

KELLY CRISTINA SPINELLI FREDERICO

Quem merece um final feliz?  
Os contos de fada da Walt Disney e os ideais de  
mulher no mundo contemporâneo

São Paulo  
2011

KELLY CRISTINA SPINELLI FREDERICO

Quem merece um final feliz?  
Os contos de fada da Walt Disney e os ideais de  
mulher no mundo contemporâneo

Dissertação para obtenção  
de diploma de pós-graduação *lato sensu*  
em História, Sociedade e Cultura da  
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

Orientadora: Prof. Dra. Rosana Schwartz

São Paulo  
2011

Nome: FREDERICO, Kelly Cristina Spinelli

Título: Quem merece um final feliz? Os contos de fada da Walt Disney e os ideais de mulher no mundo contemporâneo.

Dissertação apresentada à  
Pontifícia Universidade Católica de  
São Paulo para conclusão do curso de  
pós-graduação *lato sensu* em  
História, Sociedade e Cultura.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. \_\_\_\_\_ Instituição: \_\_\_\_\_  
Julgamento: \_\_\_\_\_ Assinatura: \_\_\_\_\_

Prof. Dr. \_\_\_\_\_ Instituição: \_\_\_\_\_  
Julgamento: \_\_\_\_\_ Assinatura: \_\_\_\_\_

Prof. Dr. \_\_\_\_\_ Instituição: \_\_\_\_\_  
Julgamento: \_\_\_\_\_ Assinatura: \_\_\_\_\_

*Este trabalho é dedicado às mulheres mais importantes da minha vida: Eni, minha mãe, Karina, minha irmã, e Mina e Nair, minhas avós.*

*Agradeço imensamente à minha orientadora, Prof. Dra. Rosana Schwartz, que me fez descobrir as possibilidades encantadoras do estudo de história na área de gênero. Aos meus colegas do curso de História, Sociedade e Cultura, pelo incentivo constante e pelas dicas de bibliografia. À minha amiga Vanessa Rossi, pela imprescindível ajuda em sugerir e obter exemplares de livros em inglês consonantes com o tema. À Bruna Rodrigues, pela paciência em me ouvir e pelos ótimos comentários de revisão. A amigos e familiares, que igualmente souberam entender e colaborar com as exigências de uma tarefa tão trabalhosa.*

## RESUMO

Frederico, Kelly Cristina Spinelli. **Quem merece um final feliz? Os contos de fada da Walt Disney e os ideais de mulher no mundo contemporâneo.** 2011. 75 fls. Dissertação (pós-graduação *lato sensu* em História, Sociedade e Cultura). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2011.

O estudo das questões de gênero faz parte da nova linha de pesquisa histórica que, desde o surgimento da Escola dos Annales, na França, tem se interessado pelo político que existe no âmbito do cotidiano. As mulheres, sua imagem e seu papel nas transformações da sociedade, antes ignorados pela história oficial, ganharam voz desde então. Foi igualmente reconhecida a importância de letras de músicas, filmes, diários e outros elementos do dia-a-dia como documentos históricos. É o caso dos contos de fada e dos filmes de animação, dos quais trata este trabalho. Os contos de fada, antes pesquisados somente por estudiosos da psicologia e do folclore, têm importância histórica no estudo de gênero por serem focados geralmente em histórias de mulheres e por sugerirem padrões de comportamento para elas como receitas para finais felizes. Os contos de fada mais conhecidos foram recolhidos de narradoras europeias e publicados entre os séculos 17 e 18 por uma série de escritores que ganharam renome internacional, como Charles Perrault e os Irmãos Grimm. No século 20, algumas dessas narrativas, como *Branca de Neve* e *Cinderela*, chegaram ao cinema por meio dos estúdios Walt Disney. Os enredos foram reformulados e ajustados aos novos ideais de mulheres da sociedade que os assistiu. Este trabalho tenta entender os modelos de mulheres presentes nos filmes da Disney por meio de sua comparação com os contos escritos que foram base para os relatos cinematográficos. Também avalia as diferenças, evoluções e continuidades na imagem da mulher na trajetória dos contos de fada animados.

**Palavras-chave:** mulheres, contos de fada, Walt Disney.

## ABSTRACT

Frederico, Kelly Cristina Spinelli. **Who deserves a happy ending? Disney's Fairy Tales and the ideals of women in the contemporary world.** 2011. 75 fls. Dissertation (master in History, Society and Culture). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2011.

Gender studies are part of a new approach to historical research that, since the advent of the Annales School, in France, has been concerned about the politics that appear in everyday life. Women, their image, and their role on society's transformations, ignored by official history studies until then, gained voice. In this new approach, music lyrics, movies, diaries and other minor daily elements have become important as historical documents. Fairy tales and animation movies, which are studied in this monograph, are part of these documents. Fairy tales were usually studied by researchers from psychology or folklore, but are equally important historically for gender studies, as they are usually narratives about women, and because they suggest behavior patterns for them as recipes for happy endings. The tales that are most known were heard from women storytellers and usually reproduced by European male writers that became internationally famous, such as Charles Perrault and The Brothers Grimm, between the 17<sup>th</sup> and 18<sup>th</sup> centuries. In the 20<sup>th</sup> century, some of these tales, such as *Snow White* and *Cinderella*, gained new storylines by the lens of the Walt Disney studios, which adapted the tales to the new ideals of women present in the society that would watch the movies. This study analyses the models of women in Disney's fairy tales, comparing them to the written fairy tales on which the movies were based. It also tries to understand what changed, evolved or remained the same throughout time in the images of women on featured fairy tales.

**Keywords:** women, fairy tales, Walt Disney.

## SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	10
2. NUM PASSADO DISTANTE.....	14
2.1 O QUE CONTA O CONTO.....	15
2.2 QUEM CONTA O CONTO.....	17
2.3 OS CONTOS ANIMADOS DE WALT DISNEY.....	19
2.4 AS QUESTÕES DE GÊNERO NOS CONTOS ANIMADOS.....	22
3. OS FILMES CLÁSSICOS.....	26
3.1 <i>BRANCA DE NEVE E OS SETE ANÕES</i> .....	28
3.2 <i>CINDERELA</i> .....	32
3.3 <i>A BELA ADORMECIDA</i> .....	37
4. A RETOMA DOS CONTOS NOS ANOS 90.....	43
4.1 <i>A PEQUENA SEREIA</i> .....	45
4.2 <i>A BELA E A FERA</i> .....	51
5. OS CONTOS DE FADA NO SEGUNDO MILÊNIO.....	58
5.1 <i>A PRINCESA E O SAPO</i> .....	59
5.2 <i>RAPUNZEL</i> .....	65
6. CONCLUSÃO .....	71

## ILUSTRAÇÕES

- FIGURA 1 – A madrasta de Branca de Neve.....pg. 30
- FIGURA 2 – Branca de Neve beija a testa de Dunga, um dos sete anões.....pg. 31
- FIGURA 3 – Cinderela em seu vestido de baile.....pg. 36
- FIGURA 4 – Flora, Fauna e Primavera, as fadas de *A Bela Adormecida*.....pg. 39
- FIGURA 5 – Malévola, vilã de *A Bela Adormecida*, e seu corvo de estimação.....pg. 39
- FIGURA 6 – Aurora, a Bela Adormecida, prestes a espetar seu dedo na roca.....pg.41
- FIGURA 7 – Ariel, a Pequena Sereia, ao lado do pai, o rei Tritão.....pg. 48
- FIGURA 8 – Úrsula, a bruxa do mar de *A Pequena Sereia*.....pg. 50
- FIGURA 9 – Gastón, o vilão de *A Bela e a Fera*, e Bela.....pg. 54
- FIGURA 10 – Bela e Fera dançando no castelo.....pg. 56
- FIGURA 11 – Tiana, de *A Princesa e o Sapo*, e sua amiga Charlotte.....pg. 61
- FIGURA 12 – Tiana e Naveen, o príncipe, transformados em sapos.....pg. 63
- FIGURA 13 – Goethel, a feiteceira de *Enrolados*, e Rapunzel.....pg. 66
- FIGURA 14 – Rapunzel e Flynn, seu parceiro em *Enrolados*.....pg. 68

## 1. INTRODUÇÃO

Um pequeno exercício pode mostrar o impacto dos filmes animados da Disney sobre a história dos contos de fada: peça que qualquer um a seu redor lhe narre um conto dos mais famosos, como *Branca de Neve* ou *A Bela Adormecida*. É quase certo que seu interlocutor lhe relatará o conto do ponto de vista cinematográfico, e ainda que saiba que o desenho animado é uma adaptação de uma história antiga, dificilmente terá lido as versões anteriores ou conseguirá apontar diferenças entre elas. A Disney, com seu imenso sucesso comercial, suplantou os contos antigos e sua versão das histórias se estabeleceu como original, única e imutável<sup>1</sup>.

Não se duvida de que as heroínas e heróis sejam exatamente como o filme os retratou, de que a sucessão de acontecimentos dessas histórias se passe tal e qual vemos na tela. Por isso, quaisquer valores que os contos animados tenham a nos transmitir, sejam qual forem as visões de mundo que são reforçadas ou defendidas por eles, as recebemos como naturais, com a perigosa sensação de que foi sempre assim.

Como tratam em sua maioria de relacionamentos entre os gêneros, os valores passados adiante – tanto nos contos animados quanto naqueles escritos ou falados –, têm a ver com representações de tipos ideais e perversos de mulheres (em maior escala, já que a grande parte das histórias tem temática feminina) e de homens.

As narrativas nos dizem que ter características similares as das heroínas e heróis é o caminho para se viver um final feliz, normalmente representado por um casamento. “Os contos de fadas frequentemente buscam definir, dentro de uma competição romântica, a conduta apropriada para o homem e para a mulher, com o fim de endossar a versão correta e – geralmente - recompensá-la”, diz Marina Warner em *Da Fera à Loira* (1998, p.165), um dos estudos mais completos sobre os contos disponíveis. As histórias também dizem que é melhor evitar o comportamento das vilãs e dos vilões, que levam a finais desastrosos, como mortes dolorosas ou penitências perpétuas.

---

<sup>1</sup> Diz Ítalo Calvino, em *Sobre o Conto de Fadas* (1996, p. 81): “As adaptações e as interpretações figurativas (e cinematográficas: quem não se lembra dos sete anos da *Branca de Neve* de Walt Disney) dos contos de Grimm fizeram esquecer — pelo menos fora dos países de língua alemã — o original”. Calvino se refere aos contos dos Irmãos Grimm, bastante adaptados pela Disney. Mas o mesmo impacto se observa em adaptações de Perrault e Andersen, entre outros.

Mas qual é o tipo de mulher e de homem ideal que merece os finais felizes nos contos da Disney, tão influentes em nossa época? São diferentes dos ideais prescritos pelos textos clássicos? Terão eles relação com as visões de mundo vigentes na época em que os filmes foram produzidos? E será que ao longo das décadas em que essa produção vem sendo feita, dos anos 30 até hoje, as mudanças na sociedade afetaram as representações das mulheres e dos homens nos filmes?

Para tentar responder a essas questões, é necessário desconstruir as representações fílmicas e compará-las, senão a todas as versões existentes de um mesmo conto - o que seria tarefa exaustiva e pouco produtiva em muitos casos--, pelo menos àqueles textos que notadamente lhes serviram de base. Por meio de tal reflexão, o “foi sempre assim” pode dar lugar à compreensão histórica das representações de gênero dentro dos filmes de contos. Podemos entender como essas representações mudaram ao longo dos tempos com o distanciamento necessário para aceitarmos ou rejeitarmos as fórmulas prontas que Hollywood nos passa como naturais.

Convém ressaltar que a abordagem histórica é a menos comum entre os estudos sobre os contos de fada. Em geral, eles são pesquisados do ponto de vista dos folcloristas ou estruturalistas – como nos estudos de Vladimir Propp, que coletou diversas versões de cada conto para tentar definir padrões, repetições, *motifs* entre eles -, ou em uma abordagem psicanalítica, especialmente jungiana – na qual se usa tais padrões como demonstrações de arquétipos do inconsciente coletivo, para decifrar mensagens simbólicas sobre comportamentos humanos.

As pesquisas de folcloristas e estruturalistas, por considerarem o contexto de surgimento dos contos e proporem comparações entre eles, são que as mais se aproximam da abordagem histórica – apesar de serem mais focadas em encontrar as semelhanças e repetições entre os contos.

As da área da psicanálise, por sua vez, não consideram os contos como documentos históricos: se baseiam, em vez disso, em sua aparente atemporalidade. De fato, essas narrativas parecem estar fora do tempo (as histórias se passam “uma vez”, “muito tempo atrás” ou em um vago passado qualquer) e do espaço (acontecem em países “muito distantes”, em geral sem localização específica). Seus personagens, além disso, não costumam ter nome – são no máximo conhecidos por características marcantes de

sua figura, como a “bela”, a “fera” ou a menina do “chapeuzinho vermelho”<sup>2</sup>. Tais peculiaridades fazem dos contos histórias facilmente adaptáveis, e já se notou que elas surgem repetidamente em regiões distintas, de tradições muito diferentes e por vezes sem registro de contato entre si (VON FRANZ, 2008). Para a psicologia, por causa disso, os contos são “a linguagem internacional de toda a espécie humana”, e estão “além das diferenças culturais e raciais” (Ibid., p. 35).

As pesquisas da área falham ao não considerar os contos em seus contextos de produção, analisando-os horizontalmente, como se fossem a-históricos e não especificamente determinados pelo mundo social a seu redor. Os contos da Disney são excluídos dos estudos famosos – como os de Bruno Bettelheim e Marie Louise Von Franz - por serem considerados um tipo de adaptação menor, que subverte o significado original (BETTELHEIM, 1980).

Os psicanalistas costumam ignorar as diferenças entre os contos, buscando explicações simbólicas para tudo o que neles se repete. Mas é justamente nessas diferenças que os contos de fada se revelam importantes documentos históricos. Como diz Robert Darnton (1986, p.26), os contos “surgiram ao longo de muitos séculos e sofreram diferentes transformações, em diferentes tradições culturais. Longe de expressarem as imutáveis operações do ser interno do homem, sugerem que as próprias mentalidades mudaram”.

Se a Bela Adormecida acorda sozinha no final de uma versão do conto, como na de Charles Perrault, ou se ela precisa ser despertada por um príncipe em uma outra versão, como a da Disney (que foi baseada em Perrault), isso revela uma mudança significativa na função da mulher na narrativa – e pode-se deduzir daí, que também na sociedade.

Reduzir o conto ao seu esqueleto invariante contribui para pôr em evidência todas as variáveis geográficas e históricas que formam o revestimento desse esqueleto; e o estabelecer de maneira rigorosa a função narrativa, o lugar que vêm a tomar neste esquema as situações específicas do vivido social (...) pode fornecer-nos algumas notícias, que de outro modo nos escapariam, sobre o valor que essa determinada sociedade lhes atribui (CALVINO, 1996. p. 100).

---

<sup>2</sup> Há exceções em todos os casos. Há, por exemplo, um conto italiano chamado *Alecrina*, no qual uma das personagens é “prima do rei da Espanha”, o que ajudaria a localizar a narrativa histórica e geograficamente. Outro exemplo é uma versão antiga de *A Bela Adormecida*, do livro *Il Pentameroni*, de Giabattista Basile. Nele, a bela que dorme tem nome: se chama Talia.

Os filmes de conto de fada da Disney, portanto, são documentos importantes sobre o valor que a sociedade do século 20 e do começo do século 21 dá para comportamentos de homens e mulheres. Não podem ser ignorados.

Da grande produção cinematográfica do estúdio, foi nos filmes de animação que os contos de fada ganharam seu maior espaço<sup>3</sup>. O primeiro longa de animação da história do cinema – e o primeiro longa da história da Disney – foi *Branca de Neve e os Sete Anões*, adaptação de *Branca de Neve* dos irmãos Grimm. Foi lançado em 1937. O último conto de fadas que chegou às telas é *Enrolados*, lançado em 2010, inspirado livremente no conto *Rapunzel*, também conhecido na versão dos Grimm. Além destes, abordaremos a representação de *Cinderela* (1950), *A Bela Adormecida* (1959), *A Pequena Sereia* (1989), *A Bela e a Fera* (1991) e *A Princesa e o Sapo* (2009).

*Pocahontas* (1995) e *Mulan* (1998), em geral colocados no pacote dos “filmes de princesa” do estúdio, foram deixados de fora por não serem adaptados a partir de contos de fada, mas da história do descobrimento dos Estados Unidos, no primeiro caso, e de um poema japonês, no segundo.

A história de *Aladdin* (1992) também não será contemplada, apesar de ser adaptada de uma das narrativas do famoso livro de contos *As Mil e Uma Noites*. O estudo dos contos orientais, por diferirem bastante em sua forma e conteúdo dos europeus, fugiria do escopo desse trabalho. De qualquer maneira, Jasmine, a namorada de Aladdin no filme, tem características muito semelhantes à Ariel, a Pequena Sereia, e à Bela, de *A Bela e a Fera*, e sua ausência não pareceu prejudicial à pesquisa.

Duas adaptações de contos de fada modernos, *Alice no País das Maravilhas* (1951), animado a partir da história de Lewis Carroll, e *Peter Pan* (1953), inspirado na peça do autor escocês James Matthew Barrie, não fazem parte desse estudo por serem focados em personagens infantis – e aqui nos interessa o que os filmes da Disney propõe como modelos de mulheres e homens em sua passagem para a vida adulta.

---

<sup>3</sup>É importante lembrar que, apesar de a Disney ser sempre muito associada - até por suas próprias ações de marketing e merchandising – aos filmes de fadas, uma enorme parte de sua produção em animação cinematográfica não faz parte desse universo. De 50 filmes lançados até o final de 2010, apenas 10 são baseados nos contos.

## 2. NUM PASSADO DISTANTE

A origem dos contos de fada é incerta como o “era uma vez” que muitas vezes inicia as histórias. Como tudo aquilo que se encaixa nas tradições folclóricas, não se sabe quando os contos começaram a ser contados. O que é notório é que as histórias apareceram com estruturas muito semelhantes, com algumas variações em sua narração, em lugares e épocas diferentes.

Existem dois tipos principais de teorias a esse respeito (WARNER, 1999, p. 20): o *difusionismo*, que acredita que as narrativas foram transmitidas através das fronteiras a partir de origens distantes, muitas vezes orientais; e a *teoria dos arquétipos*, sustentada especialmente por pesquisadores da área da psicanálise, que defende que os contos fazem parte do inconsciente coletivo, ou seja, são narrativas que surgem simultaneamente sem que haja contato entre as culturas que as contam, porque representam experiências comuns da sociedade humana.

De toda forma, os contos de fada estão há muito tempo em circulação. Entre os contos mais antigos conhecidos (VON FRANZ, 2008) está a história dos irmãos Anúbis e Bata, encontrada em um papiro egípcio de 1250 a.C. *Amor e Psyche* (que segue a linha de *A Bela e a Fera*, onde uma mulher redime o amado de sua forma animal) também figura entre os primeiros de que se tem notícia. É parte da novela *O Asno de Ouro*, escrita pelo filósofo Apuleio no século 2 d.C.

Ao longo de muitos séculos, essas narrativas foram uma forma de expressão camponesa e, especialmente, feminina. Para Marina Warner (1999, p.20), eles se alinhavam às fofocas, conversinhas e discursos consideradas “menores” da fala das mulheres: “Os contos de fadas sugerem uma situação em que o próprio menosprezo pelas mulheres abriu, para elas, a possibilidade de exercitar a imaginação e comunicar suas ideias.”

Eram também entretenimento para as populações agrícolas nas épocas de inverno, contados oralmente em ocasiões sociais, tanto para adultos quanto para crianças<sup>4</sup>. Na França, as histórias costumavam ser transmitidas nas chamadas *veillées* – reuniões

---

<sup>4</sup> Antes do século 17, como mostrou Philippe Ariés em *História Social da Criança e da Família* (1981), a separação da criança e do adulto na ideia de infância que temos hoje não existia.

junto à lareira nas quais os homens consertavam suas ferramentas e as mulheres costuravam e contavam histórias (DARNTON, 1986, p.31; WARNER, 1999, p. 47). Warner diz que “tais reuniões ofereciam a homens e mulheres uma oportunidade de falar – de pregar -- que lhes era negada em situações como o púlpito e o fórum, e censurada e temida nas salas de fiar e à beira do poço.”

## 2.1 O QUE CONTA O CONTO

A primeira particularidade dessas histórias contadas ao pé da lareira é seu caráter universal. Geralmente, os contos não nomeiam suas heroínas e seus heróis ou os localizam geográfica e historicamente. Suas personagens são conhecidas apenas por características específicas – como a “Chapeuzinho Vermelho”, a “Cachinhos Dourados” ou a “Pequena Sereia” e as histórias acontecem “muito tempo atrás”, em “um reino distante”<sup>5</sup>.

À primeira vista, portanto, os contos parecem ser impossíveis de se contextualizar (ou arquetípicos, como querem as pesquisas da psicologia). Mas, se olharmos com atenção, vemos que as histórias existem de acordo com seus contextos de produção.

Os contos que chegaram até nós narrados ou escritos por mulheres do final do século 17 são repletos de sagas femininas. Pode-se reconhecer nas histórias uma série de reclamações contra casamentos arranjados (caso em que os maridos viram feras, sapos e outros seres ultrajantes), ou sobre sua falta de voz no mundo e sua briga pelo direito à herança (WARNER, 1999).

Quando recolhidos por autores, naquele ou nos dois séculos seguintes, encontramos, além disso, histórias de camponeses que enfrentam a fome, o desamparo, a morte – problemas cotidianos à época - e conseguem alcançar vidas melhores e mais fartas (DARNTON, 1986).

“Como as fontes orais eram na sua maioria mulheres, abundam as histórias de donzelas cujas virtudes e cujas desventuras encontram finalmente uma recompensa”, diz Ítalo Calvino em *Sobre o Conto de Fadas* (1996). “Mas também são muitos os intrépidos

---

<sup>5</sup> Ver nota 2, pg. 12.

heróis que, partindo de uma humilde condição (especialmente na hierarquia militar: soldados rasos, tambores) são capazes de merecer honras e núpcias principescas.”

Assim, muitos temas que se repetem nos contos podem ser explicados historicamente. A proliferação de madrastas más é um exemplo. Na França, até o final do século 18, os casamentos costumavam terminar pela morte de um dos cônjuges em média em 15 anos. Um em cada cinco maridos perdia a esposa e tornava a casar-se. É possível que as relações entre os irmãos dos dois casamentos tenham sido difíceis e acabaram sendo assimiladas pelas histórias (DARNTON, 1986, p.44).

A importância da comida, em épocas de fome entre os camponeses, aparece em uma versão francesa de *Cinderela*, por exemplo, na qual a protagonista ganha da fada-madrinha o direito de comer um banquete por dia e ao engordar – e, por conseguinte, ficar bonita – encontra o príncipe (Ibid., p.50).

Outra característica definidora dos contos, além de sua aparente universalidade, é seu caráter transformador. Os personagens começam as histórias rodeados por problemas comuns aos narradores, vivem sagas fantásticas em meio a bruxas, fadas e bichos falantes para depois retomar suas vidas, geralmente em melhores condições (materiais ou emocionais) do que estavam antes. São contos de “metamorfose”, segundo Marina Warner (1999, p.17), ou de “amadurecimento”, segundo Calvino:

Vistos todos juntos, na sua repetida e sempre variada casuística de acontecimentos humanos, são uma explicação geral da vida (...); são o catálogo dos destinos que se podem dar a um homem e uma mulher, sobretudo para a parte de vida que é justamente o fazer um destino: a juventude, do nascimento que muitas vezes traz consigo um auspício ou uma condenação, à saída de casa, às prova para se tornar adulto e depois maduro, para se confirmar como ser humano (CALVINO, 1996. pg. 20)

Por fim, é comum encontrar, no percurso dos heróis e heroínas, uma série de fórmulas moralizantes. Os contos costumam traçar linhas claras entre o bem e o mal e definir padrões adequados de comportamento para mulheres e homens – às vezes até desafiadores da ética comum de seu período. Comportamentos ruins são punidos. Comportamentos bons são premiados com finais felizes (WARNER, 1999), que

costumam ter a ver com a conquista de uma boa relação entre os gêneros, representada por um casamento (COELHO, 1987, p. 14).

## 2.2 QUEM CONTA O CONTO

Gradualmente, os contos saíram do mundo camponês e feminino e chegaram aos ouvidos de jovens da elite, em muitos casos transmitidos pelas governantas que deles cuidavam (WARNER, 1999, p. 43).

Entre os séculos 17 e 18, especialmente em países europeus como França, Alemanha e Itália, essas narrativas começaram a ser coletadas, registradas e recontadas por autores que, em geral, as ouviam em casa desde a infância. Uma vez escritas, começaram a ganhar uma versão considerada “oficial” e a perder seu contato com a oralidade que antes lhe era peculiar. As histórias eram muito mais maleáveis quando contadas de boca a boca – era comum, por exemplo, mudar detalhes para adequar a mensagem do conto às necessidades do ouvinte.

*O Conto dos Contos – Pentameron*, do italiano Giambattista Basile (1575-1632), publicado entre 1634 e 1636, é a primeira coletânea de contos conhecida. Tem 50 histórias, entre elas algumas das versões mais antigas de que se tem notícia de *A Bela e a Fera*, *Cinderela* e *Rapunzel*, entre outros. Basile citou como fonte um grupo de mulheres encurvadas e enrugadas. Escreveu seus contos cheios de humor e sarcasmo (WARNER, 1999, p.179).

Mais tarde, na França, tiveram renome as histórias adaptadas por Charles Perrault (1628-1703), que rebuscou os contos para adequá-los aos gostos da corte francesa, floreando as narrativas e reprimindo detalhes que considerava inadequados (CALVINO, 1996, p.16). No final das narrativas dele, é costumeiro encontrarmos mensagens morais em forma de versos.

Perrault foi incentivado a escrever por uma mulher, sua prima (ou tia, não se tem a informação correta) Marie-Jeanne L'Héritier de Villandon, autora de um livro de histórias que saiu no mesmo ano que o dele (WARNER, 1999). Sua obra mais famosa é intitulada *Contos da Mamãe Gansa*, e foi publicada em 1697 com uma fiandeira na

capa, por causa da tradição das mulheres de contarem histórias enquanto fiavam. Inclui versões de *Chapeuzinho Vermelho*, *O Gato de Botas*, *O Pequeno Polegar*, *A Bela Adormecida* e *Cinderela*. Alguns de seus contos já figuravam no *Pentameron*, mas não se sabe se ele teve acesso ao livro.

Com o sucesso de Perrault, os contos de fada foram grande moda na corte francesa durante algum tempo, mas depois foram deixados de lado. Tiveram mais tarde um segundo momento de atenção no país, entre 1785 e 1789, quando foram publicados os trinta e sete volumes do *Cabinet des Fées*, que têm alguns contos de fada escritos um século antes e outros de novos autores como Madame Jeanne-Marie Leprince de Beaumont (1711-1780), que escreveu a mais conhecida versão de *A Bela e a Fera* (CALVINO, 1996, p.133).

Governanta, professora formadora de moças para bons casamentos e de opiniões conservadoras, ela é das poucas mulheres autoras de contos de fada da época que é lembrada até hoje – outras importantes, mais ousadas, como Marie-Catherine D’Aulnoy e Henriette-Julie de Castelnau, são praticamente desconhecidas do público (WARNER, 1999).

Na Alemanha, os irmãos Jacob (1785-1863) e Wilhelm Grimm (1786-1859), conhecidos como Irmãos Grimm, tentaram publicar suas histórias em versões que diziam fiéis às ouvidas originalmente. Mesmo assim, às vezes misturavam as histórias (VON FRANZ, 2008) ou as reescreviam com retoques da literatura romântica alemã (CALVINO, 1996).

Publicaram três volumes para crianças e adultos, incluindo contos como *Branca de Neve* e novas versões de *Chapeuzinho Vermelho*, *A Bela Adormecida* e *Cinderela*. Ouviam as narrativas de mulheres conhecidas da família ou camponesas (WARNER, 1999)<sup>6</sup>.

Também ficaram famosos os contos do poeta e novelista dinamarquês Hans Christian Andersen (1805-1875). Ele se destacou por escrever diretamente para crianças, criando

---

<sup>6</sup> Os contos coletados e redigidos por homens deste período – como Basile, Perrault e os Irmãos Grimm – recebem importantes críticas da literatura feminista, que estão fora do escopo deste estudo. Quando comparados aos textos das autoras da época, que buscava o direito de se expressar, de ter herança, de fugir de casamentos arranjados, eles têm alterações importantes, muitas vezes sexistas e moralistas (WARNER, 1999).

suas próprias narrativas. Muitas delas são crônicas tristes e melancólicas e tentam captar, por meio de personagens infantis, os sofrimentos e sentimentos das crianças – que se misturam com os sofrimentos que o próprio autor encontrava, vindo de uma classe baixa, para tentar conquistar espaço na alta sociedade. *Patinho Feio*, *Soldadinho de Chumbo*, *A Roupa Nova do Imperador* e *A Pequena Sereia* são algumas de suas histórias (WARNER, 1999).

A partir do século 19, os contos de fada começaram a ser considerados divertimento infantil e muito se alterou em seus enredos antigos, que passaram a ser vistos como impróprios para esse público. No *Pentameron* de Basile, por exemplo, há passagens de canibalismo, violência e até estupro: sua Bela Adormecida é violentada pelo príncipe em seu sono e abandonada grávida.

Desde então, busca-se transformar os contos em narrativas didáticas e pedagógicas. "Os Irmãos Grimm mostraram o caminho, pois reeditaram e reformularam edições sucessivas de seus famosos *Contos Familiares*, de modo a melhorar sua mensagem" (WARNER, 1999 p. 330).

Os contos reeditados foram perdendo seus tons de crueldade e deixaram de lidar com questões sociais complexas. *Pele de Asno*, um conto de uma garota que foge do pai que quer se casar com ela, foi liberado da questão do incesto: nas versões atuais, a protagonista foge do casamento com um príncipe qualquer. As adaptações dos contos também passaram a refletir uma sociedade que se fechava cada vez mais para as conquistas femininas: vê-se reforçado nos contos o perigo das mulheres (bruxas e madastras) e abrandado o perigo dos homens (WARNER, 1999).

Os contos criados dali em diante, tidos como modernos, geralmente são pensados como histórias para crianças. Alguns exemplos são *Alice no País das Maravilhas* (1865), do inglês Lewis Carroll, *Pinocchio* (1881), do italiano Carlo Collodi, *O Mágico de Oz* (1900), do americano L. Frank Baum, e *Peter and Wendy*, do escocês James Berrie (1911), de onde conhecemos o famoso Peter Pan.

### 2.3 OS CONTOS ANIMADOS DE WALT DISNEY

No século 20, um outro grande contador de histórias se interessou pelos contos de fada: Walter Elias Disney (1901 -1966). Mas suas versões, diferentemente das de seus antecessores, não foram escritas. Walt Disney decidiu transformar os contos de fada em filmes de animação – e provocou, com seu estrondoso sucesso, tanto uma revolução na maneira de se ver os contos, como na produção de animação em geral.

Um apaixonado por desenho, Walt<sup>7</sup> frequentou desde cedo institutos de arte nas cidades onde viveu (como Kansas City, em Missouri, um dos berços da animação americana, e Chicago). Sonhava em ser cartunista, o ponto alto para a carreira de um desenhista na época. Mas não conseguiu arrumar emprego na área e teve de começar a carreira desenhando em empresas de propaganda (WATTS, 1999, p.25).

Foi por meio do trabalho que se fazia com animações em publicidade que ele começou a enxergar um futuro promissor para os desenhos animados. Confiante, Walt tentou por duas vezes abrir suas próprias empresas de animação em Kansas City. Mas, apesar de seus desenhos fazerem um sucesso relativo na região, ambas faliram (WATTS, 1999).

Walt contou com a ajuda do irmão Roy para tentar abrir sua última empreitada, dessa em vez em Los Angeles. Hollywood já era a Meca do cinema, mas ainda não tinha empresas de animação. O Disney Brothers' Studio, aberto em 1923 (mais tarde rebatizado de Walt Disney Studio), alcançou tamanho sucesso comercial e financeiro na indústria fílmica de animação que até hoje é imbatível (Ibid., p. 28).

Até então, a incipiente animação que se fazia (a primeira americana conhecida é *Little Nemo*, feita por Winsor McKay em 1911) era focada em histórias curtas, algo violentas e muito cômicas, como as do gato Félix, um famoso personagem da época.

Assim como Félix, a imensa maioria dos personagens deste começo tinha muita habilidade corporal e nenhuma personalidade. Félix resolvia seus problemas transformando objetos ao seu redor, e mexia seu corpo de maneira impossível: andando sobre duas pernas, saltando, correndo, girando, fazendo muito mais que um gato comum. Por outro lado, não criava empatia. Tanto suas conquistas quanto suas falhas eram motivo de riso: o espectador não se identificava com ele, não sofria com seus infortúnios ou comemorava suas vitórias (DAVIS, 2006, p. 39).

---

<sup>7</sup> Como é hoje de praxe no meio acadêmico, “Walt” será uma referência à pessoa de Walt Disney e “Disney” será o nome usado para falar do estúdio criado por ele.

A Disney, ainda que tenha começado a fazer sucesso com personagens como Mickey Mouse, um camundongo que caminha sobre duas patas e usa bermuda e sapatos, logo tomou a contramão de toda a animação da época. Seus personagens foram deixando de lado as possibilidades ilimitadas que os desenhos lhes davam. Gatos, cada vez mais, andariam como gatos – e essa opção pelo realismo permitiu que fossem criados personagens com personalidade e altamente provocadores de empatia (Ibid., p.47, 84).

Foi um caminho que exigiu ousadia e investimento. Para parecer de verdade, os desenhos precisavam ser feitos por profissionais com alta capacitação técnica e, ao longo do tempo, o estúdio teve de superar muitas limitações nas possibilidades da animação. Aos poucos, conseguiu fazer histórias animadas com som sincronizado e focadas em narrativas, o que era inédito, e atingiu qualidade suficiente para desenhar figuras humanas que pareciam reais, inclusive capazes de demonstrar diferentes tipos de sentimentos (DAVIS, 2006).

Walt, a partir daí, se permitiu sonhar com a sua mais atrevida empreitada: um longa de animação. Ele decidiu filmar a história de Branca de Neve, que disse mais tarde ser seu conto de fada preferido da infância. A escolha pelo conto, acima de tudo, pode ter tido motivações técnicas: se o nível dos profissionais da Disney era o maior do mercado na época, não era ainda suficiente para a animação de personagens por demais complexos. Um conto de fada, com sua divisão bastante clara entre bem e mal, pode ter parecido a escolha perfeita (Ibidem, p. 19).

Os outros estúdios torceram o nariz para a tentativa de Disney que, além de tudo, exigiu o maior investimento feito em um produto de animação até então: 2 milhões de dólares, que poderiam representar, no caso de uma recepção ruim, a falência dos irmãos.

Mas *Branca de Neve e os Sete Anões* rendeu 8 milhões só em sua primeira jornada de exposições (Ibidem, p. 89). Foi visto por centenas de milhões de pessoas ao longo de três gerações - no dia do lançamento do DVD foram vendidas 1 milhão de cópias - e o livro baseado no filme foi traduzido para 45 línguas (GOULD, 2010). Branca de Neve é das poucas personagens animadas a ter uma estrela na calçada da fama de Hollywood.

Como era de se esperar, o longa abriu caminho para uma produção em série de filmes animados. Os mais lembrados dentre eles (que talvez também figurem entre os mais bem sucedidos<sup>8</sup>), foram inspirados em contos de fada.

## 2.4 AS QUESTÕES GÊNERO NOS CONTOS ANIMADOS

Nenhuma das versões de contos feitas pelo estúdio é fiel ao texto que lhe serviu de base. A Disney mudou as histórias, acrescentando alguns personagens, tirando outros, por vezes transformando completamente os enredos - fato que suscita ferrenhas críticas dos estudiosos dos contos de fada, mas que, paradoxalmente, coloca Walt Disney lado a lado com as narradoras antigas.

Amy Davis ressalta que “ao alterar e/ou “modernizar” as narrativas, Walt estava assumindo “a função tradicional do contador de histórias”: adequando o conto à sua audiência e ajustando o enredo para o cinema (2006, p.12, tradução nossa). Pode ser realmente mais interessante para um espectador que os anões de *Branca de Neve* tenham personalidade própria, como foi a escolha da Disney, em vez de serem todos aparentemente iguais, como no conto escrito. Da mesma maneira, os leitores da corte francesa, a quem Perrault destinava seus contos, certamente gostavam dos detalhes que o autor incluía de sabor aristocrático, como abóboras que viram carruagens e lagartos que se transformam em lacaios em *Cinderela*.

Algumas das mudanças mais importantes feitas pelo estúdio têm a ver com os papéis de homens e mulheres nos contos. É comum encontrar estudos que dizem as heroínas da Disney, tanto do passado como do presente, são absolutamente passivas, ao contrário do que eram nas versões escritas, e não fazem nada na vida a não ser esperar serem salvas de seus destinos por um príncipe. Esta crítica, como ressalta Davis (2006, p.8) e veremos neste estudo, não se aplica a todos os filmes.

Ainda assim, os longas têm traços patriarcais e são baseados em noções rígidas de gênero (DAVIS, 2006; GOULD, 2007; ZIPES, 2011). Joan Gould identifica uma

---

<sup>8</sup> Uma das maiores dificuldade no estudo dos produtos da Disney vem da própria empresa. O estúdio costuma dificultar o acesso a seu material a pesquisadores, não revela números de distribuição e mantém secretos dados de faturamento das películas.

mudança de perspectiva – esta sim aplicável à maioria dos contos da Disney – que tira o eixo do conto das histórias das personagens mulheres e dá aos personagens masculinos uma importância inexistente nos contos escritos.

Em *A Bela Adormecida*, por exemplo, o príncipe só aparece no texto de Perrault no final, quando a protagonista dorme depois de picar o dedo em uma roca. Na versão da Disney, ele é introduzido no começo, nas primeiras cenas, e é logo prometido em casamento para a princesa recém-nascida. O namoro dos dois tem grande destaque na trama, antes e depois de ela picar o dedo.

Gould (2007, p.46) diz que assim “a responsabilidade por seu destino [das heroínas dos contos] se desloca, passando da heroína, ela própria, para o herói, anteriormente quase invisível, que agora se torna o grande agente da mudança”. Essa perspectiva masculina, até certo ponto, reflete os costumes da sociedade em que os filmes foram produzidos. Não seria possível esperar uma Branca de Neve muito ativa em 1937.

Mas se os homens continuaram ganhando destaque nas tramas ao longo do tempo, muitas das conquistas femininas também passaram a fazer parte dos enredos. Tiana, protagonista de *A Princesa o Sapo*, de 2010, não pretende se casar, ri da amiga que sonha com príncipes encantados e trabalha duro para alcançar seu maior objetivo na vida: abrir seu próprio restaurante.

Ao considerarmos essas mudanças, vale ressaltar que não há improviso nos filmes de animação. Se são feitos 24 frames desenhados para cada segundo de filme, e se é necessário que os personagens se movimentem sincronizados com o som feito por atores, todos os piscares de olhos, todos os movimentos de boca, tudo o que os personagens pensam, dizem ou fazem é proposital (DAVIS, 2006, p. 41).

Por outro lado, se os filmes da Disney são lançados e assistidos com enorme sucesso comercial, é porque seguramente provocam empatia e identificação em seus espectadores. As escolhas, portanto, são menos arbitrárias do que parecem. As visões de mundo que os filmes mostram têm ido ao encontro das expectativas de seus espectadores ao longo de décadas. Prova disso é que os filmes, além de serem viáveis financeiramente para serem lançados em Hollywood, têm perdurado, sistematicamente relançados em VHS, DVD e Blu-Ray.

É como conclui Amy Davis em seu estudo sobre as mulheres da Disney, *Good Girls and Wicked Witches*:

Se, no entanto, houvesse elementos nesses filmes tão ultrapassados que os pais reavaliassem seu gosto pelos filmes e mudassem sua vontade de dividi-los com seus filhos, ou se as crianças não encontrassem nada neles com o que se relacionar, então os filmes teriam perdido a popularidade, permanecendo na memória popular só por causa de seu valor nostálgico, não por sua importância como ícones culturais. Mas a importância dos filmes animados da Disney é que, em larga medida, eles não desapareceram” (2006, tradução nossa).

Muito longe de desaparecer, os contos da Disney tomaram uma proporção descabida em relação a outras versões, enfatizada pelo próprio estúdio por meio de um marketing massivo: seus personagens de contos de fada vão parar em anúncios, pôsteres, brinquedos, roupas e outros objetos. Marina Warner (1999, p.457) lembra que o estúdio compra sistematicamente direitos em editoras de livros infantis para que as histórias sejam escritas na ótica da Disney e com imagens dos personagens animados.

Há até uma franquia pelo estúdio: as “princesas da Disney” que toda garota conhece. É um time formado por Branca de Neve, Cinderela, Aurora (a Bela Adormecida do estúdio), Jasmine (a mulher de Aladdin), Ariel (a Pequena Sereia), Bela (de *A Bela e a Fera*) e mais recentemente Tiana (de *A Princesa e o Sapo*). Mulan e Pocahontas, protagonistas dos filmes homônimos e não baseados em contos de fada também estão na lista. A Rapunzel de *Enrolados*, por enquanto, não figura entre as belas.

A sensação passada é de que os contos são originais da Disney, como se tivessem sido totalmente criados pelo estúdio sem inspiração no folclore. Pode-se dizer que, hoje, autores como Perrault e os irmãos Grimm se tornaram aquele tipo de clássico, como diz Joan Gould em *Fiando Palha, Tecendo Ouro* (2007), a que se faz muita referência, mas que dificilmente se lê. Jack Zipes (2011) acusa o estúdio de querer ter a “posse da utopia”.

Também por sua abrangência, as representações de gênero nos filmes da Disney ganham importância histórica. Ainda faltam estudos que analisem o real impacto dos filmes na formação das crianças e adolescentes que os assistem (DAVIS, 2006). Mas o

estudo das versões cinematográficas nos ajuda a entender, discutir e até contestar os papéis sugeridos como ideais para as mulheres e homens nas versões mais impactantes dos contos de fada no nosso século.

### 3. OS FILMES CLÁSSICOS

A história das mulheres é marcada pela separação entre as esferas pública – preenchida pelos homens – e a privada, à qual deveriam reservar seus afazeres e destinos. No século 19, a Era Vitoriana estabeleceu que, além de se aterem ao ambiente doméstico, as mulheres deveriam ser castas, frágeis, passivas, maternais e emotivas.

Durante a primeira metade do século 20, as mulheres assumiram os papéis de donas de casa e consumidoras, deixando de lado seu passado de trabalho antes da revolução industrial. Houve até estudos acadêmicos que justificassem sua nova subordinação. A mulher ideal se transformou em um ornamento: bonita, com atributos de música ou dança, perfeitamente colocada ao lado de seu marido provedor (DAVIS, 2006, p. 166).

Os primeiros filmes da Disney, lançados na chamada época clássica do estúdio, quando seu criador, Walt Disney, ainda estava vivo, são totalmente alinhados com este ideal. Pessoalmente, o próprio Walt tinha visões “discriminatórias” ou “paternalistas”, das mulheres (Ibid., p.112).

As protagonistas da época – Branca de Neve, de 1937, Cinderela, de 1950, e Aurora, de *A Bela Adormecida*, de 1959 – são jovens passivas em graus variados, pouco ou nada responsáveis por seus destinos, de bom coração, donas de casa e maternais. Têm como único objetivo de vida encontrar um bom casamento. O estúdio não transpôs para a tela qualquer conquista feminina do período – apesar de o último dos longas ter sido lançado às vésperas da revolução sexual dos anos 60.

Davis (2006, p. 95, tradução nossa) diz que “elas [as protagonistas] simplesmente *reagem* aos acontecimentos ao seu redor, e quando as coisas dão certo para elas no final, é graças a uma combinação de sorte e dos esforços de outra pessoa (em geral um homem)”. Sua passividade é muito reforçada: elas sonham em se sentir realizadas (casadas) e não devem fazer nada a não ser esperar pacientemente por isso.

Sua aparência e desenvoltura contribuem para que sejam tidas como frágeis. As heroínas foram desenhadas com beleza e graça europeias, de pele branca, traços finos e olhos claros. Têm movimentos suaves, inspirados nas bailarinas clássicas que serviram de modelos vivos para o desenho das personagens (BELL, 1995). O caminhar das

dançarinas profissionais (elas parecem estar sempre na ponta dos pés) lhes deu ar de perfeição, aristocracia e assexualidade.

As heroínas são contrabalanceadas por mulheres terríveis, que constituem 100% dos antagonistas (DAVIS, 2006). São ativas, donas do próprio nariz, mas loucas, com sentimentos obsessivos, e sempre mais velhas, na casa dos 40 anos. As vilãs também são bonitas, mas são representadas como *femmes fatales* mortais. Bell (1995) lembra que são as únicas que falam diretamente para a câmera e têm cenas em close-ups. Algumas delas, como Malévola de *A Bela Adormecida*, têm tons amarelo-esverdeados nos olhos, parecendo animais maldosos espreitando suas vítimas. Como sua esperteza e independência é alinhada com a maldade, elas todas amargam o mesmo destino – a destruição.

Davis (2006, p. 125) compara as três animações com um gênero popular de filmes para mulheres produzidos por Hollywood nas décadas de 30 e 40, “o female double film” (em tradução livre, “filme de dupla feminina”). Neste tipo de filme, duas mulheres com grande semelhança física (normalmente irmãs) são antagonistas. Uma é boa, passiva, doce e assexuada, ou seja, é boa porque tem características consideradas femininas; a outra é má, assertiva, inteligente e sexual, ou seja, é má porque tem características consideradas masculinas.

Nesse sentido, tanto Branca de Neve como Cinderela e Aurora têm suas antíteses. A mais nítida é a madrasta de Branca de Neve, com quem ela disputa a beleza. Cinderela é menos parecida com sua madrasta, mas ambas cuidam da casa (financeiramente ou domesticamente). Aurora tem a mesma beleza ativa e glamorosa de Malévola, a fada má. As heroínas são boas, doces, passivas. As vilãs são más, inteligentes, independentes.

Além das vilãs, as heroínas não têm muitas outras referências femininas – a única mãe viva é a de Aurora, a Bela Adormecida, e ela não tem falas no filme. Os pais (delas ou dos príncipes) estão presentes em alguns casos, e são em geral personagens inseridos inexistentes nos contos escritos. Também são pouco respeitáveis, abobalhados e parecem não saber lidar com seus reinos ou os problemas dos filhos. Delegam esta função às fadas ou a subordinados. Mas pelo menos, como ressalta Davis (2006, p. 103) eles raramente são mortos. E de toda forma, no desenrolar dos contos animados dali em diante, representam um vínculo amoroso e aconselhador para seus filhos.

Os príncipes desse começo são belos, apaixonados e estão igualmente em busca de amor e de um casamento. São menos passivos que as donzelas e em geral passam uma imagem de destemidos e aventureiros, apesar de nem sempre viverem grandes aventuras nas tramas. Em pelo menos dois casos, *Branca de Neve e os Sete Anões* e *Bela Adormecida*, a importância do príncipe é destacada logo nas primeiras cenas, o que não acontece nos contos escritos, e em todos os filmes o enredo gira mais em torno do romance entre os protagonistas (e de uma disputa entre o herói e a mulher má pela mocinha) que em uma mudança ou amadurecimento dos personagens principais.

O mundo sempre conspira para os finais felizes e os filmes ensinam que o amor verdadeiro vence tudo. O final feliz, da mesma maneira que na maior parte dos contos escritos, tem a ver com casamento. Nada indica que algo possa dar errado depois disso nos filmes – sendo que, como veremos, pelo menos em um exemplo dos contos em que foram baseados, a história de Perrault de *A Bela Adormecida*, o casamento não resolve os problemas da mocinha.

Conservadores, paternalistas e promovendo o ideal da mulher casta e frágil enquanto demonizam a mulher forte e destemida, os filmes do período perdem muito, em termos de representações de gênero, quando comparados aos contos clássicos, em que as histórias são sagas de conquistas, aventuras e amadurecimento feminino.

Os filmes animados da Disney neste período [acreditam que] as mulheres fortes são ruins e que a virtude é sinônimo de passividade e castidade pré-matrimonial. Ainda que exista a mensagem – positiva em seu realismo – de que bondade e beleza não protegem do mal e da injustiça, há ainda uma irrealística – e mais fortemente enfatizada – mensagem de que se manter ingênua e gentilmente passiva ao longo de suas dificuldades vai garantir um final feliz para as heroínas (DAVIS, 2006, p. 135, tradução nossa).

### **3.1 BRANCA DE NEVE E OS SETE ANÕES**

A princesa que deu início à jornada da Disney pelos longas de animação e pelas adaptações de contos de fadas foi *Branca de Neve*, recriada nas telas a partir da versão do conto escrita pelos Irmãos Grimm.

Na história dos Grimm, Branca de Neve é uma garota de apenas 7 anos que causa inveja à madrasta por superá-la em sua beleza (em outras versões do conto, quem a inveja é a própria mãe (WARNER, 1999, p. 243)). A madrasta manda que um caçador a mate, arranque seu fígado e seus pulmões e os traga para ela comer, como se quisesse adquirir pelos órgãos as qualidades da menina. O caçador se apieda de Branca de Neve, que corre sem rumo pela floresta.

Ela encontra a casa de sete anões, que tem comida, bebida e camas arrumadas. Branca de Neve aproveita de um pouco de cada coisa e é encontrada adormecida pelos anões quando voltam do serviço. Eles deixam que a menina viva em sua casa, desde que aceite cozinhar, passar e fazer todos os serviços domésticos.

A madrasta, ao descobrir que Branca de Neve ainda vive, vai até a casa dos anões e tanta matá-la por três vezes: as duas primeiras seduzindo-a com ornamentos de beleza — um cordão para seu espartilho e um pente envenenado —, e a terceira com uma maçã, que historicamente é um símbolo de sexualidade (vide a narrativa bíblica sobre Adão e Eva). O desejo de Branca de Neve é tamanho que ela tem uma grande parcela de culpa todas as vezes em que quase morre. Não consegue resistir nem aos ornamentos, nem à maçã que a madrasta, travestida de uma velha vendedora ambulante, lhe oferece.

Nas duas primeiras investidas da madrasta, os anões conseguem salvá-la. Na terceira, ela cai morta e é colocada em um caixão transparente, onde não se decompõe e fica sendo velada por um tempo indeterminado.

Um príncipe passa por ali e se apaixona pela moça no caixão. Ao tentar levá-la com ele, tropeça. A maçã que estava engasgada na garganta de Branca de Neve se solta e ela acorda. O príncipe, coadjuvante, não tem qualquer função no seu despertar. É um golpe de sorte que faz com que ela cuspa fora a maçã.

Ele a pede em casamento e ela aceita. Durante a boda, a madrasta aparece. É obrigada a dançar até morrer com sapatos de ferro incandescentes. O casal não demonstra qualquer piedade pela vilã.

...

O enredo da Disney muda o conto a partir do título: *Branca de Neve e os Sete Anões*, que dá aos anões status de protagonistas ao lado da mocinha. Branca de Neve tem 14 anos, e não 7, e já sonha com casamento. Assim como no conto, ela tem pele branca, cabelos negros e lábios vermelhos. Na versão da Disney, tem cabelos na altura do ombro e arrumados como os de uma diva do cinema-mudo (BELL, 1995).

Enquanto no texto de Grimm não se sabe das atividades de Branca de Neve no palácio antes de ser expulsa pela madrasta, no filme se explica que a madrasta, por inveja, “cobriu a princesa de andrajos e obrigou-a a trabalhar como criada”. Mulheres que trabalham como criadas, nestes primeiros filmes da Disney, são sinônimos de degradação feminina.

Branca de Neve avista seu príncipe logo no começo da história, antes de ser posta para fora do palácio. Enquanto busca água no poço, e canta “um dia eu serei feliz, sonhando assim; aquele com quem eu sonhei eu quero para mim”, o príncipe (tão incrivelmente branco quanto ela) aparece. Ela corre e se esconde. Ele canta de volta para ela, que está espiando da janela: “Ouça eu lhe peço o que eu quero lhe dizer: essa canção que eu canto é só para você. O amor, pomposo tema, e o poema vem de você. Sinto que algum dia esta canção que eu fiz, venha fazer o nosso destino muito feliz.”

A madrasta, linda, alta e maquiada, decide expulsá-la do palácio por invejar sua beleza – Branca de Neve não tem nem a chance de conversar com o príncipe. Para reforçar o caráter maldoso da madrasta, ela é apresentada também como feiticeira e dona de um corvo de estimação. Em uma famosa declaração, Walt disse quis retratá-la como uma



A madrasta de Branca de Neve: bonita, inteligente e condenada

mistura de Lady Macbeth com o “grande lobo mau” das histórias infantis, portadora de uma “beleza sinistra, madura e cheia de curvas” (FINCH, 1975, apud BELL, 1995, p 117)<sup>9</sup>.

Ela manda que um caçador mate Branca de Neve e lhe traga de volta o coração da garota. Não fica claro o que ela faria com o coração. Em todo caso, o caçador se apieda e deixa Branca de Neve partir.

Como no conto, ela se depara com a casa dos anões, no meio da floresta. Mas no filme ela não é arrumada, com o jantar posto na mesa. É uma bagunça de pratos sujos, lareira coberta de pó e camas desarrumadas. Ao ver aquilo, Branca de Neve exclama que ali devem morar “pobrezinhos”, que “não têm mãe”. Ajeita toda a casa para eles.

Mais tarde, *se oferece para* fazer os serviços domésticos em troca da moradia. No filme, os serviços domésticos são feitos por vontade própria, como se ela fosse uma natural dona de casa. E então, em vez de terem conotação negativa, como no começo da história quando ela morava no palácio, são positivos: Branca de Neve se enche de alegria ao realizá-los.

As figuras masculinas dos anões ganham uma importância que não têm no conto: cada um tem nome e traços próprios de personalidade. Ao mesmo tempo, são infantilizados ao extremo – o que é muito comum vermos até hoje, por exemplo, em propagandas



Branca de Neve é como mãe para o sete anões do filme.

como as de produtos de limpeza: homens que não limpam a casa porque são crianças grandes, que precisam de mães.

O espectador se pergunta como aqueles anões conseguiam levar a vida antes de conhecer sua princesa, já que eram sujos, não sabiam cozinhar, e vestiam roupas desganhadas. Branca de Neve cuida

<sup>9</sup> FINCH, Christopher. **The art of Walt Disney**: From Mickey Mouse to The Magic Kingdom. New York: Abrams, 1975. 504 p.

para que tomem banho, verifica se lavam as mãos, conta histórias. A casa funciona perfeitamente quando ela está. O único que desconfia dela é o anão Zangado, que alerta os colegas para o fato de Branca de Neve ser “uma mulher, e mulheres são cheias de sortilégios”. Mais tarde, acaba cedendo aos encantos da moça.

Branca de Neve fala aos anões sobre o príncipe por quem se apaixonou e como quer “viver feliz com esse amor eterno”, com o qual ela “sempre sonhou” (apesar de jamais ter falado com ele). Sozinha em casa, é seduzida pela madrasta travestida em uma horrorosa camponesa de nariz aquilino, vendedora de maçãs. Na versão da Disney, a madrasta vai atrás de Branca de Neve somente uma vez, e a seduzindo pela sexualidade, não pela vaidade (aparentemente, ela não tem vaidade).

Quando a madrasta chega, Branca de Neve está cozinhando uma torta de pêssegos. “A torta de maçã é que faz os homens ficarem com água na boca. Uma torta feita com maçãs como essa”, diz a madrasta. Depois a convence a provar a maçã insistindo que ela é “milagrosa” e “realiza desejos”. Branca de Neve deseja que o príncipe a leve para o castelo, onde serão felizes para sempre. A madrasta, apelando diretamente para a questão da sexualidade, ainda diz: “Ótimo, agora prove. Não deixe o desejo esfriar.”

Branca de Neve cai morta e os anões avistam a bruxa quando estão voltando para casa. Ela foge e acaba caindo de um precipício, atingida por um raio, como se fosse vontade dos céus que ela desaparecesse com suas maldades. O acidente tira da história o castigo final da madrasta e reforça a candura de Branca de Neve. As princesas da Disney não podem ser vingativas.

A heroína não passa muito tempo desacordada no filme, já que é logo encontrada pelo príncipe. Ficamos sabendo que ele passara esse tempo também procurando por seu grande amor. O príncipe olha para Branca de Neve, a beija e ela volta à vida. Em vez de despertar por acidente, como no conto escrito, ela precisa do príncipe. Não fosse por seu beijo, talvez jamais tivesse acordado.

### **3.2 CINDERELA**

Cinderela é um dos contos com mais versões conhecidas -- tem 345 delas registradas, segundo Bettelheim (1980) --, sendo mais famoso pelas versões dos Irmãos Grimm e de Perrault. A Disney escolheu adaptar o conto a partir da versão de Perrault, branda e escrita de acordo com os gostos da corte francesa. Na história dos Grimm, além de Cinderela ser teimosa e cheia de vontades, existem passagens de automutilação e violência dos personagens.

Perrault, por sua vez, retratou uma Cinderela doce, amável e sem vontades, que combinou perfeitamente com a mulher ideal da Disney na época. No conto, Cinderela é filha de um fidalgo que se casa em segundas núpcias com uma mulher soberba e orgulhosa que tem duas filhas. Ela é obrigada pela madrasta a fazer os serviços da casa com a convivência do pai e não se queixa a ele para não ser repreendida. Por vontade própria, como que cheia de autopiedade, ela tem o costume de dormir junto à lareira, onde fica sempre coberta de cinzas.

Quando o príncipe do reino decide dar um baile, as irmãs são convidadas. Cinderela as ajuda a se arrumar, mesmo sendo insultada pelas duas. Ela reluta em expressar seus desejos: gagueja ao falar de sua vontade de ir ao baile mesmo com própria fada madrinha, que aparece quando Cinderela é deixada sozinha em casa, chorando. A fada lhe dá carruagem, vestido de ouro, prata e pedrarias e sapatos de vidro. Diz a ela que vá ao baile e volte até meia-noite. No baile, Cinderela dança com o príncipe e divide sua comida com as irmãs, que não a reconhecem.

No dia seguinte, em uma segunda festa, Cinderela pede à irmã um vestido emprestado, só para provocar sua recusa. Ela parece ter ganhado autoconfiança em sua noite anterior. Vai novamente ao baile com a ajuda de fada madrinha. Ao correr de volta para casa à meia-noite, perde um sapatinho no caminho.

O príncipe anuncia que quer se casar com a dona do sapatinho e manda que ele seja provado em todas as damas da corte. As irmãs provam sem sucesso. Em Cinderela o sapato serve e ela mostra o outro par, guardado no bolso. Cinderela perdoa as irmãs e as casa com dois grandes senhores da corte. Perrault conclui com duas morais: diz que a doçura vale mais que a beleza, e no tom de ironia que lhe é peculiar, afirma que às vezes não se chega a lugar algum sem uma madrinha ou um padrinho.

...

A versão de Disney é ainda mais amena e conservadora que a de Perrault. No filme, o pai de Cinderela morre algum tempo depois de se casar com a madrasta — uma forma de evitar, como em geral acontece nos filmes analisados, relações de tensão entre familiares consanguíneos. Seria desconcertante no filme da Disney um pai que faz vista grossa para os abusos que sua mulher impõe à sua filha, como acontece no conto.

Cinderela limpa, lava, passa e costura sem reclamar. É doce e gentil o tempo todo, apesar de parecer levemente descontente com a sua situação. Canta que se “sonhar”, seus desejos se realizarão, como se os desejos fossem ser realizados para ela só por ser uma boa garota, sem que tenha que persegui-los. Quando ela se casa com o príncipe, fica claro que seu principal desejo é ter um grande amor, ou um bom marido.

No cinema, as meias-irmãs de Cinderela, chamadas de Anastácia e Drizela, são feias e burras. Sentem grande inveja dela, que é linda, loira<sup>10</sup>, muito branca e de olhos azuis. Tem uma elegância sofisticada, à la Grace Kelly.

A madrasta, pelo contrário, é bonita e inteligente: é ela quem comanda as maldades das filhas. É como se soubesse que elas não conseguirão ser melhores que Cinderela e quisesse garantir-lhes um futuro nobre lançando mão de trapaças. Ela impõe uma quantidade de serviço doméstico impossível de se cumprir como condição para que Cinderela ganhe o direito de ir ao baile, nisso se assemelhando à madrasta da versão dos Irmãos Grimm, que também impõe testes impossíveis à heroína.

A madrasta tem um gato chamado sugestivamente de Lúcifer — os bichos de estimação das mulheres inteligentes e más, como o corvo da madrasta de Branca de Neve ou o da feiticeira de *A Bela Adormecida*, são usados nos filmes como reforço nítido entre o bem o mal. Lúcifer tem uma personalidade que combina com seu nome: é preguiçoso, tenta comer os ratinhos amigos de Cinderela e até suja o chão depois de ela ter acabado de limpar. Cinderela o chama, com um tom irônico, de “sua majestade”. Há também um cachorro na casa, Bruno. Ele é bondoso e faz um contraponto ao gato, como se representasse Cinderela em oposição à madrasta.

Enquanto o cachorro e o gato só latem e miam, os ratinhos amigos de Cinderela conseguem se comunicar com ela através de sons que o espectador não entende e a

---

<sup>10</sup> A loirice das princesas de contos de fada não é invenção da Disney. Marina Warner (1999) ressalta que na tradição dos contos escritos, e de outros ícones populares, o loiro foi sempre alinhado à bondade e luminosidade. Os vilões normalmente são retratados ruivos ou morenos.

ajudam em diversas situações, também aqui se assemelhando às pombas que contribuem para o sucesso da moça na versão dos Irmãos Grimm. É uma abordagem incomum nos filmes hiper-realistas das princesas de Disney – em geral animais não falam com os protagonistas, a não ser quando os personagens principais já fazem parte do mundo fantástico, como é o caso da Pequena Sereia, ou passam a fazer parte do mundo animal, como a garota transformada em sapo em *A Princesa e o Sapo*. Também é pelos ratos que se percebe uma inclinação maternal que não está presente em Perrault: Cinderela cuida deles como se fossem filhos, os alimenta e costura roupinhas para vestirem.

Outro ponto importante diz respeito ao príncipe. Disney insere na história a figura do rei, pai dele, inexistente em outras versões do conto. O rei aparece furioso porque seu filho não acha uma esposa. Mas não é assustador em sua braveza: é antes um senhor redondo e careca, um tanto desajeitado, que transpira amabilidade. Bells (1995, p. 117, tradução nossa) diz que os reis da Disney são desenhados “fisicamente e simbolicamente impotentes” em contraste com as madrastas más – o que é verdade em muitos casos, com a exceção de *A Pequena Sereia*, em que a heroína é filha de um rei do mar grande, musculosos e respeitado. Em geral parecem bobos e desajeitados, incapazes de controlar seus “filhos, seus reinos ou seus destinos”.

O pai do príncipe sonha com os netos que uma nora pode lhe dar. É ele quem resolve dar um baile, e o motivo do baile, que não existe no conto escrito, é unicamente achar uma esposa para o filho. O rei ordena que todas as moças solteiras do reino compareçam. Diz ao seu colega, o grão-duque (que contrastando com o rei é magro, alto e anguloso): “Deve haver pelo menos uma que faça uma mãe adequada”. Depois, se corrige: “uma esposa adequada”. Nada se diz a respeito da mãe do príncipe – e a única referência à mãe de Cinderela é um vestido velho pertencente a ela, reformado com ajuda das ratinhas, mas que acaba rasgado pelas meias-irmãs.

Ao longo da trama, Cinderela demonstra um pouco mais de garra que no texto de Perrault. Ela briga com a madrasta para ir ao baile, exigindo seu direito como parte da família. Mas é só quando chora, frágil, sozinha e inconformada por não poder ir ao baile, como no conto escrito, que recebe a visita de sua fada madrinha. Ganha dela carruagem, cavalos, vestido e sapatinho de cristal. Mas o vestido de Cinderela, nesse



Cinderela vai ao baile com a ajuda da fada-madrinha: é sonhando que se chega lá

caso, não é dourado e prateado como queria Perrault: é azulado, mas praticamente branco. Cinderela vai ao baile lembrando muito uma noiva sem véu.

Em Disney, o baile é único. Cinderela conhece o príncipe e dança com ele sem saber quem é. As irmãs não a reconhecem, mas a madrasta, esperta, desconfia que seja ela. Fica claro que, obsessiva, a madrasta vai tentar impedir o sucesso do romance. Quando as badaladas da meia-noite começam a soar, Cinderela corre para casa e deixa escapar o sapatinho.

Novamente, o príncipe não demonstra ter qualquer atitude – é tão ou mais passivo que Cinderela. É o rei quem decide mandar achar a garota em quem sirva o calçado, para garantir o casamento do filho. Envia o grão-duque à procura da donzela perdida.

A madrasta, percebendo em Cinderela uma reação apaixonada quando sabe da novidade, a tranca em seu quarto, numa reviravolta inexistente em Perrault. Cinderela é salva pelos amigos bichos. E na briga entre Bruno, o cachorro, e Lúçifer, o gato, este último cai de uma janela altíssima e morre. É o destino novamente tirando das mãos dos heróis a vingança sobre os personagens do mal.

Cinderela corre, vestida em trapos, e diz que quer experimentar o sapatinho. A madrasta, que não desiste de destruir a mocinha até o fim, ainda faz o grão-duque tropeçar com ele na mão e quebrá-lo. Cinderela resolve a situação revelando o outro pé, escondido no assento de uma poltrona. Uma vez mais é o grão-duque quem calça o sapatinho em Cinderela, tirando qualquer aspecto de sexualidade que a cena poderia se o príncipe a realizasse - sapatos, historicamente, são símbolos de fetiche e calcá-los pode representar interação sexual (WARNER, 1999, p. 143).

O final feliz é representado pela cena do casamento. O destino da madrasta e das irmãs fica sem explicação.

### **3.3 A BELA ADORMECIDA**

A *Bela Adormecida*, de 1959, foi o último filme de contos de fada diretamente supervisionado por Walt Disney, que faleceu alguns anos depois, em 1966. Walt já estava afastado da produção das animações desde o final dos anos 40, porque estava focado no lançamento de seu parque temático e em outros projetos cinematográficos. Mas, ainda assim, dava seu aval final para todas as histórias (DAVIS, 2006).

É o segundo conto de fadas de Perrault que o estúdio decidiu adaptar – *A Bela Adormecida* também tem uma versão escrita pelos Irmãos Grimm. Na versão de Perrault, a história se chama *A Bela Adormecida no Bosque* e começa com um príncipe que insiste em ouvir uma história sobre um castelo onde está há cem anos uma princesa adormecida.

Ele ouve a narrativa de um rei e de uma rainha que finalmente têm uma filha, depois de muito a desejarem. Para o batizado, o rei convida sete fadas do reino, mas esquece de uma, a oitava, mais velha, que achava ter morrido. As fadas novas dão presentes à menina: ela por mágica será bonita, sagaz, boa dançarina, cantora, graciosa e boa musicista. A fada mais velha, inconformada, decreta que a menina picará seu dedo em uma roca aos 15 anos e morrerá (e rocas, mais uma vez, são símbolos sexualidade (WARNER, 1999)). Mas a mais nova entre as fadas ameniza o feitiço: diz que ao picar seu dedo, ela dormirá por cem anos para depois ser acordada por um príncipe.

O rei manda que as rocas do palácio sejam todas destruídas. Mas a garota, na idade certa, encontra uma ao bisbilhotar pelo palácio quando seus pais a deixam sozinha. Quem fia é uma senhora velha, que não sabe da ordem do rei. A heroína, curiosa, espeta o dedo e cai dormindo. A fadinha boa é chamada às pressas e coloca todos do reino para dormir com ela – exceto o rei e a rainha, que saem do palácio logo depois.

Uma grande cerca viva cobre o palácio por cem anos, até que o príncipe do começo do conto ouve a história e decide ir até lá. Com o fim do feitiço, a cerca se desfaz e ele chega facilmente ao palácio. É como se a Bela Adormecida, depois de passar por um tempo de amadurecimento, rodeada por espinhos que a tornavam intocável, estivesse pronta para receber o príncipe sem mais problemas.

O príncipe chega até o quarto da princesa, que acorda sozinha (em Grimm ela desperta com seu beijo, mas ele também chega ao seu quarto sem dificuldade). Ela e o príncipe trocam juras de amor e conversam “por quatro horas”.

A história de Perrault não termina com o casamento: o príncipe tem uma mãe ogra de quem esconde sua esposa e os filhos que logo tem com ela. A mãe ogra ainda tenta comer seus netos e a própria nora no jantar, antes de cair numa bacia cheia de cobras e víboras e morrer.

...

Na versão da Disney, a Bela Adormecida tem nome: chama-se Aurora, uma provável referência à filha que ela tem no final do conto de Perrault. Aurora tem mãe, de quem não se sabe o nome, e pai, o rei Estevão. Enquanto a mãe dela aparece de relance em apenas duas cenas – e não tem falas -, o pai tem grande importância.

Logo no começo, no dia da celebração do nascimento de Aurora, o rei Estevão aparece com seu amigo, rei Humberto. Humberto tem um filho, o príncipe Felipe (também aparentemente órfão de mãe), e os dois decidem prometer seus filhos em casamento. Como em *Branca de Neve*, o príncipe é introduzido logo no começo do enredo, quando no conto escrito só aparece nas cenas finais. Sua aparição desvia o foco da história da heroína para a história do relacionamento do casal.

Na cerimônia de batizado estão três fadas-madrinhas, chamadas de Flora, Fauna e Primavera – três senhoras velhas e fofas, gordinhas, bondosas e com caras de avós



Fauna, Flora e Primavera: as fadas-madrinhas da Disney não são páreo para as vilãs.

ou brancos, ajudam sem pedir nada em troca, não usam maquiagem ou ornamentos e praticamente não têm lábios (BELL, 1995, p.118).

As fadas dão de presente à princesa Aurora beleza (representada por cabelos loiros, pele branca e lábios vermelhos – é a princesa da Disney que mais se assemelha à boneca Barbie e parece personalizar a nova mulher proposta por Christian Dior, vestindo peças de cintura marcada e saias até os tornozelos (BELLS. 1995)), e o dom de cantar.

Antes de a última oferecer seu presente, uma feiticeira alta, bonita, vestida de preto e com um corvo de estimação, surge em meio a raios e trovões. Para não deixar dúvida de sua função no conto, ela se chama Malévola. Não é apenas uma fada mais velha, como no conto de Perrault. Ela parece ser de outra estirpe, mais poderosa e refinada que as outras.

Não é possível compará-la às outras fadas: em vez disso, Malévola é uma versão negativa de Aurora. Tem formato de corpo e rosto semelhantes a ela. Aurora, passiva e doce, é o que as mulheres deveriam ser. Malévola, ativa, inteligente e obsessiva, é que



Malévola: a vilã obsessiva é uma antítese de Aurora, a Bela Adormecida.

como era também a madrinha de Cinderela. Os filmes da Disney são recheados de boas governantas (que aparecem mais tarde também em *A Pequena Sereia* e *A Bela e A Fera*) que são encarnações do bem. Elas são absolutamente assexuadas, sem vaidade e fracas demais se comparadas às vilãs. São desenhadas de cabelos cinzas

o que deveriam evitar.

A feiticeira diz que não recebeu convite para o batizado, mas vai apresentar a criança mesmo assim: prevê seu fatal destino ao picar o dedo num fuso, aos 16 anos, e morrer. Primavera, a fada mais nova, muda o feitiço: diz que Aurora só vai dormir; mas não especifica por quanto tempo. Diz que ela vai acordar “quando o beijo do amor quebrar o encanto”. Desde já se percebe que, muito ao contrário da Bela Adormecida de Perrault, que acorda sozinha ao final de seu sono, a de Disney vai precisar de ajuda.

O rei Estevão manda que queimem as rocas do reino. As fadas decidem criar Aurora na floresta, como se fossem mortais (e acabando de vez com qualquer papel que a rainha mãe pudesse exercer na narrativa). Lá, apelidam a garota de Rosa, uma provável homenagem ao apelido de Bela Adormecida no conto dos irmãos Grimm, onde ela é chamada de Rosa da Urze, por ser uma bela princesa dormindo num castelo cercado de plantas espinhosas.

Quando faz 16 anos, Rosa passeia pelo bosque cantando: “Será que se meu coração continuar cantando, minha canção chegará a alguém que me encontrará e trará uma canção de amor de volta pra mim?”. Ela reclama que não quer mais ser tratada como uma criança pelas tias (que ela não sabe que são fadas) e que elas “não querem que conheça ninguém”. Depois diz que sonha com um homem “alto, bonito e romântico” e, assim como Cinderela, tem esperança de que, se seu sonho se repetir muitas vezes, ele poderá virar realidade sem esforço algum da parte dela. As princesas dessa época, definitivamente, não têm a intenção de perseguir elas mesmas seus objetivos.

Felipe passa por ali e a ouve. Bichos da floresta fazem com que se encontrem – não são falantes, mas ajudam o casal como os animais domésticos e ratinhos ajudaram Cinderela. Príncipe e princesa se apaixonam sem saber quem são na verdade. Ela corre dele pelo bosque, talvez por ter se lembrado de que tinha de voltar para casa por causa de seu aniversário, e combina de encontrá-lo mais tarde. Fica arrasada quando as fadas lhe contam que ela não pode ter namorado: é uma princesa e tem de voltar ao palácio.

O príncipe também vai ao palácio. Bonito, destemido, corajoso (o ideal de masculinidade da imensa maioria dos contos de fada da Disney) e totalmente despreocupado com as imposições do rei, Felipe conta ao pai que vai se casar com uma camponesa que conheceu, e não com a princesa. O pai, tão redondo e bonachão quanto

o sogro de Cinderela, fica desiludido, mas não faz nada a respeito. Sua inabilidade e falta de força – assim como a do rei Estevão – tinha já sido mostrada em uma cena anterior, em que os reis se embebedam e discutem um com o outro à toa.

Nesse meio tempo, Malévola descobre onde a moça está por meio de seu corvo. Louca e obsessiva, parece não confiar muito no feitiço que jogou sobre Aurora e quer garantir o fracasso do casal. A feiticeira vai até o palácio, se transforma numa bola verde brilhante e atrai Aurora, deixada sozinha pelas fadas madrinhas (e não pelos pais, como no conto escrito) para uma torre onde há uma roca de fiar.

Ao contrário da menina curiosa do conto de Perrault, Aurora não tem vontade de bisbilhotar as dependências do palácio. Ela é hipnotizada pela feiticeira, e caminha atrás dela no que Warner (1999) chamou de uma marcha fúnebre. É Malévola, também, quem exige que ela espete o dedo em uma roca que, no filme, é imaginária. É como se Aurora, para manter sua pureza, caísse morta pela mera fantasia com a sexualidade representada pela roca (WARNER, 1999).

Malévola diz que é “a rainha de todo o mal”, e que as fadas, que chegam correndo para ver sua protegida já caída no chão, são “pobres coitadas que acharam que podiam vencê-la”, reforçando a ideia de que as fadinhas gordinhas e simpáticas não são páreo para a mulher ativa e malvada (BELL, 1995; WARNER, 1999).

O que as fadinhas conseguem é colocar o reino todo para dormir. Ao fundo, uma música sentencia que Aurora ficará “sonhando com um amor verdadeiro num profundo repouso. Um dia ele virá, cavalgando ao amanhecer. E você acordará com o primeiro beijo do amor. Até lá, Bela Adormecida, continue dormindo”. Mesmo dormindo, a função de Aurora na narrativa é desejar o príncipe.



Aurora e a roca: a Bela Adormecida da Disney dorme pela mera fantasia com a sexualidade

Malévola sequestra Felipe e o leva para as Montanhas Proibidas, o nefasto castelo onde mora, onde tudo é escuro, há raios e trovões por toda a parte. Ela conta para Felipe que a camponesa que ele ama e a princesa são a mesma pessoa. Ainda faz uma referência irônica ao conto escrito dizendo que “os anos passam; mas cem anos para um coração resoluto são um dia”. Ela projeta para ele sua imagem como um velho barbudo, cem anos depois, tentando ir ao encontro da princesa adormecida.

As fadas libertam o príncipe e Flora lhe presenteia com o “escudo encantado da virtude” e a “espada da verdade” e diz a ele que terá de triunfar sozinho sobre os perigos até seu grande amor – o que, além de sublinhar a coragem masculina do príncipe, faz de sua saga até a princesa, inexistente no conto escrito, mais importante que a história dela própria.

Mesmo corajoso, Felipe está sempre enfrentando seus desafios com muita ajuda das fadas. Elas transformam pedras que rolam na direção dele em bolhas de sabão, óleo quente que os ajudantes de Malévola tentam jogar nele em um arco-íris e flechas que são atiradas em sua direção em flores. O príncipe faz bem pouco.

Malévola, cada vez mais enfurecida, enfeitiça o castelo, o cobre de espinhos e ainda se transforma num dragão para impedir a passagem do príncipe. A princesa não é cercada de espinhos porque o tempo passou e eles cresceram, mas por vontade da maldosa Malévola. Felipe passa pelos espinhos, luta contra o dragão e com a ajuda das fadas o acerta com a espada. É o primeiro ser do mal a ser aniquilado pelo herói da trama em um conto de fadas de Disney.

O príncipe finalmente chega ao quarto e beija Aurora, ao que ela desperta de um sono de poucas horas. Esta Bela Adormecida não precisou de cem anos de introspecção e amadurecimento: da mesma forma que nos filmes de Branca de Neve e Cinderela, ela estava desde sempre pronta para o casamento. Ela só precisa ser *resgatada*, como todas as heroínas até aqui. Todos no reino acordam com ela. Aurora e Felipe descem as escadas e se apresentam aos pais. Ela abraça a mãe, beija a testa do sogro, e vai dançar com o príncipe.

#### 4. A RETOMADA DOS CONTOS NOS ANOS 90

O estúdio de Walt Disney quase entrou em colapso depois do falecimento de seu criador, em 1966. Mal administrada e sem a visão de negócios de Walt, a Disney lançou apenas 8 filmes animados entre 1967 e 1988 (foram 19 de 1937 a 1966) e nenhum deles atingiu grande sucesso de público ou crítica (DAVIS, 2006). Coincidentemente, nenhum deles tampouco foi focado em contos de fada.

A empresa conseguiu se levantar apoiada na direção de Will Eisner, ex-executivo da Paramount que assumiu o comando da Disney em 1984. Sob seu comando, a empresa voltou a investir nos filmes animados. Pelo menos três deles, em um brevíssimo intervalo de tempo, foram focados em contos de fadas: *A Pequena Sereia*, em 1989, *A Bela e a Fera*, em 1991 (o primeiro e único até hoje com roteiro de uma mulher, Linda Woolverton) e *Aladdin*, em 1992<sup>11</sup>.

A mulher, quase três décadas depois, já tinha adquirido um novo status na sociedade. O movimento feminista, que teve sua explosão nos anos 60, conquistou o direito de as mulheres trabalharem fora de casa (o número de mulheres trabalhadoras nos Estados Unidos saltou de 35% em 1940 para 47% em 1970), o direito ao aborto em alguns estados americanos e a opção pela pílula anticoncepcional, entre outros avanços (DAVIS, 2006. p. 151).

Novos perfis de mulher foram aos poucos absorvidos pela cultura de massa. Hollywood ainda fazia filmes com donas de casa felizes nos anos 80 e 90, mas, ao mesmo tempo, representava mulheres de carreira e mães solteiras. Nem sempre as protagonistas viviam para maridos e casamentos e elas já podiam desfrutar de sua sexualidade (Ibid., p. 169). Em 1990, foi um braço da Disney, a Touchstone Pictures, que lançou uma espécie de conto de fadas moderno e ousado: *Uma Linda Mulher*, que tinha no papel de heroína, com direito à final feliz, um prostituta (apesar de ela ser idealizada e bastante surreal).

---

<sup>11</sup> Como já dito na introdução, a análise de *Aladdin* está fora do escopo deste trabalho por se tratar de um conto oriental do famoso livro *As Mil e Uma Noites*, muito diferente em forma e conteúdo dos contos ocidentais. Jasmine tem características muito parecidas às outras duas heroínas desta fase.

Nos filmes de animação do período, ainda que aos poucos e de forma conservadora, essa mudança começou a aparecer. Ariel e Bela, as heroínas estudadas neste capítulo, têm outros objetivos na vida além de casar. Elas são ativas, desafiam os pais, buscam aventura e conhecimento – às vezes superando nestes quesitos as protagonistas das histórias escritas em que foram baseadas. Nos dois filmes, chegam a ser responsáveis por resgatar seus parceiros da morte, o que seria absolutamente impensável no período anterior.

As heroínas da Disney neste período mostram sua integridade pela ação e não pela inação. Além disso, o nível de ação e independência demonstradas por essas heroínas cresceu exponencialmente ao longo dos anos (...) (DAVIS, 2006, p. 171, tradução nossa)

Entretanto, elas estão longe de ser um ideal feminista. É sempre por meio do romance que suas vidas ganham sentido e suas muitas inquietações são imediatamente deixadas de lado pelo casamento. Além disso, continuam sendo sinônimo de pureza de coração, ingenuidade e instinto materno: Bela, por exemplo, pensa em todos ao seu redor antes dela e é valorizada por isso.

As vilãs, antes hegemônicas, ganharam seus pares vilões. Mas os homens malignos, como Davis aponta (2006), costumam ser cômicos e não tão mentalmente perturbados quanto as terríveis mulheres más. Por outro lado, o vilão Gastón, o primeiro de um conto de fadas da Disney, põe à prova o ideal masculinidade ligado à força e coragem. Ele é forte e bonito. Mas é egoísta e grosseiro - e não é com ele que Bela quer ficar.

Com o aparecimento dos vilões, as mulheres já não se detestam nos filmes (Úrsula é mulher e vilã em *A Pequena Sereia*, mas ela está mais interessada em perseguir o rei Tritão por meio da filha do que a própria Ariel). Mas, se não são inimigas, ainda não são amigas de outras mulheres.

As heroínas deste período vivem sozinhas em mundos habitados por homens. Elas não têm amigas e suas mães estão mortas, mas seus pais estão presentes. Uma *women's sisterhood* (irmandade de mulheres), tão pretendida pelas feministas, ainda estava longe das telas animadas (DAVIS, 2006, p. 226). Nesse caso, a Disney está em consonância com o restante do cinema de massa. É muito mais comum encontrarmos

mulheres em papéis isolados rodeadas por homens, e homens recheados de amigos que os ajudam<sup>12</sup>.

Os heróis desta época mudaram menos, permanecendo, como eram antes, independentes, bravos e destemidos - apesar de um deles, a Fera, ter ganhado uma nova profundidade de sentimentos.

Nos anos 90, além disso, a Disney deixou de creditar claramente as versões escritas de onde seus contos foram adaptados – o que faz ainda mais com que pareçam ter sido criados pelo próprio estúdio. Antes, logo no início dos filmes, lia-se que *Branca de Neve e os Sete Anões* era inspirado em *Branca de Neve* dos Irmãos Grimm, que *A Bela Adormecida* e *Cinderela* tomaram forma a partir da versão de Perrault.

#### **4.1 A PEQUENA SEREIA**

No conto de Andersen, a Pequena Sereia é a filha mais nova de seis irmãs. O rei do mar, viúvo, as cria com a ajuda de sua mãe idosa. Cada sereia tem um jardim. A Pequena Sereia planta no seu jardim flores vermelhas como o sol e guarda nele uma estátua de um menino, conseguida em um naufrágio.

Ela e as irmãs ouvem a avó contar histórias sobre o mundo dos homens. Todas podem subir à superfície a partir dos 15 anos. Elas sobem, admiram o mundo lá fora e voltam contando maravilhas. Mas, ao longo do tempo, conforme podem ir à superfície quantas vezes quiserem, acabam com saudades do fundo do mar e perdem o interesse pelos homens.

Quando a Pequena Sereia faz seus 15 anos, ganha da avó uma grinalda e adornos doloridos para sua cauda (“a beleza tem seu preço”, diz a avó) que mostram sua alta posição social. Vai pela primeira vez à superfície, onde avista um príncipe comemorando seu aniversário dentro de um navio. Ela se maravilha com a dança, o

---

<sup>12</sup> Em um artigo publicado em 1991 no jornal *The New York Times*, Katha Pollitt chamou a tendência de representar uma mulher sozinha e estereotipada no meio de um mundo de homens de “O Príncipe Smurfette”. É uma referência ao desenho animado originalmente francês dos Smurfs, onde há apenas uma mulher no meio de centenas de homens azuis. Pollitt cita diretamente o caso de Ariel, a Pequena Sereia, que praticamente só se relaciona com homens no filme.

canto e os fogos de artifício do navio, até que uma tempestade o parte ao meio e joga sua tripulação ao mar.

A Pequena Sereia salva o príncipe de se afogar e o coloca na areia. Ela volta muitas manhãs na esperança de reencontrá-lo, sem sucesso. Depois, descobre com uma das irmãs onde fica o palácio dele e passa noites a espreitá-lo. Fica com vontade de viver no mundo dos homens, que acha ser melhor que o seu.

Ela pergunta a avó se os humanos vivem para sempre. A avó lhe diz que os seres do mar têm alma mortal e se transformam em espuma do mar depois de trezentos anos de vida. Os seres humanos, por sua vez, vivem menos, mas têm alma imortal. Diz que uma sereia só poderia ter alma imortal se um humano gostasse dela mais que de seus pais e se casasse com ela.

A sereia decide que quer conquistar isso tudo – príncipe e alma – e vai até a temida bruxa do mar. A bruxa diz que pode transformá-la em humana, mas que suas pernas, apesar de graciosas, vão doer e sangrar a cada passo. Fala que ela deve pensar bem nessa escolha, porque não poderá voltar atrás. Termina afirmando que se o príncipe se casar com outra pessoa, a Pequena Sereia irá morrer e virar espuma do mar, sem conquistar sua alma imortal.

Ela pede como pagamento pelo feitiço a voz da sereia, considerada a mais bonita do mar. A Pequena Sereia aceita, vai à superfície, toma a poção e vira humana. É encontrada na areia pelo príncipe, que a leva para o palácio, a veste e a convida para passeios. A ama como a uma criança, não como esposa. Ela caminha e dança graciosamente, mas dolorida, com as pernas sangrando o tempo todo.

O pai do príncipe o convence a ir a um reino vizinho conhecer uma pretendente. Ele tem uma vaga lembrança da mulher que o salvou do naufrágio e não tem vontade de casar com ninguém a não ser ela (ou, na falta dela, com sua adorável e devota menina muda). Quando ele vê a bela princesa do outro reino, decide que deve ser a moça que o salvou e resolve se casar com ela.

A Pequena Sereia enfrenta a noite de núpcias certa de que vai virar espuma, até que suas irmãs aparecem com uma faca que conseguiram da bruxa do mar em troca de seus cabelos. Dizem para cravar no peito do príncipe se quiser virar novamente sereia através de morte dele. Ela decide que prefere morrer a fazer isso. Mas, ao se livrar da

faca, em vez de morrer, vira uma “irmã do ar”, uma espécie de espírito que pode conquistar a alma imortal depois de trezentos anos de boas ações. Sua penitência pode ser diminuída – um ano a menos para cada criança bondosa que encontrar – ou aumentada – um dia a mais para cada lágrima que derramar pelas crianças maldosas.

O conto é uma narrativa melancólica sobre uma garota que tenta, em vão, participar de um mundo que considera superior ao seu. Ela não tem voz nesse mundo, suas pernas a machucam e ela nunca chega perto de ser realmente aceita, apesar de sua bondade ser recompensada.

...

No filme da Disney, o príncipe é o primeiro personagem a aparecer e isso garante sua importância na trama. Ele fala de casamento e dá a entender que ainda não achou “a pessoa certa”. A Pequena Sereia, mostrada em seguida, se chama Ariel. Aos 16 anos, é a caçula de sete irmãs (em vez de seis) que, como no conto, são órfãs de mãe, mas têm pai. Ela é branca, mas tem os cabelos ruivos e os olhos grandes como os de um desenho japonês. Usa um sutiã de conchas para esconder os seios. É desvolta, rebola e não parece tão frágil quanto as princesas anteriores.

Ariel não tem figuras importantes femininas na sua vida. A avó, tão presente no conto, não existe no filme. Suas irmãs estão lá, mas perderam qualquer função na narrativa. Em compensação, ela convive com muitos homens. Seus três melhores amigos são do sexo masculino: um peixe, o Linguado, um caranguejo, o Sebastião, e uma gaiivota, o Sabidão. Seu pai, o rei Tritão, também tem uma importância inexistente no conto.

Ainda assim, Ariel é um avanço na representação das mulheres em relação às princesas clássicas: é corajosa e aventureira, características que antes só pertenceriam aos príncipes. Aliás, ela aparece em sua primeira cena já no meio de uma aventura. É um nítido contraste, como ressalta Amy Davis (2006), com as heroínas antigas que começavam os filmes realizando tarefas domésticas.

As sereias, no filme, não podem jamais subir à superfície. Mas Ariel, encantada com o que pode encontrar lá, vive desobedecendo a essa ordem. Ela é uma garota inconformada com seu destino de sereia, uma adolescente rebelde que contesta o pai e que ir atrás de uma vida diferente. Oferece às mulheres que a assistem, nos anos 90,



Pequena e frágil perto do pai, Ariel tem personalidade forte: o desafia todo o tempo

“escolhas que vão além do simples contentamento com o papel no qual nasceram” (DAVIS, 2006, p. 181, tradução nossa).

Ariel falta em compromissos importantes (como o ensaio de sua festa de aniversário), coleciona objetos de naufrágios, foge de tubarões e vive visitando o mundo dos humanos. Em uma canção central no filme, ela diz, em tom feminista, que “quer mais”, É a primeira princesa que repete o verbo “querer” tantas vezes - “sonhar” era o preferido de Cinderela e da Bela Adormecida - e reclama de sua falta de possibilidades: “Eu aposto que na terra eles entendem/ eles não reprimem suas filhas/ jovens mulheres espertas/ cansadas de nadar/ prontas a ficar em pé/ prontas a saber o que as pessoas sabem/ fazer perguntas e ouvir respostas”.

Ela tem vontade de aprender, mostra um livro enquanto canta. Assim como a sereia de Andersen, que buscava uma alma, Ariel, pelo menos a princípio, quer algo mais da sociedade humana que um marido. Os seus amigos do mar tentam, em vão, convencê-la que o mundo submarino é melhor, já que todos cantam, dançam e se divertem ali<sup>13</sup>.

<sup>13</sup> Alguns críticos enxergam no filme uma divisão entre o primeiro mundo (o dos homens brancos) e o terceiro, subdesenvolvido e cantante mundo do mar, com seres coloridos, talvez de outras raças (SELLS, 1995).

Mas, quando avista o príncipe Eric no navio – e o salva, como no conto de Andersen –, conquistá-lo passa a ser seu plano número um. Eric demonstra a braveza que se espera dos heróis: no naufrágio, volta ao navio em chamas atrás de seu cachorro. Numa cena adicional ao conto escrito, ele primeiro mostra sua coragem, depois é lançado ao mar.

O rei censura Ariel por salvar um humano e destrói sua coleção de objetos. Tentada por duas enguias, ajudantes da bruxa do mar Úrsula, Ariel decide contrariar o pai uma vez mais. Vai até Úrsula pedir para ganhar pernas.

No filme, ao contrário do conto escrito, a bruxa é maldosa e obsessiva. Ela quer convencer Ariel a fazer negócio com ela, em vez de alertá-la sobre os perigos de sua decisão, como escreveu Andersen. Sua ideia é derrotar o pai de Ariel e virar rainha do mar (motivo, pelo menos, de teor diferente da inveja dolorosa que as vilãs antigas sentiam pelas heroínas e que as fazia querer destruí-las a qualquer custo). Planeja usar a pequena sereia para pegar, como ela mesma diz, um peixe maior.

Úrsula é um dos personagens mais bem construídos dos filmes de animação. É um polvo com grandes tentáculos, jeito de medusa. Feia, gorda, de voz grossa e excessivamente maquiada, ela é uma mistura de dona de bordel com travesti, alguém que usa atributos de feminilidade artificialmente.

Ela diz a Ariel que vai querer sua voz em troca das pernas humanas. Canta que costuma ajudar as pobres almas que a procuram e usa como exemplo uma mulher que quer ser mais magra – nada mais atual - e um homem que quer conquistá-la. Para convencer Ariel a entregar sua voz, diz que ela não deve subestimar a “linguagem do corpo” e fala sobre como “a mulher que segura a língua ganha o homem”, já que os homens detestam “as tagarelas”. Em resumo, Úrsula ensina à Pequena Sereia que “gênero é performance” (SELLS, 1995, p. 182) e que, para vencer no mundo masculino, é mais fácil não ter voz do que ser monstruosa. De certa forma, como ela é derrotada no final, suas lições acabam contestadas.

Ariel ganha apenas três dias na superfície e tem de conquistar nesse período o beijo verdadeiro de seu príncipe. Mas, além de perder a voz, ela não passa por qualquer outra privação: seus pés não doem; são, no máximo, desajeitados. Assim, sua vida humana é menos de dificuldades que de curiosidade e descobrimento.



Úrsula, a bruxa do mar, que ensina a Ariel as performances definidoras do gênero

Ao longo dos três dias, o príncipe (que andava a procura da voz da mulher que a salvou do naufrágio), se apaixona por Ariel. Mas a bruxa, determinada a impedir a felicidade do casal, se transforma em uma outra bela (e morena) pretendente usando a voz de Ariel. O príncipe é enfeitiçado.

Aqui, assim como no conto escrito, a importância de não ter voz em uma sociedade diferente da sua é enfatizada. Ariel está muda e sozinha mundo humano e masculino onde escolheu morar. Ela também não tem fadas madrinhas para ajudá-la: desse filme em diante, a Disney tem escolhido salvar suas heroínas mais por esforço e sorte que por encantamento. Quando as garotas começam a perseguir elas próprias seus sonhos, as fadas madrinhas se tornam um gênero em extinção.

Os amigos bichos de Ariel descobrem a farsa da bruxa e conseguem fazer com que se quebre a concha onde ela guarda a voz da sereia. Ariel recupera a voz – e só então, pela primeira vez - Eric reconhece nela seu verdadeiro amor.

Mas eles não se beijam a tempo do final do prazo, e Ariel volta a ser sereia e é carregada pela bruxa. Seu pai, Tritão, chamado por Sebastião, vai em seu auxílio. Aceita ser trocado por Ariel como prisioneiro em um acordo com a bruxa – e se transforma num camarãozinho indefeso enquanto Úrsula toma o poder, fica ainda maior, mais temível e com voz mais masculina.

Ela tenta matar Ariel, mas é impedida pelo príncipe, que a fura com os restos de um barco naufragado. O príncipe pode salvá-la; o pai, apesar de toda sua força, não. Quando a bruxa morre, todos voltam ao normal. Aconselhado por Sebastião, Tritão decide que é melhor deixar sua filha escolher seu próprio caminho, e a transforma em humana. Ficamos pensando que se não fosse tão teimoso e tivesse ouvido a filha, nada disso teria acontecido.

Ariel aparece com vestido lilás, brilhante, e pela primeira vez em todos os filmes de princesa, sensual com uma grande fenda na coxa. Ela caminha até o príncipe. Eles se casam e humanos e seres do mar comemoram.

A mudança do final, que na Disney é feliz e em Andersen é melancólico, é importante. Enquanto o autor condena a sereia à morte por ter perseguido seu desejo, a Disney dá a Ariel tanto acesso quanto voz (SELLS, 1996, p. 176), quando em geral ela teria de escolher um dos dois. Ainda assim, o filme abrandava as privações e dores que a sereia sentiria no processo, como um filme de “feminismo burguês” (Ibid., p. 177).

Mais ainda, sua felicidade só é validada pelo relacionamento com o príncipe. Tudo o mais que ela queria para si fica obscuro a partir da descoberta do romance. Sells (1995, p. 180, tradução nossa) diz que seu “interesse em se tornar cidadã perde para seu interesse em se tornar esposa”. Nas cenas finais, ela é literalmente entregue pelo pai para o marido, simplesmente trocando a autoridade de um pela do outro (se bem que de posse de sua recuperada voz).

#### **4.2 A BELA E A FERA**

*A Bela e a Fera* é um dos muitos contos em que uma heroína – ou um herói, em alguns casos – tem de se casar com um bicho. São narrativas que, muitas vezes, representavam a resistência de mulheres aos casamentos arranjados por suas famílias, com homens que podiam ser décadas mais velhos que elas (WARNER, 1999, p. 252, 313).

Na versão famosa de Madame de Leprince de Beaumont, uma governanta francesa, de opiniões conservadoras e que preparava garotas para casar, Bela encontra meios de

gostar de seu casamento arranjado. Há versões em que a heroína rejeita a Fera até o final.

No conto de Beaumont, Bela é a caçula de seis filhos de um rico negociante: tem mais duas irmãs e três irmãos. Enquanto as irmãs mais velhas só querem se divertir e arranjar bons casamentos, negando qualquer pretendente que não seja pelo menos duque, Bela se diz muito jovem para casar e gasta seu tempo lendo livros.

Um dia, seu pai perde toda a fortuna e a família tem de se mudar para o campo. As irmãs mais velhas, agora, tentam se casar e não conseguem. Bela segue recebendo e rejeitando propostas, já que é a mais bonita de todas. Ela se torna praticamente empregada da família, fazendo todo o trabalho da casa.

Seu pai recebe, então, a notícia de que um navio seu aportou e vai recebê-lo. Achando que vão recuperar sua riqueza, as irmãs de Bela pedem a ele vestidos e perucas de presente. Bela pede somente uma rosa.

O navio fica preso no porto por questões burocráticas e o pai, ao voltar, está sem nenhum presente. Perde-se em um bosque, onde acha um castelo aparentemente desabitado. Ele entra, janta e dorme. No dia seguinte, toma café da manhã e sai. Rouba um rosa do jardim para entregar à Bela.

A Fera, dona do castelo, aparece e o condena à morte pela rosa. Diz que só aceita trocá-lo por uma de suas filhas. O pai vai para casa e tem de voltar em três dias. A Fera lhe dá um cofre de ouro de presente. Ele só conta para Bela que ficou rico de novo.

Ela se oferece para ir em seu lugar, seus irmãos homens relutam. Eles choram de verdade, as irmãs esfregam cebolas nos olhos para fingirem estar tristes quando ela parte. Bela diz ao pai, agora que está rico, para casar as irmãs com os fidalgos que elas querem.

No palácio, Bela tem um aposento para si, com livros e música. Ela tem um espelho mágico por onde pode ver sua família. A Fera é doce e gentil com ela, apesar de ser um bicho feio. Só a visita à noite, quando a pede em casamento durante três meses. Bela nega, mas enxerga seu bom coração.

Quando Bela vê pelo espelho que seu pai está sozinho e doente, pede para voltar e visitá-lo. A Fera permite. Os irmãos dela estão no exército e as irmãs estão casadas,

mas infelizes: uma com um marido lindo, outra com um inteligente. Elas têm inveja de Bela que parece feliz apesar de viver com uma Fera feia e burra como um animal.

Bela promete voltar ao palácio em oito dias. Mas as irmãs a fazem ficar mais, na esperança de que a Fera fique irritada e a devore. Em vez disso, a Fera adoece. Bela volta ao palácio já arrependida por não ter aceitado se casar antes.

Ela conclui que o homem vale a pena por seu caráter, não por sua beleza ou inteligência. No palácio, encontra a Fera caída no jardim, decidida a morrer de fome. Percebe que sente mais que amizade por ele.

É aí que a Fera, em vez de morrer, se transforma em um príncipe. Até então, tinha vivido sob o encantamento de uma fada má, que não lhe permitia mostrar sua inteligência. Uma outra fada aparece e diz para Bela que ela será rainha por ter acreditado na virtude. Ela transforma as irmãs maldosas de Bela em estátuas do palácio, para que passem a vida assistindo a felicidade da irmã.

...

O filme da Disney inverte o enredo do conto. Começa centrado na Fera, e não na Bela, e mostra desde o início que ele é um príncipe enfeitiçado por uma bela feiticeira por ter sido mimado, egoísta e cruel. A feiticeira lhe dá uma rosa, que vai florescer até o seu aniversário de 21 anos. Quando a última pétala cair, a Fera não poderá voltar mais à sua forma humana. A não ser, é claro, que encontre alguém que o ame apesar de sua aparência.

Novamente, assim, o foco da história se desloca: não é com Bela que estamos preocupados, é com a Fera. O que acontece na vida de Bela está ofuscado pelo dilema terrível da vida de Fera, que no conto escrito só aparece no final. A importância do feitiço é reforçada ainda por uma novidade: saberemos depois que os funcionários do castelo estão transformados injustamente em móveis falantes, sofrendo sem razão pelo mesmo feitiço que encantou a Fera, o que não acontece no conto escrito. É mais um motivo de preocupação para o espectador que enfatiza a importância do herói – a questão da Fera precisa ser resolvida para que os funcionários se salvem (JEFFORDS, 1995).

Bela é apresentada em seguida, morando no campo, e de cabelos castanhos – nenhuma das princesas dessa fase da Disney é loira. Bela gosta de ler (apesar de que o único livro que aparece lendo é sobre um conto romântico) e parece entediada, canta sobre como quer mais que morar na cidade onde vive. Os outros moradores parecem não entendê-la, a acham esquisita. É como se, da mesma forma que Ariel, Bela fosse diferente e estranha por querer algo diferente de sua vida.

Bela é filha única na história. Por isso, todos os conflitos que ela tem com as irmãs no conto escrito simplesmente não existem - o que de certa forma é positivo: ela não tem inimigas mulheres. Por outro lado, ela não tem amigas. Assim como Ariel, Bela enfrenta o mundo masculino sem muita ajuda de outras mulheres – ou mesmo de homens, nesse caso. Seu pai, no lugar de ser um rico comerciante, é um inventor meio maluco que produz engenhocas das quais todos riem. Ele é baixinho, gordinho e como boa parte dos pais até aqui, absolutamente incapaz de proteger sua filha.

Mesmo considerada estranha, Bela tem um admirador na cidade. Seu nome é Gaston e ele é o primeiro vilão homem a aparecer em um conto de fada da Disney. É um personagem que não existe no conto escrito e que contradiz os ideais de masculinidade apresentados por todos os outros filmes até então. Ele é bonito, forte, destemido, mas é também egoísta, burro e sem caráter. Ele diz a Bela que mulheres não deveriam ler para não “ter ideias e pensar”. E ela responde que ele é “primitivo”.

Apesar de obcecado em conquistar Bela para si, Gaston não é assustador como as vilãs demoníacas e enlouquecidas que a Disney havia apresentado até agora. Ele é um



Gastón é o primeiro vilão dos contos de fada da Disney e contesta o ideal de masculinidade presente até então

elemento de comicidade na trama. A Disney nos diz que não precisamos ter tanto medo dos vilões como das mulheres más e independentes.

Gaston pede Bela em casamento, prepotente, já com a festa armada do lado de fora da porta dela. Ele diz que quer se casar com ela e ter

seis ou sete “garotos robustos”, viver em uma “cabana rústica”, com a “caça assando no fogo” e uma “mulher massageando seus pés”. Branca de Neve daria vivas. Mas, nos anos 90, a ideia parece horrorosa para Bela, que nega.

Enquanto isso, o pai de Bela vai a uma feira vender uma máquina de cortar lenha que inventou. Perde-se no caminho e acaba encontrando o castelo da Fera. Os funcionários encantados lhe dão comida e bebida contra a vontade da Fera, ao contrário do texto. Quando a Fera descobre, prende o pai de Bela no calabouço. Não pede nada em troca.

Quando Bela vê o cavalo do pai chegando sozinho, monta nele e parte para procurá-lo. No palácio, é ela quem se oferece para ficar no lugar do pai. Não é um acordo do pai com a Fera, como no conto escrito. Depois da instituição do casamento romântico, talvez não fizesse sentido para o público a história de uma garota obrigada pelo pai a se casar. De qualquer maneira, o importante é que essa heroína, assim como Ariel, é bastante responsável por seu destino.

No palácio, Fera aparece para conviver com Bela dia e noite, não só à noite. A Fera é rude e grosseira, mas aos poucos percebemos que isso não é sua culpa. É, ao mesmo tempo, inteligente e de bom coração. É como se Bela precisasse *resgatá-lo* de sua condição (enquanto Bela Adormecida é quem esperava por um resgate masculino no capítulo anterior).

Bela, ali, é aconselhada por uma senhora gordinha (que faz as vezes das fadas madrinhas anteriores, também redonda e bondosa, mas sem poderes mágicos): a madame Samovar, uma governanta transformada em bule. A boa mulher do filme, como em todos os outros, é uma senhora com idade de avó, não necessariamente independente, mas sem vaidade ou sexualidade aparente como as vilãs.

Aos poucos e depois de muitas discussões, a Fera e a Bela começam a se dar bem no palácio. Ele aprende a ter boas maneiras, a ser bom e delicado e ela enxerga bondade nele, apesar de sua aparência monstruosa. Bela, neste caso, é a professora da Fera. Ela lê para ele, o ensina a usar talheres e a alimentar os pássaros (JEFFORDS, 1995).

A Fera é vitimizada: é um bicho grande e inocente e que não tem culpa por seu comportamento, como se tivesse sido mal criada pelos pais. Para Jeffords (1995, p.169, tradução nossa), “(...) a Fera não tem que ter responsabilidade por seu comportamento.



A Fera, inspirada no búfalo americano: um animal rude, mas doce por dentro, que precisa ser salvo.

É trabalho de outras pessoas, especialmente mulheres, transformar essa Fera mimada em um homem amável”.

De qualquer maneira, é a Fera é doce por dentro. Gastón, pelo contrário, é uma fera presa em um homem bonito. Ele mata animais, é vil, ardiloso. O novo ideal de homem nos anos 90, proposto pelo cinema e reiterado pela Disney, não é o musculoso, forte e destemido destruidor que em Hollywood nos anos 80 – vide os filmes de Arnold Schwarzenegger - salvava o mundo e era louvado por sua brutalidade. É um homem carinhoso, cuidadoso e que se sacrifica pela mulher<sup>14</sup> (JEFFORDS, 1995).

Na cidade, Gaston está ainda inconformado por ter sido recusado por Bela. Canta em uma taberna que ninguém é “tão homem” e “tão símbolo de perfeição quanto ele”. O pai de Bela tenta pedir a ele ajuda para salvar sua filha. Todos no bar dizem que ele é louco por acreditar em feras. Gaston bola um plano: vai fazer com que ele seja internado em um manicômio, e só o solta se Bela aceitar seu pedido de casamento.

O pai dela tenta sozinho ir livrá-la do castelo, mas quase morre. Ela o vê por um espelho mágico e Fera a deixa partir para ajudá-lo, diz que não é mais prisioneira. Não combina que ela tem de voltar, como no conto escrito, mostrando-se realmente

<sup>14</sup> A Fera também tem status. “Esse filme da Disney, como os anteriores, não questiona a suposição de que a nobreza da Fera seja material e financeira. O cartão de crédito e o status social dela sem dúvida também são maiores que o de Gaston”, diz Warner (1995, pg. 353).

decidido a se sacrificar por ela, já que por causa disso ele não conseguirá recuperar sua forma humana.

Bela encontra o pai e o leva para casa. Gaston tenta interná-lo em um manicômio, mas ela usa o espelho mágico para provar que ele não é louco: a Fera existe. Gaston lidera uma busca para caçar e matar a Fera com os outros habitantes da aldeia. Bela tenta dissuadi-lo, dizendo a Fera é doce e gentil. “Se eu não a conhecesse, diria que você gosta desse monstro”, diz Gaston para ela. “Ele não é monstro, Gaston. Você é”, responde Bela, mais uma vez reforçando para a audiência qual é o novo ideal de homem proposto pelo filme.

Enquanto os habitantes vão lutar contra os funcionários do palácio, Gaston luta com a Fera. A Fera só começa a reagir quando Bela aparece no castelo, desesperada, achando que seria sua culpa se ela morresse. Durante a briga, Gaston cai acidentalmente do telhado (novamente o mocinho é liberado de assassinar o vilão).

A Fera quase morre, mas é resgatada por Bela que diz “por favor, não me deixe, eu te amo”, expressando sua própria vontade pela primeira vez desde o começo do filme (DAVIS, 2006, pg. 193). Com isso, ela salva a Fera. Mas isso não é enfatizado para a audiência – nem a Fera, já desmaiada, fica sabendo. Todos do castelo voltam a ser pessoas normais e a Fera vira um loiro príncipe de cabelo comprido. Os dois se beijam.

Como acontece em *A Pequena Sereia*, o filme tem avanços na representação da sexualidade feminina. Bela é, como diz Warner, “uma heroína vigorosa que descobre o romance seguindo seus próprios critérios”. Ainda assim, o tom geral é de um “feminismo domesticado” (JEFFORDS, 1995). Bela não tem o casamento como um ideal – mas o casamento acaba sendo, como no caso de Ariel, o que a leva a conquistar seus objetivos.

Além disso, Bela salva o pai e a Fera o tempo todo, pensa em todos antes dela mesma. Se isso mostra que ela é ativa, e não passiva como heroínas anteriores, também valoriza a abnegação feminina. Ela age sempre pensando nos outros e encontra seus objetivos no meio do caminho, sem buscá-los. “Em todos os segundos do filme. Bela está tentando ajudar ou cuidar de alguém, considerando suas próprias necessidades secundárias àquelas de seu pai ou da Fera”, diz Davis (2006, p. 193). Gaston, seu oposto, é mais que nada condenado por seu egoísmo (Ibidem, p. 194).

## 5. OS CONTOS DE FADA NO SEGUNDO MILÊNIO

Entre o começo dos anos 90, quando a Disney lançou três filmes de contos de fada praticamente na sequência, e o final da década de 2000, o foco dos filmes de animação de estúdio não foi os contos de fada.

A animação, apesar disso, não deixou de ser importante para a empresa: pelo contrário, grandes sucessos do estúdio como *O Rei Leão*, de 1994, e *Mulan*, de 1998, são deste período. Os desenhos animados ganharam mais importância e celebridades muito bem pagas passaram a dublar as vozes dos personagens principais. Em 1995, chegou ao cinema o primeiro longa animado totalmente digitalizado: *Toy Story*, feito pela Pixar, então uma empresa independente, mas distribuído pela Disney (que mais tarde a comprou, em 2006). Revolucionou a animação e rendeu mais de 360 milhões de dólares pelo mundo<sup>15</sup>.

A Disney voltou a investir em contos de fada, por um curto espaço de tempo, somente em 2009. Foi o ano de lançamento de *A Princesa e o Sapo*, filme inspirado no conto *O Príncipe Sapo*, dos irmãos Grimm. Em seguida, chegou às telas *Enrolados*, em 2010, que se refere ao conto *Rapunzel*, também dos Grimm. O estúdio anunciou, na ocasião do lançamento, que não pretende mais fazer contos de fada para o cinema.

Nos dois casos, as histórias se distanciaram bastante dos contos escritos. Os filmes atuais tomam as maiores liberdades possíveis em termos de enredo, o que é um ponto positivo. Seus títulos, alterados a partir dos originais, pela primeira vez não parecem fazer crer que a versão da Disney é a original do conto – e sim, que a versão da Disney é uma recriação de uma narrativa antiga.

*A Princesa e o Sapo* parecia nostálgico na ocasião de seu lançamento: na contramão das novas tecnologias, foi criado com desenhos feitos à mão (apesar de poder ser assistido com efeitos em 3D). Mas, em termos de representações de gênero, foi um dos maiores avanços da animação feita pelo estúdio.

---

<sup>15</sup> Dado do site Boxe Office Mojo. <Disponível em <http://boxofficemojo.com/movies/?id=toystory.htm>>. Acesso em 30/8/2011.

Sua personagem principal, Tiana, é a primeira protagonista negra de um filme de animação – encampando a tendência hollywoodiana que, desde os anos 90, tem preferido longas politicamente corretos, com temas de multiculturalismo (DAVIS, 2006). Ela perde o pai na história, e não a mãe. É ativa, batalhadora até demais, e não tem tempo para pensar em se casar. Em vez de estar sozinha em um mundo masculino, ela tem uma amiga e uma mãe com quem conversar – e nenhuma grande inimizada do sexo feminino.

*Enrolados*, por sua vez, é o primeiro conto de fadas totalmente digitalizado. Sua protagonista, em comparação com Tiana, é muito menos independente. A vilã invejosa e enlouquecida voltou a aparecer no filme. Ainda assim, *Rapunzel* é corajosa e aventureira e, ainda que passe seus dias fazendo tarefas domésticas em uma torre, não fica sonhando em se casar ou em ser resgatada de lá.

Davis (2006, p.218, tradução nossa), diz que desde os anos 90 “(...) a crescente normatizado dos valores feministas na cultura americana foi refletida nas tentativas do estúdio de criar personagens femininos mais interessantes e dinâmicos, que poderiam servir como modelos mais positivos”. Nos anos 2000, as garotas da Disney são virtuosas, cada vez mais, por sua ação, em vez de sua passividade.

Elas não estão atrás de romance. O namoro acontece sempre, mas quase que por acaso, como se fosse um toque a mais para o que elas procuravam na vida. Elas também já não abandonam seus objetivos pelo marido, como fizeram Ariel e Bela, nos anos 90. De toda forma, é só com o romance que as heroínas se completam – e mesmo com toda a sua independência, boa parte do tempo elas precisam (especialmente *Rapunzel*) de um apoio masculino para dar conta de suas vidas.

### **5.1 A PRINCESA E O SAPO**

O curto conto sobre uma menina que tem de se relacionar com um sapo é um dos mais famosos dos Irmãos Grimm. Nele, uma princesa linda, caçula entre suas irmãs e mimada, deixa sua bola de ouro cair em um poço e começa a chorar.

Um sapo sai do poço e lhe oferece ajuda. Mas recusa o dinheiro, as roupas, as joias e a coroa que ela lhe oferece em troca. Ele diz que quer ser amado por ela, comer em seu prato de ouro, beber de seu copo de ouro e dormir em sua cama.

A princesa aceita, achando que pode enganá-lo. Foge com a bola quando o sapo a devolve e corre para o palácio deixando-o para trás. Mas o sapo vai ao palácio no dia seguinte. Ele bate à porta quando ela está jantando com seu pai. A princesa fecha a porta na cara dele e explica para o pai a situação. O pai a obriga a cumprir sua promessa.

O sapo come e bebe e depois a pede para ir dormir em sua cama. A princesa o leva, mas, com nojo, o atira na parede (em uma versão mais antiga do conto, dos próprios Irmãos Grimm, o sapo dorme com ela na cama por três noites e não é jogado na parede). Ao cair no chão, ele vira um lindo príncipe. O famoso beijo da princesa no sapo não existe: apareceu muito mais tarde, a partir de novas traduções da história.

O príncipe explica que tinha sido transformado em sapo por uma feiticeira ruim e que agora pode viver com a princesa. Casados, eles vão para o reino dele, escoltados com toda a pompa e por um criado fiel, que morria de tristeza pelo que havia acontecido com seu senhor.

...

Na Disney, restou pouco do conto escrito. A primeira cena mostra Tiana, a primeira protagonista negra das animações do estúdio, ainda criança, sentada ao lado de Charlotte, sua amiga rica e loira. As duas ouvem a mãe de Tiana, que é costureira de Charlotte, contar o final da história do príncipe sapo (claro que com direito a beijo no sapo). Charlotte escuta sonhadora, e diz que beijaria uma centena de sapos se pudesse virar princesa. Tiana diz que jamais beijaria um.

Por essa cena já se vê que o filme começa muito diferente de todos os outros contos de fada animados da Disney. Tiana é o foco do filme desde o começo. Além disso, ela tem mãe, presente e importante em sua vida, enquanto boa parte das outras heroínas não tinha. A mãe dela é uma inclusão dos roteiristas – não existe referência a ela no conto escrito. Para completar, ela tem uma amiga. Charlotte é uma personagem coadjuvante de vital importância ao longo do enredo. E é alguém com quem, no final, Tiana poderá contar. Não há brigas entre elas.



Tiana e Lottie: é a primeira heroína da Disney a ter uma amiga mulher em um conto de fadas.

Também já se percebe que Charlotte tem a função de marcar, comicadamente, a diferença entre a nova mulher (representada por Tiana) e a antiga, que ela personifica. Charlotte é mimada, só quer saber de se casar, usa vestidos cor-de-rosa de princesas e sonha acordada o tempo todo. E isso é ruim. Da mesma forma que o personagem de Gaston representava em *A Bela e a Fera* uma masculinidade indesejada e ultrapassada nos anos 90, Charlotte simboliza uma feminilidade que ficou para trás: boba, mimada e dependente. Ela tem um pai rico (não tem mãe) e consegue dele tudo o que quer fazendo birra.

Tiana vai para casa com a mãe, em um bairro simples de Nova Orleans, nos Estados Unidos. Encontra o pai, que está cozinhando uma sopa para o jantar. É a primeira vez em um conto de fadas da Disney que um homem aparece fazendo serviços domésticos - e é valorizado por isso. Ele fala sobre seu sonho em abrir um restaurante. Tiana diz que leu em um livro de Charlotte que se desejar para uma estrela o sonho pode virar realidade.

Surpreendentemente, o pai de Tiana lhe diz que a estrela só pode ajudar em parte - e que ela tem de trabalhar duro para conquistar o quer. É um claro contraponto entre o que os filmes clássicos diziam para as mulheres: Cinderela e a Bela Adormecida, particularmente, repetiam que sonhar passivamente (e não batalhar) era o caminho para conquistar seus objetivos.

Tiana cresce e logo sabemos que seu pai faleceu – o que jamais aconteceria em um filme antes. Ela trabalha dobrando turnos como garçonete (e com um gingado sensual) para juntar dinheiro suficiente para abrir o sonhado restaurante dele.

Chega então, na cidade, o príncipe Naveen, do mítico país da Maldônia. Ele é apresentado cantando, dançando e paquerando as mulheres da cidade. Em uma rápida, e também simbólica, troca de olhares com Tiana, que está trabalhando no restaurante, mais uma mudança nas representações de gênero de Disney: eles se encontram de relance no começo, mas não se apaixonam; Tiana vira os olhos para cima em sinal de desaprovação ao vê-lo passar.

No restaurante, Charlotte (agora apelidada de Lottie) aparece contando a novidade da chegada do príncipe. Ele foi convidado para um baile à fantasia na casa dela e vai se hospedar lá. Tiana a aconselha, conforme sua mãe costuma dizer, que o caminho mais curto para o coração de um homem é seu estômago. Para Branca de Neve este conselho foi dado e levado a sério. Para Tiana, é parte de um jeito antigo de se pensar.

Lottie decide pagar para Tiana fazer bolinhos para a festa e dá a ela o dinheiro que faltava para abrir seu restaurante<sup>16</sup>. Tiana vai fechar o negócio e sua mãe aparece de surpresa. Ela diz que deseja que Tiana encontre um príncipe, dance feliz para sempre e lhe dê netos – transmitindo conselhos entre mulheres sobre comportamentos de gênero, assim como acontece na sociedade. Mas, novamente, os conselhos da mãe de Tiana parecem fora de moda. Tiana diz que não tem tempo, que isso tudo terá de esperar, e canta sobre como está “quase lá” na sua busca pelo restaurante.

O príncipe Naveen, enquanto isso, dança pela cidade com Lawrence, seu ajudante. Ficamos sabendo que ele está sem dinheiro e que só se conseguir se casar com Lottie poderá manter sua boa vida. O vilão, Dr. Facilier, aparece para saudá-los. Jogador de tarô e praticante de vodu, ele quer roubar o dote que o príncipe vai conseguir. Ele consegue convencer Lawrence, cansado de se sentir humilhado e abusado pelo príncipe, a se unir a ele em seu plano<sup>17</sup>. Transforma Naveen em um sapo e Lawrence em Naveen.

---

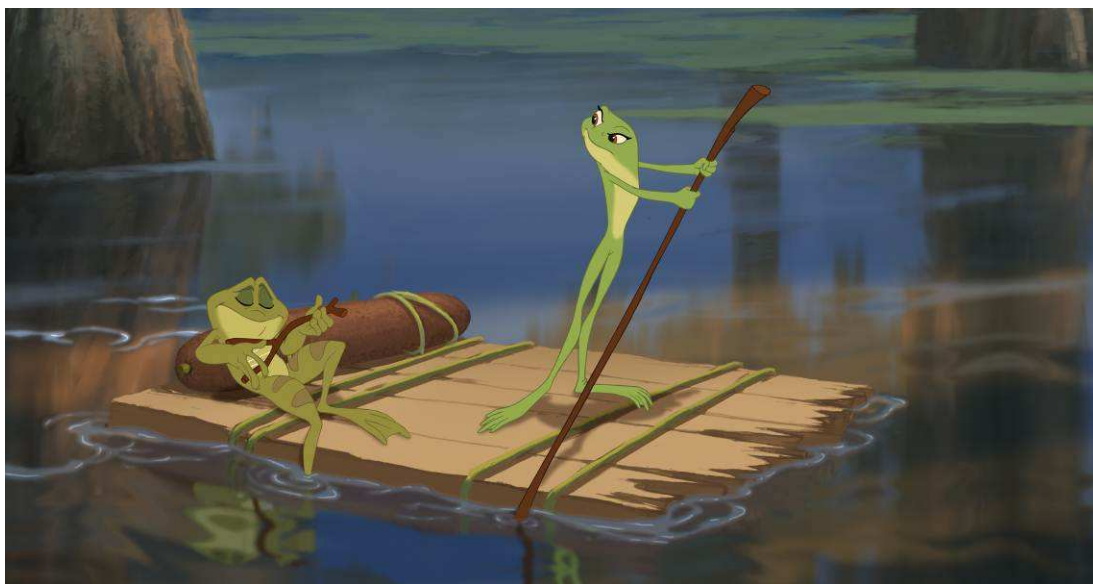
<sup>16</sup> Uma das maiores controvérsias do filme diz respeito à questão racial. Lottie é branca e muito mais rica que Tiana. Em diversas vezes ao longo do enredo, Tiana depende dela para conseguir o que quer. *A Princesa e o Sapo* também não mostra qualquer ressentimento da população negra por ter condições de vida piores que os brancos.

<sup>17</sup> Jack Zypes (2011, p. 25, tradução nossa) faz uma importante crítica à Disney que não cabe neste estudo. Ele diz que o estúdio “leva os espectadores a acreditar em uma trama que legitima a violência e a

Na festa, o príncipe falso chega quando Lottie já está ansiosa, de maquiagem borrada de chorar enquanto espera. Enquanto isso, Tiana fica sabendo que os proprietários do local onde quer abrir seu restaurante (na única sugestão de preconceito do filme), querem mais dinheiro. Dizem que “uma mulher com o passado” dela, estaria “melhor na posição que já ocupa”. Ela cai em sua barraca de bolinhos. Lottie aparece para salvá-la e lhe empresta um vestido de princesa – provavelmente costurado pela mãe de Tiana.

Tiana decide pedir para uma estrela o seu restaurante, uma desesperada tentativa de acreditar em milagres. No lugar de seu desejo, aparece o sapo Naveen, que lhe pede um beijo. Ela não quer dar e até tenta esmagá-lo com um livro (reações violentas, porém cômicas, das heroínas dessa fase contra os heróis são comuns), mas aceita quando ele lhe oferece em troca dinheiro para o restaurante. Tiana tenta vender um beijo e é punida, já que vira ela também um sapo.

Naveen e Tiana, ambos sapos, se perdem pela floresta. Contam a verdade um sobre outro: ele diz que está falido; ela, que não é princesa. Na floresta, enfatiza-se o quanto o príncipe Naveen quer dançar e se divertir e Tiana só quer saber de trabalhar, a ponto de ser chata. Tiana faz uma sopa e ensina a Naveen como picar os ingredientes, ou seja, como trabalhar. Ele a ajuda a dançar e se divertir.



O príncipe Naveen e Tiana, transformados em sapos: ela trabalha demais e ele só quer se divertir.

---

exploração, fazendo parecer, por meio de estereótipos, que a violência e a exploração podem ser reconciliadas em uma fantasia coletiva”. Neste filme, isso é claro. Lawrence é um subordinado que sente humilhado por anos de serviço e trama contra o patrão. Dr. Facilier inclusive lhe pergunta se não está “cansado de viver à margem, enquanto aqueles ricos em seus automóveis caros mal te olham?”. Por tramar contra o status quo, ambos serão condenados no final. Lottie e seu pai, que aparentemente não fazem nada a não ser terem nascidos ricos para viver, não recebem críticas.

Os dois têm o apoio de um jacaré que quer ser humano, Louis, e de um vagalume, Ray, para chegar à Mama Odie, a “rainha do vodu” do pântano. O caminho até ela é a parte da vida de Tiana em que ela está, como as outras heroínas, sozinha ao redor de homens: tanto seus amigos, quanto os bandidos que aparecem para tentar capturá-los são do sexo masculino.

Enquanto isso, o falso príncipe Naveen pede Lottie em casamento e ela aceita. Mas seu disfarce está deixando de funcionar porque ele precisa alimentar o feitiço com mais gotas do sangue do príncipe de verdade. Então Dr. Facilier pede ajuda a espíritos de vodu para encontrar o verdadeiro Naveen na floresta.

Quando o sapo Naveen está quase sendo pego pelos espíritos, Mama Odie o salva. Mas ela não aceita o pedido dos dois sapos de serem transformados de volta em humanos: nos anos 2000, assim como nos anos 90, as heroínas da Disney não têm mais ajuda mágica para resolver seus problemas. Mama Odie só os aconselha: se Naveen beijar Lottie na noite de carnaval, enquanto seu pai é o rei momo e ela temporariamente princesa, o feitiço se desfaz. Mas ela também dá a entender para os dois sapinhos que não é disso que eles precisam: Tiana tem de trabalhar menos e se divertir mais, Naveen o contrário.

No caminho para a cidade, onde vão encontrar Lottie, Naveen decide se declarar para Tiana. Ele até arma uma jantar com frutas que picou para ela, mostrando seu esforço. Mas ele fica nervoso e ela só pensa em seu restaurante. Naveen perde a chance de falar com sua sapa e logo é capturado por uma dos espíritos de vodu de Dr. Facilier.

O príncipe falso quase se casa com Lottie na noite de carnaval por causa disso, mas os heróis conseguem revelar sua verdadeira identidade. Tiana quebra o amuleto de vodu de Dr. Facilier, e ele é levado “para o outro lado” pelas sombras. É a primeira vez nos contos de fada da Disney que é a heroína a responsável por aniquilar o vilão.

Naveen diz para Lottie beijá-lo e promete se casar com ela, se ela der o dinheiro que falta para que Tiana abra seu restaurante. Ele comprova seu valor ao tentar se sacrificar por Tiana, como Fera fez por Bela. Lottie, em mais uma prova de amizade à Tiana, se oferece para beijar o sapo sem compromisso de casamento, para quebrar o feitiço, por saber que o príncipe está apaixonado por sua amiga. Não funciona, porque já passou da meia-noite.

Os sapinhos decidem viver felizes para sempre assim mesmo, sem voltar a ser humanos. Mas, quando se casam e se beijam – já que ela finalmente vira uma princesa – o feitiço se desfaz. Ambos, dessa vez, são salvos pelo casamento. Se continua sendo bastante conservador da parte da Disney que o final do casal seja esse, ao mesmo tempo não temos a sensação de que Tiana depende do noivo. Ela é, do começo ao fim, tão ou mais forte que ele. É sua igual e, ao mesmo tempo, seu complemento.

## 5.2 ENROLADOS

O último dos filmes da animação baseado em contos de fada da Disney é *Enrolados*, lançado em 2010. É adaptado a partir de *Rapunzel*, dos Irmãos Grimm. Assim como aconteceu com *A Princesa e o Sapo*, o filme desde o título mostra que o estúdio não usou mais que poucas referências ao conto escrito.

Na versão dos Grimm, Rapunzel não é uma princesa. É a filha de um casal que, depois de muito tempo, consegue engravidar. Quando está grávida, a mulher começa a sentir desejos incontroláveis de comer um rapunzel (que o texto explica ser um tipo de alface) que cresce no quintal de sua vizinha, uma poderosa feiticeira chamada Goethel. Seu marido, então, invade por duas vezes o quintal da feiticeira para roubar a planta.

Na segunda vez, é flagrado. A feiticeira faz um acordo com ele, que aceita a contragosto: fornece-lhe todo o rapunzel que quiser, em troca de levar consigo a criança quando nascer. É o que acontece.

A feiticeira dá ao bebê o nome de Rapunzel e a cria como sua filha. É a menina mais bonita do mundo. Quando ela faz doze anos, Goethel a prende em uma torre sem porta e sem escadas. Ela entra e sai para visitá-la por uma janela, escalando as tranças da menina.

Anos mais tarde, um príncipe passa por ali e ouve Rapunzel cantar. Depois, vê Goethel subindo por suas tranças. No dia seguinte, a copia. Ao ver o príncipe, Rapunzel o estranha por nunca ter visto um homem antes, mas depois o acha jovem, gentil e aceita seu pedido de casamento pensando: “Ele vai gostar mais de mim que a velha mãe

Goethel”. Ela decide fugir com ele, então pede que lhe traga todo dia um pouco de seda para tecer uma corda.

A feiticeira nada percebe, até que Rapunzel se trai perguntando: “Diga-me Mãe Goethel, por que é tão mais difícil içar a senhora que o jovem príncipe?”. Furiosa, a feiticeira corta suas tranças e a abandona em um deserto. Depois, atrai o príncipe até a torre e o ameaça. Ele cai da torre e fica cego.

O príncipe passa anos vagando cego até que chega ao deserto, onde Rapunzel tenta sobreviver com dois filhos gêmeos que teve dele. Ele reconhece sua voz, ela chora ao vê-lo cego. Suas lágrimas fazem com que ele volte a ver. Os dois vão para o reino dele e vivem felizes por muitos anos.

...

*Enrolados*, na Disney, é narrado pelo herói. Ele é um ladrão charmoso, chamado Flynn, não um príncipe, e ainda que diga que vai contar a história de uma garota chamada Rapunzel, o foco da narrativa, novamente, será dividido entre a história dela e a história dele.

Rapunzel tem pai e mãe, como no conto escrito, mas eles são rei e rainha. Pela história, sua mãe estava doente quando grávida e foi salva por uma flor mágica, nascida de uma gota de sol. Por isso, Rapunzel nasceu com mágicos cabelos loiros.

Uma senhora chamada Goethel, que antes disso usou a flor para se manter jovem por séculos, decide sequestrar Rapunzel e usar seu cabelo para o mesmo fim. Goethel representa um infeliz retorno às mulheres más da Disney. Ela é louca, obsessiva, tem cabelos pretos e enrolados e, ao contrário do que acontece no conto, cria Rapunzel lançando mão de um abuso moral constante: diz que ela é desengonçada, mas a ama; que ninguém se interessaria por ela, mas que é uma gracinha etc..

Rapunzel cresce presa na torre, apenas com um amigo, o camaleão Pascal. Aos 18 anos, ela é uma garota com cara de criança e corpo bastante infantil, com seios pequenos e poucas curvas. Anda descalça e não tem a desenvoltura de bailarina das primeiras protagonistas de Disney. É apresentada fazendo uma porção de tarefas consideradas femininas: limpa a casa, lava roupa, lê, costura, pinta, cozinha, faz cerâmica e dança balé para passar o tempo presa na torre. Sente-se entediada por passar os dias sozinha.



Goethel e Rapunzel: mais uma vilã obsessiva, ela abusa moralmente a menina para controlá-la.

Por outro lado, é muito corajosa. Ela pede à Goethel que a deixe sair da torre, coisa que não acontece no conto escrito. A Rapunzel do filme quer ver as lanternas luminosas que todo o reino lança ao céu anualmente no dia de seu aniversário (na esperança de reencontrar a princesa roubada). Goethel, assustadora, lhe diz que “a mãe sabe mais” e que tem de protegê-la dos perigos. Diz que algo vai dar errado porque Rapunzel não saberá se virar no mundo ruim à sua volta.

Se no conto escrito a feiticeira, superprotetora, não quer dividir a beleza de sua Rapunzel com o mundo, no filme a feiticeira não quer envelhecer – e por isso impede a menina de sair da torre e a molesta verbalmente. Goethel é a única mãe que Rapunzel conhece, apesar de sua verdadeira não estar morta. Sua referência materna é a pior possível.

Flynn, o mocinho, rouba com dois capangas a coroa da princesa, fugindo da polícia. Em seguida, trai seus dois companheiros e foge com a coroa para si. Ele é aquele tipo de sujeito que, apesar de sua falta de caráter, é engraçado e adorável. Mas como a Fera, de *A Bela e a Fera*, e Naveen, de *A Princesa e o Sapo*. aprenderá a ser uma pessoa menos egoísta por causa da princesa.

A polícia da realeza usa um cavalo chamado Maximus para persegui-lo, que apesar de não falar, age como se fosse ser um ser humano – uma novidade para os filmes de conto de fada. Ele persegue Flynn por toda a história e, em determinado momento, chega a



Rapunzel é corajosa: amarra Flynn, o mocinho, com seu cabelo e o obriga a fazer um acordo com ela.

colocar uma espada na boca para lutar com ele. Seus movimentos físicos são de um bicho, suas ações não.

Ao fugir da polícia, Flynn avista a torre de Rapunzel. Sobe nela para se esconder, e não por causa da princesa ou com ajuda dela. Usa duas flechas para isso. Surpreende Rapunzel sozinha. Como Tiana com o sapo, ela o recebe de forma violenta e engraçada. Bate nele algumas vezes usando uma frigideira e o tranca no armário. Esconde dele a coroa roubada, para poder negociar sua vontade de sair da torre.

Ao longo da narrativa, a frigideira será usada muitas vezes tanto por Rapunzel como por Flynn para se defender de seus perseguidores em suas aventuras. É bastante simbólico que um instrumento da cozinha seja usado como arma pela protagonista – e nunca para cozinhar.

Goethel chega à torre e Rapunzel tenta contar que bateu em um homem e o trancou no armário, querendo provar que ela é esperta e consegue se virar sozinha se sair da torre. Mas Goethel a interrompe e grita. Rapunzel decide não contar e engana a suposta mãe: pede que lhe dê de presente de aniversário uma espécie de tinta branca que Goethel tem de viajar para encontrar.

Em seguida, tira Flynn do armário e combina com ele o que quer: ir ver as lanternas em troca de devolver para ele a coroa roubada. Ele concorda e eles saem para a aventura – não sem antes Rapunzel ter um momento de bipolaridade adolescente, em que duvida se

tem ou não que desagradar Goethel a esse ponto. Flynn diz para ela que crescer é assim mesmo e que deve desagradar sua mãe faz parte do processo.

Na esperança de assustá-la e fazê-la desistir da ideia de ir à cidade, Flynn leva Rapunzel a uma taberna cheia de homens mal encarados. Em vez de ter medo, ela consegue fazer com quem simpatizem com sua figura e cantem sobre seus sonhos. A profusão de homens fortes e briguentos canta que, apesar de sua aparência rude, eles sonham com coisas (caracteristicamente) femininas: um quer tocar piano, o outro cozinhar, outros dois tricotar e costurar, um fazer design de interiores, outro ser florista, outro apenas arrumar uma namorada. Seria mais impactante se a Disney colocasse tais anseios como reais dos protagonistas. Mas, ainda que revestidos de comicidade, os personagens colocam em cheque estereótipos de masculinidade, mostrando sua doçura interior.

O casal acaba tendo de escapar dali quando a polícia chega atrás de Flynn e por diversas vezes, nas sequências de ação que se seguem, é pela habilidade de Rapunzel com seu cabelo que eles conseguem fugir: ela o enrola em qualquer coisa e o usa às vezes como cipó, outras como arma. No caminho, ambos contam seus segredos. Ela fala de seu cabelo mágico, ele conta a ela seu verdadeiro nome, Eugene, e discorre sobre sua infância difícil.

Rapunzel, como antes fez Bela, tem na narrativa a função de trazer à tona o lado bom das pessoas. Está o tempo todo salvando os demais personagens (masculinos) deles mesmos: os homens da taberna vão atrás de seus verdadeiros sonhos, Flynn recupera seu bom caráter, até o cavalo Maximus encontra sua doçura. Diferentemente de Bela, no entanto, Rapunzel não faz nada disso abrindo mão de seus objetivos. Ao contrário: ela precisa transformar os homens ao seu redor para chegar até as lanternas flutuantes que sonha em ver.

Como outras heroínas da Disney, em seu caminho também só há homens. Rapunzel é sozinha em um mundo masculino, e nesse caso sem qualquer boa referência feminina (não tem nem uma governanta idosa que faça o papel da boa fada) ou amigadas.

Depois de muitas peripécias, ela e Flynn chegam à cidade. Em uma referência ao conto escrito, lá algumas crianças fazem uma trança no cabelo de Rapunzel para que ele não fique arrastando pelo chão (Goethel subia na torre pelo cabelo solto da garota). Finalmente, ela vê as lanternas flutuantes.

Goethel, enquanto isso, trama um plano com os comparsas traídos de Flynn para recuperar a menina. Ela acaba fazendo com que Flynn seja preso pela polícia de tal forma que Rapunzel pensa que ele a abandonou. Flynn sai da cadeia com ajuda dos homens da taberna, avisados pelo cavalo Maximus do que tinha acontecido.

Desiludida, Rapunzel volta com Goethel para sua torre. Mas lá, de repente, se dá conta de que ela é a princesa desaparecida. Cheia de coragem, decide enfrentar Goethel, que a amarra em uma corrente. Flynn chega até lá, e em outra referência ao conto escrito, sobe na torre pelos cabelos de Rapunzel, que a feiticeira está segurando. Goethel o apunhala e, em mais uma demonstração de assédio moral, diz: “Olha o que você fez, Rapunzel”, a culpando pelo acontecido.

Rapunzel implora para tentar salvá-lo com seu cabelo mágico, em troca de nunca mais fugir de Goethel. Ela deixa. Mas Flynn, em vez de deixar que ela se sacrifique por ele, corta seu cabelo curto – e então ele perde a magia – decidido a morrer para que ela não viva presa. Como a Fera em relação à Bela, e Naveen em relação à Tiana, ele prova seu caráter quando consegue se sacrificar por Rapunzel.

Goethel envelhece rapidamente pela falta do cabelo mágico, tropeça (com um empurrãozinho do camaleão Pascal) e cai da torre. Flynn cai desmaiado. Rapunzel chora e suas lágrimas, como no conto escrito, salvam Flynn. Ao vê-lo acordar, excitada como uma criança, ela o puxa e o beija na boca. É a primeira princesa da Disney a tomar a iniciativa de beijar o mocinho.

Os dois voltam para o reino, onde ela assume seu lugar. A última cena não é a do casamento. O casal – ela como princesa, de cabelo curto e morena, e ele dizendo que abandonou de vez a vida de ladrão – se beija novamente, ele deitado nos braços dela (e não o contrário, como seria comum). De toda forma, a narração de Flynn conta que sim, eles se casaram, e ele brinca que foi depois de anos de insistência da parte dela. Ela o desmente. Seria moderno demais para o estúdio, mesmo em um longa lançado no final de 2010, que a mocinha pedisse seu noivo em casamento.

## 6. CONCLUSÃO

Em *Marxismo e Filosofia da Linguagem*, Mikhail Bakhtin (1992, p, 119) diz que “é apenas na medida em que a obra é capaz de estabelecer um vínculo orgânico e ininterrupto com a ideologia do cotidiano de uma determinada época que ela é capaz de viver nesta época (...)”. As representações de gênero nos contos de fada animados da Walt Disney, ao longo das décadas de sua produção, absorveram muito das mudanças da sociedade que os assistia.

Nos filmes da era clássica do estúdio – *Branca de Neve e os Sete Anões*, de 1937, *Cinderela*, de 1950, e *A Bela Adormecida*, de 1959 -, o papel da mulher estava restrito às suas funções e sonhos domésticos. As heroínas eram passivas, bondosas, doces, frágeis e totalmente sem iniciativa, em consonância com o ideal vitoriano que estava em voga na sociedade americana de então.

Tinham seu “instinto materno” reforçado e eram retratadas como donas de casa felizes e naturais. Não podiam perseguir suas vontades (nem eram mostradas com quaisquer vontades além de serem esposas) e tinham de se resgatadas e lideradas por homens. Eram muito mais recatadas e dependentes que as protagonistas das histórias que lhe serviram de base, escritas séculos antes das adaptações, e não passavam por nenhuma transformação ou amadurecimento ao longo das tramas – e as transformações são, justamente, o caráter definidor dos contos de fada.

Eram contrabalanceadas por vilãs terríveis – e ao mesmo tempo ativas, seguras de si e independentes, qualidades que a boa mulher não deveria ter – e que, disputavam com o herói o destino delas.

As mães das heroínas estavam mortas e sua única boa referência feminina era tão passiva e assexuada quanto elas próprias: fadas madrinhas ou governantas com jeito de avós, desenhadas praticamente sem lábios (ou sem voz), abnegadas e dedicadas a ajudar o próximo sem pedir nada em troca.

Os príncipes tinham mais sorte. A começar pela alteração fundamental dos enredos, que dava a eles importância de protagonistas em contos de fadas onde seriam apenas coadjuvantes. O casamento também estava em seus planos: conseguir uma princesa era o prêmio pelas agruras que enfrentariam – e eles são vistos como charmosos e destemidos, apesar de Felipe, de *A Bela Adormecida*, ser o único do período clássico a realmente demonstrar atitude e matar um dragão para chegar até ela.

Por vezes, tinham também pais vivos, em geral personagens inseridos nas histórias inexistentes nos contos escritos. Apesar de incapazes de proteger os filhos (ninguém é páreo para a mulher má), os reis representavam elos de amor e aconselhamento. Os príncipes não estavam sozinhos no mundo como as princesas.

Na retomada dos filmes de contos de fada, que aconteceu a partir dos anos 90, histórias como as clássicas não seriam vendáveis ou socialmente aceitáveis. As heroínas, desde então, são cada vez menos passivas. Elas deixaram gradualmente de pensar em casamento como seu objetivo principal na vida e as características antes definidoras de masculinidade – a busca por aventuras, a coragem e a curiosidade pelo desconhecido –, são mostradas como características femininas, e de maneira positiva.

Elas cada vez menos aparecem fazendo tarefas domésticas (e quando aparecem, como Rapunzel, do filme *Enrolados* de 2010, mostram que não definidas apenas por isso: ela usa uma frigideira como arma bélica). O romance sempre surge em suas vidas, mas não para resgatá-las de sua condição. É como um prêmio, um adicional que ganham quando vão atrás de outras coisas que almejam: conhecimento, desafios ou até o sonho de abrir seu próprio negócio. Seu valor, hoje em dia, deixou de ser sua inação e passou a ser sua ação.

As protagonistas têm tido, inclusive, uma inclinação a salvar seus heróis: tanto em momento de perigo na trama, quanto de seus defeitos de caráter. Sim, porque os novos heróis, também em consonância com uma tendência moderna, são retratados como crianças grandes. Eles precisam delas para descobrir uma essência interior, melhor e mais madura. A boa masculinidade deixou de ser sinônimo de matança de dragões:

agora os mocinhos viram heróis quando conseguem deixar de ser egoístas e fazem algo pela mocinha sem exigir nada em troca.

Para completar, quanto mais a Disney distancia seus enredos dos contos em que foram baseados, menos compromete o conhecimento dos contos escritos. O ponto positivo dos novos contos de fada da Disney é que eles não pretendem tomar as histórias para si. Retratam versões que, de tão diferentes, não apagam suas fontes, mesmo que atinjam grande sucesso comercial.

Ainda assim, as protagonistas estão geralmente sozinhas para enfrentar um mundo de homens. Tiana, de *A Princesa e o Sapo*, lançado em 2009, é a única a ter uma amiga mulher e uma mãe que, além de viva, é atuante. Além disso, ainda que vilãs terríveis de antigamente não sejam mais hegemônicas, quando estão presentes são mais abusivas e assustadoras que seus pares vilões.

Segundo Bakhtin (1992, p. 47): “Na ideologia dominante estabelecida, o signo ideológico é sempre um pouco reacionário e tenta, por assim dizer, estabilizar o estágio anterior da corrente dialética da evolução social e valorizar a verdade de ontem como sendo válida hoje em dia”. Nos contos de fada da Disney, por enquanto, foi precisamente o que aconteceu. Em plenos anos 90. Ariel, de *A Pequena Sereia*, e Bela, de *A Bela e a Fera*, ainda eram consideradas esquisitas por todos os outros personagens por não se contentarem com a vida pacata que tinham. E ambas acabaram desistindo de tudo o mais que queriam para si quando encontraram um namorado.

Nos filmes mais recentes, o relacionamento entre o casal continua sendo a única forma concreta de felicidade. Mesmo com todas as mudanças de enredo, e ainda que lançados no final dos anos 2000, os contos de fada da Disney ainda acreditam no casamento como a resolução de todos os problemas. Temas como a separação e a opção pela solteirice, entre outros, não conseguiram chegar às telas desse segmento até agora.

De toda forma, as mudanças nos filmes indicam mudanças na sociedade. Podemos concluir através deles que os ideais de gênero, tanto nas telas como vida real, evoluíram positivamente no último século.

## Referências Bibliográficas

### Filmes:

BELA Adormecida, A. Estados Unidos: Walt Disney Pictures, 1959. 75’.

BELA e a Fera. Estados Unidos: Walt Disney Pictures, 1991. 84’.

BRANCA de Neve e os Sete anões. Estados Unidos: Walt Disney Pictures, 1937. 83’.

CINDERELA. Estados Unidos: Walt Disney Pictures, 1950. 74’.

ENROLADOS. Estados Unidos: Walt Disney Pictures, 2010. 100’.

PEQUENA Sereia, A. Estados Unidos: Walt Disney Pictures, 1989. 83’

PRINCESA e o sapo, a. Estados Unidos: Walt Disney Pictures, 2009. 97’

### Livros:

ARIÉS, Philippe. **Historia social da criança e da família**. Tradução: Dora Flaksman. Rio de Janeiro : Zahar, 1986. 279p.

BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem**: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem. Tradução: Michel Lahud et al. São Paulo: Editora Hucitec, 1992. 196 p.

BELL, Elizabeth. Somatexts at the Disney shop: constructing the pentimentos of women’s animated bodies. In: BELL, E., Haas, L. e SELLS, L. (ed.) **From Mouse to Mermaid**: The Politics of Film, Gender and Culture. Indianapolis: Indiana University Press, 1995.

BETTELHEIM, Bruno. **A psicanálise dos contos de fada**. Tradução: Arlene Caetano. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980. 366 p.

CALVINO, Ítalo. **Sobre o conto de fadas**. Tradução: José Colaco Barreiros. Lisboa : Teorema, 1996.158 p.

COELHO, Nelly Novaes. **O conto de fadas**. São Paulo: Ática, 1987. 92p.

DARNTON, Robert. **O grande massacre de gatos**: e outros episódios da historia cultural francesa. Tradução: Sonia Coutinho. Rio de Janeiro: Graal, 1986. 363p.

DAVIS, Amy. **Good Girls and Wicked Witches**: Women in Disney’s Feature Animation. United Kindgom: 2006. 274 p.

FRANZ, Marie-Louise von. **A interpretação dos contos de fada**. Tradução: Maria Elci Spaccaquerche Barbosa. São Paulo: Paulus, 2008. 240 p.

GOULD, Joan. **Fiando palha, tecendo ouro**: o que os contos de fada revelam sobre as transformações na vida da mulher. Tradução: Ana Deiró. Rio de Janeiro: Rocco, 2007. 384 p.

GRIMM, Jacob. **Contos de fadas**: Irmãos Grimm. Tradução: Celso M. Paciornik. São Paulo : Iluminuras, 2002. 286p.

JEFFORDS, Susan. The curse of masculinity: Disney's Beauty and the Beast. In: BELL, E., Haas, L. e SELLS, L. (ed.) **From Mouse to Mermaid**: The Politics of Film, Gender and Culture. Indianapolis: Indiana University Press, 1995.

PERRAULT, Charles et al. **Contos de fadas**: de Perrault, Grimm, Andersen & outros. Tradução: Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2010. 284 p.

PERRAULT, Charles. **Histórias ou contos de outrora**. Tradução: Renata Cordeiro. São Paulo: Landy, 2004. 219p.

POLLIT, Katha. Hers; the smurfette principle. **The New York Times**, New York, 7, Abr., 1991. Disponível em: <<http://www.nytimes.com/1991/04/07/magazine/hers-the-smurfette-principle.html>>. Acesso em 31 Ago. 2011.

PROPP, Vladimir Iakovlevitch. **Morfologia do conto maravilhoso**. Tradução: Jasna Paravich Sarhan. Rio de Janeiro : Forense Universitaria, 2006. 257 p.

SELLS, Laura. Where do the mermaids stand?: voice and body in The Little Mermaid. In: BELL, E., Haas, L. e SELLS, L. (ed.) **From Mouse to Mermaid**: The Politics of Film, Gender and Culture. Indianapolis: Indiana University Press, 1995.

WARNER, Marina. **Da fera à loira**: sobre contos de fadas e seus narradores. Tradução: Thelma Médici Nobrega. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. 536p.

WATTS, Steven. **The magic kingdom**: Walt Disney and the American Way of Life. New York: Houghton Mifflin Company, 1997. 568 p.

ZIPES, Jack. De-Disneyfying Disney: notes on the development of the fairy-tale film. In: **The Uncharted Screen**:The Unkown History of Fairy Tale Fims. New York: Taylor and Francis: 2011. 456 p.