, sendo por sua vez transformações de contos anteriores que também resistiram ao teste do tempo e com ainda menos recursos, uma vez que eram transmitidos oralmente e passaram a ser registrados a partir de autores tais como os irmãos Grimm, bem como Perrault e Basile. Pode-se concluir que o poder dos contos de fada não está na forma como eles são veiculados ou nos recursos usados para transmiti-los, mas na história em si.

A escolha de filmes Disney para a presente análise justifica pelo poder da Disney de não só recontar antigos contos de fadas, mas criar ícones culturais que são consumidos em larga escala, não apenas através dos filmes animados, mas de uma infinidade de produtos que permeia a vida das crianças (e até mesmo adultos), público alvo da Disney. Billota (2010) destaca entre esses produtos, brinquedos, acessórios escolares, fantasias e etc, que criam um mundo onde a criança não só ouve ou lê, mas vive o conto de fada. Gomes (2000) fala do poder da Disney de criação de mitos, de ícones culturais que resistem ao teste do tempo e continuam relevantes para as crianças de diferentes gerações, o que é especialmente interessante que aconteça no século XXI, onde quase tudo é descartável. Toda essa gama de possibilidades modernas confere às princesas Disney, bem como aos filmes que estrelam, um poder ideológico definitivamente maior que o dos contos de fadas originais.

A evolução das princesas acompanha a evolução da sociedade que as viu nascer, o que fica claro na separação entre as chamadas “princesas clássicas” e as “princesas modernas”. As princesas clássicas são *Branca de Neve*, *Cinderela* e *Aurora* (*A Bela Adormecida*) cujos filmes datam de 1937 a 1959, e apresentam características próprias das mulheres dessa época anterior a revolução feminista da década de 60. As princesas modernas são todas as criadas a partir de *Ariel* (*A Pequena Sereia*), de 1989, e dotadas de maior protagonismo, autonomia e poder. No presente trabalho são analisadas todas as três princesas clássicas e duas princesas modernas, *Tiana* (*A Princesa e o Sapo*) e *Rapunzel*.

Apesar das diferenças entre essas duas gerações de princesas, algumas semelhanças se estabelecem entre elas, todas são jovens, belas, magras, bondosas e heterossexuais. Até 1995, todas as princesas também eram brancas, mas nesse ano, a Disney lançou o filme *Pocahontas* estrelando uma princesa indígena que inaugurou a onda de princesas etnicamente diversificadas. No presente trabalho, a única princesa não branca analisada é Tiana, do filme *A Princesa e o Sapo*, que surge como

a primeira princesa negra da Disney. Gomes (2000) ressalta que, sejam índias, orientais, brancas ou negras, todas as princesas Disney seguem o que a autora chama de “lei do ventre liso”, ou seja, o padrão de beleza obrigatoriamente magro. Gomes (2000) associa esse modelo de corpo a mulheres jovens e que nunca tiveram filhos, o que é exatamente o modelo das princesas e o ideal que seus corpos expressam. Segundo a autora, o abdome fino trata de uma disciplina sobre o corpo feminino que por séculos foi confinado a espartilhos para que coubesse no ideal do que é desejável e belo. Gomes (2000) também define outras características e padrões de beleza feminina expressos pelas princesas como pele homogênea, vestidos longos e elegantes e pose de bailarina, sendo que essa última característica foi transformada em uma “postura de modelo fotográfico ou no congelamento de uma atitude atlética, como pode ser visto nas representações de heroínas como Pocahontas e Mulan” (Gomes, 2000, p 198).

A caracterização das princesas como belas carrega invariavelmente o fato de elas serem jovens, sendo que, nos filmes Disney, não há um personagem que seja concebido como belo e não seja também jovem. Já aqueles desenhados com rugas e postura envergada, e cuja velhice é mais aparente, são sempre feios e, na maioria das vezes, também são maus e atuam como os vilões da história, com destaque para a madrasta de *Branca de Neve* quando se transforma em velha senhora, a de *Cinderela* e vilã de *Rapunzel*. Gomes (2000) ressalta o movimento cultural crescente de tornar a velhice desconfortável e algo a ser omitido e evitado, o que fica especialmente claro nas princesas Disney, sendo que essas personagens são distanciadas dos processos naturais pelos quais o corpo passa, tais como o envelhecimento da pele e o alargamento do ventre em decorrência da maternidade.

Uma característica que todas as princesas Disney têm em comum é o fato de nenhuma delas ter filho. Uma vez que nos contos de *Rapunzel*, dos irmãos Grimm, bem como as versões de *A Bela Adormecida* de Perrault e Basile as personagens tornam-se mães, pode-se entender que há uma supressão da maternidade nas princesas Disney. Esse fato pode ser entendido dentro da perspectiva de Gomes (2000) da necessidade de um padrão de corpo que não corresponde ao de uma mãe, mas outras hipóteses podem ser levantadas. Ter um filho pressupõe que a mulher fez sexo e esse não é um pressuposto desejável quando se trata das jovens e virginais princesas Disney. O fato de todas as princesas serem solteiras também justifica a impossibilidade de terem filhos e uma vida sexual, uma vez que, se fizessem sexo, se trataria de sexo fora do casamento, algo que se contrapõe aos valores e padrões que

definem a boa moça e o ideal feminino representado pelas princesas. Billota (2010) destaca que a Disney segue os parâmetros estipulados pela cultura vigente e não entra em contato com temas que possam gerar controvérsia.

Mesmo que nenhuma das princesas Disney tenham filhos no decorrer dos filmes, a maternidade é um tema presente em algumas histórias. Nas princesas clássicas (*Branca de Neve*, *Cinderela* e *A Bela Adormecida*) o casamento é a conquista máxima de suas jornadas heroicas e a pressuposição da maternidade é inevitável, o que fica especialmente claro no desejo expresso pelos pais de *Aurora* e do príncipe *Felipe*, bem como do futuro sogro de *Cinderela*, de terem netos. Outro exemplo da presença da maternidade é o tratamento que *Branca de Neve* confere aos anões e aos animais da floresta, os quais a princesa cuida como filhos.

As princesas clássicas expressam um modelo de feminino que, pela idade e por serem solteiras, ainda não tem filhos, mas para quem a maternidade é algo desejado e pressuposto. Diferentemente, as princesas modernas não têm a maternidade num horizonte próximo e esta não é expressa como desejo presente. Gomes (2000) destaca que as novas princesas Disney têm suas jornadas marcadas por aventuras e conquistas no mundo exterior, o que as afasta do núcleo doméstico e das tarefas do lar e, conseqüentemente, da maternidade. A autora diz que a figura da mãe encontra-se em um momento bastante conflituoso dentro da cultura contemporânea, que testemunha o predomínio dos valores e características próprias dos adolescentes, tal como a liberdade pessoal, tornando indesejado o cuidado com alguém além de si próprio.

A figura materna não é vendável, nem faz público e tampouco serve como modelo. Uma mãe é rainha, bruxa má, ogra ou velha ultrapassada, uma imagem que no máximo nos inspira respeito, enquanto a princesa, filha, moça ou mulher feita que conserve a juventude, é sempre a promessa de um gozo (GOMES, 2000, p 226)

A figura feminina nos contos de fadas ou é boa e jovem, como as princesas, ou má e velha, como as mães/madrastas. Corso e Corso (2006) apontam o julgamento às mulheres por trás dessa caracterização, uma vez que as moças jovens são boas enquanto resta-lhes a juventude e mantêm-se os encantos da inocência, como se ainda não fossem mulheres de verdade e não soubessem usar os “ardis típicos da fêmea humana” (p.76). Essa caracterização mantém-se tanto nos contos de Grimm quanto nos filmes Disney e pressupõe que, quando a juventude da mulher se esvai, nada lhe resta senão tornar-se a mãe/madrasta/bruxa má, o que pressupõe que as

próprias princesas, quando envelhecerem, mudarão de lado e se tornarão as vilãs da história torturando e invejando suas filhas.

Moraes (2000) lembra que os princípios femininos e masculinos não são invariavelmente conectados às mulheres e aos homens, pois vão além de suas possíveis representações. “A polaridade masculino-feminino está presente, como potencial, tanto nos homens quanto nas mulheres.” (Moraes, p.70). Dessa forma, o que está sob julgamento são os princípios femininos, não as mulheres. Porém, na sociedade ocidental, há uma forte ligação entre feminino e mulher, bem como masculino e homem, além de uma valorização maior desses últimos.

A caracterização do feminino bom e positivo como delicado, gracioso e cordial é conveniente à dominância patriarcal e representa uma idealização masculina da mulher mais do que a mulher em si. “É quase um espírito, uma mulher-alma, a sílfide ou fada quase isenta de corpo.” (Gomes, 2000, p.136). A possibilidade de que a mulher tenha em si princípios tanto femininos e masculinos não era real no momento histórico dos contos de Grimm e continuou não sendo quando surgiram as princesas clássicas da Disney, mas a partir da revolução feminista da década de 60, a mulher passou a ter seu horizonte de possibilidades expandido. “A polarização virgem/prostituta se relativiza.” (Moraes, p.77). Isto pode ser visto com clareza na personagem *Tiana*, do filme *A princesa e o Sapo*, que é mais identificada com princípios masculinos do que femininos, é ambiciosa, determinada e vive no mundo externo, longe do lar.

No que diz respeito à juventude das princesas, vale destacar a questão da adolescência, uma vez que tanto as princesas dos contos de Grimm como dos filmes Disney têm idades que, nos dias de hoje, as classificariam como adolescentes. A noção moderna de adolescência concedeu aos jovens adultos uma prerrogativa de não precisarem trabalhar, casarem, terem filhos, concedendo-lhes um tempo de preparação para a entrada no mundo adulto. O caráter cultural e contextual da adolescência fica claro na comparação entre contos de fadas e filmes, sendo que nos contos de Grimm, datados do século XIX, as jovens trabalhavam (com exceção das nobres), casavam-se quando a família determinava e tinham filhos quando menstruavam, ou seja, a maturidade do corpo marcava a entrada na vida adulta, não havia uma proteção social desses jovens, uma vez que, se não eram mais crianças, eram então adultos.

Entendendo que a jornada dos contos de fadas é uma jornada heróica, já que corresponde ao modelo de Campbell (2002) descrito por uma separação, um início e um retorno, conclui-se que a juventude tem caráter arquetípico e o herói jovem é uma imagem coletiva que se repete nos diferentes momentos históricos.

O retorno heroico, nos contos de fadas, pode ser entendido como o final feliz marcado pela união amorosa e, no caso das personagens femininas analisadas, pela integração do animus através do encontro com o masculino, representado pelo príncipe. A temática do encontro amoroso como salvação e resolução dos conflitos é repetida tanto nos contos de Grimm como nos filmes Disney, pois é um tema arquetípico que vai além do contexto histórico.

O encontro amoroso concreto de um homem e uma mulher é um correspondente externo do encontro interno do Masculino e do Feminino, necessário para que o indivíduo atinja sua inteireza. Esse encontro assume papel importante no processo de individuação ao permitir ao indivíduo o encontro/confronto com o que lhe é oposto e complementar. (MORAES , p63)

O formato dessa união amorosa, porém, é pautado pela cultura. Nos contos de Grimm, a mulher é totalmente passiva na escolha de seu parceiro e tem que se submeter ao homem que a toma para si, configurando um encontro amoroso assimétrico e mais baseado no poder do que no amor em si. Esse formato de relacionamento é próprio de uma época de hegemonia do patriarcado, no qual a mulher era totalmente dominada pelo homem e o casamento era uma instituição que envolvia mais aspectos econômicos do que amorosos.

Nos dias de hoje, o amor romântico passou a imperar como ideal e o casamento perdeu seu caráter político e econômico, e tornou-se o principal marco e objetivo último das relações amorosas. Não há mais o senso de obrigação social dos casamentos antigos, o casamento tornou-se um empreendimento a dois, mais calcado em sentimentos do casal do que interesses da família. Nos filmes das princesas clássicas, anteriores a revolução feminista da década de 60, o casamento ainda é uma exigência social que envolvia não apenas o casal de noivos, mas as famílias que arranjavam os casamentos dos filhos. Gomes (2000) ressalta que na primeira metade do século XX ainda era imperativo que “filhas de família” se casassem, sendo que as mulheres precisavam de um homem que as protegessem. Porém nos filmes das princesas clássicas Disney, o “príncipe prometido” é o mesmo por quem a princesa espontaneamente se apaixona, o que denota a necessidade de atender às

convenções sociais, ao mesmo tempo que se mantém o livre-arbítrio e o amor romântico.

Aqui pode-se estabelecer três momentos culturais expressos pelas obras analisadas no que diz respeito ao casamento. Os contos dos irmãos Grimm representam um momento de total submissão do feminino e domínio patriarcal, no qual o homem escolhia sua mulher, sem que essa tivesse o mesmo poder de escolha e o casamento atendia mais aos interesses político e econômico do que aos sentimentos do casal. Já os filmes das princesas clássicas ainda trazem o casamento como obrigação social, mas o amor romântico está em voga e a escolha amorosa não é só do homem, mas também da mulher, sendo que a princesa se apaixona pelo príncipe e une-se voluntariamente a ele. Por fim, nos filmes das princesas Disney modernas, não há qualquer obrigação ou imposição do casamento e este é uma escolha apenas do casal baseada em seus sentimentos mútuos.

Tanto as princesas Disney clássicas como as modernas casam-se voluntariamente por estarem apaixonadas, porém este processo de apaixonar-se difere entre elas. Enquanto as princesas clássicas precisam de apenas um encontro com o príncipe para se apaixonarem, as modernas, no presente trabalho representadas por Tiana e Rapunzel, atravessam uma jornada com seus príncipes e os conhecem profundamente antes de se unirem oficialmente a eles. O casamento na modernidade pressupõe um amor mútuo entre o casal, e para que esse amor aconteça, certamente é necessário mais de um encontro.

Outro tema que se difere nas obras analisadas é o destino dos vilões. Enquanto todas as princesas e “mocinhos” das histórias têm sempre um final feliz, o que Gomes (2000) se refere como a salvação do amor verdadeiro reservada para os “bons de coração”, os vilões não necessariamente são punidos no final. Nos contos de Grimm, as vilãs dos contos *Cinderela* e *Branca de Neve* são punidas com picadas nos olhos e pantufas de ferro em brasa, enquanto nos contos *Rapunzel* e *A Bela Adormecida* nada acontece às vilãs e em *Rei Sapo*, não há um vilão determinado. Nos filmes Disney *Branca de Neve e os Sete Anões*, *A Bela Adormecida*, *Rapunzel* e *A Princesa e o Sapo*, os (as) vilões (ãs) são punidos com a morte, com exceção apenas de *Cinderela*, onde nem a madrasta nem as irmãs sofrem qualquer punição.

Estabelecem-se duas diferenças principais entre contos e filmes no que diz respeito à punição aos vilões, a primeira diz respeito à forma como se expressam essas punições. Nos contos de Grimm, quando a punição acontece, é cheia de

carnificina e castigos corporais, o que expressa um exercício mais primitivo da justiça. Já nos filmes Disney, a punição é a morte, sendo sempre uma morte rápida e sem nenhum traço da tortura presente nos contos de Grimm.

A segunda diferença diz respeito à ideologia por traz da punição. Enquanto nos contos de Grimm há um motivo de vingança mais declarado, sendo que esta é infligida sobre os malfeitores diretamente pelos personagens da história (em *Gata Borralheira* são as pombas e em *Branca de Neve* é a própria princesa juntamente ao príncipe), nos filmes Disney a vingança é algo quase divino, praticamente um castigo dos deuses e um curso natural da trajetória de maldades do vilão. Na verdade não se pode falar de vingança nos filmes Disney uma vez que não há essa motivação nos personagens vitimizados pelos vilões, porém a recorrência da morte de vilões nos filmes explicita uma necessidade de justiça que é própria da sociedade americana, cujas raízes puritanas não permitem que o que é “errado” de acordo com a moralidade vigente, passe incólume e não seja punido.

A “justiça divina” acontece no filme *Enrolados*, no qual a vilã Gothel morre quando os cabelos de Rapunzel são cortados, ou seja, quando a magia que mantinha a vilã viva acaba; em *Branca de Neve e os Sete Anões*, os anões perseguem a rainha má, mas sua morte é provocada por um raio que a faz cair de um penhasco; já o vilão Dr Facilier, do filme *A Princesa e o Sapo*, é levado por espíritos. A única exceção dentre os filmes nos quais o vilão é punido é *A Bela Adormecida*, onde a punição é infligida diretamente pelo príncipe Felipe, sendo que mesmo nesse caso, a espada que mata o dragão é mágica, reforçando a noção de justiça divina. Os mocinhos, na maioria das vezes não sujam as mãos de sangue, mas nem precisam uma vez naturalmente a justiça sempre acontece no mundo Disney onde o “final feliz” não apenas depende da felicidade dos mocinhos, mas da infelicidade dos vilões.

## 8 CONCLUSÃO

A presente dissertação teve como objetivo analisar as personagens femininas de contos de fada dos irmãos Grimm e suas correspondentes em filmes animados Disney, estabelecendo diferenças e semelhanças entre elas. Para atender ao critério estabelecido, apenas foram selecionados para análise, os contos de Grimm que tivessem correspondência direta com filmes Disney, e vice versa, totalizando cinco contos e cinco filmes.

Foi possível constatar o poder dos contos de fada de manterem-se relevantes através dos séculos. Esse poder expressa o caráter arquetípico dos contos de fada, que mesmo sendo contados e recontados e sofrendo alterações e intervenções, permanecem com o núcleo temático inalterado.

A presente dissertação pôde identificar, nos contos e filmes analisados, os seguintes temas arquetípicos:

- a união entre os princípios masculino e feminino da psique, expressa pela união amorosa entre homem e mulher;
- a salvação pelo amor, representada pelo resgate das donzelas pelos príncipes, bem como pelos beijos de amor que acabam com as maldições;
- a mãe boa, representada pelos auxiliares mágicos (fadas e/ou animais);
- a mãe má, representada por madrastas e bruxas;
- a jornada heróica, empreendida pela jovem princesa, de crescer e separar-se das figuras parentais.

Mesmo mantendo o mesmo núcleo temático arquetípico, os contos sofreram alterações ao longo das diferentes versões em diferentes momentos históricos, dentre os aspectos culturais dos contos de fada destacam-se:

- o modelo de feminino representado pelas heroínas dos contos, que está diretamente ligado à expressão do feminino própria de cada período histórico;
- o modelo de masculino representado pelos príncipes;
- o formato das uniões amorosas entre príncipe e princesa, que varia desde a tomada de uma princesa adormecida por um príncipe qualquer, até uma jornada de enamoramento mútuo.

A presente dissertação se propôs a analisar a figura feminina dos contos e filmes selecionados e sobre esse aspecto, pôde-se notar uma maior diferença entre as próprias princesas Disney do que entre as princesas Disney e as princesas dos contos de Grimm, sendo que as três princesas clássicas Disney (*Branca de Neve*, *Cinderela* e *A Bela Adormecida*) assemelham-se mais às heroínas Grimm do que às princesas Disney modernas. Essa diferença se dá no que diz respeito às características do feminino representada pelas princesas, sendo que as princesas clássicas Disney e as princesas de Grimm expressam o modelo feminino próprio do patriarcado enquanto as princesas Disney modernas expressam o feminino pós revolução feminista. As

princesas patriarcais podem ser compreendidas como *mulheres-anima*, já que representam a idealização masculina da mulher e não a mulher real, enquanto as princesas modernas apresentam aspectos do animus expressos no caráter ativo e no protagonismo que elas podem ter sobre suas vidas, assim como as mulheres reais contemporâneas.

O fato de, mesmo com uma distância temporal maior, as princesas clássicas Disney se assemelharem mais às princesas de Grimm do que às princesas Disney modernas, indica que o papel da mulher na sociedade manteve-se estagnado por muito tempo e só veio a sofrer uma alteração significativa com a proximidade do século XXI, quando o patriarcado perdeu um pouco seu poder e um período de alteridade se anunciou. Mesmo com as mudanças culturais da modernidade e a extensão do horizonte de possibilidades de ser mulher, ainda existe um modelo ideal de feminino, o qual é expresso pelas princesas Disney, sendo que todas elas são invariavelmente belas (o que sempre pressupõe a magreza), jovens e heterossexuais.

Conclui-se que os contos de fada, veiculam temáticas humanas arquetípicas e padrões culturais simultaneamente, expressando tanto o inconsciente como a consciência coletiva, o que os torna uma ferramenta riquíssima para estudos psicológicos, sociológicos, antropológicos e etc.

## REFERÊNCIAS:

BETTELHEIM, B. **A psicanálise dos contos de fada**. 27. ed - São Paulo: Paz e Terra, 2012.

BILOTTA, F. A. **Heroínas: da submissão à ação: uma análise junguiana de personagens em filmes de ação**. São Paulo, 2010. Dissertação [Mestrado em Psicologia Clínica] – Faculdade de Psicologia Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

CAMPBELL, J. **O herói das mil faces**. 7 ed. - São Paulo: Cultrix, 2002.

CORSO, D.L ; CORSO, M. **Fadas no Divã**. Porto Alegre: Artmed, 2006.

GRIMM, J; GRIMM, W. **Contos Maravilhosos Infantis e Domésticos**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

GOMES, P.B.M.B. **Princesas**: produções de subjetividade feminina no imaginário de consumo. Porto Alegre, 2000. Dissertação [Mestrado em Educação] – Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul – PPGEDU/UFRGS

GUIMARÃES, H.B. **Princesas do Século XXI: a representação feminina no filme Shrek III**, 2008. Disponível em <http://www.webartigos.com/artigos/as-princesas-do-seculo-xxi-a-representacao-feminina-no-filme-shrek-iii-de-walt-disney/8458/>

JUNG, C.G. **Freud e a Psicanálise**. Petrópolis: Vozes, 1989.

\_\_\_\_\_. **Tipos Psicológicos**. Petrópolis: Vozes, 1991.

\_\_\_\_\_. **Aion**. Petrópolis: Vozes, 2002

MORAES, N.M. **Fica comigo para o café da manhã**. São Paulo: Olho D'água, 2000.

MURDOCK, M. **The Heroine's Journey**. Boston & London: Shambala, 1990.

NEUMANN, E. **O medo do feminino : e outros ensaios sobre a psicologia feminina**. São Paulo : Vozes, 2000. – (Amor e Psique).

OLIVEIRA, L. **Coisas de menina: uma análise simbólica da personagem Buffy – a caça vampiros**. São Paulo, 2007. Dissertação [Mestrado em Psicologia Clínica] – Faculdade de Psicologia Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

O'NEIL, T. **Guardians of the Fairy Tale: The Brothers Grimm, 1999**. Disponível em <http://www.nationalgeographic.com/grimm/article.html#top>

PROPP, V. **As Raízes Históricas do Conto Maravilhoso**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

PERRAULT, C. **Contos de Perrault**. Belo Horizonte, 1989.

STEIN, M. Jung. **O mapa da alma**. 5 ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

VON FRANZ, M.L. **A interpretação dos contos de fada**. 7 ed. – São Paulo: Paulus, 2008.

\_\_\_\_\_. **A individuação nos contos de fada**. 5 ed.– São Paulo: Paulus, 2008.

\_\_\_\_\_. **Animus e anima nos contos de fadas**. Campinas, SP: Verus, 2010.

\_\_\_\_\_. **A sombra e o mal nos contos de fada**. 4 ed. – São Paulo: Paulus, 2003.

\_\_\_\_\_. **O Feminino no contos de fadas**. 3 ed. – Petrópolis, RJ: Vozes, 2010.

## FILMOGRAFIA

**Branca de Neve e os Sete Anões**. (Snow White and the Seven Dwarfs) 1937, Walt Disney Pictures. Dir. David Hand. Walt Disney Home Video/Abril video. (83 min).

**Cinderela**. (Cinderella) 1950, Walt Disney Pictures. Dir. Clyde Geronimi. Walt Disney Home Video/Abril video. (75 min).

**A Bela Adormecida** (Sleeping Beauty) 1959, Walt Disney Pictures. Dir. Clyde Geronimi. Walt Disney Home Video/Abril video. (75 min).

**A Princesa e o Sapo** (The Princess and the Frog) 2009, Walt Disney Pictures. Dir. Ron Clements. Walt Disney Home Video/Abril video. (97 min).

**Enrolados** (Tangled) 2010, Walt Disney Pictures. Dir. Nathan Greno. Walt Disney Home Video/Abril video. (100 min).