

## O QUE ACONTECEU COM A CINDERELA?

Ana Cristina Canosa Gonçalves <sup>1</sup>

### WHAT HAPPENED TO CINDERELLA?

**Resumo:** Os contos de fadas são uma narrativa popular que traduzem as relações humanas sob uma perspectiva e uma linguagem fantásticas. São marcados fortemente pelos ideais de amor romântico e pelas questões de gênero, especialmente no modo como os relacionamentos amorosos são apresentados. Este artigo enfatiza o papel da mulher nesses contos, em especial nos contos de fadas clássicos, e como ele foi mudando até o século XXI, com base em produções cinematográficas.

**Palavras-chave:** contos de fadas; gênero; educação sexual; Cinderella.

**Abstract:** Fairy tales are popular narratives that contemplate the human relations from a fantastical perspective and language. They are strongly influenced by romantic love ideals and by gender issues, especially in the way how romantic relationship are presented. This paper emphasizes the feminine role in these stories, especially in the classic fairy tales, and how it has changed until the twenty-first century, based on film productions.

**Keywords:** fairy tales; gender; sexual education; Cinderella.

---

<sup>1</sup> Psicóloga clínica, especialista em educação sexual e terapia sexual. Especialista em sexualidade humana pela SBRASH. Diretora-editora da SBRASH. Coordenadora e docente do curso de pós-graduação em educação em sexualidade do Centro Universitário Salesiano (UNISAL). e-mail: [acanosa@uol.com.br](mailto:acanosa@uol.com.br)

## Contos de fadas

Os contos de fadas configuram um tipo de narrativa específico cujas características principais são a magia feérica (das fadas, bruxas, duendes) e a busca pelo encontro amoroso. O enredo geralmente é linear, apresenta o personagem principal (a quem chamamos de herói) de forma simples e direta, além de personagens maniqueístas – com características boas ou ruins –, trama simples e linguagem leve, favorecendo o entendimento e facilitando a entrada no mundo da fantasia. (BELUQUE; FERNANDES, 2011)

A história é estruturada em etapas, começando com a descrição do herói (*Era uma vez uma linda princesa que morava...*) e de seu contexto familiar e social; em seguida é imposto um problema (*a madrasta a coloca para trabalhar; a menina é presa na torre...*) que será resolvido com a ajuda da magia de um ser sobrenatural (*fada madrinha*). O final da história é sempre “feliz”.<sup>2</sup>

Acredita-se que os contos de fadas são oriundos dos contos maravilhosos, datados de séculos antes de Cristo. Os contos maravilhosos diferenciam-se dos de fada principalmente pelo desejo do herói, que está na realização pessoal, como a conquista de reinos e riqueza. Contos maravilhosos e contos de fadas não apresentam autoria individual; são histórias da tradição oral que traduzem as aspirações humanas e o seu desenvolvimento, bem como os valores morais de uma sociedade. Segundo Coelho (2009, p. 36) essas conhecidas histórias são uma fusão de fontes orientais (procedentes da Índia), latinas (greco-romanas) e célticas-bretãs (das quais vieram as fadas).

A autoria da primeira versão escrita conhecida dos contos é de Charles Perrault, no século XVII. Este autor foi um contador de histórias da corte francesa, e um de seus temas de interesse é a feminilidade. Segundo Petraglia e Vasconcelos (2009), a França nesta época estava marcada por uma nova ordem social (racionalismo) e pelo imaginário (sonhos e fantasias), importantes influenciadores para que os romances se tornassem aventuras sentimentais, heroicas e apaixonadas. A dama, por exemplo, antes inacessível e idealizada (na época do amor cortês), se transforma então numa mulher apaixonada, embora continuasse casta.

Perrault apresenta, em sua obra, legítima preocupação com a conduta das mulheres, e por meio da literatura as alerta sobre os perigos que pudessem comprometer sua imagem. O escritor deu forma escrita às histórias, perfilando-as com suas considerações e direcionando aos poucos as narrativas para a educação de meninas, dando-lhes lições de “civilidade” (COELHO, 2009), o que envolvia também uma “educação sexual”, como observamos no verso que produziu para finalizar *Capuchinho Vermelho*, por exemplo:

As meninas, principalmente, / Sendo gentis e engraçadas, / Mal andam em dar crédito a toda a gente. / Depois não é de admirar / Se o lobo vier e as papar. Os lobos / mansinhos, / Quietos, ternos, sossegados, / Os quais, brandos, recatados, / Vão perseguindo as donzelas / Até casa, e às vezes até se deitam com elas. / Quem não vê, pois, que os lobos carinhosos / De todos são decerto os mais perigosos? (PERRAULT, 1997, p. 99-100).

Dois séculos depois foi a vez dos Irmãos Wilhelm e Jacob Grimm publicarem, em 1812, a primeira edição de *Contos para a infância e domésticos* (DA MATA; DA MATA, 2006). Os Irmãos Grimm publicaram dezenas de coletâneas de contos e formalizaram definitivamente essa narrativa como voltada ao público infantil<sup>3</sup>. Ao compararmos as versões de Perrault e dos Grimm de uma mesma história, é perceptível que detalhes e personagens são alterados, suprimidos e ou acrescentados, adequando o conteúdo à moral de suas épocas. Cristofolletti (2011) aponta que os Grimm comparavam várias versões de um mesmo conto, tentando manter a autenticidade dos relatos e publicar narrativas que consideravam identificadas pela “pureza” da linguagem alemã. Por isso, muitos conteúdos considerados violentos foram banidos, salvo aqueles que serviam para “... ilustrar e afirmar que maus comportamentos, além de serem inaceitáveis, poderiam ser reprovados e duramente castigados” (CRISTOFOLETTI, 2011, p. 22). Bastante influenciados pelo ideário cristão consolidado na era romântica, é possível perceber que, na comparação com as versões de Perrault, eles suprimiram elementos explicitamente eróticos e sexuais a fim de não ofender a moralidade da

<sup>2</sup>Vladimir Propp (1984) chamou de funções as partes fundamentais da história que se repetem cronologicamente em todos os contos, independente de quem seja sua personagem.

<sup>3</sup>Antes disso as histórias eram contadas por adultos para adultos. Perrault deu início aos livros com caráter mais infantil, seguido dos Grimm, que formalizaram esse tipo de narrativa como definitivamente destinada as crianças.

burguesia alemã da época (ARAÚJO; AGUSTINI, 2011). Em *Chapeuzinho Vermelho*, por exemplo, eles retiram uma fala da vovó-lobo: "(...) põe o bolinho e a tigelinha com manteiga em cima da arca e vem deitar-te aqui ao meu lado – *Capuchinho despe-se*, obedece ao pedido e muito espantada fica, ao ver como é a avozinha em camisa de dormir" (PERRAULT, 1997, p. 99, grifos nossos). É também na versão dos Irmãos Grimm que surge a figura do caçador para salvar a menina e a avó, que tinham sido "comidas" pelo lobo.

Essas alterações influenciadas pelos contextos das épocas, nas inúmeras versões de contos de fadas, estão atualmente presentes nas prateleiras das livrarias e também nos desenhos de animação e filmes para o cinema. Há obras que transformam as histórias em versões politicamente corretas nas quais *Chapeuzinho Vermelho*, por exemplo, cria com o lobo e a vovó uma comunidade alternativa e vão viver felizes para sempre<sup>4</sup>, e outras nas quais os conteúdos violentos e incestuosos da relação lobo-menina se fazem bastante presentes<sup>5</sup>.

Bastante estudado pela área da Psicologia, esse tipo de narrativa é um convite para a subjetividade. Não se busca o entendimento da história pelos seus dados concretos, mas sim por aquilo que não é possível perceber diretamente. Ao interpretarmos uma história, seja através da teoria psicanalítica ou junguiana, o que se propõe é entender, através do conteúdo simbólico da história, quais conflitos e desejos humanos das personagens que, de maneira ou outra, são comuns a todos nós, em determinadas fases da vida.

Muitos dos dilemas infantis (solidão, isolamento, medos...) são tratados seriamente nos contos de fadas. Estes dilemas têm um tratamento dentro do conto e dirigem-se diretamente às crianças oferecendo-lhes soluções de modo que conseguem apreender no seu nível de compreensão. Isto é, o conto traz assuntos que são significativos às crianças. O herói ou a heroína tem problemas semelhantes aos seus. Estes problemas podem ser resolvidos. Existe a possibilidade de mudança da situação. Os dilemas infantis, então, são

trabalhados aí a partir do concreto, o que possibilita a compreensão da criança. (RODRIGUES DE SOUZA, 2012, p. 5)

Sob esse prisma, a história de João e Maria, por exemplo, traduz o conflito da independência materna (ir sozinho à floresta enfrentar os "animas selvagens"), sentir-se abandonado, devorar a casa de doces na tentativa de "colocar a mãe para dentro novamente". Não é preciso abandonar de fato uma criança para que esse medo seja sentido por ela. A necessidade de lidar com o medo do abandono e da rejeição nos acompanha vida afora; será vivida na infância e novamente ao longo da vida, em cada relação afetiva e amorosa que experienciarmos.<sup>6</sup>

É por isso que a mesma história se perpetua durante séculos e em culturas distintas. Segundo Bettelheim (1980), é possível encontrar Cinderela em mais de 300 versões diferentes; mudam-se detalhes e personagens, mas o conflito da personagem principal continua o mesmo: rivalidade fraterna, que depois se transforma em rivalidade feminina para ser a escolhida de um príncipe.

Com os estudos da feminilidade e do feminismo, uma série de produções acadêmicas lançou um olhar crítico sobre os contos de fadas clássicos e bastante difundidos, principalmente por meio da TV e do cinema. Se por um lado os contos de fadas revelam o ideal de amor e a busca do outro para sua concretização, o que surgirá a partir da puberdade, por outro lado, reforçam as concepções de feminino e masculino baseadas em desigualdade. Nos contos de fadas clássicos, percebe-se como as relações de gênero se estabelecem na ligação amorosa entre homem e mulher e como o matrimônio figura como a solução para dar fim à angústia feminina. A sexualidade está presente nessas histórias de maneira mais indireta ou mais explícita, porque ela é, em si mesma, terreno fértil para fantasia, imaginação e também para a orientação moral de seus expectadores. Este artigo trata dos contos de fadas clássicos e também de como as novas heroínas de animações do ci-

<sup>4</sup> "Superado esse contratempo, chapeuzinho vermelho, vovó e o lobo sentiram uma certa comunhão de propósitos. Decidiram então estabelecer uma comunidade alternativa, baseada no respeito mútuo e na cooperação, e viveram juntos na floresta, felizes para sempre." (GARNER, 1995. p. 15.)

<sup>5</sup> No filme *Red Riding Hood - A garota da capa vermelha*, da diretora Catherine Hardwicke, Warner Bros. Pictures, 2011, o lobo é o pai da moça, personagem adaptada de *chapeuzinho vermelho*, que quer devorá-la.

<sup>6</sup> A interpretação psicanalítica de João e Maria pode ser lida em BETTELHEIM, 1980, e também em GONÇALVES, A. C. C. "A sexualidade nos contos de fadas", In: DIEHL; VIEIRA, *Sexualidade do prazer ao sofrer*. 2ª edição. São Paulo: ROCA, no prelo.

nema têm mudado o perfil da heroína principal deste gênero: a “princesa”.

### Sexualidade e procriação

Não são poucos os contos de fadas que iniciam com aquela que foi considerada, nos séculos XVIII e XIX, a maior das aspirações femininas depois do matrimônio: a maternidade. No seio da ordem familiar burguesa, a partir da preocupação com a mortalidade infantil, a medicina ocidental descobriu a importância da relação mãe e filho, e os médicos passaram a defender uma fixação da mulher à função materna, ao lar e ao casamento (NUNES, 2011).

Eles buscam naturalizar e caucionar, através de sua racionalidade científica, a dominação da mulher pelo marido, num projeto político que lhes fechava as portas para qualquer outra forma de inscrição social (SCHIEBINGER, 1991, *apud* NUNES, 2011).

Em *Branca de Neve*, uma rainha nobre e bela borda à beira de uma janela. Espeta o dedo com uma agulha e então três gotas de sangue caem sobre a neve. Ela então pensa consigo mesma: “Quem me dera ter uma filha tão alva como a neve, carminada como o sangue e cujo rosto fosse emoldurado de preto como o ébano!” (GRIMM, 2000).

Em *A Bela Adormecida no bosque* a maternidade também aparece como maior aspiração da mulher casada:

Há muito tempo, viviam um rei e uma rainha, que diziam todos os dias: “Ai, se ao menos nós tivéssemos uma criança!” – e nunca conseguiam ter filhos. Então aconteceu, quando um dia a rainha estava no banho, que um sapo pulou da água para a terra e lhe disse: “Teu desejo será satisfeito. Antes que passe um ano terás uma filha”. O que o sapo disse aconteceu e a rainha teve uma menina, que era tão linda que o rei não cabia em si de contente e deu uma grande festa (...) (GRIMM, 1989, p. 73-74)

Em *Rapunzel* há um desdobramento do desejo pela gravidez para o conhecido desejo de grávida. “Era uma vez um casal que, tendo desejado, em vão, um filho durante anos, acabou por descobrir, com alegria, que a mulher estava grávida. “ A mulher grávida se fixa no desejo pelas hortaliças que crescem no terreno de sua vizinha,

que por acaso é uma feiticeira. “Ora, sabendo que não os podia comer, cada dia tinha mais desejos. “ A mulher emagrece muito e o marido preocupado vai roubar os reponços. Na segunda vez que o faz, a feiticeira furiosa o apanha. Deixa que ele saia de lá com as hortaliças desde que prometa dar-lhe a criança quando nascer. E assim ele faz: entrega a filha recém-nascida para a feiticeira. Aqui reforça-se não somente a necessidade da maternidade para dar corpo a um casal, como também o desejo da mulher em ter um filho para cuidar (a bruxa que toma a filha para si). Mais ainda: o desejo feminino é o que provoca desgraças e problemas. Foi assim com a leitura que fizeram da história de Eva e Adão na expulsão do Paraíso. É assim com a mãe de Rapunzel e seus desejos incontáveis: capaz de fazer um homem abrir mão de sua função paterna para lhe satisfazer.

### Características das princesas e o ideal de amor romântico

Todas as princesas dos contos de fadas são lindas, abnegadas e bondosas, além de passivas, submissas e castas. Apesar de todas as adversidades da vida, mostram-se serenas, pacientes e crédulas “... o bastante para admitir um ‘mundo feliz’, apesar do abandono, da rivalidade, da crueldade... Expressam em suas condutas as características de um ideal de feminino construído culturalmente: doçura, meiguice...” (FILHA; MARTINS; MORI, 2014, p. 216). São também exímias donas de casa, como Cinderela. Interessante ressaltar que Branca de Neve só foi escolhida por um príncipe depois que fez um “estágio” na casa dos anões... lavou, passou e cozinhou para todos!

Os contos clássicos reproduzem os ideais de amor romântico e os papéis de gênero constituídos culturalmente. Já que o matrimônio era considerado uma instituição obrigatória na época, a rígida divisão de papéis é clara: às mulheres, o espaço privado e a honra de ser escolhida; aos homens o domínio do espaço público e a possibilidade de escolha da parceria. Em todas as histórias são os homens que oferecem um baile – no qual as mulheres ansiosas esperam ser escolhidas – ou aparecem repentinamente, as beijam e levam-nas embora.

### Sexualidade das princesas: Interdição e punição

O comportamento sexual que extrapolasse os atos de sedução comedida sempre foi elemento passível de punição para as princesas.

São recorrentes os exemplos nesses contos, em que a manutenção da pureza é levada a consequências como isolamento (*Bela Adormecida*), cárcere privado (*Rapunzel*), ou mesmo envenenamento de *Branca de Neve*.

Em *Rapunzel*, os elementos do encontro sexual são claros: a moça virgem, presa na torre, vigiada pela mãe – representada simbolicamente por uma bruxa –, é seduzida por um príncipe com intenções claras de deitar-se com ela. Ela primeiro se assusta, mas logo depois: “Rapunzel perdeu o medo, e quando o príncipe lhe perguntou se ela o aceitaria para marido, e ela viu que ele era jovem e belo, pensou: ‘-Este vai me amar mais do que a velha mulher’, ‘- Sim’, e pôs a sua mão na dele...” (GRIMM; GRIMM, 1989 p. 47). O príncipe traz fios de seda “todas os dias ao anoitecer” para que ela confeccione uma escada a fim de fugir. Certo dia Rapunzel é traída pela culpa da desobediência materna, quando se dirige à mãe: “- Diz-me, como é isso, que me é muito mais difícil e pesado puxar-te para cima, do que o jovem filho do rei, que chega aqui num instante?” (idem, p. 47). Bettelheim (1980) postula que esse “lapso” revela o quanto a moça sente a mãe como “um peso” que ela não quer mais sustentar, ao mesmo tempo em que, denunciando seu plano para ela, levanta a possibilidade de que ela o interdite, mantendo-se dominada pela mãe. Ela quer sair, mas também quer ficar. Segundo Corso e Corso (2005, p. 63), na primeira versão dos Grimm a moça teria perguntado: “Por que meu vestido está ficando mais apertado na cintura?”, a partir do que se deduz que ela está grávida, mas é tão inocente que não compreende o que lhe ocorre. Aqui se confirma o encontro sexual entre o casal. Tanto Rapunzel quanto sua mãe vivem o conflito da separação mãe-filha. A história é clara: mesmo que os pais tentem conter o crescimento de seus filhos e o desenvolvimento de seus ímpetus sexuais, ainda assim estes farão o oposto.

No conto, Rapunzel e o príncipe são punidos pela mãe má, que se sentiu traída. A moça tem suas tranças cortadas e é exilada no deserto. Em seguida a bruxa amarra as tranças da filha na torre e, quando o príncipe sobe por elas, a mulher o empurra. O príncipe cai sobre os espinhos, que o cegam. Ele, então, vaga por anos na floresta, enquanto Rapunzel no deserto dá à luz um casal de gêmeos. O destino, no entanto, os une novamente, quando o príncipe em sua errância chega até Rapunzel e lhe reconhece a voz. Tomada de tristeza ao vê-lo naquele estado, ela chora abra-

çada a ele, e suas lágrimas devolvem a visão ao príncipe. E eles vivem felizes para sempre.

Além dos elementos românticos característicos e recorrentes em outras histórias, o que é interessante e comum nas histórias de Cinderela, Branca de Neve e Bela Adormecida é que, elas não são punidas somente pela transgressão sexual, mas também porque despertam inveja.

Branca de Neve, por exemplo, nasce dotada do vermelho da sedução e o branco da pureza. Essa dualidade feminina, bem marcada na época da renascença, integra a personalidade da heroína. O branco sugere passividade, docilidade e quietude, enquanto o vermelho remete à energia, ao vigor físico, jovialidade e espírito de aventura.

A madrasta de Branca de Neve assume em determinado ponto da história seu narcisismo, manifestando sua raiva e inveja: “...o ódio e o ciúme tomaram conta dela, e não tinha mais sossego nem de dia, nem de noite” (GONÇALVES, 1998, p. 119).

Há também nesses contos de fadas a relação com o envelhecimento feminino, implícito na história. A rainha não suporta a beleza e a juventude da Branca de Neve, sua enteada, características que vai perdendo com a maturidade, diante dos padrões culturais de beleza do ocidente. Quanto mais se estabelece que a beleza é uma prerrogativa da juventude, mais difícil se torna olhar no espelho e escutar a voz: *há alguém mais bela que você*.

A mando da rainha, o caçador leva Branca de Neve para a floresta a fim de matá-la, mas não consegue e a deixa fugir. Perdida na floresta, a jovem encontra a casa dos Sete Anões. Branca de Neve passa então por algumas provações. Terá que trabalhar duro para os Sete Anões, como se estivesse treinando para ser uma moça prezada, qualidade que a história ainda não revelara. Convivendo com eles, ela exerce a sua bondade, generosidade e se “domestica”, ao menos por algum tempo.

“Se você tomar conta de nossa casa, cozinhar para nós, fizer as camas, lavar, costurar e cerzir as nossas roupas e deixar tudo bem limpinho e arrumado sempre, pode ficar morando conosco e nunca vai lhe faltar nada” (CONTOS DE GRIMM, s/d).

Assim como acontece com Cinderela, que vai ao baile, mas deve fugir antes da meia-noite, Branca de Neve pode seduzir, mas deve conter seus impulsos carnis. A princesa, porém, não

consegue arrefecer os ímpetus de sua vaidade e a inquietude de sua sexualidade. Na versão dos Irmãos Grimm, por três vezes ela é enganada pela madrasta disfarçada de velha. Ela passa na casa dos anões a oferecer objetos relacionados à beleza feminina: um pente e um espartilho. Nas duas vezes a princesa, apesar de alertada pelos anões a não abrir a porta, acaba sendo enganada pela própria vaidade e permite que, na primeira vez, a velha crave os dentes do pente envenenado em sua cabeça, e na segunda, que ela lhe coloque o espartilho, sendo que quase morre asfixiada pela força com que ela aperta os laços da peça. Por sorte, nas duas vezes, Branca de Neve é salva pelos anões. A rainha, na terceira tentativa de enganar Branca de Neve, resolve envenenar uma maçã. Aproximando-se da casa dos anões, convence Branca de Neve a aceitar a metade de uma maçã, a metade vermelha, que era envenenada. “Assim que deu uma mordida, caiu morta no chão”.

Em alusão à história de Adão e Eva, a maçã é o fruto proibido, símbolo do “pecado original”. Embora a passagem da Gênese do Antigo Testamento em nada especifique que o problema em questão seja sexual, mas sim o da desobediência, em algum momento da tradição cultural surgiu essa interpretação. Mendes (2009) chama a atenção para o fato de que logo que Eva e Adão comem a maçã (fruto proibido) “eles perceberam que estavam nus” e “se esconderam de Deus”; sendo assim não estariam essas duas passagens concretizando o tema do pecado sexual e da nudez como evidência da culpa?

Embora Branca de Neve não soubesse que a maçã estava envenenada, menos ainda que a velha era a rainha disfarçada, ela foi desobediente. Abriu a porta para estranhos, mesmo sendo alertada pelos anões. Seduzida pelo símbolo do erotismo (maçã), ela reproduz a desobediência feminina, principiada por Eva no paraíso. Como as mocinhas virgens e “ingênuas” não devem se deliciar com o “fruto proibido” antes do casamento, a história se encarrega de castigá-la.

Morre a princesa, punida por seu “crime”. Em um conto de fadas, porém, é preciso um final feliz: Branca de Neve é colocada pelos anões em um caixão de vidro, através do qual todos podiam admirar sua beleza, intacta. Essa parte da história coloca o corpo feminino destituído de intelectualidade e emoção, focando na beleza estética, como se a jovem não fosse mais do que um manequim na vitrine. Ela espera “dormindo”, ou seja, passiva, ser escolhi-

da por alguém. E mais: os anões ficam por anos “guardando” o caixão, colocado no alto de uma colina. Em determinado momento, um príncipe que cavalgava por lá, se encantou com a beleza da princesa. Então, pediu para levá-la no caixão, prometendo “honrá-la e respeitá-la para sempre”. Os anões decidem dar-lhe Branca de Neve, o que certamente reflete o casamento arranjado pelos anões: o príncipe parece ser um bom partido para a princesa, já que é da mesma casta que ele. Mas ainda falta um detalhe: movendo o caixão, um dos serviçais do príncipe tropeça em uma raiz, o que faz com que o pedaço de maçã saltasse da garganta da princesa, tornando-a à vida novamente. Ele se declara e ela vai embora com ele, para se casar e ser feliz para sempre. Ou seja: provando a sua honestidade (o pedaço da maçã que não chegou a ser ingerido), a mulher vai embora com aquele que ela acabou de conhecer, pelo fato de que ele a escolheu, tem boas condições financeiras e jura amor eterno. No final da história a rainha é punida por sua inveja atroz: é obrigada a colocar os pés em sapatos em brasa e dançar até a morte.

Na história da Bela Adormecida o tema central é que, embora os pais tentem impedir o despertar da sexualidade de um filho, ele é inevitável. O tema da traição aparece no início da história: quando rei e rainha convidam as 12 fadas para o jantar de batizado mas deixam uma delas de fora – pela falta de um prato de ouro. Esta fada, raivosa e magoada, resolve se vingar, lançando uma maldição sobre a princesa: quando ela fizer 15 anos tocará o dedo no fuso de uma roca e morrerá. Uma das fadas convidadas que ainda não havia lhe dado seu presente, como não podia anular a maldição, mas só abrandá-la, disse: “A princesa não morrerá, apenas cairá em um sono profundo que durará cem anos”. A interdição move o herói, mas é a punição que lhe moraliza.

Segundo Bettelheim (1980), o rei não consegue impedir que a profecia da fada má desapareça. Ao se considerar 15 anos a idade que simboliza a maturidade, rito comemorado pela família nos tradicionais “bailes de debutantes”, o tema da sexualidade fica bastante explícito. Outro detalhe interessante é que, quando ela faz 15 anos, e os pais não estão em casa, a heroína explora áreas do castelo previamente inacessíveis. Ao se aproximar do lugar fatídico, sobe por uma escada, símbolo típico de experiências sexuais. Ainda segundo o autor, o quatinho trancado representa os órgãos sexuais femininos; o giro da chave na fechadura, a cópula;

e o fuso, o órgão sexual masculino. A “maldição feminina” (o sangramento) acontece. Aqui o tema da transgressão sexual fica claro e, como Branca de Neve, a princesa volta ao estado passivo. Ela adormece e tudo no castelo se transforma. Uma cerca de espinhos cresce no entorno do castelo.

A mensagem da história, sob o ponto de vista psicanalítico, seria o de advertir às crianças e aos pais que o despertar do sexo antes da mente e do corpo estarem prontos seria muito destrutivo, destacando a fase de latência por que passam as crianças até o pleno desenvolvimento da puberdade e início da adolescência (BETTELHEIM, 1980). No entanto, há uma lição moral de “não tocar o dedo no fuso” antes do tempo, como um limitante da autonomia sexual feminina, antes do matrimônio. Ao menor sinal de interesse sexual da jovem adolescente, uma cerca de espinhos é levantada, para afastar os pretendentes; repetição da ação paterna logo após a maldição ser anunciada: queimar as rocas do castelo a fim de evitar que sua filha tocasse o dedo no fuso. Também como em Branca de neve, a Bela Adormecida deve manter-se inerte e passiva, “dormindo” por 100 anos, ou até que o príncipe certo venha lhe buscar.

Mas agora os cem anos tinham justamente acabado, e havia chegado o dia em que Bela Adormecida deveria acordar. Quando o príncipe se aproximou da cerca de espinhos, estes não eram agora mais do que flores grandes e bonitas que por si sós se abriram e o deixaram passar ileso, e se fecharam atrás dele, formando novamente uma cerca. Ele então continuou andando, e avistou no salão toda a corte deitada e dormindo, e lá em cima, perto do trono, estavam deitados o rei e a rainha. Aí ele continuou andando ainda mais, e tudo estava tão quieto que se podia ouvir sua respiração, e chegou finalmente à torre e abriu a porta do quatinho, no qual Bela Adormecida dormia. Lá estava ela deitada, e era tão bela que ele não conseguia desviar os olhos, e ele se inclinou e beijou-a. Finalmente, a princesa se fez mulher a partir de um homem, reproduzindo a rigorosa divisão de papéis femininos e masculinos, os ideais de matrimônio da época, da estruturação da família nuclear, dando lastro ao romantismo e reforçando a castração da autonomia sexual feminina.

### **As novas princesas do final do século XX**

Acompanhando conquistas femininas do século XX e as mudanças dos papéis sexuais e sociais das mulheres contemporâneas, as princesas começaram a ser representadas como heroí-

nas pelos estúdios cinematográficos como marca de um processo de evolução social (FOSSATTI, 2009). Pocahontas recusa um casamento arranjado, salva sua tribo e demonstra sua autonomia para beijar quem ela deseja (Disney, 1995). A princesa Jasmin se rebela contra o patriarcado e a ordem da realeza em Aladin (Disney, 1992). Ainda nos anos 1990 a princesa Anastasia luta por sua identidade ao perder a referência de sua família (Fox, 1997), enquanto Mulan (Disney, 1998) repudia comportamentos femininos e se identifica mais com a bravura e inteligência ao se tornar soldado. Recentemente, a Disney lançou Tiana (Disney, 2009), princesa negra que dá mais valor ao trabalho do que ao casamento.

A vocação para o amor é substituída pela busca da própria identidade, pela luta por seus projetos e espaços individuais no mundo, o que contesta os estereótipos até então vigentes e atenua o discurso romântico (LIPOVETSKY, 1997 *apud* FOSSATTI, 2009, p. 5) que historicamente caracterizou essas personagens. Percebe-se nessas histórias, no entanto, que o homem ratifica, pelo viés emocional, a condição feminina, ainda que as mulheres conquistem profissionalização, poder, dinheiro, educação e não dependa dos homens para alcançar sua posição social (ZALBERG, 2007 *apud* FOSSATTI, 2009, p. 9). Ou seja, elas podem trabalhar, serem fortes, corajosas e guerreiras, mas ainda precisam se casar. A quebra deste padrão aparecerá em produções como *Valente* (Pixar, 2012), que enfatiza a relação de amor entre mãe e filha, e *Frozen* (Disney, 2013) apresentando o sentimento de amor fraterno.

### **Alianças femininas**

Em *Valente* (Pixar, 2012), a necessidade da história romântica é dissipada para dar relevo à relação mãe e filha. A princesa Merida é uma heroína diferente, pois seu desejo está na possibilidade de desenvolver-se com liberdade, nem que para isso tenha que frustrar as expectativas de sua mãe. O conflito de nossa heroína está em não se deixar dominar pela mãe, que tenta enquadrá-la em modelos pré-determinados pela sociedade. A jovem dos cabelos rebeldes cor de fogo acredita firmemente que a mulher pode ser condutora de sua própria vida e escolhas (MIRAGAIA, 2013) e recusa ser uma extensão de sua mãe. Ela não quer casar, não aceita imposições. A animação é uma verdadeira jornada entre as duas realidades femininas, cheia de símbolos celtas, uma obra prima que revela a complexida-

de das relações entre mulheres e a necessidade de integração.

De modo semelhante, *Frozen* destaca o amor fraternal. A elaboração dos sentimentos entre mulheres, da busca do equilíbrio emocional e dos “amores verdadeiros” não necessariamente relacionados ao contexto do amor erótico heterossexual para culminar no casamento, é bastante presente em *Frozen*, que embora não seja exatamente uma nova versão de um conto de fadas, apresenta elementos simbólicos dessas histórias.

Em *Malévola* (*Maleficent*, Disney, 2014) encontramos um exemplo menos suavizado e mais complexo de aliança feminina que merece menção. No filme, a relação de afeto entre mulheres é explorada e torna eficiente a solução do conflito. O que dispara o conflito da heroína – agora Malévola e não mais a princesa – é a traição que ela sofre do rei, por quem nutria sentimento afetuosos, tornando seu coração em pedra e fazendo-a vingativamente amaldiçoar a filha deste rei. A história mostra que as mulheres não devem confiar no amor do homem, facilmente sobreposto por suas aspirações de riqueza e poder. No entanto, Malévola acompanha o desenvolvimento da princesa e identifica nela a menina livre, alegre e inocente que ela mesma fora antes da traição do rei. É esse reconhecimento que abranda a vingança de Malévola, o amor promulgado na relação entre as duas mulheres, o “amor verdadeiro”, e não entre um homem e uma mulher. Desconstrói-se, portanto, a maldição feminina e amplia-se a ideia de que o amor não precisa ser carnal, nem dependente do homem.

### O que aconteceu com Cinderela?

As estratégias de sedução para garantir a procura do príncipe, seu retorno e interesse, persistiram na sociedade pós-moderna. As mulheres discutem entre elas dicas de comportamento nos primeiros encontros amorosos e/ou sexuais, a fim de impressionar um possível pretendente. Sempre existiu o ditame sobre uma mulher não poder passar a noite com um homem, porém hoje outras estratégias costumam ser levadas em conta, como praticar ou não sexo oral ou anal na primeira relação com um novo parceiro.

São resquícios dos valores da Cinderela que permanecem fortemente incorporados sobre ser ou não uma “moça de família”, alguém com quem se pode estabelecer compromisso e não somente prazer sexual.

Segundo Bettelheim (1980, p. 304), o pequeno sapato de cristal perdido por Cinderela no baile, pode ser interpretado como um símbolo da vagina. “A importância do pé em Cinderela é tão grande que o príncipe estava disposto a levar a moça errada, desde que nela pudesse calçar o sapatinho” (CORSO; CORSO, 2005, p. 114).

Ser escolhida por um homem é um tema recorrente na clínica. Mesmo com a autonomia conquistada pelas mulheres no mundo inteiro, muitas ainda não conseguem avaliar sua escolha amorosa a partir dos próprios desejos e considerações, porque são ou sentem-se atropeladas pelo anseio de serem escolhidas. São milhares de mulheres em disputa para sentirem-se “donas” de um mesmo homem, ou a preferida dele, mesmo que ele tenha outras. Mulheres que têm filhos para manter o laço com um homem, que não o fazem pelo desejo de maternidade nem por um projeto pessoal construído para sua vida. É como viver atormentada por uma espécie de síndrome da princesa, em que a escolha sobre amor e sexo é de domínio do mundo masculino. Essa realidade, infelizmente, é ainda bastante observada no Brasil.

Talvez por isso que Cinderela é quase uma unanimidade, não há outra história que tenha inspirado tantos outros romances, filmes, seriados. “A história de Cinderela é constantemente reciclada em séries como *Sex and the City* e boa parte das comédias românticas”, diz Maria Tatar, folclorista da Universidade Harvard e autora de *Contos de fadas: edição comentada e ilustrada* (apud URBIM, 2008). O filme *Uma linda mulher* (direção Garry Marshall, 1990), que foi sucesso estrondoso de bilheteria, remonta a história, dessa vez sendo a “plebeia” uma prostituta. Em *50 tons de cinza* (filme dirigido por Sam Taylor-Johnson, 2015), a moça virgem e de frágil autoestima se apaixona por um homem rico, poderoso e bonito que, em um primeiro momento, só deseja que ela seja sua “escrava” sexual. É com uma inquieta tentativa de devoção sexual que ela demonstra o seu poder e conquista, enfim, o amor dele. Não há nada de muito novo nessa construção de par ideal e que não remeta à Cinderela. Segundo Corso e Corso (2005), embora na prática as mulheres já não precisem sair de casa no dorso do cavalo de um príncipe, parte da “construção da identidade feminina requer que ela se disponha a desempenhar um certo papel para uso da fantasia masculina” (p. 114).

O novo filme *Cinderela* (Direção Kenneth Branagh, 2015) foi também sucesso de bilhete-

ria. Segundo as fontes Distribuidoras, FilmeB e BoxOfficeMojo<sup>7</sup>, até o final de abril de 2015, ele figurava em 4º lugar das maiores bilheterias do ano no Brasil (em 2º lugar nos Estados Unidos). O enredo tenta resolver alguns questionamentos sobre a história: no filme, o pai da heroína morre, o que ameniza sua passividade em permitir que sua nova mãe e irmãs maltratem a moça, presente na história original. Os sinais dos novos tempos também são incluídos: Cinderela conhece o príncipe cavalgando pela floresta, em uma forte associação com a coragem, força e liberdade que a mulher contemporânea detém. No diálogo entre eles, ambos tentam esconder suas verdadeiras identidades (ela, uma pobre camponesa; ele, o futuro herdeiro do trono), sugerindo que a aspiração do amor verdadeiro desconhece posição social.

A versão moderna e cinematográfica de Cinderela tenta demonstrar que a princesa, agora, pode escolher o homem de sua vida, diferentemente das meias-irmãs, que desejam ardentemente ser a mulher preferida no baile que está por vir. Elas não o conhecem, somente desejam a posição social. “Por que vocês desejam casar com alguém que não conhecem?”, indaga Cinderela; É difícil, no entanto, convencer-se de que encontrar uma única vez um homem na floresta e conversar com ele brevemente possa ser considerado *conhecer* alguém. Além disso, fica a dúvida: como ela não sabe que o homem que conheceu na floresta é o príncipe, por que então aparenta desejar tanto ir à festa? Embora ela esteja divagando sobre o desconhecido da floresta, Cinderela ficou animada com a notícia do baile, no qual o príncipe escolheria uma noiva. No filme, fica claro que ele convida todas as mulheres do reino, nobres e plebeias, na esperança de encontrar Cinderela, mas o interesse dela em ir à festa é uma lacuna que não ajuda a entender bem o seu desejo e sua crítica às outras mulheres. O fato é que na cena do encontro dos dois na floresta, o príncipe é apresentado como um cavaleiro que a “salva” quando seu cavalo dispara, demonstrando força e coragem, ao passo que ela está ali tentando salvar um alce de ser caçado, revelando sua bondade. Mesmo que a moça tenha ido ao baile sozinha e se apresentado para dançar com o príncipe, a ideia de um homem que salva a mulher de sua vida solitária e melancólica é reforçada no filme, e é claro

que os estereótipos do masculino e feminino se mantêm.

Apesar de todo o sucesso alcançado por inúmeras produções cinematográficas que apresentam, desde os anos 1990, mulheres com destinos definidos por elas mesmas e não por outrem (suas famílias ou por príncipes) – e os papéis dos homens também são revistos nas histórias, não sendo mais retratados como salvadores de mocinhas e sim como parceiros, secundários ou expectadores do sucesso feminino –, é simples constatar que o roteiro dessa recente versão de Cinderela apresenta uma espécie de retrocesso histórico nessa perspectiva, retomando o ponto de vista de mocinha resgatada e de pouca decisão sobre o próprio destino.

Depois de trilhar um longo caminho e transformar em imagem as mudanças nos papéis de gênero e na estruturação da família nuclear baseada na ideologia homem (trabalho-sexo) e mulher (lar-afeto), o fenômeno do sucesso do filme Cinderela (2015), que muda muito pouco o enredo original, permanece ainda uma incógnita.

Em um contexto no qual, tanto o homem como a mulher devem estar voltados para o trabalho, o sexo e a administração da vida do lar (ANDRADE-SILVA, 2013), no qual o casamento não é imperativo, menos ainda a maternidade/paternidade, tempo no qual se legitimam sexualidades que se expressam nas mais diversas formas de ser, estar e relacionar-se, Cinderela (2015) parece um acinte. Supreendentemente, o filme agradou milhões de pessoas, assim como muitos se curvam, aplaudem, admiram e copiam o casamento tradicional de Kate Middleton com o Príncipe William e seu lindo casal de filhos. Nesse sentido, Cinderela (2015) cativa os grupos tradicionais e fundamentalistas que têm se manifestado contrários à equidade de gênero e às novas configurações familiares.

### Considerações finais

Os contos de fadas foram criados (quando publicados) como modelos de conduta, mas ao se tratar de comportamento sexual, o alvo principal sempre foi as mulheres – por conseguinte as meninas. Em princípio a ideia era apresentar um padrão de comportamento moral, e consequentemente sexual, para que as meninas soubessem como agir diante do encontro com os

<sup>7</sup> Disponível em: <http://www.guiadasemana.com.br/cinema/noticia/maiores-bilheterias-de-2015-ate-agora>. Acesso em: 10.10.2015

homens (no momento da puberdade e da juventude), mas também com relação às expectativas que poderiam manter quanto a esse encontro.

Esses contos sofreram poucas alterações ao longo dos séculos, com algumas atualizações pontuais, mas mantiveram sua essência e sua mensagem, como no caso de *Chapeuzinho Vermelho* (em que as instruções eram “não saia do caminho ensinado por sua mãe” ou “não fale com estranhos na floresta”). Muitos desses contos antológicos ganharam versões cinematográficas durante o século XX, cujos retratos foram mantidos sem alteração substantiva, e já há poucos anos da virada do século XXI novas histórias surgiram ou as antigas começaram a receber novos viéses, apresentando as mulheres de modos bastante diferentes dos tradicionais. Uma mocinha que precisa ser resgatada de sua vida monótona, uma princesa ou heroína sem voz e de muita fragilidade: são essas imagens que começaram a ser modificadas em produções mais recentes, com novas e atualizadas representações femininas, agora mais imponentes e independentes da figura masculina (ou do jugo de madrastas e bruxas más) e que sabem o que querem e mudam as próprias vidas. Produções como *Valente*, *Pocahontas* e *Frozen*, por exemplo, destacam-se por mostrar meninas e mulheres de fibra e personalidade forte, acenando para uma releitura dos contos de fadas atualizados de acordo com os avanços dos movimentos feministas e a emancipação das mulheres em prol de seus direitos e de uma representação social mais equilibrada, com poder de decisão sobre si mesmas, não mais induzida pelas decisões de seus pais, de seus maridos ou “príncipes encantados”. Essas representações ainda possuem fins educativos, mas com uma importante atualização nos papéis dos homens e especialmente nos das mulheres.

Essas novas versões, embora voltadas para o público infantil, são embasadas pelas características de comportamento atuais, nas quais a supervalorização da individualidade é traço marcante. Em se tratando de comportamento sexual, o século XXI é bastante marcado pela expressão do erotismo, da sensualidade, do desejo, dos orgasmos, das ereções, dos corpos e de uma dificuldade em promover encontros com certa profundidade emocional. Com isso, o “retorno do eterno” apresentado no filme *Cinderela* (2015) aplaca, mesmo que duvidosamente, a angústia e a ansiedade dos indivíduos, mergulhados que estão nas dores e prazeres desse tempo marcado pelo individualismo. Atualmente, a prioridade dos papéis sociais e profissionais

em detrimento da relação a dois tem frágil os vínculos de casamento, uma resultante de desconfiança e descrença na instituição, mas também na própria concepção sobre o sentimento de amor.

Nesse sentido, a leitura psicanalítica sobre o ideal de amor como uma aspiração humana, que independe de seus contornos e propostas restritas de comportamentos, evidencia-se como correta. Independente da posição estereotipada que a personagem de *Cinderela* (2015) recrie, sendo sua condição submissa o oposto do que atualmente se espera das mulheres, há na história uma força que movimenta as pessoas em uma fase específica da vida, principalmente a da adolescência. Nesse sentido é a magia – e não a moral – que torna a história tão atraente. Apesar de retomar um modelo tradicional do papel de gênero herdado dos contos de fadas de Grimm, *Cinderela* reforça que não é preciso seguir somente o novo modelo, abrindo assim o leque da possibilidade de escolha a fim de que as crianças possam se deliciar com vários modelos diferentes para a identidade feminina, libertando-se, portanto, dos estreitos papéis de gênero que nos acompanham há séculos.

## Referências

ANDRADE-SILVA, M.C. Influências das disfunções sexuais na dinâmica do casal. *Revista Brasileira de Sexualidade Humana*, v.22, n.2, p.39-49, 2013.

ARAÚJO, Érica Daniela De; AGUSTINI, Carmen L. H. Versões e releituras de um objeto cultural: *Chapeuzinho Vermelho*. *Horizonte Científico*. v. 5, n. 2, dez 2011. Disponível em: <<http://www.seer.ufu.br/index.php/horizontecientifico/article/view/8024/7815>>. Acesso em: 22 fev. 2015

BELUQUE, Maria Helena Touro; FERNANDES, Célia Regina Delácio. Reencantos e ressignificações no conto de fadas contemporâneo: uma análise de a moça tecelã. *Anuário de Literatura*, v. 16, n. 1, p. 171-185, 2011. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/viewFile/2175-7917.2011v16n1p171/18375>>. Acesso em: 4 abr. 2015.

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

COELHO, Nelly Novaes. *O conto de fadas: símbolos – mitos – arquétipos*. 2 ed. São Paulo: Paulinas, 2009.

- CORSO, D.L.; CORSO, M. *Fadas no divã*. Porto Alegre: Artmed, 2005.
- CRISTOFOLETTI, Camila Fontanetti. *Análise comparativa de duas versões do conto de cinderela: a de Charles Perrault e a dos irmãos Grimm*. Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Instituto de Biociências da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" - Campus de Rio Claro, para obtenção do grau de Licenciada em Pedagogia. Rio Claro, 2011.
- DA MATA, Sérgio; DA MATA, Giulle Vieira. Os irmãos Grimm entre romantismo, historicismo e folclorística. *Revista de História e Estudos Culturais*, v. 3, ano III, n. 2, abr.-jun. 2006. Disponível em: <http://www.revistafenix.pro.br/artigos7.php> Acesso em: 4/4/2015.
- DIEHL, A.; VIEIRA, D. *Sexualidade: do prazer ao sofrer*. 2. ed. São Paulo: ROCA. No prelo.
- FILHA, C.X. ; MARTINS, L.S.; MORI, P.E. Amor romântico e heteronormatividade nos filmes de Branca de Neve. In: FILHA, C. X. (Org.) *Sexualidades, gênero e infâncias no cinema*. Campo Grande: Ed UFMS, 2014. Cap. 12, p. 213-236
- FOSSATTI, C. L. *Cinema de animação e as princesas: uma análise das categorias de gênero*. Trabalho apresentado na Divisão Temática Estudos Interdisciplinares da Comunicação, do X Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul. 28 a 30 de maio de 2009.
- GARNER, James Finn. Chapeuzinho Vermelho. In: *Contos de fadas politicamente corretos*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1995.
- GONÇALVES, A. C. C. *Madrastas: do conto de fadas para a vida real*. São Paulo: Iglu, 1998.
- GRIMM, J.; GRIMM, W. *Os contos de Grimm*. 5. ed. Trad. Tatiana Belinky. São Paulo: Paulus, 1989.
- GRIMM, J.; GRIMM, W. *Branca de Neve e os sete anões*. Virtual Books, 2000. Disponível em: <http://www.botucatu.sp.gov.br/Eventos/2007/contHistorias/bauhistorias/branca%20de%20neve.pdf>. Acesso em: 5/10/2015
- MENDES, M. B. T. Crime e castigo no paraíso: a armação do sentido no mito bíblico do pecado original. *Cadernos de semiótica aplicada*, v. 7, n. 1, jul. 2009.
- MIRAGAIA, E. *Analisando Valente*. No quintal. 5 de novembro de 2013. Disponível em: <http://vilamamifera.com/noquintal/analizando-valente-parte-1-de-2/>. Acesso em: 5 10 2015
- NUNES, Silvia Alexim. Afinal, o que querem as mulheres? Maternidade e mal-estar. *Psicol. clin.* v. 23, n. 2, 2011. Disponível em: <[http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0103-56652011000200007](http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-56652011000200007)>. Acesso em 10 nov. 2015.
- PERRAULT, C. *Contos de Perrault*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1989
- PERRAULT, C. *Contos de Perrault*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1997.
- PETRAGLIA, Izabel; VASCONCELOS, Maria Aparecida Flores de Cintra. *Contos de fada: histórias de todos os tempos. Origens no imaginário do sujeito complexo*. ANAIS. 1º Congresso Internacional de filosofia da educação de países e comunidades de língua portuguesa. São Paulo, Universidade Nove de Julho, setembro de 2009. Disponível em: [http://www.uninove.br/PDFs/Mestrados/Educa%C3%A7%C3%A3o/Eventos\\_parceria/SOFELP/19.pdf](http://www.uninove.br/PDFs/Mestrados/Educa%C3%A7%C3%A3o/Eventos_parceria/SOFELP/19.pdf) Acesso em: 25/9/2015.
- PROPP, V. I. *Morfologia do conto maravilhoso*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1984.
- RODRIGUES DE SOUZA, S. V. Fantasia, erotismo e mistério: encantamentos que perpassam pelo impacto narrativo do conto. *Revista Thema*, v. 9, n. 2, 2012. Disponível em: <<http://revistathema.ifsul.edu.br/index.php/thema/article/view/141/81>>. Acesso em: 4 abr. 2015.
- URBIM, E. A verdadeira moral da história. *Superinteressante*, dez. 2008. Disponível em: <<http://super.abril.com.br/cultura/verdadeira-moral-historia-447924.shtml>> Acesso em: 2 maio 2015.