

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO  
CLARICE FRAUCHES SIQUEIRA

**EM BUSCA DA PRINCESA “DE VERDADE”**: a construção da mulher em *A princesa e a ervilha* e na adaptação *Once upon a mattress*

RIO DE JANEIRO

2022

Clarice Frauches Siqueira

**EM BUSCA DA PRINCESA “DE VERDADE”:** a construção da mulher em *A princesa e a ervilha* e na adaptação *Once upon a mattress*

Monografia submetida à Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel em Letras na habilitação Português-Inglês

Orientadora: Prof. Erica Schlude Wels

Rio de Janeiro

2022

CLARICE FRAUCHES SIQUEIRA

DRE: 117038764

**EM BUSCA DA PRINCESA “DE VERDADE”**: a construção da mulher em *A princesa e a ervilha* e na adaptação *Once upon a mattress*

Monografia submetida à Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel em Letras na habilitação Português- Inglês.

Aprovada em: 25/07/2022



NOTA: 10,0 (dez)

Erica Schlude Wels – Orientadora  
Prof. Associada – UFRJ



NOTA: 10,0 (dez)

Álvaro Alfredo Bragança Junior – Leitor Crítico  
Prof. Associado – UFRJ

MÉDIA: 10.0 (dez)

## CIP - Catalogação na Publicação

S618 Siqueira, Clarice Frauches  
Em busca da princesa "de verdade": a construção da mulher em A princesa e a ervilha e na adaptação Once upon a mattress / Clarice Frauches Siqueira. -- Rio de Janeiro, 2022.  
65 f.

Orientadora: Erica Schlude Wels.  
Trabalho de conclusão de curso (graduação)  
Universidade Federal do Rio de Janeiro, Faculdade de Letras, Bacharel em Letras: Português - Inglês, 2022.

1. Literatura comparada. 2. A princesa e a ervilha. 3. Mulher na literatura. 4. Contos de fadas. 5. Adaptação. I. Wels, Erica Schlude, orient. II. Título.

Elaborado pelo Sistema de Geração Automática da UFRJ com os dados fornecidos pelo(a) autor(a), sob a responsabilidade de Miguel Romeu Amorim Neto - CRB-7/6283.

## AGRADECIMENTOS

Agradeço, primeiramente, a toda a minha família pelo apoio incondicional que me ofereceram durante toda minha trajetória universitária. Sou especialmente grata a meus pais, que, além de me proporcionarem a valiosa oportunidade de estudar, também acompanharam meu caminho acadêmico com todo o amor e carinho. Um agradecimento também à minha irmã, que cresceu comigo ouvindo contos de fadas na hora de dormir e que sempre me acompanhou para pedir mais uma história. A inspiração para este trabalho nasceu dessa memória afetiva e reflete uma paixão literária que carrego comigo até hoje.

Agradeço também aos meus amigos de curso, os Fora da Lei, sem os quais minha jornada universitária não teria sido tão prazerosa. Eles estiveram ao meu lado em todas as horas, me oferecendo apoio nos períodos de estresse e celebrando comigo nos momentos de vitória. Sou muito grata por ter conhecido pessoas tão especiais, que marcaram, não só minha jornada acadêmica, mas, sobretudo, meu crescimento individual.

À UFRJ e seu corpo docente por terem proporcionado um ambiente acolhedor de aprendizado, auxiliando meu desenvolvimento pessoal e profissional na área de Letras. Agradeço, em especial, à minha orientadora, Erica Wels, que acompanhou todo processo de redação desta monografia com muita dedicação, paciência e atenção.

Agradeço, assim, a todos aqueles que, direta ou indiretamente, fizeram parte de minha formação, me dando forças para persistir e seguir adiante sempre. A todos vocês: o meu muito obrigada.

“Contos de fadas são mais que verdade; não porque nos dizem que dragões existem, mas porque eles nos dizem que dragões podem ser derrotados.”

*(Neil Gaiman)*

## RESUMO

Os contos de fadas são um gênero literário que permanece vivo na memória cultural do Ocidente, sendo frequentemente revisitado em adaptações contemporâneas. A adaptação é, no entanto, um processo complexo, especialmente quando consideramos as transformações socioculturais que se desenvolveram desde a origem dos contos. A evolução das teorias de gênero, em particular, gerou uma mudança significativa na interpretação dos valores patriarcais intrínsecos a estas histórias. Pensando nisso, este trabalho analisa como a adaptação fílmica *Once upon a mattress* (2005) recria o conto de Hans Christian Andersen *A princesa e a ervilha* (1835), focando na construção da mulher. Para tanto, são realizadas uma revisão bibliográfica e uma análise comparativa das obras, centralizada na caracterização das personagens femininas. Este trabalho demonstra, em sua conclusão, que o filme tenta construir uma leitura simultaneamente crítica e honrosa do conto original, parodiando valores patriarcais dos contos de fadas e, ambigualmente, preservando certas convenções românticas.

Palavras-chave: contos de fadas; estudos feministas; adaptação; literatura comparada

## ABSTRACT

Fairy tales are a literary genre that remains present in the western cultural memory, often revisited in contemporary adaptations. Adaptation is, however, a complex process, especially when we consider the sociocultural transformations that have taken place since the origin of the folktales. The evolution of gender theories, in particular, has generated a significant shift in the interpretation of the intrinsic patriarchal values in these stories. On that account, this paper analyzes how the film adaptation *Once upon a mattress* (2005) rethinks Hans Christian Andersen's tale *The Princess and the Pea* (1835), focusing on women's representation. To that end, a bibliographic review and a comparative analysis of the objects in question are carried out, centering on the construction of the female characters. Through its conclusion, this work demonstrates that the film tries to create a simultaneously critical and honoring reading of the original tale by parodying patriarchal values of fairy tales and ambiguously preserving certain romantic conventions.

Keywords: fairy tales; women's studies; adaptation; comparative literature



## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>9</b>
<b>1 SITUANDO OS CONTOS DE FADAS .....</b>	<b>12</b>
1.1 DEFINIÇÕES E ELEMENTOS NARRATIVOS .....	12
1.2 ORIGEM E ASCENSÃO POPULAR .....	16
<b>2 A ANTÍTESE DA PRINCESA FEMINISTA .....</b>	<b>24</b>
2.1 A REPRESENTAÇÃO DA MULHER NOS CONTOS .....	24
2.2 ONDAS DO MOVIMENTO FEMINISTA.....	28
2.3 CONCEPÇÕES TEÓRICAS SOBRE GÊNERO .....	30
<b>3 OS DESAFIOS DO TRANSPORTE CONTEXTUAL DA ARTE .....</b>	<b>37</b>
3.1 (RE) LOCALIZANDO UM DISCURSO .....	37
3.2 O ESTUDO DE ADAPTAÇÕES .....	39
3.3 (RE) IMAGINANDO OS CONTOS DE FADAS.....	41
<b>4 A PRINCESA E A ERVILHA.....</b>	<b>44</b>
4.1 INTERPRETANDO O CONTO.....	45
4.2 <i>ONCE UPON A MATTRESS</i> .....	49
4.2.1 Resumo do filme.....	50
4.2.2 Elementos adaptados .....	51
4.2.3 Construção dos papéis femininos .....	54
<b>CONCLUSÃO.....</b>	<b>60</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>62</b>

## INTRODUÇÃO

O legado cultural dos contos de fadas é, de fato, incontestável. Este gênero literário continua a fascinar, encantar e influenciar novas gerações, mesmo séculos após sua concepção. Na era contemporânea, as narrativas de fadas permanecem vivas na memória cultural do Ocidente, sendo frequentemente revisitadas e reinterpretadas através das mais variadas manifestações artísticas. As indústrias midiáticas, responsáveis por expressiva parcela de influência sobre o mercado global, repetidamente demonstram interesse no desenvolvimento de adaptações de contos de fadas, revitalizando essas histórias tradicionais para novas audiências por meio de inúmeros produtos: filmes, livros, seriados, *podcasts*, videogames.

Recriar o clássico, no entanto, não é uma tarefa fácil. Uma adaptação é, em sua essência, uma viagem contextual de signos<sup>1</sup>, na qual um discurso é relocalizado sob novas circunstâncias de tempo e espaço e reapresentado a novos olhares e demandas. Dentro deste processo de entextualização<sup>2</sup>, qualquer adaptação obrigatoriamente enfrenta uma série de decisões, que fundamentalmente tem como meta principal atender às expectativas do público contemporâneo sem que a essência da obra original seja perdida.

Encontrar esse equilíbrio torna-se uma tarefa ainda mais complexa quando consideramos as transformações socioculturais que se desenvolveram desde o surgimento do gênero de contos de fadas até os dias de hoje. A evolução das teorias feministas, em particular, gerou impacto direto sobre o movimento de desconstrução e reconstrução dos papéis de gênero, modificando também a maneira de interpretar e repensar as tradicionais narrativas dos contos de fadas e seus latentes valores patriarcais<sup>3</sup>.

Considerando toda a complexidade deste processo criativo, o presente trabalho tem como objetivo analisar como a adaptação contemporânea *Once upon a mattress* (2005) recria o clássico conto de Hans Christian Andersen *A princesa e a ervilha* (1835), focando na representação do universo feminino e suas possíveis leituras resultantes. Será analisada, assim, como a caracterização das personagens femininas e questão da sensibilidade da princesa são abordadas na versão fílmica e quais potenciais efeitos interpretativos essas transformações provocam quando comparadas à narrativa do conto de fadas original.

---

<sup>1</sup> Vide seção 3.1 (SILVA, 2014).

<sup>2</sup> Vide seção 3.1 (BAUMAN; BRIGGS, 2006).

<sup>3</sup> Vide seção 2.1 (ROWE, 1979; BERLIANTI, 2021).

Em um nível pessoal, a justificativa para a escolha dessa temática está relacionada à um trabalho acadêmico antecedente, realizado durante minha graduação em Letras pela UFRJ. Desenvolvido para a disciplina de Literatura Comparada, este trabalho teve como objetivo a análise comparativa entre o conto dos irmãos Grimm *A filha astuta do camponês* (1812) e sua adaptação televisiva pela série alemã *Os melhores contos de Grimm* (2009), direcionando o foco para a progressão amorosa do casal protagonista. Como a experiência se mostrou muito rica e proveitosa, foi natural que meu trabalho de conclusão de curso envolvesse esse mesmo universo literário, ainda que de forma mais profunda.

Além de ser uma das mais emblemáticas histórias de Andersen, a escolha de *A princesa e a ervilha* como objeto foi motivada, principalmente, por conta de sua intrínseca temática de sensibilidade, cuja potencial implicação misógina<sup>4</sup> foi amplamente condenada pela crítica feminista. Verificar como uma adaptação contemporânea escolheu retratar esta questão — tão profundamente ligada à identidade do conto — trata-se, portanto, de uma perspectiva particularmente interessante para o estudo acadêmico.

Já o filme *Once upon a mattress* (2005) foi escolhido como objeto de comparação por três razões predominantes: a) ser uma das mais conhecidas e acessíveis<sup>5</sup> adaptações deste conto em particular; b) sua produção ter sido elaborada pelos estúdios Disney — possivelmente a mais influente referência midiática para adaptações de contos de fadas na atualidade; c) a natureza paródica de sua narrativa, que abre espaço para uma discussão crítico-humorística de elementos tradicionalmente associados ao gênero de contos de fadas.

A metodologia de análise utilizada neste trabalho é de natureza qualitativa e exploratória. Nos três capítulos iniciais, realiza-se uma extensa revisão bibliográfica acerca de três grandes temáticas que permeiam o universo da pesquisa: 1) a caracterização e origem dos contos de fadas, com embasamento teórico nas obras de Tzvetan Todorov (1980), Nelly Novaes Coelho, (1987) e Bruno Bettelheim (1980); 2) o movimento feminista e a representação da mulher nos contos, com importantes levantamentos de Karen E. Rowe (1979) e Gilles Lipovetsky (2000); 3) os desafios da entextualização para adaptações de contos de fadas, com destaque para os autores Henry Jenkins (2009), Richard Bauman e Charles Briggs (2006) e Conny Eisfeld (2015).

---

<sup>4</sup> Vide seção 4.1 (ESROCK, 2000; PAULINO, 2018; TOKSVIG, 1934).

<sup>5</sup> A história de *Once upon a mattress* (2005) é a versão fílmica de um espetáculo teatral de mesmo nome, que alcançou relativo sucesso na Broadway. Atualmente, o filme é facilmente acessível, estando disponível no catálogo do serviço de *streaming Disney+*. Disponível em: <<https://www.disneyplus.com/movies/once-upon-a-mattress/1n3e22DoNq5V/>>. Acesso em: 22 de jun. de 2022.

No quarto e último capítulo, os conceitos levantados pelos autores previamente mencionados são resgatados para a análise dos dois objetos de estudo (o conto e o filme), juntamente com importantes leituras trazidas por Maria Tatar (2013) e Jack Zipes (2014). Por meio da comparação de narrativas, elementos e personagens femininas de ambas as obras, verifica-se como *Once upon a mattress* recria o conto original de Andersen e seus latentes aspectos patriarcais de forma a atender às expectativas progressistas da audiência contemporânea.

## 1 SITUANDO OS CONTOS DE FADAS

“Era uma vez” — apenas três palavras, e uma imensidão de expectativas. O imediato reconhecimento dessa expressão, tão curta e simples, talvez seja a maior demonstração do poder que narrativas maravilhosas ainda carregam sob o imaginário popular. O bordão, tipicamente utilizado na introdução dos contos de fadas, reaparece nas mais variadas versões e línguas ao redor do mundo, como *Il était une fois* (no francês), *Es war einmal* (no alemão), *Der var engang* (no dinamarquês) e *Once upon a time* (no inglês). Trata-se de uma expressão universalmente reconhecível, assim como sua contraparte final e igualmente variável<sup>6</sup>: “e foram felizes para sempre”.

Resistindo na memória cultural da sociedade ocidental, mesmo séculos após sua concepção, a popularidade dessas narrativas permanece incontendível. Histórias como *Cinderela*, *Branca de Neve*, *A pequena sereia*, e tantas outras, continuam sendo reconhecidas e referenciadas na contemporaneidade através das mais variadas formas de arte. Ainda assim, a tarefa de delimitar os aspectos formais que definem o gênero literário dos contos de fadas permanece uma questão de discussão entre acadêmicos. Afinal, o que torna uma história um conto de fadas?

### 1.1 DEFINIÇÕES E ELEMENTOS NARRATIVOS

Na introdução do livro *The Oxford companion to fairy tales* (2000), o pesquisador norte-americano Jack Zipes explica que, na difícil tarefa de definir os contos de fadas, muitos estudos acadêmicos contemporâneos optam primeiramente por distinguir o conto de fadas literário do conto folclórico oral: “É uma distinção que preserva a natureza sócio histórica única dos gêneros. É essa distinção que expõe a mágica do gênero enquanto simultaneamente permite que preservemos e cultivemos a mesma para que continue a florescer” (ZIPES, 2000, p. XV, tradução nossa). Para esta tarefa, o autor destaca o trabalho do acadêmico alemão Jens Tismar, que escreveu dois importantes estudos sobre o assunto: *Das deutsche Kunstmärchen des zwanzigsten Jahrhunderts* (1981) e *Kunstmärchen* (1977). Neste último, procurando organizar

---

<sup>6</sup> Assim como acontece com o bordão de abertura, a frase final dos contos de fadas também frequentemente reaparece nas histórias variando de acordo com a língua. Em alemão, por exemplo, a frase original *und wenn sie nicht gestorben sind, leben sie noch heute* pode ser traduzida literalmente como “e se não morreram, vivem até hoje”. Já em francês, a expressão *ils vécut heureux et eurent beaucoup d'enfants* pode ser entendida como “eles viveram felizes e tiveram muitos filhos”.

os contos de fadas de forma mais sistemática, Tismar (1977) enumera quatro princípios que marcam o gênero:

(1) se distingue dos contos orais folclóricos (*das Volksmärchen*) no sentido que é *escrito* por um único autor identificado; (2) é, portanto, sintético, artificial e complexo em comparação com a formação nativa do conto folclórico que surge em comunidades e tende a ser simples e anônimo; (3) as diferenças entre o conto de fadas literário e o conto folclórico oral não indicam que um gênero seja melhor que o outro; (4) na verdade, o conto de fadas literário não é um gênero independente, mas só pode ser compreendido e definido por meio de sua relação com os contos orais, assim como com as lendas, novelas, romances, e outros contos de fadas literários que o utilizam, adaptam e remodelam durante a concepção narrativa do autor” (TISMAR, 1977, *apud* ZIPES, 2000, p. XV, tradução nossa).

Os contos de fadas literários corresponderiam, assim, a um gênero textual complexo, redigido por um autor identificado, e marcado por sua intrínseca relação com os contos folclóricos orais e outras obras literárias que o influenciam em sua concepção. A definição trazida por Tismar (1977), ainda que acertada em suas pontuações, não inclui, entretanto, características relacionadas ao tipo de texto que estas narrativas apresentam.

Neste quesito, é interessante trazer aqui a reflexão trazida pelo filósofo e linguista búlgaro Tzvetan Todorov, em seu livro *Introdução à literatura fantástica* (1980). Na obra o autor pontua que o gênero do “fantástico”, assim como o do “maravilhoso” e do “estranho”, são marcados pela presença de acontecimentos sobrenaturais em suas narrativas (como a presença de animais falantes, feitiços e criaturas místicas). No entanto, o modo como estes fenômenos são abordados nas histórias é o ponto-chave que acaba distinguindo esses três tipos de texto:

Ao finalizar a história, o leitor, se o personagem não o tiver feito, toma entretanto uma decisão: opta por uma ou outra solução, saindo assim do fantástico. Se decidir que as leis da realidade ficam intactas e permitem explicar os fenômenos descritos, dizemos que a obra pertence a outro gênero: o estranho. Se, pelo contrário, decide que é necessário admitir novas leis da natureza mediante as quais o fenômeno pode ser explicado, entramos no gênero do maravilhoso. (TODOROV, 1980, p. 24)

Segundo os argumentos apresentados pelo autor, os contos de fadas se encaixariam, portanto, dentro do gênero maravilhoso, à medida que os acontecimentos sobrenaturais ali presentes não provocam nenhum tipo de estranhamento por parte dos personagens. (TODOROV, 1980, p. 30). Pelo contrário, eles são tratados com naturalidade. A crítica literária brasileira Nelly Novaes Coelho, em sua obra *O conto de fadas* (1987), também concorda com a classificação. Para ela, no nível da forma, os contos de fadas, de fato, fazem parte desse

universo<sup>7</sup>. No entanto, a autora destaca que, no nível da “problemática-motriz”, os contos carregam também três traços identitários marcantes em suas narrativas: a aparição ou não de fadas; o desenvolvimento de argumentos dentro da magia feérica; e a presença de uma problemática existencial (ligada à união homem-mulher).

(...) são contos de fadas. Com ou sem a presença de fadas (mas sempre com o maravilhoso), seus argumentos desenvolvem-se dentro da magia feérica (reis, rainhas, príncipes, princesas, fadas, gênios, bruxas, gigantes, anões, objetos mágicos, metamorfoses, tempo e espaço fora da realidade conhecida etc.) e têm como eixo gerador uma problemática existencial. Ou melhor, têm como núcleo problemático a realização essencial do herói ou da heroína, realização que, via de regra, está visceralmente ligada à união homem – mulher. [...] (COELHO, 1987, p. 13-14)

Além da presença dos traços listados por Coelho (1987), os contos podem também ser distinguidos a partir da averiguação de seus elementos literários formais (como personagem, conflito, modo narrativo, enredo, ambientação, tema e tom), assim como qualquer outra produção narrativa. Pensando no constituinte de ambientação, a professora Joyce Thomas explica que a famosa abertura “Era uma vez” indica que as histórias dos contos de fadas estão situadas em uma esfera atemporal, sem espaço e quase mítica (THOMAS, 1986, tradução nossa). Isso significa que não há uma clara determinação contextual, pois o único indício relativo ao tempo é de que a narrativa se passa em algum ponto indeterminado do passado. Entretanto, vestígios documentais acerca da origem destas narrativas e a forte presença de personagens como reis, rainhas, príncipes, princesas e servos fazem com que a ambientação dos contos seja frequentemente atribuída ao contexto feudal europeu.

Outro autor que também procurou averiguar os constituintes narrativos desse gênero literário foi o psicanalista austro-americano Bruno Bettelheim (1980). Para ele, a qualidade anônima dos personagens dos contos é outro ponto importante na concepção destas histórias. Consistindo em seres humanos de fácil identificação e que raramente recebem nome próprio, os personagens dos contos são geralmente destacados apenas por rotulações genéricas e descritivas (como pai, filha, madrasta e fada-madrinha). Segundo Bettelheim, a anonimidade dos personagens é um aspecto que facilita a projeção empática do leitor:

---

<sup>7</sup> Vale a pena pontuar aqui que, na obra, a autora faz uma distinção entre os contos de fadas e os contos maravilhosos, ressaltando as características distintas de cada um. No entanto, ela argumenta que, ainda assim, ambos os tipos de contos estão inseridos dentro do universo do gênero do maravilhoso. Assim, para fins desse trabalho, fica esclarecido aqui que quando a descrição “narrativas maravilhosas” for utilizada, ela deve ser compreendida como uma referência aos contos de fadas.

Os protagonistas dos contos de fadas são referidos como "uma moça", por exemplo, ou "o irmão mais novo". Se aparecem nomes, fica bem claro que não são nomes próprios, mas nomes gerais ou descritivos. Sabemos que "Porque ela sempre parecia acinzentada e suja, chamavam-na de Borracheira", ou: "Um capuzinho vermelho lhe caía tão bem que ela era sempre chamada de 'Chapeuzinho Vermelho'." Mesmo quando o herói recebe um nome, como nas histórias de João, ou em "João e Maria", o uso de nomes bem comuns os torna genéricos, valendo para qualquer menino ou menina. Isto é frisado ainda mais pelo fato de que nas histórias de fadas mais ninguém tem nome; os pais das figuras principais permanecem anônimos. São referidos como "pai", "mãe", "madrasta", embora possam ser descritos como "um pobre pescador", ou "um pobre lenhador". Se são "um rei" e "uma rainha", são disfarces leves para pai e mãe, assim como o são "príncipe" e "princesa" para menino e menina. As fadas e feitiçeras, gigantes e fadas-madrinhas permanecem da mesma forma sem nome, facilitando assim as projeções e identificações. (BETTELHEIM, 1980, p. 51)

Além da caracterização dos personagens, outro elemento literário destacado pelo autor é o tom das narrativas. O conceito de tom literário pode ser compreendido como a maneira com a qual um autor expressa seus sentimentos sobre a história narrada para sua audiência<sup>8</sup>, podendo se manifestar por meio das mais variadas estratégias (desde o uso de determinadas imagens à conotação dos adjetivos). No caso dos contos de fadas, Bettelheim argumenta que as narrativas são dotadas de um teor simplista (envolvendo cenários banais e de fácil identificação) e de um tom otimista (findado nos finais felizes). Para elucidar sua afirmação, o autor faz uma breve comparação entre a grandiosidade e o pessimismo dos mitos, e a simplicidade e positividade dos contos de fadas:

Colocado de forma simples, o sentimento dominante que um mito transmite é: isto é absolutamente singular; não poderia acontecer com nenhuma outra pessoa, ou em qualquer outro quadro; os acontecimentos são grandiosos, inspiram admiração e não poderiam possivelmente acontecer a um mortal comum como você ou eu. A razão não é tanto que os eventos sejam miraculosos, mas porque são descritos assim. Em contraste, embora as situações nos contos de fada sejam com frequência inusitadas e improváveis, são apresentadas como comuns, algo que poderia acontecer a você ou a mim ou à pessoa do lado quando estivesse caminhando na floresta. Mesmo os mais notáveis encontros são relatados de maneira casual e cotidiana. Uma diferença ainda mais significativa entre estas duas espécies de história é o final, que nos mitos é quase sempre trágico, enquanto sempre feliz nos contos. (BETTELHEIM, 1980, p. 47)

Em seu balanço, Bettelheim discorre ainda sobre como o enredo narrativo dos contos é construído. Segundo ele, o caminho percorrido pelo personagem principal — embora mágico — reflete, em sua essência, uma jornada de autodescobrimento muito semelhante àquela pela qual cada ser humano passa em seu desenvolvimento social. As histórias geralmente iniciam-se em cenários cotidianos, nos quais já existe algum tipo de problema, e incorporam algum tipo

---

<sup>8</sup> Conceituação encontrada no livro *The Bedford handbook for writers*, de Diana Hacker (1991, p. 57).



de acontecimento fantástico. O protagonista, então, enfrenta a(s) dificuldade(s) apresentada(s) e, ao fim, retorna à sua realidade — uma realidade feliz, mas destituída de mágica: “Assim como despertamos renovados de nossos sonhos, mais aptos a enfrentar as tarefas da realidade, da mesma forma o conto de fadas termina com a volta do herói ou com sua devolução ao mundo real, muito mais capaz de dominar a vida” (BETTELHEIM, 1980, p. 79).

A partir dos comentários trazidos anteriormente, é possível depreender, portanto, que os elementos literários e formais que caracterizam o gênero do conto de fadas podem ser sintetizados em: a) um texto narrativo complexo, redigido por um autor identificado e frequentemente originário a partir da influência de contos folclóricos orais; b) narrativa de cunho maravilhoso, na qual acontecimentos fantásticos não provocam nenhum tipo de estranhamento; c) presença de uma problemática existencial (geralmente ligada à união homem-mulher); d) esfera narrativa atemporal e quase mítica, mas que simultaneamente dá indícios de um contexto feudal europeu; e) qualidade anônima de personagens, identificados apenas por rotulações descritivas, propiciando fácil identificação; f) tom otimista, geralmente marcado por desfechos positivos; g) enredo que acompanha um protagonista inserido em um cenário cotidiano e problemático, que passa por um acontecimento fantástico e, por fim, retorna à sua realidade destituída de mágica.

É importante ressaltar que a presença destes elementos não se trata de uma regra categórica e absoluta. Afinal, nem todas as narrativas maravilhosas hoje reconhecidas como contos de fadas se encaixam por completo nos aspectos aqui listados<sup>9</sup>. Ainda assim — como acontece em qualquer outra análise literária — o levantamento destes parâmetros ajuda na identificação destas narrativas e facilita o trabalho acadêmico na área, contribuindo para um maior entendimento desse gênero narrativo.

## 1.2 ORIGEM E ASCENSÃO POPULAR

A trajetória histórica dos contos de fadas ao redor do mundo é dificilmente precisa. Há décadas, especialistas buscam compreender com maior exatidão como esta literatura de origem folclórica se desenvolveu e atingiu tamanha influência no imaginário sociocultural global. Por

---

<sup>9</sup> Um exemplo que não se adequa em todos os princípios listados, por exemplo, é o conto *A pequena sereia*, de Hans Christian Andersen. Ao fim da narrativa, a sereia acaba terminando atirando seu corpo ao mar e virando espuma, o que termina rompendo com o típico “final feliz” esperado pelos contos de fadas.

se tratar de um gênero literário que nasceu da tradição oral, sendo contado e recontado através de centenas de gerações, o rastreamento destas histórias é, sem dúvida, um trabalho árduo.

Coelho (1987) discorre sobre esta dificuldade investigativa em sua obra, descrevendo o provável desenvolvimento histórico destas narrativas: “Os vestígios mais remotos, localizados por esses estudiosos, remontam a séculos antes de Cristo e provêm de fontes orientais e célticas, que a partir da Idade Média, foram assimiladas por textos de fontes europeias” (COELHO, 1987, p. 17). Ainda assim, os “textos-matriz” destas histórias permanecem essencialmente impossíveis de serem determinados apesar das inúmeras pesquisas realizadas na área. A recorrência de enredos e personagens semelhantes em versões identificadas em diferentes partes do mundo indica, no entanto, que muitas destas narrativas provavelmente tiveram uma mesma raiz:

Algo, porém, tornou-se evidente: teria havido um fundo comum a todas elas, pois de outra forma não se poderia explicar a consciência de episódios, motivos etc. em contos pertencentes a regiões geograficamente tão distantes entre si e com culturas, línguas ou costumes absolutamente diferentes. (COELHO, 1987, p. 17)

Segundo a autora, a expansão dos romances bretões e de histórias orientais pela Europa no fim da Idade Média acabou originando a circulação de novas narrativas que incorporavam essas influências. “São esses novos textos representativos das fontes europeias, divulgadoras da criação novelesca, que vai ser a grande moda nos tempos modernos, a partir do Renascimento (século XVI)” (COELHO, 1987, p. 61). Estas obras consistiam em compilações de textos de origem popular transcritos sob a mão de autores eruditos,<sup>10</sup> e seu sucesso se estendeu ao Renascimento adentro. Ao fim do século 17, entretanto — particularmente na França — o gênero do maravilhoso começou a entrar em declínio, à medida que suas histórias foram se transformando em “narrativas populares folclóricas” e “romances preciosos” (aventuras heroico-amorosas) (COELHO, 1987, p. 61)

É neste contexto, inspirado pelos relatos maravilhosos de seu povo, que um dos maiores autores da literatura folclórica do Ocidente desponta na França. Charles Perrault (1628- 1703), considerado por muitos como “o pai da literatura infantil”, foi um precursor muito importante para os contos de fadas. Dentre seus contos mais conhecidos estão: *Le petit chaperon rouge* (*Chapeuzinho vermelho*), *Cendrillon* (*Cinderela*), *La belle au bois dormant* (*A bela adormecida*), *Le petit poucet* (*O pequeno polegar*) e *La Barbe bleue* (*Barba Azul*) — todos

---

<sup>10</sup> A autora cita aqui duas importantes e influentes obras: a *Straparola* (1480-1557) e *Basile* (século 17).

publicados em 1697 como parte da coletânea *Histoires ou contes du temps passé, avec des moralités* (*Histórias ou contos do tempo passado com moralidades*), também conhecida pelo título do frontispício *Les contes de la Mère l'Oye* (*Contos da Mamãe Gansa*). Em sua maioria, os contos haviam sido inspirados em romances céltico-bretões e narrativas indianas que foram se fundindo com outras fontes e criando novos significados.<sup>11</sup> (COELHO, 1987, p. 67).

Com o advento da Revolução Francesa e suas movimentações sociais em 1789, no entanto, os contos de fadas acabam deixaram os holofotes do campo literário à medida que o movimento Romântico se expandia. É apenas no início do século 19 que o interesse por esta literatura volta a retornar na Europa, impulsionado pelo resgate de memórias e identidades nacionais ali presentes. Jacob (1785-1863) e Wilhelm Grimm (1786-1859) — também conhecidos como Irmãos Grimm — foram figuras de suma relevância neste processo. Inicialmente motivados por um desejo de preservação da herança cultural germânica (particularmente em risco pelo crescente avanço do império Napoleônico na época)<sup>12</sup>, os alemães publicaram sua primeira coletânea de contos, intitulada *Kinder- und Hausmärchen* (*Contos maravilhosos infantis e domésticos*), em dois volumes: o primeiro, lançado em 1812, continha 86 narrativas; e o segundo, de 1815, continha 70. Alguns dos contos mais difundidos incluíam: *Der Froschkönig* (*O príncipe sapo*), *Hänsel und Gretel* (*João e Maria*), *Schneewittchen* (*Branca de Neve*) e *Rapunzel*. A obra dos irmãos apresentava ainda versões germânicas de *Chapeuzinho vermelho*, *A bela adormecida* e *Cinderela* (*Rotkäppchen*, *Dornröschen* e *Aschenputtel*, respectivamente). É possível perceber que a presença destas versões, escritas mais de um século após Perrault, demonstra novamente como os contos de fadas eram capazes de transcender barreiras temporais e geográficas, além de permanecer no imaginário popular.

Maria Tatar, professora de língua e literatura germânica em Harvard e autora de diversos trabalhos voltados para o universo dos contos, ressalva que o conteúdo do livro dos irmãos Grimm apresentava histórias “sobre crianças”, mas não “para crianças” (FAIRY, 2021, 9min42s)<sup>13</sup>. Aliás, o senso-comum de que os contos de fadas sempre pertenceram ao âmbito da literatura infantil é uma questão que merece ser aqui desmistificada. Ainda que o gênero seja

---

<sup>11</sup> Para Coelho, a coletânea de Perrault foi o primeiro núcleo da literatura infantil ocidental, apesar do autor não ter iniciado seu “trabalho de descoberta do maravilhoso popular preocupado com as crianças”<sup>11</sup> (COELHO, 1987, p. 67). A autora explica que Perrault só passou a expressar sua intenção em produzir literatura para as crianças após sua terceira adaptação do conto *A pele de asno*.

<sup>12</sup> (FAIRY, 2021).

<sup>13</sup> Citação retirada da série documental *Explained* (2018), exibida pela Netflix. No episódio 14 da terceira temporada, intitulado *Fairy tales* (2021), a autora Maria Tatar foi entrevistada.

hoje tão vinculado ao universo das crianças, estudiosos da literatura folclórica acreditam que ele não tenha começado assim. A transição destas histórias para o campo infantil, teria sido, na verdade, uma manobra mercadológica. Segundo Tatar, originalmente os contos de fadas eram proferidos em esferas sociais mistas, sendo “contados por adultos para outros adultos, com crianças presentes às vezes” (FAIRY, 2021, 9min36s).

As histórias originalmente publicadas na primeira edição da coletânea dos Grimm não foram bem recebidas pela crítica literária, que argumentava que as narrativas deveriam ter maior apelo infantil. Na época, um dos maiores *best-sellers*, *Der Struwwelpeter (João Felpudo)*, apresentava contos de advertências para as crianças<sup>14</sup> e era frequentemente usado como um manual de educação infantil (FAIRY, 2021, 10min58s). “Jacob Grimm pode até ter respondido à crítica afirmando que a coleção nunca tinha sido destinada a um público mais novo, mas seu irmão estava preparado para remover ou revisar contos que eram considerados inadequados para crianças” (TATAR, 1987, p. 18). Assim, os folcloristas acabaram acatando as sugestões sobre o teor das histórias e tornaram as narrativas mais “palatáveis” para as crianças.

É por esta razão que comparando a primeira edição da coletânea com suas edições subsequentes, observa-se uma “amenização moral” de certas histórias. Referências de cunho sexual mais explícito, por exemplo, foram removidas, como é o caso de *Rapunzel*. Na versão publicada em 1812, Rapunzel diz à fada “Sabe, senhora Gothel, as minhas roupas não estão querendo servir mais em mim” — o que acaba revelando sua gravidez e as visitas que estava recebendo do príncipe. Na versão revisada de 1819, no entanto, o indício de gravidez é substituído por uma vaga alusão: “Diga-me, madrinha, por que és tão mais difícil de puxar do que o príncipe?” (GRIMM, 2014).

É fácil chegar a conclusão precipitada de que o que motivou esses tipos de mudanças em *Rapunzel* foi um recato Teutônico ou um senso de decência dos Grimm. Pode ter sido o caso. Porém é bem mais provável que Wilhelm Grimm acatou as críticas sobre sua obra e, ansioso por alcançar uma maior audiência, lançou-se ao trabalho de realizar as mudanças apropriadas. Sua impaciente sensibilidade acerca das objeções morais aos contos da coletânea reflete um crescente desejo em escrever para crianças ao invés de disponibilizar conteúdo para pesquisadores. (TATAR, 1987, p. 18-19, tradução nossa).

---

<sup>14</sup> O livro infantil *Der Struwwelpeter (João Felpudo)*, de 1845, escrito por Heinrich Hoffmann (1809-1894), apresentava dez histórias ilustradas e rimadas, onde crianças eram frequentemente punidas pela narrativa por seu comportamento “inadequado”. Em um dos contos, por exemplo, um menino que chupa o dedo tem tal membro cortado por uma tesoura. Em outro, a recusa de um garoto em escovar os cabelos faz com que seus pais parem de amá-lo. (FAIRY, 2021, 10min42s).

Com o ajuste feito, a obra dos Irmãos popularizou-se na esfera doméstica, vendendo cada vez mais exemplares e, conseqüentemente, ajudando a consolidar os contos de fadas como “histórias de ninar” (FAIRY, 2021). O sucesso dos Grimm viria, então, a inspirar a publicação de muitos outros autores ao redor do mundo, tal como Hans Christian Andersen (1805-1875). O dinamarquês, que hoje faz parte do cânone da literatura folclórica no Ocidente, possui um conjunto de obras com mais de 156 contos de fadas, dentre os quais é possível destacar títulos notáveis como: *Den lille Havfrue (A pequena sereia)*, *Keiserens nye Klæder (A nova roupa do imperador)* e *Den grimme Ælling (O patinho feio)*. O primeiro volume de sua coletânea, *Eventyr, fortalte for Børn (Contos de fadas contados para crianças)*, foi publicado em 1835 e consistia de quatro contos, incluindo *Prinsessen paa Ærten (A princesa e a ervilha)*, que será explorado com profundidade no capítulo 4.

Para Coelho (1987), Andersen foi o grande criador da literatura infantil romântica, sendo capaz de realizar uma fusão entre o pensamento mágico de origens arcaicas e o pensamento racionalista dos novos tempos, com histórias que traziam tanto o espírito cristão quanto o espírito liberal-burguês:

Em seu universo literário, não há alegria, o ludismo e a leveza de atmosfera existentes na maioria dos contos de Grimm e Perrault. Os momentos de bom humor e descontração, em Andersen, são poucos. Predomina em geral um ar de tristeza ou dor. Em compensação, há ali uma enorme ternura humana, principalmente dirigida aos pequenos e desvalidos. No confronto constante entre o poderoso e o desprotegido, o forte e o fraco... seus contos enfatizam não só a injustiça do poder explorador como também a superioridade humana do explorado, expressando assim a consciência democrática e cristã de que todos os homens devem ter direitos iguais, ideal básico do Romantismo. Enfim, sente-se em todos os contos de Andersen, o esforço de racionalização do imaginário, em benefício de um mundo mais gratificante para todos os homens. (COELHO, 1987, p. 77-78)

Na segunda metade do século 19, porém, com o avanço do industrialismo e do racionalismo cientificista, as narrativas maravilhosas tradicionais foram gradativamente sendo marginalizadas e recusadas pelas novas diretrizes progressistas do ensino europeu: “O pragmatismo da sociedade progressista que então começa a se consolidar não tem espaço para a ‘pura’ fantasia” (COELHO, 1987, p. 80). A maioria das obras infantis que surgiram até meados de 1860<sup>15</sup>, por exemplo, enfatizavam lições que refletiam princípios da ética protestante,

---

<sup>15</sup> Ficam destacados aqui alguns autores importantes desta época, como: Catherine Sinclair, George Cruikshank, e Alfred Crowquill, no Reino Unido; Collodi na Itália; Condessa Sophie de Ségur, na França; e Ludwig Bechstein na Alemanha. (ZIPES, 2000, p. XXVII).

como “a valorização da máquina, honestidade, higiene, diligência, virtude e, também, o patriarcado” (ZIPES, 2000, p. XXVII, tradução nossa).

Ainda que os contos de fadas tradicionais estavam perdendo espaço, este período acabou impulsionando o crescimento de um movimento de subversão e paródia das narrativas maravilhosas: “Em outras palavras, os contos de fadas clássicos foram virados de cabeça para baixo com a finalidade de questionar o sistema de valores sustentado pelo processo de socialização dominante e manter o encantamento, a curiosidade e a criatividade vivas” (ZIPES, 2000, p. XXVII, tradução nossa). Os autores destas correntes buscaram experimentar com temáticas e argumentos para libertar a imaginação individual e exercer uma discussão mais crítica acerca dos contos de fadas. Pode-se destacar aqui o surgimento de obras, como *Alice no país das maravilhas* (1865) — exemplo do “fantástico absurdo” ou *nonsense* — e *Pinóquio* (1883) — que fundiu o maravilhoso sobrenatural com o racionalismo realista (COELHO, 1987, p. 82).

Zipess (2000) explica que este cenário mostrou como, apesar do crescimento do utilitarismo, a necessidade de “escapismo” destas novas pressões socioeconômicas ainda estava muito presente entre as pessoas. Assim, com a chegada do século 20, os contos de fadas já haviam se institucionalizado na Europa e Estados Unidos, como aponta o sucesso popular de obras como *O maravilhoso mágico de Oz* (1900) e *Peter Pan* (1904):

A institucionalização completa do gênero significa que o processo de produção, distribuição e recepção tinham se regularizado na esfera pública das sociedades ocidentais, e começou a ter um papel importante na formação e preservação da herança cultural de uma nação (ZIPES, 2000, p. XXVIII, tradução nossa).

O século 20 também propiciou uma ampliação dos estudos de cunho investigativo e científico a respeito dos contos de fadas. Estas novas análises buscaram rastrear as origens antropológicas do gênero e redescobri-lo sob novos olhares. No campo da literatura, a eclosão do modernismo e o rompimento com o racionalismo permitiram a adoção de uma perspectiva voltada para o subtexto e o simbólico:

Agora para além do prazer do texto, que sua leitura oferece às crianças, essa redescoberta é feita pelos estudiosos que mergulham nos meandros do subtexto. Ou melhor, essa redescoberta se dá na área do simbólico — caminho aberto para o conhecimento das vivências humanas mais profundas, que o racional não consegue apreender e expressar... (COELHO, 1987, p. 82)

É em busca desse valor simbólico que pesquisas interdisciplinares também passaram a se destacar no campo de estudo das narrativas maravilhosas. Bettelheim, por exemplo, na obra *A psicanálise dos contos de fadas* (1980) — publicada pela primeira vez em 1976 — explora os contos maravilhosos sob a ótica psicológica das crianças, traçando paralelos entre os processos mentais humanos e a forma como determinados elementos são apresentados nas histórias. Argumentando em favor da importância dos contos de fadas na formação infantil, o autor explica que o gênero apresenta características únicas para o desenvolvimento das crianças:

Encorajada pela discussão sobre a importância que os contos de fadas têm para as crianças, uma mãe venceu sua hesitação em contar estas histórias "sangrentas e ameaçadoras" para seu filho. A partir de suas conversas com ele, soube que o filho já tinha fantasias de comer gente ou de pessoas sendo devoradas. Então ela contou-lhe "João, o Gigante Matador". A resposta dele no final da história foi: "Não existem coisas como gigantes, existem?". E antes que a mãe pudesse dar a resposta reasseguradora que estava na ponta da língua - e que teria destruído o valor da história - ele continuou: "Mas há coisas como gente grande, e elas são como gigantes". Na amadurecida idade avançada de cinco anos, ele compreendeu a mensagem encorajadora da história: embora os adultos pareçam gigantes assustadores, um menininho com astúcia pode vencê-los (BETTELHEIM, 1980, p. 35).

Para o autor, os contos de fadas não seriam, portanto, assimilados em seu valor literal; mas sim internalizados em seu valor simbólico, permitindo que a criança crie associações entre os elementos literários e seu mundo. Não é que elas acreditem nas bruxas, dragões e ogros, mas elas acreditam no poder que aquele ser representa e, através do conto, aprendem como poderiam derrotá-los: "A criança entende isto muito bem. Nenhuma delas acredita que um dia virá a ser governante de um reino além do de sua própria vida. A história de fadas assegura-lhe que algum dia este reinado poderá ser seu, mas não sem lutas" (BETTELHEIM, 1980, p. 159).

É ainda no início do século 20 que também se inicia a talvez mais importante "revolução" da história desse gênero literário, com a produção do primeiro longa-metragem de animação baseado em um conto de fadas por Walt Disney: *Branca de Neve e os sete anões* (ZIPES, 2000, p. XXX). O sucesso comercial do filme foi tão grande que o estúdio repetiu a fórmula nas décadas seguintes, lançando uma sucessão de animações com valores ideológicos semelhantes (*Pinóquio*, em 1940; *Cinderela*, em 1950, e *A bela adormecida*, em 1959):

Mesmo após a morte de seu criador, a fórmula Disney não mudou muito, e até filmes mais recentes como *A Pequena Sereia* (1989), *A Bela e a Fera* (1991), *Aladdin* (1992), e *Mulan* (1989) seguem um padrão tradicional no qual uma pessoa "boa" encontra algum meio mágico para ajudá-la contra forças do mal. No fim, a 'bondade' do herói ou da heroína prevalece, e temos um final feliz que geralmente culmina em um casamento. A história é sempre previsível. O que mais importa no conto de fadas

Disney é a repetição da mesma mensagem: a felicidade sempre virá para aqueles que trabalham duro e são bondosos e corajosos (ZIPES, 2000, p. XXX, tradução nossa).

Zipes (2000) afirma que, através da projeção desta mensagem, os estúdios Disney conseguiram tornar o conto de fadas um produto lucrativo e facilmente comercializável. É importante pontuar, no entanto, que as obras produzidas neste período carregavam reflexos de padrões culturais conservadores que hoje vêm sendo colocados sob questionamento no mercado. O reconhecimento de contextos patriarcais e racistas nestas narrativas e em suas fontes originais, por exemplo, é uma tendência que permanece em voga nos dias atuais e tem se tornado uma grande preocupação por parte da produção de adaptações contemporâneas. Assim, no século 21, é possível observar que diversos profissionais – sejam eles escritores, diretores, artistas ou acadêmicos – estão procurando revisitar estas obras com perspectivas mais críticas a fim de propor a elas novas leituras.



## 2 A ANTÍTESE DA PRINCESA FEMINISTA

A exploração do papel da mulher em obras literárias (assim como os efeitos sócio-formativos que esta representação pode semear) não é um tópico recente no âmbito acadêmico. À medida que o movimento feminista foi ganhando espaço na sociedade ocidental, também foi crescendo o desejo por um movimento crítico-literário capaz de redescobrir obras canônicas com este mesmo olhar e, dentro desta iniciativa, os contos de fadas não foram exceção. Afinal, a influência que estes contos ainda carregam no imaginário social faz deles importantes objetos para essa linha de análise em particular.

O presente capítulo pretende, portanto, explorar como a ótica feminista permite uma análise mais crítica acerca da representação da figura feminina nos contos de fadas. Para tanto, primeiramente será verificado como as figuras femininas são frequentemente apresentadas nas narrativas dos contos maravilhosos e quais influências ideológicas estes papéis podem vir a exercer (2.1). Em seguida, será averiguado como o desenvolvimento do movimento feminista fomentou uma mudança política que questionou os valores patriarcais da sociedade ocidental, desafiando a desigualdade de poder existente entre homens e mulheres (2.2). Por fim, será explorado como a evolução das teorias de gênero formou a mentalidade da mulher contemporânea, que hoje se encontra em meio a uma antítese ideológica, na qual ela tenta conciliar convenções românticas tradicionais e princípios modernos de emancipação feminina (2.3).

### 2.1 A REPRESENTAÇÃO DA MULHER NOS CONTOS

A figura feminina nos contos de fadas manifesta-se em uma variedade de papéis, desde belas princesas às madrastas más. A análise destas personagens no rol literário dos contos permite que sejam identificadas, não apenas as convenções sociais que geralmente são atribuídas às mulheres dessas narrativas, mas também os latentes valores patriarcais que estas representações evidenciam. Sobre esta questão, em seu artigo *Feminism and fairy tales* (1979), a crítica literária Karen E. Rowe defende que os contos de fadas desempenharam um papel crucial na formação das expectativas românticas do ocidente. Segundo ela, as narrativas maravilhosas são dotadas de convenções de cunho patriarcal que foram transmitidas através dos séculos para novas gerações: “Representações de adolescentes sonhando e esperando,

padrões de duplo encantamento e romantizações do casamento contribuem para a potência dos contos de fadas.” (ROWE, 1979, p. 237, tradução nossa).

Essas representações românticas carregam um ideal conservador de feminilidade que é refletido nos valores patriarcais da própria caracterização das personagens. Ao analisarmos as conotações narrativas de mulheres encontradas nos contos de fada, é possível distribuir os papéis femininos em dois grandes níveis: atribuições louváveis (a princesa bela e virtuosa, a mãe protetora e a fada-madrinha bondosa) e atribuições condenáveis (a menina rebelde, a feiticeira traiçoeira e a madrasta má). No primeiro nível, encontram-se heroínas tipicamente pouco assertivas, dependendo completamente de resgates externos, voluntariamente servindo pais e príncipes e/ou restringindo-se ao ambiente do lar e da maternidade. (ROWE, 1979, p. 237). Já no segundo nível, encontram-se antagonistas dotadas de uma natureza mais assertiva, que ativamente desafiam regras sociais de conduta e transmitem conotações de inconformidade.

No artigo “Literatura infantil, relações de gênero e imaginário: um estudo sobre a expressão do feminino nos contos de fada” (2018), Luiza Bressan *et al.* observou que a caracterização das princesas, em especial, é intrinsecamente vinculada a um ideal de beleza que reforça uma imagem de “mulher perfeita”. Analisando a descrição de variadas heroínas, a autora constatou que a beleza natural e eurocêntrica<sup>16</sup> das personagens, juntamente com uma índole “dócil, pura e cuidadora”, é frequentemente enfatizada nos contos, fortalecendo estereótipos de beleza e submissão. Sobre *Rapunzel*, por exemplo, a autora argumenta que a condição de prisioneira da princesa acaba narrativamente resguardando sua inocência:

A princesa dos cabelos longos e dourados foi aprisionada na torre por ser bela e na torre seus atributos ficariam entocados. É uma espécie de encastelamento que superprotege a menina-moça, enredando-a para que fique entocada. Reforça-se a ideia da pureza intocada, virginal, como principal atributo do feminino.” (BRESSAN *et al.*, 2018, p. 18).

Em contraposição, as antagonistas femininas (mesmo que às vezes também dotadas de beleza), nunca são descritas como “puras, angelicais e doces”, mas sim “orgulhosas e dominadoras”, como é o caso da madrasta má de *Branca de Neve*, que, apesar de bela, não suporta a ideia de ser superada: “A beleza, neste contexto, é marca de poder, de dominação” (BRESSAN *et al.*, 2018, p. 15).

---

<sup>16</sup> “Pela semelhança com os mitos, os contos de fadas também traduzem esse desejo do tempo primordial, reforçando a permanência da beleza, dos cabelos longos, os olhos claros, da tez alva. Estes atributos da imagem feminina expressam a ideia da beleza eurocêntrica, promovendo uma espécie de apagamento da beleza oriental, africana, indígena, etc.” (BRESSAN *et al.*, 2018, p. 19).

Segundo Rowe (1979), o desfecho narrativo destas personagens — seja ele em forma de recompensa ou punição — é o que determina moralmente quais valores femininos devem ser encorajados e quais, evitados. O matrimônio, por exemplo, é uma recompensa amplamente empregada na conclusão dos contos para as protagonistas femininas virtuosas, como podemos observar na trajetória das heroínas de *Branca de Neve*, *A Bela Adormecida* e *Cinderela* — esta última cujo casamento é também acompanhado de uma ascensão social:

Uma leitura estritamente moral atribuiria essas recompensas unicamente à virtude da heroína; porém, a ligação ficcional entre o despertar sexual e o recebimento de grande riqueza implica uma causalidade mais sutil. Como a heroína adota as virtudes femininas convencionais, ou seja, a paciência, o sacrifício e a dependência, e *porque* ela se submete às necessidades patriarcais, ela conseqüentemente recebe tanto o príncipe quanto uma garantia de segurança social e financeira por meio do casamento. O status e a fortuna nunca resultam do auto-esforço feminino, mas sim da assimilação passiva na esfera do marido. (ROWE, 1979, p. 246, tradução nossa)

É importante ressaltar que as heroínas virtuosas em nenhum momento demonstram um desejo pessoal de manutenção ou ganho de *status* pelo matrimônio. Pelo contrário, a recompensa das princesas é apresentada como uma consequência narrativa de seu comportamento moralmente louvável. Dessa forma, “os contos implicitamente unem o despertar sexual e a entrega ao príncipe com elevação social e ganho materialista.” (ROWE, 1979, p. 246, tradução nossa).

Já as punições narrativas são normalmente destinadas às personagens femininas antagonistas ou rebeldes que romperam com os ideais de passividade e conformidade esperados. Essas punições podem ser implementadas por meio de um castigo físico (como a morte) ou por uma submissão imposta. Para o primeiro caso, pode-se citar o fim das irmãs invejosas de *Cinderela*, cujos olhos são arrancados por pombos na versão original dos Grimm. Para o segundo caso, pode-se apontar o caso da primogênita de *As 12 princesas bailarinas* (GRIMM, 2014), cuja rebeldia é punida quando ela é reivindicada como recompensa ao soldado inteligente.<sup>17</sup> (ROWE, 1979, p. 247)

(...) Ao punir as exibições de força feminina, os contos advertem, além disso, que qualquer inconformidade disruptiva resultará em aniquilação ou ostracismo social.

---

<sup>17</sup> No conto *As 12 princesas bailarinas*, jovens princesas saem escondido todas as noites para dançar com príncipes em um castelo debaixo da terra, deixando para trás como evidência apenas as solas gastas de seus sapatos. O rei, desesperado para descobrir o paradeiro noturno das filhas, convoca ajuda no reino, oferecendo a mão de qualquer uma de suas filhas para aquele rapaz que conseguisse solucionar o mistério. Drogando seus pretendentes, o plano de fuga das moças continua funcionando, até que, no fim do conto, um soldado inteligente consegue flagrar as jovens. O soldado, então, reivindica como recompensa a princesa mais velha.

Enquanto os leitores se dissociam desses retratos de poder feminino, desafio e/ou auto-expressão, eles prontamente se identificam com a heroína lindamente passiva cuja submissão a papéis louváveis assegura sua felicidade triunfante (ROWE, 1979, p. 248, tradução nossa).

A valorização da beleza e submissão, combinada com a condenação da inconformidade e ambição, também é uma questão narrativa apontada pela autora Anisa Dyah Berlianti, em seu artigo *The stereotypical representation of women in the classic fairy tales Snow White, Cinderella, and Sleeping Beauty*, de 2021. Segundo a autora, essa representação estereotipada das mulheres nos contos populares corrobora a manutenção destes valores no imaginário social:

Felicidade e status foram associados à beleza, passividade e desamparo, enquanto agressividade e ambição foram associadas ao crime, punição e morte (Louie 2012). A melhor coisa que uma mulher pode fazer é ser bonita, educada, obediente e indefesa. A princesa é sempre retratada com extraordinária beleza, sem mencionar outras qualidades como inteligência, coragem ou independência (BERLIANTI, 2021, p. 21, tradução nossa).

É importante levar em conta, no entanto, que essas caracterizações femininas levantadas aqui se tratam de generalizações, não regras absolutas. Estes são apenas padrões narrativos recorrentes para as mulheres dentro desse gênero literário. Porém, quando consideramos a ampla gama dos contos de fadas, existem algumas personagens femininas que, de uma forma ou outra, fogem destes papéis estereotipados. Dentre essas exceções, podemos citar aqui a caracterização da protagonista de *A filha astuta do camponês* (GRIMM, 2014). Neste conto, a personagem feminina utiliza sua inteligência e coragem para solucionar um enigma e conseguir o que quer. Segundo Maureen Thum (1993), apesar dos contos de fadas frequentemente associarem a figura da mulher a um papel passivo e indefeso, histórias como essa contradizem este estereótipo, apresentando personagens femininas ativas e sagazes, que se apoiam em sua perspicácia e conseguem seu final feliz. (THUM, 1993, p. 11). Vale ressaltar, no entanto, que até mesmo em *A filha astuta do camponês* a recompensa dada à heroína é o matrimônio junto ao rei, resultado que concede à camponesa sua ascensão social.

Como já vimos anteriormente, também é importante reiterar que estes valores patriarcais presentes nos contos são certamente um reflexo do contexto em que estas obras foram originalmente concebidas. No contexto feudal europeu (ambientação das histórias), o matrimônio era geralmente a única forma de ascensão social para as mulheres. Mesmo carregando estas marcas históricas em suas narrativas, é interessante notar como os contos de fadas conseguiram preservar sua popularidade no imaginário ocidental até hoje, sendo

avidamente consumidos nos mais variados formatos midiáticos (livros, filmes, séries de TV, videogames e parques temáticos).

Diante de tamanha influência cultural, é compreensível que muitos acadêmicos tenham voltado sua atenção para o impacto formativo que os contos de fadas podem vir a exercer sobre a construção identitária dos gêneros — e em especial, das mulheres. A partir da identificação subconsciente com a heroína dos contos, não é incabível pensar que jovens leitoras possam acabar transferindo para a vida real normas culturais que exaltam valores de passividade, dependência e auto sacrifício como virtudes femininas (ROWE, 1979, p. 237):

Enquanto os leitores se dissociam desses retratos de poder feminino, desafio e/ou autoexpressão, eles prontamente se identificam com a heroína lindamente passiva cuja submissão a papéis louváveis garante sua felicidade triunfante. (...) Enquanto "era uma vez" atrai o leitor para um reino de fantasia atemporal de ogres, fadas, natureza animista, metamorfoses e realização de desejos, a cerimônia de casamento a catapultava de volta à realidade contemporânea. Precisamente esta estreita associação da ficção romântica com a realidade do casamento como uma instituição social prova o fator mais influente na formação das expectativas femininas (ROWE, 1979, pág. 248, tradução nossa).

Esse questionamento sobre os valores formativos dos contos na construção de gênero passou a ser ainda mais relevante com a progressão dos movimentos feministas, a partir do século 19. Afinal, foi durante estes processos de emancipação política que as mulheres passaram a desafiar os ideais românticos conservadores e pôr em questionamento os papéis dicotômicos dos gêneros, tão condicionados na consciência social até então. Para que seja possível compreender como este processo de transformação ideológica ocorreu, e como ele acabou afetando as expectativas da mulher contemporânea diante dos contos de fadas, faz-se necessária uma breve passagem pela luta feminista no ocidente e suas conseqüentes ramificações teóricas.

## 2.2 ONDAS DO MOVIMENTO FEMINISTA

O feminismo como pensamento ideológico em favor das mulheres já fazia parte do radar de artistas e teóricos sociais há mais de cinco séculos, ainda que sem esta nomenclatura.<sup>18</sup> A

---

<sup>18</sup> Grande parte dos historiadores feministas ocidentais considera como “feministas” todos aqueles movimentos que tiveram como causa a luta pelos direitos das mulheres, ainda que estes próprios movimentos não utilizassem esta nomenclatura na época de suas concepções. Já outra parte dos teóricos acredita que o termo deve ser limitado ao movimento feminista moderno e seus descendentes, ou seja, apenas a aqueles que aconteceram a

autora italiana Christine de Pizan, por exemplo, é citada por Simone de Beauvoir, como a primeira mulher a "levantar sua caneta em defesa de seu sexo". (BEAUVOIR, 2011, p. 147)<sup>19</sup> A poetisa, conhecida como pioneira na luta dos direitos das mulheres, foi uma das primeiras autoras a criticar a misoginia no campo literário do século 15. Escritores posteriores que também produziram trabalhos sobre o tema incluem Heinrich Cornelius Agrippa e Modesta di Pozzo di Forzi, no século 16, e Hannah Woolley, Juana Inés de la Cruz e François Poullain de la Barre, no século 17. O termo *féminisme* ("feminismo"), no entanto, só foi de fato aparecer pela primeira vez na França em 1872, na Inglaterra em 1894 e nos Estados Unidos a partir de 1910 (OFFEN, 1987, p. 495).

A história do feminismo moderno ocidental como um movimento de teor político é geralmente dividida em três grandes "ondas". A primeira onda despontou ao final do século 19 e início do século 20 e foi marcada pela luta pelo direito ao sufrágio, principalmente no Reino Unido. Conhecidas como *suffragettes*, o movimento ativista responsável por grandes manifestações públicas<sup>20</sup> teve sua primeira vitória em 1918, com a aprovação do ato *Representation of the people*, que concedeu o direito ao voto para mulheres proprietárias com mais de 30 anos. Em 1928, este direito foi estendido a todas as mulheres acima de 21 anos. (PHILLIPS, 2004, p. 311)

A segunda onda feminista, iniciada nos anos 60, além de continuar a lutar pelo sufrágio (ainda tardio em alguns países europeus), também colocou em pauta questões de conscientização social, tais como o reconhecimento de estruturas patriarcais no nível social que sustentavam a discriminação de gênero. Dentre as mais importantes conquistas feministas desse período, pode-se destacar o lançamento da primeira pílula anticoncepcional<sup>21</sup>, nos Estados Unidos, impulsionado pela contracultura *hippie* de "amor livre".

Entre meados dos anos 80 e início dos anos 90, inicia-se a terceira onda do feminismo, que ampliou seu propósito para além de temáticas essencialistas de feminilidade, focando em experiências individuais de mulheres. A questão da diversidade, em especial, foi muito importante neste contexto. Segundo Amber E. Kinser, nesta época "mulheres de cor ainda

---

partir do século 19. Estes acadêmicos argumentam que todas as práticas de cunho feminista que antecederam este período devem ser denominadas como "protofeminismo".

<sup>19</sup> Obra originalmente publicada em 1949.

<sup>20</sup> Dentre as manifestações, pode-se destacar aqui a morte da feminista e sufragista Emily Davidson, em 1913, que se atirou em frente ao cavalo do Rei George V durante uma corrida em Derby. O episódio acabou levando mais de seis mil mulheres a marcharem pelas ruas de Londres em protesto. (TONIN *et al.*, 2016, p. 63)

<sup>21</sup> "A ideia da criação do contraceptivo foi das feministas Margaret Sanger e Katherine McCormick que se uniram ao cientista Gregory Pincus para desenvolver o medicamento. Em 1961, a pílula também foi lançada na Alemanha." (TONIN *et al.*, 2016, p. 63)

lutavam para que tópicos relacionados à raça ocupassem espaço de destaque dentro do feminismo” (KINSER, 2004, p. 130, tradução nossa). Assim, muitas ativistas desse período passaram a questionar a abrangência do próprio movimento, apontando como este frequentemente privilegiava experiências de mulheres brancas de classe média alta, em detrimento da realidade de outros grupos.

Alguns teóricos propõem ainda o surgimento de uma quarta onda, que teria se iniciado por volta de 2012 com a ampliação das redes sociais. De acordo com a autora Prudence Chamberlain (2017), essa nova onda tem como foco o combate ao assédio sexual, a violência contra a mulher e a cultura do estupro. Dentre as iniciativas de destaque dessa era, que se estende até os dias de hoje, pode-se destacar a *Marcha das mulheres*<sup>22</sup>, em 2017, e o movimento *#Metoo*<sup>23</sup>, iniciado no mesmo ano.

### 2.3 CONCEPÇÕES TEÓRICAS SOBRE GÊNERO

Acompanhando o contexto de transformações ideológicas e políticas fomentadas pelo movimento feminista, as teorias de gênero que se desenvolveram no campo acadêmico ao longo das últimas décadas também buscaram compreender a questão da desigualdade de gênero em suas mais variadas expressões. Utilizando-se de princípios antropológicos, sociológicos e filosóficos, essas teorias exploraram não só a ideia de gênero e suas implicações identitárias, mas também os reflexos político-sociais que um sistema patriarcal de poder pode exercer.

Um dos principais nomes que alavancou o movimento feminista acadêmico foi a ativista francesa Simone de Beauvoir (1908-1986). Conhecida por sua obra-prima *O segundo sexo*, publicada em 1949, a autora explorou as diversas faces da opressão feminina em seus trabalhos, levantando questões que mais tarde iriam servir para fundar as bases teóricas do feminismo contemporâneo. Com a famosa frase “Não se nasce mulher, torna-se mulher”<sup>24</sup> (BEAUVOIR, 2011, p. 330), Beauvoir foi uma das pioneiras a articular uma distinção entre o sexo biológico e a construção sociohistórica de comportamentos estereotipados para homens e mulheres.

---

<sup>22</sup> A *Marcha das mulheres* foi uma manifestação ocorrida em Washington (EUA), em 21 de janeiro de 2017 – um dia após a posse do presidente Donald Trump. O protesto, que abordou uma série de questões (como os direitos das mulheres, da comunidade LGBT e de imigrantes), acabou incitando uma série de outras manifestações semelhantes ao redor do mundo.

<sup>23</sup> *Me Too* é um movimento social contra o assédio e a agressão sexual, no qual vítimas de crimes sexuais compartilham suas histórias online com o objetivo de dar visibilidade ao problema e incentivar outras vítimas a se posicionarem contra seus agressores. A iniciativa começou a se espalhar virtualmente em outubro de 2017, por meio da hashtag *#Metoo*.

<sup>24</sup> No francês original: *On ne naît pas femme, on le devient*.

A diferenciação teórica entre “gênero” e “sexo”, no entanto, só começou a se popularizar no campo acadêmico ao final da década de 1970. No artigo “Gênero: Uma categoria útil para análise histórica” (1989), a historiadora Joan Scott explica que a introdução do termo “gênero” no vocabulário analítico das ativistas norte-americanas foi motivada pela tentativa de distinguir indivíduos para além do determinismo biológico, trazendo uma perspectiva mais focada no “aspecto relacional das definições normativas da feminilidade” (SCOTT, 1989, p. 10). Essa diferenciação foi primordial para que o gênero passasse a ser compreendido como uma forma de distinção identitária subjetiva, que é atribuída sobre o corpo dos homens e das mulheres:

O gênero torna-se, antes, uma maneira de indicar “construções sociais” – a criação inteiramente social de idéias sobre os papéis adequados aos homens e às mulheres. É uma maneira de se referir às origens exclusivamente sociais das identidades subjetivas dos homens e das mulheres (SCOTT, 1989, p. 14).

Em "A tecnologia do gênero" (1987), a autora italiana Teresa de Lauretis também faz uma tentativa de analisar o gênero, propondo quatro princípios condutores para sua definição: 1) o gênero é representação; 2) a representação do gênero é a sua construção; 3) a construção do gênero ocorre pelos “aparelhos ideológicos de Estado” – como a mídia, a escola e a família – e discursos institucionais; 4) “paradoxalmente, a construção do gênero também se faz por sua desconstrução” (LAURETIS, 1987, p. 209). Pode-se observar que, segundo Lauretis, as tecnologias midiáticas exercem grande influência no processo de construção e manutenção dos papéis de gênero sociais. Ela explica que o cinema, por exemplo, tem o poder de reforçar ideologias que frequentemente sustentam estereótipos, como a mulher “sensível” e o homem “viril”.

O entendimento do gênero como construção social inspirou uma série de novas discussões dentro do campo acadêmico feminista. Em 1988, foi a vez da filósofa pós-estruturalista Judith Butler, com seu ensaio “Os atos performativos e a constituição do gênero”. Na obra, a autora apresenta a ideia de que o gênero é um ato performativo — ou seja, ele é um modelo instituído por uma repetição de atos diante de uma plateia social, e não uma identidade inata. Estes atos performativos incluem a forma que uma pessoa fala, anda, se veste e se comporta no convívio social. Nesta visão, as ideias do feminino e do masculino são, portanto, práticas históricas construídas e reforçadas culturalmente:

Nesse sentido, o gênero não é de modo algum uma identidade estável nem locus de agência do qual procederiam diferentes atos; ele é, pelo contrário, uma identidade constituída de forma tênue no tempo – uma identidade instituída por meio de uma repetição estilizada de atos. Além disso, o gênero, ao ser instituído pela estilização do



corpo, deve ser entendido como a maneira cotidiana por meio da qual gestos corporais, movimentos e encenações de todos os tipos constituem a ilusão de um “eu” generificado permanente. Essa formulação desloca o conceito de gênero para além do domínio de um modelo substancial de identidade para um modelo que exige uma concepção de temporalidade social constituída. Significativamente, se o gênero é instituído por atos internamente descontínuos, o aparecimento da substância é precisamente isso: uma identidade construída, uma realização performativa na qual a plateia social cotidiana, incluindo os próprios atores, vem a acreditar, além de performar como uma crença. (BUTLER, 2018, p. 3)

Buscando compreender mais profundamente como essa dicotomia binária construída opera nas relações de poder do convívio social, o renomado sociólogo francês Pierre Bourdieu (1930-2002) publica o livro *A dominação masculina* (1998). Na obra, o autor argumenta que o sistema social do patriarcado é sustentado por uma forma de “violência simbólica”, no qual a manutenção de poder dos homens ocorre por meio de signos. De acordo com Bourdieu, estes signos infiltram-se nas relações sociais de forma imperceptível, alterando a forma de pensar dos indivíduos nelas envolvidos:

A divisão entre os sexos parece estar “na ordem das coisas” como se diz por vezes para falar do que é normal, natural, a ponto de ser inevitável: ela está presente, ao mesmo tempo, em estado objetivado nas coisas (na casa, por exemplo, cujas partes são todas “sexuadas”), em todo o mundo social e, em estado incorporado, nos corpos e nos *habitus* dos agentes, funcionando como sistemas de esquemas de percepção, de pensamento e de ação. (BOURDIEU, 2012, p.17).

A violência simbólica acabaria, portanto, naturalizando um sistema de opressão binário, que foi, na verdade, historicamente construído. Em uma tentativa de “historicizar o natural”, Bourdieu traz uma análise etnográfica de uma sociedade em particular: a Cabília, na região da Argélia. Com uma sociedade predominantemente androcêntrica,<sup>25</sup> a região apresenta uma organização social que é definida por oposições homólogas.<sup>26</sup> O autor explica que essas dicotomias são refletidas na conotação oposta dos gêneros, sendo o feminino (negativo) marcado pela falta do masculino (positivo). O espaço feminino na sociedade é, portanto, limitado por uma série de símbolos – desde roupas e costumes, até a própria língua. (BOURDIEU, 2012, p.18)

---

<sup>25</sup> O termo “androcêntrico” “refere-se à tendência para assumir o masculino como único modelo de representação coletiva, sendo os comportamentos, pensamentos ou experiências, associados ao sexo masculino, ou que devem ser tidos como padrão” (Disponível em: <<https://www.dicio.com.br/androcentrica/>>).

<sup>26</sup> “A divisão das coisas e das atividades (sexuais e outras) segundo a oposição entre o masculino e o feminino recebe sua necessidade objetiva e subjetiva de sua inserção em um sistema de oposições homólogas, alto/baixo, em cima /embaixo, na frente/atrás, direita/esquerda, reto/curvo (e falso), seco/úmido, duro/mole, temperado/insosso, claro/escuro, fora (público) /dentro (privado) etc.” (BOURDIEU, 2002, p. 16).

Assim como Lauretis (1987), Bourdieu pontua que este simbolismo dicotômico é reforçado pelas tecnologias midiáticas presentes, sejam elas o jornalismo, o cinema ou a publicidade. Segundo o autor, a exposição a estes meios de comunicação levam as pessoas a atribuir certos signos para cada gênero. Símbolos que denotam futilidade e infantilidade são associados às mulheres; e aqueles que denotam sobriedade e virilidade são associados aos homens. (BOURDIEU, 2012, p.108) Estes símbolos vão ficando tão enraizados na forma de pensamento social que as próprias mulheres acabam aceitando esta relação de dominação e submissão como algo natural, muitas vezes sustentando comportamentos patriarcais de forma inconsciente.

No artigo “Corpos Reconfigurados” (2000), a autora Elizabeth Grosz também explora essa dicotomia de valores entre o feminino e o masculino. Para ela, essa oposição conotativa entre homens e mulheres é um reflexo de uma histórica ideologia filosófica na qual a mente (razão) é vista como algo positivo e o corpo (sexualidade) como algo negativo. De acordo com Grosz, a sexualidade feminina e a sua capacidade reprodutiva são frequentemente utilizadas como características definidoras – e simultaneamente redutoras – da experiência feminina: “A oposição macho/fêmea tem sido intimamente aliada à oposição mente/corpo. (...) Essas mesmas funções tornam a mulher vulnerável, necessitando de proteção ou de tratamento especial, conforme foi variadamente prescrito pelo patriarcado” (GROSZ, 2000, p. 67). Assim, Grosz explica que o sistema patriarcal encontra na “natureza” do corpo feminino uma auto-justificava conveniente para a desigualdade de poder das relações sociais, atribuindo às mulheres valores de fragilidade, imperfeição, não-confiança e descontrole emocional:

Os corpos das mulheres são julgados em termos de uma “desigualdade natural”, como se houvesse um padrão ou medida para o valor dos corpos, independentemente do sexo. Em outras palavras, a especificidade corporal das mulheres é usada para explicar e justificar as posições sociais e as capacidades cognitivas diferentes (leia-se: desiguais) dos dois sexos. Por implicação, os corpos das mulheres são presumidamente incapazes das realizações masculinas, sendo mais fracos, mais expostos à irregularidades (hormonais), intrusões e imprevistos (...). Apoiando-se no essencialismo, no naturalismo e no biologismo, o pensamento misógino confina as mulheres às exigências biológicas da reprodução na suposição de que, dadas certas transformações biológicas, fisiológicas e endocrinológicas específicas, as mulheres são, de algum modo, mais biológicas, mais corporais e mais naturais do que os homens (GROSZ, 2000, p. 68).

Essas conotações de inferioridade feminina e, em contrapartida, de superioridade masculina são concepções culturais que acabam operando na esfera social desde a juventude.

Uma pesquisa<sup>27</sup> realizada em 2011 entre estudantes e professores da rede pública de Goiânia (GO), por exemplo, ilustra como estas conotações dicotômicas de masculinidade e feminilidade estão presentes no contexto brasileiro. Nas respostas dos entrevistados observa-se que a identidade feminina é amplamente marcada por atributos de sensibilidade e delicadeza:

Ao questionar estudantes, professores e gestores acerca dos comportamentos típicos das mulheres, observou-se que determinadas respostas apontavam para uma identidade feminina demarcada pela fragilidade, sensibilidade e outros aspectos considerados intrínsecos ao “ser mulher”, tais como: “de ser delicada, de ser comportada”, “ser carinhosa, ser amorosa, ser bonita, inteligente, atenciosa”, “meiguice, carinhos, beleza, compreensão, amizade, sensualidade, fragilidade, determinação”, são “mais sensíveis [...]”, “mais frágeis e emocionais. Usam mais a emoção e não a razão. Se apegam a detalhes”, apresentam “gestos leves, delicados, com variedade, o que demonstra essa correspondência entre o ideal feminino como sendo “sensível” (RESENDE, 2011, p. 71).

Estes símbolos de fragilidade atribuídos ao corpo da mulher ficam ainda mais evidentes quando trazemos para comparação os atributos de masculinidade nomeados pelos mesmos entrevistados. Além de enfatizar adjetivações que conotam valores de força e agressividade, a presença do estereótipo do “macho-alpha” (dominante e conquistador de mulheres) nas descrições indica também a cultura heteronormativa que é imposta desde cedo na formação identitária dos jovens:

Nessa perspectiva, toda uma rede social constituída historicamente se encarrega de imbricar sobre o homem “gestos, movimentos, reações masculinas, todo o capital de atitudes que contribuirão para se tornar um homem”, o que, nas respostas dos estudantes, se traduz em aspectos como “violentos, apelões, muito briguentos”, “[...] mandões”, “ser agressivo [...]”, “ser valente e bravo”. Estas respostas evidenciam alguns dos valores impostos ao homem para adquirir o status de masculinidade. (...) Estudantes, ao descreverem comportamentos masculinos, ilustram como estes estereótipos estão presentes no contexto escolar e se convergem para o ideal heterossexual, tais como “safados, tarados”, “banca o gostosão”, “não podem ver uma mulher que já estão mexendo”, “mulherengos”, “fica com [a] idéia poluída às vezes quando vê mulher bonita” (RESENDE, 2011, p. 79).

As respostas apresentadas na pesquisa evidenciam como um comportamento dominante – e frequentemente sexual sobre as mulheres – é naturalizado na construção da identidade masculina. Concomitantemente, o padrão da sexualidade heterossexual também é reforçada no convívio dos jovens através de uma “forte vigilância dos estereótipos que designam os modos

---

<sup>27</sup> Retirada do artigo “Olhares sobre os corpos e a construção de “homens” e “mulheres” na escola” (RESENDE, 2011). Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/motrivivencia/article/view/2175-8042.2011v23n37p69/>>. Acesso em: 10 de mai. de 2022.

“normais” de ser homem e mulher, ratificando o binarismo existente socialmente.” (RESENDE, 2011, p. 76).

A desconstrução destes valores ideológicos e patriarcais, tão engrenados na cultura ocidental, passa a ser, portanto, o grande desafio do feminismo contemporâneo. Afinal, uma desconstrução de tamanha magnitude não é uma tarefa fácil. As tecnologias sociais, discursos e práticas institucionalizadas da vida cotidiana são frequentemente responsáveis pela reprodução destes ideais de gênero. A mulher de hoje – inserida em uma era ideologicamente mais feminista, mas que ainda carrega latentes expectativas patriarcais de comportamento – encontra-se, portanto, em um lugar um tanto ambíguo.

No livro *A terceira mulher: permanência e revolução do feminino* (2000), o filósofo francês Gilles Lipovetsky dialoga sobre os diferentes papéis femininos ao longo das décadas e defende que a mulher contemporânea está inserida em um parâmetro inédito. Para tanto, o autor cunha o conceito de “Terceira Mulher”, que ele mesmo define como um modelo que “comanda o lugar e o destino social do feminino”. (LIPOVETSKY, 2000, p. 236). Segundo ele, a lógica de subordinação feminina perante os homens já não se aplica de forma profunda nas circunstâncias da mulher ocidental, deixando de definir suas significações imaginário-sociais:

Desvitalização do ideal da mulher no lar, legitimidade dos estudos e do trabalho femininos, direito ao voto, “descasamento”, liberdade sexual, controle da procriação: manifestações à inteira disposição de si em todas as esferas da existência, dispositivos que constroem o modelo da “terceira mulher” (LIPOVETSKY, 2000, p. 237).

O autor ressalta, no entanto, que embora essa ruptura seja historicamente importante, ela não deve ser interpretada de forma ingênua. Afinal, essa mudança ideológica (que inclusive varia entre culturas e instituições legais) não extingue as ainda resistentes desigualdades entre os gêneros:

Registrando a reprodução sistemática das desigualdades, alguns se esforçam em sustentar a tese de uma “invariância da diferença estrutural das posições entre homens e mulheres. (...) Duas interpretações da evolução das relações entre os sexos devem ser conciliadas: a da continuação sem ressalvas da assimetria dos gêneros e a do fim da divisão social dos papéis de sexo” (LIPOVETSKY, 2000, p. 238).

Tonin *et al.*, no artigo “O papel da mulher nos Contos de Fada contemporâneos” (2016), utilizam-se do conceito de “Terceira Mulher” para realizar um estudo de caso do filme

“Malévola” (2014)<sup>28</sup>, analisando a construção da protagonista sob a ótica desse novo modelo feminino, proposto por Lipovetsky. Para as autoras, a mulher contemporânea descrita pelo autor é marcada por uma autonomia singular à medida que não é mais refém de grande parte das significações tradicionais imaginário-sociais de mulher, mas ainda carrega certos ideais românticos:

Mesmo no auge do período de mudança, os sonhos de amor nunca foram renunciados: ainda que as mulheres se distanciassem da linguagem romântica e não desejassem sacrificar os estudos e empregos em troca de um casamento, isso não impediu que ainda sonhassem com o grande amor, mesmo que sem as convenções matrimoniais. São libertas do padrão único de amor feminino de encerramento doméstico e dedicação sem limites, mas outros ideais ainda se mantêm, como o do “verdadeiro amor” (TONIN *et al.*, 2016, p. 62).

A mentalidade da mulher contemporânea descrita por Tonin *et al.* (2016) estaria situada, assim, em um espaço de encontro entre convenções românticas conservadoras e princípios de emancipação feminina modernos. Para Rowe (1979), as redefinições dos papéis sociais femininos trazidas pelos progressivos movimentos de libertação do século 20 fez com que esta nova mulher alterasse sua percepção sobre os ideais presentes nos contos de fadas. Segundo ela, os valores conservadores e patriarcais marcados nestas narrativas não são mais vistos como idealizações românticas, mas sim como forma de escapismo nostálgico:

Os contos de fadas, portanto, não fornecem mais validações míticas do comportamento feminino desejável; em vez disso, parecem mais puramente escapistas ou nostálgicos, tendo perdido sua potência por causa da crescente distância entre a prática social e a idealização romântica. (ROWE, 1979, p. 240).

Considerando essa antítese ideológica que perpassa as expectativas românticas da mulher contemporânea, é interessante pensar como a indústria cultural de hoje encara o desafio de continuar revistando as narrativas dos contos de fadas. Afinal, quais seriam os critérios de avaliação utilizados na elaboração de uma adaptação desse gênero para a audiência de hoje? Será que os valores patriarcais, tão predominantes nas histórias originais, seriam transportados e bem recebidos no contexto atual? Ou será que as mudanças narrativas, necessárias para a digestão ideológica do consumidor contemporâneo, acabariam também removendo valores identitários das obras originais no processo?

---

<sup>28</sup> O filme estadunidense, dirigido por Robert Stromberg, retrata a história da antagonista do conto de fadas “A Bela Adormecida”, cujo longa foi produzido pela Disney, em 1959.

### 3 OS DESAFIOS DO TRANSPORTE CONTEXTUAL DA ARTE

Qualquer tipo de arte, seja ela literária, auditiva ou visual, está sujeita às condições socioculturais do contexto no qual foi criada. Como já vimos, a conjuntura em que uma obra se insere pode refletir, mesmo que indiretamente, uma série de valores e ideais subjacentes. Esta questão torna-se ainda mais relevante quando consideramos o transporte contextual da arte ao longo do tempo e espaço, como fundamentalmente ocorre nas adaptações.

De acordo com Linda Hutcheon, em seu livro *Uma teoria da adaptação* (2013), quando optamos por analisar uma adaptação, é crucial que o contexto de produção daquela obra em questão seja ressaltado: “Nem o produto nem o processo de adaptação existem num vácuo: eles pertencem a um contexto – um tempo e um lugar, uma sociedade e uma cultura”. (HUTCHEON, 2013, p. 17). Para a autora, nenhuma adaptação é uma simples replicação, uma cópia fidedigna e precisa. À medida que histórias “viajam” acontece uma inevitável migração entre o contexto de criação e o de recepção. Mesmo quando não há um esforço consciente de atualização da narrativa ou de alteração do cenário, por exemplo, a ocorrência de mudanças na obra adaptada é irrevogável.

Para que possamos analisar as particularidades da adaptação e enriquecer nossas reflexões acerca da versão fílmica contemporânea (*Once upon a mattress*) do conto de fadas *A princesa e a ervilha* (no capítulo 4), discorreremos sobre dois conceitos teóricos: cultura da convergência (JENKINS, 2009) e entextualização (BAUMAN; BRIGGS, 2006).

#### 3.1 (RE) LOCALIZANDO UM DISCURSO

No século 21, a produção de adaptações tornou-se um assunto ainda mais em voga, em boa parte graças às mudanças culturais e comunicativas que as novas mídias trouxeram para o mundo globalizado. O autor e pesquisador midiático Henry Jenkins, em seu livro *Cultura da Convergência* (2009), buscou compreender com maior clareza como esta nova esfera comunicativa afetou o desenvolvimento do mundo contemporâneo. Na obra, Jenkins explora a relação entre três grandes fenômenos: convergência dos meios de comunicação, cultura participativa e inteligência coletiva (JENKINS, 2009, p. 29). O autor explica que o aumento do fluxo de conteúdos através das plataformas digitais acabou ampliando a cooperação entre mercados midiáticos de tal forma, que modificou o comportamento do público consumidor, expandindo seu poder participativo na cadeia comunicacional:

Bem-vindo à cultura da convergência, onde velhas e novas mídias colidem, onde a mídia corporativa e a mídia alternativa se cruzam, onde o poder do produtor e o poder do consumidor interagem de maneiras imprevisíveis. A cultura da convergência é o futuro, mas está sendo moldada hoje. Os consumidores terão mais poder na cultura da convergência – mas somente se reconhecerem e utilizarem esse poder tanto como consumidores quanto como cidadãos, como plenos participantes de nossa cultura (JENKINS, 2009, p. 343).

Nesta era de novas tecnologias midiáticas foi ficando cada vez mais comum a “reapropriação” de conteúdos e a produção midiática cooperativa. Segundo Jenkins, o consumidor de hoje deixou de apenas absorver conteúdo passivamente, tornando-se um participante ativo do processo comunicativo, capaz de criar e compartilhar produções em ambientes coletivos. Isso porque a era digital possibilitou que qualquer indivíduo com acesso à internet pudesse produzir e disseminar conteúdos autorais em tempo real para qualquer parte do mundo. Dessa forma, a “reapropriação” de produções da mídia tradicional foi se tornando uma prática cada vez mais popular no meio online, de modo que novas leituras e significados fossem produzidos.<sup>29</sup>

O autor faz questão de ressaltar também o *status* que determinados influenciadores da web carregam sob a opinião pública (JENKINS, 2009 p. 189). Quanto mais intenso o compartilhamento de informações, maior é o poder de alcance do discurso destes formadores de opinião. Nessa nova cultura participativa, a avaliação dos internautas é um ponto crucial para a mensuração do sucesso ou do fracasso de uma produção. É inevitável, assim, que as grandes empresas de entretenimento estejam constantemente monitorando a recepção do público nas redes, observando os movimentos socioculturais do universo online e moldando seus produtos midiáticos a fim de atender aos eminentes desejos dos consumidores.

Também interessados na questão do discurso na contemporaneidade, os antropólogos norte-americanos Richard Bauman e Charles Briggs, em seu artigo “Poética e Performance como perspectivas críticas sobre a linguagem e a vida social” (2006), cunharam o conceito de “entextualização”. Segundo eles, o termo refere-se ao processo de “relocalização” de um texto, ou seja, de extrair um texto de seu contexto original e inseri-lo em outro, de forma que ele se torne um novo texto, com novas interações e novos significados.

---

<sup>29</sup> A comunidade de fãs nas plataformas online, por exemplo, é responsável pela produção de diversos tipos de manifestações artísticas que consistem em “reapropriações” de obras originais, como *fanfictions*, *fanarts* e *cosplays*.

Em termos simples, apesar disto estar longe de ser simples, é o processo de tornar o discurso passível de extração, de transformar um trecho de produção linguística em uma unidade – um texto – que pode ser extraído de seu cenário interacional. Um texto, então, nesta perspectiva, é discurso tornado passível de descontextualização. Entextualização pode muito bem incorporar aspectos do contexto, de tal forma que o texto resultante carregue elementos da história de seu uso consigo (BAUMAN; BRIGGS, 2006, p. 206).

Para Bauman e Briggs, portanto, quando um discurso é inserido em um novo contexto, ele não carrega consigo apenas traços de sua história, mas também o potencial de produzir efeitos de leituras inéditos sobre seu novo leitor ou ouvinte. Mapeando de forma mais precisa esse processo transformacional, os autores explicam que é preciso atentar a certos elementos, funções e significados. Eles enumeram, assim, seis dimensões de transformação inter-relacionadas: enquadre (*framing*); forma (*form*); função (*function*); localização indicial (*indexical grounding*); tradução (*translation*); e estrutura emergente (*emergente structure*). (BAUMAN; BRIGGS, 2006, p. 209).

Segundo Silva (2014), as observações trazidas por Bauman e Briggs (2006) são essenciais para entender “a viagem de signos” que acontece durante o transporte contextual da arte:

Compreender um enunciado, assim, implica compreender o lugar desse elo na longa cadeia de suas múltiplas recontextualizações. (...) Não estou aqui reivindicando que linguistas se transformem em etnógrafos (o que não seria ruim, se aceitarmos que a linguística é uma ciência social), mas sim que tenham sensibilidade ou vigilância etnográfica em suas análises dos textos” (SILVA, 2014, p. 69).

Para ele, reconhecer a qualidade etnográfica de um enunciado é um ponto enriquecedor para qualquer pesquisa acadêmica de cunho linguístico, especialmente quando lidamos com recontextualizações.

### 3.2 O ESTUDO DE ADAPTAÇÕES

Essa viagem contextual de signos, descrita por Bauman e Briggs (2006), faz parte dos fundamentos de uma adaptação. Isso porque o processo adaptativo fundamentalmente engloba a passagem de um contexto para outro, como podemos observar na própria definição do termo. De acordo com o *Dicionário Houaiss de Língua Portuguesa*, adaptação é a “transposição de uma obra literária para outro gênero; (...) ato ou efeito de converter uma obra escrita em outra



forma de apresentação, mantendo-se ou não o gênero artístico da obra original e o meio de comunicação através do qual a obra é apresentada.”<sup>30</sup> (HOUAISS, 2001, p.78).

A professora britânica Julie Sanders, em seu livro *Adaptation and appropriation* (2017), explora as múltiplas facetas desse processo transformativo, observando as diversas maneiras que a literatura e o cinema contemporâneos reinterpretem obras de arte. Segundo ela, a produção de adaptações é geralmente motivada por dois possíveis propósitos: oferecer comentários sobre o texto-fonte (realçando possíveis motivações latentes e expressando elementos marginalizados) ou revitalizar uma narrativa (atualizando o material original a fim de torná-lo relevante para uma nova audiência). “Isso certamente pode ser visto como o impulso artístico de muitas adaptações dos chamados romances “clássicos” para a televisão e o cinema.” (SANDERS, 2017, p. 23)

Já sobre a análise acadêmica dessas produções, Sanders ressalta que “os estudos de adaptação apresentam um rico léxico de termos: “versão, variação, interpretação, continuação, transformação, imitação, pastiche, paródia, falsificação, caricatura, transposição, reavaliação, revisão, reescrita, eco” e etc. (SANDERS, 2017, p. 22, tradução nossa). No entanto, como muitas vezes uma obra acaba se enquadrando em múltiplas categorias (que apresentam objetivos e intenções completamente diferentes), uma das abordagens mais adotadas pela academia é uma espécie de “estruturalismo aberto”. Dentro dessa perspectiva, a intenção não é limitar categoricamente as leituras de uma obra, mas sim celebrar e explorar as variadas interações que a mesma favorece.

Sanders defende ainda que o objetivo da teorização sobre adaptações deve ser, antes de mais nada, o pensar crítico. Para a autora, não se deve embarcar na jornada de análise de uma obra procurando julgar seu valor artístico de forma dogmática:

Exames intelectuais ou acadêmicos desse tipo não visam deliberadamente identificar adaptações ‘boas’ ou ‘ruins’. Com que fundamento, afinal, tal julgamento deveria ser feito? (...). Os estudos de adaptação precisam ser entendidos como um campo engajado com processo, ideologia e metodologia, em vez de encorajar julgamentos de valor polarizados (SANDERS, 2017, p. 24).

Em uma linha de pensamento semelhante, o autor Robert Stam, em seu artigo “Teoria e prática da adaptação” (2006), argumenta que a tendência polarizante e julgadora da crítica por vezes faz um “desserviço” ao estudo de adaptações. Ele exemplifica que a própria linguagem

---

<sup>30</sup> Foram consideradas apenas as definições aplicáveis para o contexto literário.

convencionalmente utilizada nestes espaços revela um caráter moralista, preconceituoso e pessimista sobre adaptações:

Termos como “infidelidade”, “traição”, “deformação”, “violação”, “abastardamento”, “vulgarização”, e “profanação” proliferam no discurso sobre adaptações, cada palavra carregando sua carga específica de ignomínia. “Infidelidade” carrega insinuações de pudor vitoriano; “traição” evoca perfídia ética; “abastardamento” conota ilegitimidade; “deformação” sugere aversão estética e monstruosidade; “violação” lembra violência sexual; “vulgarização” insinua degradação de classe; e “profanação” implica sacrilégio religioso e blasfêmia. Embora seja fácil imaginar um grande número de expressões positivas para as adaptações, a retórica padrão comumente lança mão de um discurso elegíaco de perda, lamentando o que foi “perdido” na transição do romance ao filme, ao mesmo tempo em que ignora o que foi “ganhado” (STAM, 2006, p. 19).

Como é possível observar, esse senso de superioridade axiomática da literatura sobre o cinema é criticado por Stam. Segundo ele, hoje, um dos grandes desafios do estudo acadêmico de adaptações é desconstruir esse esquema hierárquico e vertical de referência. O autor argumenta que a conceptualização de adaptação precisa ser repensada de forma que haja menos interesse “em estabelecer hierarquias verticais de valor do que em explorar relações horizontais entre mídias vizinhas” (STAM, 2005, p. 9). Isso significa considerar que o gênero de adaptação não está acima e nem abaixo de sua obra original, se apresentando com um significado próprio e distinto.

A adoção de uma perspectiva crítica mais tolerante e compreensiva de estudo, como a defendida por Stam (2005) e Sanders (2017), permite que a comparação entre texto-fonte e adaptação seja feita sem o peso do juízo de valor sobre as escolhas realizadas. É interessante ressaltar que isso não significa que possíveis interpretações e efeitos de leitura são negligenciados por esta análise, pelo contrário. A avaliação destes aspectos é incentivada. O que é desencorajado é apenas a rotulação taxativa do valor positivo ou negativo destes aspectos, visto que este é um parâmetro variante e subjetivo.

### 3.3 (RE) IMAGINANDO OS CONTOS DE FADAS

Mesmo séculos após sua concepção, o gênero dos contos de fadas continua a resistir na memória cultural da sociedade ocidental, atravessando novas mídias e incorporando novas temáticas, de modo a estabelecer sua própria espécie de “museu imaginário”. Esta ideia, cunhada pelo intelectual francês André Malraux, em 1957, refere-se a ideia de um “conjunto de obras que faz parte das lembranças e memórias de cada indivíduo, sem conhecer a obra em si

de fato, mas apenas o contato com a reprodução da imagem” (*apud* NUNES, 2018). O caráter continuamente variável dos contos permite que eles sejam discutidos por meio dessa ótica, à medida que “sempre que um novo conto de fadas surge, pode-se observar que certos elementos foram retirados daquele grande acervo de contos existentes ou, no sentido de Malraux, do museu de contos imaginado” (EISFELD, 2015, p. 20, tradução nossa).

Em *The Enchanted Screen: The Unknown History of Fairy-Tale Films* (2015), Jack Zipes concorda que, diferentemente de como acontece com outros tipos de literatura, a adaptação de contos de fadas envolve muito mais de que apenas a reinterpretação de um único texto original. Como cada conto contém uma variedade de versões, a história pode diferir nas memórias dos indivíduos envolvidos na produção de uma adaptação. Assim, o material-fonte dos contos de fadas nunca é fixo, mas sim “flexível e fluido” (ZIPES, 2011, p. 8).

Essa qualidade flexível e singular pode ser um dos fatores contribuintes para a copiosa tendência de produções deste gênero literário. Procurando averiguar essa questão, a autora Conny Eisfeld, em sua obra *How Fairy Tales live happily ever after: The art of adapting Fairy Tales* (2015), explora como o conto de fadas, em particular, é favorável à adaptação. Segundo ela, esse tipo de narrativa possui uma série de características que colaboram para o processo adaptativo. A forma de prosa curta, por exemplo, permite que os adaptadores “preenchem lacunas”, estendendo a história ou indo além daquilo que ela originalmente propõe. Além disso, a qualidade atemporal do conto amplia as possibilidades criativas de ambientação, viabilizando diferentes cenários e épocas. (EISFELD, 2015, p. 10)

Eisfeld destaca ainda que, quando os contos são adaptados na contemporaneidade, uma das mudanças mais frequentes e perceptíveis é a elevação do nível de complexidade dos personagens e de suas relações interpessoais. Como já observamos previamente, a qualidade anônima dos personagens (frequentemente rotulados de forma genérica) propicia ao leitor um maior espaço de projeção e identificação pessoal<sup>31</sup>. Em contrapartida, os papéis simplistas, distribuídos entre uma dicotomia de bem e mal (vide: princesa e madrasta ou herói e vilão), acabam sendo superficiais e insuficientes quando transferidos para outro tipo de mídia:

O mundo dos contos de fadas é uma metáfora para um mundo que pode ser pintado em preto e branco. Tudo é bom ou mau, pobre ou rico e assim por diante, e parece não haver nada no meio. No final, o bem será suficientemente recompensado e o mal punido. Em adaptações contemporâneas, no entanto, especialmente produções mais duradouras, como filmes, peças de teatro ou romances, abrem a possibilidade de preencher essa área cinzenta. Assim, o conto de fadas *prima facie* 'simples' pode ser

---

<sup>31</sup> Vide seção 1.1 (BETTELHEIM, 1980).

transformado em um cenário mais complexo e é capaz de abordar e enfatizar mais fortemente as relações interpessoais (EISFELD, 2015, p. 22, tradução nossa).

É por isso que as facetas dos personagens são geralmente ampliadas nas adaptações cinematográficas. A introdução de nomes próprios para os personagens, por exemplo, é um recurso amplamente implementado para ajudar neste processo. Como o formato desse tipo de mídia requer um tempo maior de consumo<sup>32</sup>, também se faz necessária a inserção de cenas roteirizadas que ocupem a extensão do tempo de duração. Dar maior profundidade à caracterização de cada personagem, juntamente com as relações que ele constrói com aqueles ao seu redor, é, portanto, uma estratégia atraente para qualquer adaptação desse tipo de narrativa.

Diferentemente da abordagem pessimista que muitos críticos ainda adotam<sup>33</sup>, Eisfeld advoga pela riqueza que as adaptações podem carregar. Independentemente do quão fiel uma produção é ao material que lhe inspirou, para a autora, uma adaptação possui o potencial de revitalizar a memória de uma obra remota e rerepresentá-la a um novo público. Concordando com essa tese, Zipes (2011) defende o valor que esse processo de reapropriação pode oferecer, ressaltando que, em alguns casos, o conto preservado é tão enriquecido que se torna um "patrimônio cultural documentado" (ZIPES, 2011, p. 11, tradução nossa). Quando o sucesso de uma adaptação é notável, aliás, sua narrativa pode acabar se consolidando na memória popular como a principal versão daquela história, como acontece em muitas produções dos estúdios Disney. Filmes como *Cinderela* (1950) e *A pequena sereia* (1989) são tão populares globalmente que muitas pessoas hoje sequer conhecem seus textos-fontes.

Buscando resgatar a herança cultural que narrativas maravilhosas como estas ainda carregam, este trabalho analisa a seguir um dos contos de fadas mais emblemáticos de Hans Christian Andersen e o compara com uma adaptação contemporânea, a fim de verificar quais mudanças foram implementadas — especialmente aquelas relativas à construção do feminino — e quais efeitos interpretativos essas alterações provocam sobre a história original.

---

<sup>32</sup> Considera-se aqui um breve cálculo comparativo de duração média de tempo entre a leitura de um conto de fadas e a visualização de um filme. Considerando-se uma média de velocidade de leitura de 250 palavras por minuto, a coletânea *Grimms' Fairy Tales* (2011, pela *Puffin Books*), contendo 52 contos, tem um tempo médio de cerca de 400 minutos (Site *Reading Length*, disponível em: <<https://www.readinglength.com/book/isbn-0141331208/>>). Isso significa que a leitura de cada conto levaria em média 7,7 minutos. Comparativamente, a duração média dos 10 filmes de maior bilheteria nos Estados Unidos e Canadá, em 2021, tem por volta de 130,9 minutos. (Site *Statista*, disponível em: <<https://www.statista.com/statistics/1292523/lenght-top-movies-us/#:~:text=In%202021%2C%20the%20average%20length,one%20hour%20and%2051%20minutes/>>>)

<sup>33</sup> Vide seção 3.2 (STAM, 2006).

#### 4 A PRINCESA E A ERVILHA

O conto *A princesa e ervilha* (em dinamarquês: *Prinsessen paa Ærten*) pode ser resumido da seguinte forma: um príncipe procurava incessantemente por uma princesa verdadeira<sup>34</sup> para ser sua noiva. Tendo viajado o mundo todo, ele já havia conhecido muitas princesas, porém, não conseguia ter a certeza de que elas eram genuínas. Triste, ele volta para casa, determinado em se casar apenas com uma princesa “de verdade”. Um dia, durante uma forte tempestade, uma moça aparece no portão da cidade, encharcada da cabeça aos pés, insistindo ser uma verdadeira princesa. Determinada em descobrir se a jovem não estava mentindo, a rainha elabora uma espécie de teste: ela esconde uma única ervilha debaixo de vinte colchões e vinte edredons da cama em que a moça dormiria. (ANDERSEN, 2012, p. 49)

Na manhã seguinte, ao ser perguntada se tinha dormido bem, a jovem responde: “Oh, terrivelmente mal! Quase não preguei olho toda a noite! Sabe Deus o que tinha na cama! Estive deitada sobre qualquer coisa dura que me encheu o corpo de nódoas negras! Foi uma noite horrível!” Assim, todos percebem que a princesa era de fato genuína, pois só uma princesa de verdade teria sido capaz de sentir a ervilha através de todas aquelas camadas de tecido. O príncipe, então, se casa com ela e a ervilha é enviada para um museu, “onde ainda pode ser vista, se ninguém a tirou de lá”. (ANDERSEN, 2012, p. 50)

Este curto conto foi originalmente publicado, em 1835, por Hans Christian Andersen como parte de sua coletânea *Contos de fadas contados para crianças* (*Eventyr, fortalte for Børn*). Embora não exista uma versão tradicionalmente dinamarquesa da narrativa, no prefácio de uma edição posterior (1863), Andersen afirma ter escutado a história durante sua infância. Segundo Tatar, é possível que o autor tenha se inspirado em um conto sueco análogo, *A princesa que se deitou sobre sete ervilhas*<sup>35</sup>, cujo enredo é similar à versão contada pelo dinamarquês. (TATAR, 2013, p. 300)

---

<sup>34</sup> No momento em que o conto apresenta o dilema do príncipe, o uso do termo “verdadeira” pode resultar em uma leitura ambígua: estaria ele em busca de uma princesa comprovadamente da realeza ou de uma mulher genuinamente de valor? Procurando manter essa duplicidade de sentido, este trabalho optou por conservar os termos utilizados em alternância no conto original (segundo a tradução do livro referenciado): “verdadeira”, “genuína” e “de verdade” (ANDERSEN, 2012, p. 49).

<sup>35</sup> No conto sueco, a heroína é uma moça órfã que se passa por uma princesa. Enfrentando um teste proposto pela rainha, no qual um pequeno objeto é colocado sob seu colchão, a moça reclama de uma noite mal dormida e é declarada de sangue real. A moça desta história, no entanto, utiliza-se de um logro para elevar sua posição social, recebendo ajuda de seu animal de estimação que lhe informa sobre o objeto. Por outro lado, “a princesa de Andersen é “genuína” e não precisa mentir sobre seu estado físico” (TATAR, 2013, p. 300)

A sensibilidade da princesa, destacada pelo teste proposto pela rainha, trata-se de um ponto-chave na história. Afinal, é esta característica que irá determinar a realeza da heroína e, conseqüentemente, levará a personagem a conseguir seu final feliz na narrativa. No livro *The Annotated Hans Christian Andersen* (2007), Tatar explica que essa “sensibilidade maravilhosa” abordada por Andersen não é geralmente um tema comum aos contos de fadas. No entanto, alguns contos específicos ao redor do mundo também carregam essa temática:

Um conto indiano narra a inquietação de um príncipe que pensa que dormiu em uma viga de madeira, embora nada mais do que um fio de cabelo seja encontrado em sua cama. Um conto popular italiano chamado “A Mulher Mais Sensível” descreve como a busca de um príncipe por uma noiva termina quando ele encontra uma mulher cujo pé é enfaixado depois que a pétala de uma flor de jasmim cai no dedo de seu pé. (...) A folclorista Christine Kawan documentou a existência de histórias sobre rapazes que são submetidos a um tipo de teste de cama. Esses “caçadores de ervilhas” ou “reis do feijão” descobrem uma ervilha ou um feijão que parece ser um objeto de valor. Eles viajam para um castelo, recebem uma cama de palha e, depois de passarem a noite se revirando por medo de perder o objeto, são reconhecidos como de linhagem aristocrática (não estão acostumados a dormir sobre palha) e são casados com princesas (TATAR, 2007, online, tradução nossa)<sup>36</sup>.

É interessante pontuar também que a origem nobre da princesa é comprovada por meio da sensibilidade da moça, e não por um título herdado. A nobreza encoberta abordada no conto é uma questão possivelmente relacionada à própria história de Andersen. Segundo Zipes (2005), o autor dinamarquês, por ser de origem humilde, por vezes teve que se provar diante da elite de escritores e pensadores europeus: “Ao longo de sua vida, Andersen foi obrigado a atuar como sujeito dominado nos círculos sociais dominantes, apesar de sua fama e reconhecimento como escritor” (ZIPES, 2007, p. 87, tradução nossa). É possível que esta particular posição do autor tenha, portanto, motivado suas narrativas nas quais os menos favorecidos acabam descobrindo uma nobreza interna e genuína (como um patinho feio, ou uma princesa maltrapilha).

#### 4.1 INTERPRETANDO O CONTO

A história de Andersen permanece até hoje como um dos contos de fadas mais conhecidos do autor, consagrando-se no “museu imaginário” das narrativas maravilhosas. Em 1905, o periódico *Journal of Education*<sup>37</sup>, a mais antiga publicação educacional dos Estados

---

<sup>36</sup> Esta obra (TATAR, 2007) só foi encontrada parcialmente disponível online, sem paginação. Disponível em: <[https://books.google.com.br/books?id=4\\_29CQAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=pt-BR#v=onepage&q&f=false/](https://books.google.com.br/books?id=4_29CQAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=pt-BR#v=onepage&q&f=false/)>. Acesso em: 22 de jun. de 2022.

<sup>37</sup> Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/42806381?seq=1/>> Acesso em: 22 de jun. de 2022.

Unidos, recomendou a história para o público infantil, indicando-o para a faixa etária de 8 a 10 anos. Dentre os diversos simbolismos presentes na história, a sensibilidade da princesa é possivelmente o tópico mais controverso entre os acadêmicos, dividindo opiniões e interpretações.

Uma das leituras mais diretas para esta questão é a equivalência da sensibilidade física à uma qualidade que legitima a nobreza, tornando-se uma espécie de excentricidade da aristocracia de “sangue real”. Essa visão pode ser inferida pelas próprias palavras do autor no conto, que escreve: “só uma verdadeira princesa podia ter a pele tão sensível” (ANDERSEN, 2012, p. 50). Segundo Zipes, ao defender a sensibilidade como fator decisivo para a determinação da realeza, Andersen acaba glorificando “a natureza sensível de uma classe de elite de pessoas” (ZIPES, 2014, p. 35, tradução nossa). Para Tatar (2013), no entanto, a sensibilidade da jovem pode ser interpretada em um nível metafórico como algo mais profundo sobre a índole da princesa. Segundo ela, essa qualidade pode ser lida como “uma medida da profundidade de seu sentimento e compaixão” (TATAR, 2013, p. 300). A sensibilidade da moça seria, assim, assimilada como um aspecto singular e altruísta de seu caráter.

Essa percepção é contundente com a ideia de que as heroínas dos contos de fadas (mulheres dignas de admiração) são frequentemente apresentadas com valores de “bondade” e “empatia”, tornando-se representantes de uma suposta “mulher perfeita”<sup>38</sup>. Porém, para Tatar, a protagonista de *A princesa e a ervilha* não se encaixa nesta típica categoria de mocinha passiva. Ela argumenta que a sagacidade da moça em encontrar o príncipe sozinha, em meio à tempestade<sup>39</sup>, fazem dela uma personagem ativa e energética, capaz de enfrentar desafios por conta própria. (TATAR, 2013, p. 300).

Essa leitura de Tatar é possivelmente fomentada pela conotação simbólica que tempestades historicamente carregam na literatura. De acordo com o *Dicionário dos Símbolos* (2003), de Jean-Claude Chevalier e Alain Gheerbrant, a imagem de “tormenta”, quando associada à uma tempestade ou furação, frequentemente simboliza intervenção divina ou grandes mudanças: “A tormenta, tema romântico por excelência, simboliza as aspirações do homem a uma vida menos banal, a uma vida atormentada, agitada, mas ardente de paixão” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2013, p. 888). No livro *The Odd Woman and the City: A Memoir* (2015), a autora Vivian Gornick faz uma interpretação semelhante. Correlacionando a

---

<sup>38</sup> Vide seção 2.1 (ROWE, 1979; BRESSAN *et al.*, 2018).

<sup>39</sup> “Como em *A Pequena Sereia*, uma tempestade sinaliza uma situação de extremo risco, mas produz tipicamente uma oportunidade para uma aliança romântica auspiciosa”. (TATAR, 2013, p. 378)

história do conto à sua vida pessoal, a autora considera que a jornada da princesa é, na realidade, uma forma de manifestação de insatisfação que impulsiona a protagonista à ação:

Ela não está à procura do príncipe, está à procura da ervilha. Aquele momento em que sente a ervilha sob os vinte colchões é o seu momento de definição. É o próprio sentido de sua jornada, a razão por que viajara até tão longe, o que ela veio para declarar: a insatisfação que manterá sua vida cerceada (GORNICK, 2015, p. 54).

É interessante pontuar aqui, no entanto, que esse suposto papel ativo da protagonista é rebatível. À exceção de aparecer no castelo encharcada, não há nenhuma outra indicação durante a narrativa que sugira uma autonomia por parte da personagem. Em nenhum momento a princesa manifesta de maneira direta um desejo ou ambição. Ela não expressa querer casar com príncipe e nem faz uma tentativa ciente de passar no teste da rainha (nem ciência dessa prova ela tem). A sua insistência em ser uma princesa genuína e sua reclamação de uma noite mal dormida são os únicos momentos em que ela se pronuncia no conto. Indo de contramão à perspectiva trazida por Tatar (2013), é possível argumentar, portanto, que os desenvolvimentos do enredo atingem a princesa, independentemente da vontade da mesma. Sua sensibilidade é apresentada como uma qualidade natural que lhe rende uma recompensa, sem que ela tenha que exercer qualquer esforço consciente.

Outra leitura para o conto, apontada por críticos literários, é a interpretação da sensibilidade da princesa como um ideal feminino, e não de nobreza. Esta idealização feminina é justificada pelo fato do príncipe já ter conhecido outras mulheres da realeza, mas só ter encontrado essa qualidade específica na princesa que aparece em seu castelo. A característica de sensibilidade é assim o que diferencia a moça das demais princesas, e a torna ideal como futura esposa na visão do príncipe. O atributo acaba, portanto, concedendo à heroína seu final feliz, consagrado pelo matrimônio. Para esta interpretação, a narrativa transmitiria implicitamente, dessa forma, o valor de que a felicidade da mulher só é atingida em função de sua adequação a um parâmetro patriarcal atribuído sobre seu gênero. Para o escritor Signe Toksvig, essa possível associação torna a história “não apenas indelicada, mas indefensável, na medida em que a criança pode absorver a falsa ideia de que mulheres admiráveis devem sempre ser extremamente sensíveis” (TOKSVIG, 1934).

Em sua tese de doutorado “Tecendo e destecendo: as representações femininas nos contos de fadas da tradição e de Marina Colasanti” (2018), Simone Campos Paulino também adverte sobre o potencial controverso desse aspecto da narrativa, interpretando a sensibilidade da moça como um indicativo do estereótipo frágil da mulher:



Não se trata da sensibilidade do corpo, mas sim, do espírito sensível que se espera, segundo os papéis de gênero, que uma mulher tenha. (...) O incomodo com a menor das nódoas é uma ilustração que expressa, por meio de uma ínfima ervilha, a suposta extremada sensibilidade do feminino. O conto de Andersen pode ser interpretado como uma grande alegoria sobre o que é, presumivelmente, o sexo frágil. Nessa narrativa, vislumbramos o olhar da sociedade patriarcal acerca do que é o ser feminino, apontando para uma ilusória fragilidade natural desse gênero (PAULINO, 2018, p. 89).

Essa estruturação de papéis de gênero que conecta valores de fragilidade ao feminino foi amplamente criticada pelas correntes feministas contemporâneas, que propõem uma desconstrução destes valores. Segundo a professora Ellen J. Esrock (2000), muitas das críticas ao conto partem dessa associação historicamente cultural entre a sensibilidade física e a sensibilidade emocional da mulher. Assim, muitos leitores acabam conectando a imagem de uma “mulher relatando sua experiência física de toque à imagem negativa de mulheres que são hipersensíveis às condições físicas, que se queixam de trivialidades e exigem tratamento especial” (ESROCK, 2000, p. 25, tradução nossa).

Como já foi pontuado previamente, os valores latentes transmitidos pelos contos são assimilados em seu valor simbólico pelo leitor, que cria associações entre os elementos literários e a realidade<sup>40</sup>. Considerando os ideais de cunho patriarcal que possivelmente foram transmitidos através dos séculos por narrativas de contos de fadas<sup>41</sup>, a potencial interpretação da sensibilidade como um ideal feminino ou como um atributo de fragilidade inato da mulher é uma questão importante a se pensar, especialmente quando consideramos a adaptação desta história para audiências contemporâneas.

Outra leitura que merece destaque aqui — e que pode vir a influenciar as demais interpretações aqui citadas — é o suposto tom humorístico e irônico da prosa de Andersen. Na abertura de *A princesa e ervilha*, em sua edição comentada, Tatar (2013) explica que o “tom distraído” e os “toques de humor” adotados por Andersen na história acabam minimizando “muitos traços que poderiam ofender suscetibilidades modernas” (TATAR, 2013, p. 300). Sob esta percepção, o absurdo da “sensibilidade patológica” da moça e a insistência do príncipe em encontrar uma princesa “genuína” seriam, na verdade, elementos deliberadamente jocosos que constroem uma espécie de paródia. De acordo com a autora Jackie Wullschläger, a “linguagem

---

<sup>40</sup> Vide seção 1.2 (BETTELHEIM, 1980).

<sup>41</sup> Vide seção 2.1 (ROWE, 1979; BERLIANTI, 2021).

crua e sem polimento, tom coloquial e energia satírica” de Andersen causou inclusive espanto nos círculos literários da época. (WULLSCHLÄGER, 2005, p. 4)

A presença de um humor irônico e satírico nos textos do autor dinamarquês também é defendida por Jack Zipes, no livro *Hans Christian Andersen: The Misunderstood Storyteller* (2014). Na obra, ele pontua que *A princesa e a ervilha* é um conto sobre “verdadeira nobreza”, mas contado com ironia. (...) Obviamente Andersen estava zombando das curiosas e ridículas medidas tomadas pela nobreza para estabelecer o valor de suas linhagens” (ZIPES, 2014, p. 35).

Considerando que nossa subsequente análise da adaptação fílmica *Once upon a mattress* terá como foco a construção da mulher e seus efeitos interpretativos, é importante que atentemos a dois pontos em particular, aqui levantados: 1) a leitura da sensibilidade como um conceito que perpetua um estereótipo de feminilidade; e 2) o latente tom humorístico do texto original de Andersen.

#### 4.2 ONCE UPON A MATTRESS

*Once upon a mattress* (2005) é um longa-metragem, dirigido por Kathleen Marshall, baseado em um musical de mesmo nome (1959). O espetáculo original, escrito como uma adaptação humorística do conto *A princesa e a ervilha* (1835), obteve considerável sucesso em seu lançamento, sendo levado posteriormente para Broadway. O filme estadunidense, produzido para a televisão, foi ao ar em 2005 como o oitavo episódio da 47ª temporada da série *The Wonderful World of Disney*<sup>42</sup>. Classificado como uma comédia musical, o longa é estrelado por Tracey Ullman, Carol Burnett, Dennis O'Hare, Tom Smothers, Edward Hibbert, Michael Boatman, Matthew Morrison e Zooey Deschanel. Ele conta ainda com 16 composições musicais, produzidas por Mary Rodgers e Marshall Barer.

A recepção do filme foi variada entre críticos e espectadores. Em 2006, logo após sua estreia, o musical foi indicado a dois prêmios do *Primetime Emmy Awards* nas categorias “Melhor figurino para minissérie, filme ou especial” e “Melhor música e letras originais”<sup>43</sup>. Dentre as avaliações mais favoráveis, MaryAnn Johanson (2006), escritora responsável pelo popular site de críticas *FlickFilosopher*, destacou a excentricidade, senso de humor e elenco

---

<sup>42</sup> *The Wonderful World of Disney* é uma série televisiva antológica da Disney, que teve sua estreia na emissora ABC em 1954 sob o nome *Disneyland*. O mesmo programa já foi ao ar em várias outras emissoras. (Disponível em: <[https://disney.fandom.com/wiki/The\\_Wonderful\\_World\\_of\\_Disney/](https://disney.fandom.com/wiki/The_Wonderful_World_of_Disney/)> Acesso em: 25 de jun. de 2022)

<sup>43</sup> Tradução nossa. No inglês original: *Outstanding Costumes for a Miniseries, Movie or a Special*; e *Outstanding Original Music and Lyrics*.

feminino do longa: “A princesa e a ervilha ganha um toque excêntrico, musical e feminista que é tão divertido e fresco hoje quanto deve ter sido quando fez sua estreia na Broadway em 1959 (...) nesta história de homens que se tornam ineficientes por questões de honra, magia ou intromissão materna, e mulheres que se tornam eficientes por força do amor. É raro ver um elenco feminino tão forte com um trio de papéis tão rico” (JOHANSON, 2006, tradução nossa)<sup>44</sup>.

A opinião do público geral *online*, no entanto, mostra-se adversa. No site agregador de *reviews Rotten Tomatoes*<sup>45</sup>, a produção possui uma média de 3.4 estrelas de um total de 5 (56% de aprovação) pelos usuários. Já na base de dados *IMDB*<sup>46</sup>, a média atual é de 6,2 de 10 (62%). De acordo com o site *Dvdizzy*, apesar de divertido e irreverente, o filme não é memorável e a decepção de boa parte do público é compreensível: “Aqueles que gostam da peça pelo espetáculo ou pelos atores provavelmente se oporão às mudanças feitas (...). Outros que esperam apenas um bom e velho filme de princesa podem achar os acontecimentos excessivamente ousados ou irônicos, enquanto aqueles que procuram entretenimento familiar podem se surpreender com o conteúdo sugestivo” (*DVDIZZY*, 2006, online, tradução nossa).<sup>47</sup>

#### 4.2.1 Resumo do filme

Em um reino distante, a rainha Aggravain ordena que nenhum cidadão pode se casar até que seu filho, príncipe Dauntless, se case. Para se manter no poder, a rainha, no entanto, tenta sabotar toda princesa pretendente, submetendo-as a testes absurdos, propositalmente impossíveis de serem cumpridos com êxito. Ela justifica que os testes são essenciais para encontrar uma “princesa genuína”. Enquanto isso, Lady Larkin, uma jovem dama, avisa para Sir Harry, capitão da guarda, que ela está grávida. Ambos concluem que precisam se casar com urgência e Harry sai em busca de uma noiva para o príncipe (*ONCE*, 2005).

Ele traz de volta Winnifred, uma princesa impetuosa e “não-refinada” dos Pântanos do Norte. Animada, a princesa nada pelo fosso do castelo e aparece encharcada. Embora Aggravain estranhe a moça, Dauntless apaixonou-se instantaneamente por ela. Após uma consulta com o mago do castelo, Aggravain decide elaborar um teste de sensibilidade: uma pequena ervilha

---

<sup>44</sup> Disponível em: <<https://www.flickfilosopher.com/2006/02/once-upon-a-mattress-review.html/>> Acesso em: 25 de jun. de 2022.

<sup>45</sup> Disponível em: <[https://www.rottentomatoes.com/m/once\\_upon\\_a\\_mattress/](https://www.rottentomatoes.com/m/once_upon_a_mattress/)>. Acesso em: 25 de jun. de 2022.

<sup>46</sup> Disponível em: <[https://www.imdb.com/title/tt0426148/?ref\\_=tt\\_urv/](https://www.imdb.com/title/tt0426148/?ref_=tt_urv/)>. Acesso em: 25 de jun. de 2022.

<sup>47</sup> Disponível em: <<https://www.dvdizzy.com/onceuponamattress.html/>>. Acesso em: 25 de jun. de 2022.

seria colocada naquela noite debaixo de trinta colchões de penas da cama da moça. Enquanto a noite não chega, Winnifred conhece o mudo Rei Sextimus. O Bobo da Corte explica para ela que o rei estava sob uma maldição que só seria revertida quando a profecia se concretizasse: "O rei só se livrará da maldição, quando o rato devorar o falcão". Enquanto isso, Aggravain diz ao Mago que realizará um baile em homenagem a Winnifred e fará a moça dançar o cansativo Pânico Espanhol para se certificar que ela irá dormir bem e falhar no teste. Lady Larkin, por sua vez, encontra-se com Harry e pede que ele a ajude a trapacear, garantindo o sucesso de Winnifred no teste. No baile, Winnifred acaba adorando a dança e não se cansa.

Em seguida, o Mago vai preparar a cama da princesa para o teste. Lady Larkin acaba vendo a movimentação, mas é descoberta e enviada para a prisão. Após confessar que está apaixonado por Winnifred, Dauntless ajuda a moça a estudar para o teste, que ambos acreditam ser apenas no dia seguinte. Mais tarde, Winnifred encontra Larkin e a liberta. Sextimus ouve secretamente o plano da rainha e repassa a informação para o bobo da corte, Sir Harry e Lady Larkin. Já em seu quarto, mesmo bebendo ópio para dormir, a princesa mostra-se incomodada pelo colchão. Ela tenta descobrir a fonte do desconforto, mas não obtém sucesso.

Na manhã seguinte, Winnifred revela à corte que não conseguiu dormir de jeito nenhum. Desconcertada com a sensibilidade da princesa, a rainha tenta encontrar desculpas para impedir o príncipe de casar com a moça, mas ele manda que ela se cale. Neste momento, o Rei livra-se da maldição e volta a falar, enquanto Aggravain torna-se muda em seu lugar. Todos percebem, então, que a profecia referenciava o momento em que Dauntless finalmente enfrentaria sua mãe. Larkin e Harry, felizes com o noivado do príncipe, revelam à corte sua trapaça: os dois, juntamente com o bobo e o rei, haviam escondido diversas armas medievais entre os colchões da princesa para garantir que ela não dormiria. Ao fim do filme, o príncipe leva Winnifred de volta para a cama (agora livre das armas), mas ela ainda se mostra incomodada. Após Dauntless retirar a ervilha, ela finalmente consegue dormir profundamente, e o longa termina com a frase "e eles viveram felizes para sempre" (*ONCE*, 2005).

#### **4.2.2 Elementos adaptados**

Para que possamos analisar os diferentes efeitos interpretativos que esta adaptação evoca quando comparada ao conto de fadas que lhe inspirou, precisamos primeiramente situar contextualmente a narrativa do filme. Como ponto de partida, é importante considerarmos que o longa se trata fundamentalmente de uma “adaptação de uma adaptação”, já que a história se

desenvolveu ao longo de três diferentes formatos: conto > peça > filme. Várias das decisões estéticas do longa — como cenário, figurino, números musicais e composição — são, portanto, um reflexo do musical que lhe antecedeu, evocando uma clara inspiração teatral.

A ambientação da narrativa é correspondente a uma versão fictícia da era medieval europeia, assim como indicado em *A princesa e a ervilha*, sendo situada em um castelo de um reino distante, governado por uma monarquia, cujos nobres integram o arsenal de personagens. O *design* gótico da construção, assim como os figurinos da nobreza (compostos por vestidos com mangas e saias bufantes e compridas), são elementos remissivos deste período.<sup>48</sup> Não existe, porém, uma preocupação de “precisão histórica” nestes dispositivos cênicos, já que o teor humorístico e teatral da história não necessita de uma real representação da cultura medieval. As coroas utilizadas por Dauntless e Winnifred, por exemplo, não são feitas de metais fundidos, mas sim de um derivado de papel ou tecido.

Classificado como uma comédia musical romântica<sup>49</sup>, a questão do humor é um aspecto que merece destaque aqui. Possivelmente expandindo o tom irônico encontrado na prosa de Andersen<sup>50</sup>, a produção como um todo pode ser considerada como uma paródia. A autora Linda Hutcheon (1989), na obra “*Uma teoria da paródia: ensinamentos das formas de arte do século XX*”, oferece uma definição para este gênero humorístico em particular:

É imitação com distância crítica, cuja ironia pode beneficiar e prejudicar ao mesmo tempo. Versões irônicas de ‘transcontextualização’ e inversão são os seus principais operadores formais, e o âmbito de *ethos* pragmático vai do ridículo desdenhoso à homenagem reverencial. (HUTCHEON, 1989, p. 54).

Para Hutcheon, a releitura cômica trazida pela paródia “tem uma função hermenêutica, com implicações simultaneamente culturais e ideológicas” (HUTCHEON, 1989, p. 13). Isso significa que, através do humor, este gênero é capaz de refletir e comentar valores culturais. No caso de *Once upon a mattress*, existe uma clara intenção de ironizar criticamente certos padrões narrativos (*tropes*) do gênero dos contos de fadas, especialmente aqueles referentes a valores de cunho patriarcal. Na canção, *Happily Ever After*, por exemplo, Winnifred comenta sobre o típico desfecho matrimonial que é esperado das princesas: “Quando a cortina se fecha, não há nada além de amor e sorrisos. Quando o conto de fadas termina, a heroína é sempre uma noiva”

---

<sup>48</sup> Disponível em: <<https://mapadelondres.org/roupas-medievais/>>. Acesso em: 27 de jun. de 2022.

<sup>49</sup> Atualmente, no catálogo do serviço de streaming Disney+, o filme aparece com três categorias de gênero: comédia, musical e romance. (Disponível em: <<https://whatsondisneyplus.com/movie/once-upon-a-mattress/>>. Acesso em: 27 de jun. de 2022.)

<sup>50</sup> Vide seção 4.1 (TATAR, 2013; WULLSCHLÄGER, 2005 ; ZIPES, 2014).

(*ONCE*, 2005, 53min2s, tradução nossa). Na mesma música, ela faz referência a diversos contos famosos, reclamando que outras princesas tinham “vantagens injustas” (como fadas-madrinhas e anões), enquanto ela está sozinha e só pode contar consigo mesma.

Para sua composição paródica, além de alguns momentos de “humor pastelão” (comédia física), uma das estratégias humorísticas mais adotadas em *Once upon a mattress* é o “humor hipócrita”<sup>51</sup>, no qual uma piada é construída a partir de falas ou ações que se contradizem. Um exemplo está na escolha do nome e alcunha<sup>52</sup> nobre do príncipe — *Dauntless the Drab* — que reflete uma contradição cômica. *Dauntless* pode ser traduzido como “destemido”, porém, o príncipe mostra-se como um homem de temperamento quase infantil, frequentemente submisso às ordens da mãe. A alcunha do monarca, no entanto — *the Drab* — reflete a impressão que o personagem passa publicamente, sendo traduzida como “tedioso”. A inocência do monarca é refletida inclusive em seu figurino, frequentemente composto de peças em tons claros de azul e um colarinho branco, possivelmente referenciando a imagem de um babador.

Analisando a narrativa do filme em si, é possível notar que os principais elementos identitários do conto original permanecem presentes: a premissa de encontrar uma “princesa de verdade”, a moça que chega molhada ao castelo, o teste da ervilha elaborado pela rainha para medir a sensibilidade da princesa, o relato da moça sobre sua noite mal dormida pela manhã e a recompensa do final feliz com o matrimônio junto ao príncipe. Os três personagens do conto original permanecem, portanto, presentes no longa. Suas caracterizações, no entanto, são completamente diferentes.

Como é de praxe em adaptações de contos de fadas, os personagens principais recebem nomes próprios e ganham maior complexidade de caráter. Em *Once upon a mattress*, a adição de conversas e canções que explicitam os objetivos, sentimentos e angústias dos personagens ao público tem papel fundamental neste processo de caracterização, além de também ser um veículo para desenvolver conflitos. A canção *The Swamps of Home*, por exemplo, ilustra detalhes sobre a terra de Winnifred, enquanto a música *Sensitivity* serve de veículo para Aggravain elaborar o teste da ervilha. (*ONCE*, 2005).

---

<sup>51</sup> Disponível em: <<https://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Main/HypocriticalHumor/>> Acesso em: 29 de jun. de 2022.

<sup>52</sup> A alcunha refere-se ao apelido pelo qual um cidadão romano era conhecido. No caso dos monarcas, geralmente a alcunha consignava algum traço de personalidade, atributo físico ou feito notável. (Em latim, na Roma antiga era o *agnomen*).

O longa introduz ainda novos personagens à história — Lady Larkin, Sir Harry, Rei Sextimus, o Bobo da Corte e o Mago — cujas presenças contribuem para a adição de enredos secundários na trama. A gravidez de Lady Larkin, a lei que proibía casamentos, além da maldição do Rei, são alguns exemplos dos dramas desenvolvidos a partir do acréscimo destes personagens. Dessa forma, os roteiristas conseguem “preencher as lacunas” da adaptação, alongar o tempo de duração do filme e ampliar a complexidade dos personagens e de suas relações interpessoais<sup>53</sup>.

#### 4.2.3 Construção dos papéis femininos

Dentre os ajustes de caracterização mais relevantes para esta análise estão aqueles feitos às personagens femininas da história. Isso porque as características de cada uma, combinadas com suas trajetórias narrativas individuais, são essenciais para que possamos compreender como o conceito de feminilidade é abordado na adaptação contemporânea e quais efeitos interpretativos estas escolhas provocam em comparação ao conto original de Andersen.

##### a) Princesa Winnifred

A primeira personagem que iremos analisar é a grande protagonista do longa, princesa Winnifred, interpretada pela atriz Tracey Ullman. O papel de Winnifred é crucial na trama: além de representar a princesa que intitula o conto de Andersen, ela é responsável por desencadear a sequência de eventos da história. Assim como sua contraparte literária, a primeira vez que Winnifred aparece no reino, ela também encontra-se encharcada. Porém, diferentemente da princesa do conto, seu estado não é devido a uma inevitável tempestade, mas sim por conta de sua decisão de nadar pelo fosso do castelo. Após escalar as muralhas do edifício, a princesa aparece então completamente molhada, coberta de lodo e descalça. De imediato, o público é apresentado a uma personagem que foge da “conduta cortês” esperada pela nobreza, transgredindo os padrões estéticos e comportamentais esperados de uma típica princesa de contos de fadas<sup>54</sup>.

A versão paródica de heroína que Winnifred simboliza é colocada em evidência logo na primeira música solo da personagem. Utilizando-se do humor hipócrita, na canção *Shy*, Winnifred apresenta-se como uma pessoa tímida, anunciando a informação em alto tom enquanto dança valorosamente com os outros nobres do reino: [suavemente] "Eu sempre fui

---

<sup>53</sup> Vide seção 3.2 (EISFELD, 2015).

<sup>54</sup> Vide seção 2.1 (ROWE, 1979; BRESSAN *et al.*, 2018).

[com voz projetada, em alto tom] TÍMIDA! Eu confesso, eu sou TÍMIDA!" (*ONCE*, 2005, 16min3s, tradução nossa). Durante a música, ela aproveita para procurar pelo potencial noivo, perguntando pelo príncipe sem nenhum tipo de acanhamento.

Os atributos atípicos de Winnifred são refletidos ao longo do filme em diversas circunstâncias. Um exemplo está na alcunha nobre da moça, *the Woebegone*, que pode ser traduzida como “de aparência miserável ou triste”, e espelha sua percepção pública. O próprio figurino da jovem ao chegar no castelo é usado como símbolo de sua proveniência “lodosa”: “De onde eu venho, nós usamos muito verde. Verde-alga, verde-musgo, verde-verde...” (*ONCE*, 2005, 25min31s, tradução nossa). Aliás, o uso dos Pântanos do Norte como local de origem da monarca é possivelmente outra decisão consciente de atribuir à personagem uma conotação “desasseada” e “indelicada”. Ademais, a preferência de Winnifred em ser chamada de “Fred”, apelido frequentemente utilizado para nomes masculinos, é mais um indicador de que a princesa desconstrói valores tradicionais de feminilidade.

Apesar de seu comportamento “desconcertante”, é interessante pontuar que Winnifred logo encanta a todos do reino. A personalidade audaciosa e confiante da princesa, que foge das expectativas de sua posição social, é, assim, apresentada como seu grande ponto de carisma. Em uma cena, por exemplo, é possível ver os serviçais do castelo se aglomerando para ouvir as histórias contadas pela moça. Além disso, o próprio príncipe mostra-se imediatamente atraído por ela. Em seu primeiro diálogo a sós com Winnifred, Dauntless confessa o quanto gosta da moça e, ao ser perguntado o porquê, responde: [em voz sugestiva] “Porque você nadou pelo fosso” (*ONCE*, 2005, 21min26s, tradução nossa). A personalidade de Winnifred é, portanto, o que de fato leva o monarca a querer se casar com ela. Dessa forma, o filme reconhece narrativamente o valor interno e transgressor da personagem, representando-o como um atributo desejável.

Um vínculo romântico que nasce do reconhecimento de valores internos de uma personagem feminina não é um desenvolvimento inusitado na ficção. Na coletânea de contos *As Mil e Uma Noites* (1704), a icônica personagem Sherazade acaba encantando o rei Shariar através de suas histórias fantásticas. Apesar de sua beleza externa, o que diferencia Sherazade das demais (finadas) mulheres do monarca é um atributo interno. Sua esperteza e habilidade com as palavras acaba fazendo o rei se apaixonar por ela, conseqüentemente salvando-a do mesmo destino fatal de suas predecessoras.

O aspecto romântico do filme é, aliás, mais um ponto que diferencia sua narrativa da encontrada no conto original. Enquanto *A princesa e a ervilha* não apresenta nenhuma indicação



de um elo amoroso entre o príncipe e a princesa, o longa explora o relacionamento dos dois de forma bem mais emotiva. Cenas entre os personagens são adicionadas e os sentimentos que ambos nutrem um pelo outro são expressos ao longo da adaptação. Na canção *Song of Love*, por exemplo, Dauntless revela sua atração pelas qualidades “robustas” de Winnifred e confessa estar apaixonado por ela. Em outro momento, o casal quase se beija. A questão do amor é, assim, apresentada como parte importante da caracterização de Winnifred. A princesa, ainda que independente, demonstra almejar a convenção romântica de se casar e ser feliz. Na música *Happily Ever After*, essa ambiguidade fica clara: à medida que Winnifred canta sobre os esperados desfechos matrimoniais dos contos de fadas, ela expressa seu anseio em atingir essa mesma convenção tradicional: “Eu quero ir feliz até a capela, eternamente unida [em matrimônio]. Por que eu sei que nunca serei feliz para sempre até que eu vire uma noiva” (*ONCE*, 2005, 55min48s, tradução nossa).

Conciliando valores de emancipação feminina e expectativas românticas tradicionais é possível argumentar, portanto, que a construção de Winnifred é um reflexo da mentalidade da mulher contemporânea<sup>55</sup>. Ao desenvolver uma personagem que transgride ideais femininos de princesas tradicionais, mas que ainda sim se apaixona pelo príncipe e almeja o casamento, o filme consegue atingir um efeito duplo: criticar convenções dos contos de fadas e, ao mesmo tempo, corresponder às expectativas desse gênero literário. Essa caracterização ambígua de Winnifred demonstra, assim, como a produção procurou atender às expectativas socioculturais do público contemporâneo, sem perder o arco tradicional esperado para a heroína do conto.

Outro ponto importante que circunda a personagem da princesa é a questão da sensibilidade. Como vimos anteriormente, este é um elemento controverso do conto que provocou diversas análises divergentes entre a crítica acadêmica<sup>56</sup>. A forma como o filme escolhe apresentar essa questão faz-se, portanto, um aspecto importante, influenciando possíveis efeitos interpretativos.

A primeira leitura possível é o uso da sensibilidade como um elemento puramente paródico e jocoso na história. A própria abertura do filme apresenta o conceito em uma espécie de mantra hiperbólico, repetido por um coral de jovens damas e reforçado pela rainha: “Uma princesa é uma coisa delicada. Delicada e frágil como as asas de uma libélula. Você pode reconhecer uma dama por seu elegante ar, mas uma princesa genuína é bem difícil de encontrar” (*ONCE*, 2005, 1min10s, tradução nossa). Esse tipo de enquadramento “exagerado” —

---

<sup>55</sup> Vide seção 2.3 (TONIN *et al.*; 2016; ROWE, 1979; LIPOVETSKY, 2000).

<sup>56</sup> Vide seção 4.1.

reforçando uma ideia para quebrá-la mais adiante — está na base do humor hipócrita, que é amplamente empregado no filme.

O absurdo deste conceito é justificado pela própria rainha, que usa a sensibilidade como desculpa para criar um teste inválido: [Aggravain] “Precisamos pensar em um teste que pareça justo, soe justo e seja interpretado como justo, mas que não seja justo. Em que ela falharia com toda a certeza?” (*ONCE*, 2005, 27min3s, tradução nossa). Ademais, as medidas extras que Aggravain implementa — a dança do Pânico Espanhol, a bebida de ópio e a canção de ninar — deveriam, realisticamente, garantir uma noite de sono profunda para a princesa. Porém, o fato de que Winnifred permanece acordada mesmo assim leva a monarca ao desespero, criando momentos cômicos para o espectador, que pode se divertir com as falhas do plano da vilã.

Essa escolha de criticar o conceito de sensibilidade pelo humor é especialmente compreensível quando consideramos as problemáticas interpretações que este elemento originalmente recebeu<sup>57</sup>. Assim, até então, a noite mal dormida da princesa é compreendida como uma anedota jocosa ou como uma circunstância justificada pela enorme quantidade de armas escondidas sob seu colchão.

Ao final do filme, no entanto, somos apresentados a uma nova informação sobre esta questão que quebra com a expectativa do público mais uma vez: Winnifred era, de fato, uma princesa sensível, capaz de se sentir incomodada pela presença da ervilha em sua cama. Essa descoberta inesperada passa a representar, então, um elemento sobrenatural típico da magia feérica do gênero maravilhoso<sup>58</sup>. Embora seja possível interpretar essa decisão como uma espécie de validação de estereótipos, essa não parece ser a impressão que permanece na memória do público. Como já vimos, o teor transgressor e feminista do filme é constantemente destacado pela crítica como uma qualidade da produção<sup>59</sup>.

É mais plausível que a confirmação da sensibilidade da princesa seja simplesmente mais um exemplo da intencional quebra de expectativas que o filme aspira. Afinal, essa contradição intencional é utilizada pelo longa tanto na caracterização ambígua de Winnifred, quanto no uso de humor hipócrita. Além disso, a conservação da revelação mágica final é uma clara referência à conclusão original de *A princesa e a ervilha*, permitindo que o filme preserve — pelo menos em parte — o arco identitário da narrativa de Andersen.

#### b) Rainha Aggravain

---

<sup>57</sup> Vide seção 4.1.

<sup>58</sup> Vide seção 1.1 (TODOROV, 1980; COELHO, 1987).

<sup>59</sup> Vide seção 4.2 (JOHANSON, 2006).

A próxima caracterização feminina que iremos analisar é a da rainha Aggravain, interpretada por Carol Burnett. Distinguindo-se do papel limitado de sua contraparte literária, a personagem é transformada na grande vilã da adaptação fílmica. Seu papel no filme é, assim, bem mais antagônico que no conto (no qual a atuação da personagem é limitada à elaboração do teste da ervilha). A produção inclui uma série de elementos visuais e discursivos que contribuem para amplificar a caracterização de Aggravain como vilã aos olhos do espectador. Dentre eles, está o próprio nome da monarca, que consiste em uma palavra-valise<sup>60</sup> formada pela união das palavras “irritante” (*aggravating*) e “enxaqueca” (*migraine*) em inglês. O figurino da rainha — predominantemente composto de vestidos em tons fortes, cobertos de joias brilhantes e acessórios “espalhafatosos” — também é utilizado para sinalizar ao público a posição social elevada da personagem e revelar sua índole orgulhosa de forma visual.

Narrativamente, a personagem é construída como a força-motriz que impede a felicidade dos dois casais: Winnifred e Daunteless, por meio de seus testes impossíveis; e Harry e Larkin, por meio de sua proibição de casamentos. Ademais, a motivação da personagem para todas estas ações é apresentada como fundamentalmente egoísta. Na música *That Baby of Mine*, Aggravain revela que seu único objetivo é permanecer no poder, mantendo-se no controle do reino e de seu filho (que ela ainda enxerga como um bebê): “Uma pequena ervilha e eu terei tudo que quero permanentemente. Uma pequena ervilha verde e meu futuro será meu reino, meu castelo, minha coroa, meu bebê e eu” (*ONCE*, 2005, 69min54s, tradução nossa).

É relevante pontuar também que, diferentemente da história de Andersen, a ideia de encontrar uma “princesa verdadeira” não parte do personagem masculino. Pelo contrário, o príncipe parece descontente com a condição da mãe. A suposta inadequação das princesas do reino passa a ser, portanto, uma justificativa inteiramente de Aggravain. Como já vimos, a ideia de autenticar uma princesa por sua sensibilidade é um conceito um tanto problemático, podendo ser interpretado como uma espécie de glorificação da nobreza<sup>61</sup> ou uma idealização misógina de feminilidade<sup>62</sup>. É possível, então, que a produção fílmica tenha optado por transferir essa ideia para Aggravain como forma de “piorar” a imagem da vilã. Assim, o valor polêmico dessa exigência cai inteiramente sob Aggravain, acentuando sua índole repreensível.

---

<sup>60</sup> “[Linguística] Vocábulo que resulta da combinação da parte inicial de uma palavra com a parte final de outra, como em: *motel* (*motor* e *hotel*), *namorido* (*namorado* e *marido*), *portunhol* (*português* e *espanhol*), *showmício* (*show* e *comício*), *blend*.” (MICHAELIS, Dicionário Brasileiro de Língua Portuguesa. Disponível em: <<https://michaelis.uol.com.br/busca?r=0&f=0&t=0&palavra=palavra-valise/>>. Acesso em: 25 de jun. de 2022.

<sup>61</sup> Vide seção 4.1 (ZIPES, 2014).

<sup>62</sup> Vide seção 4.1 (PAULINO, 2018; ESROCK (2000).

A ambição e o egoísmo de Aggravain (atribuições condenáveis para personagens femininas<sup>63</sup>) acabam levando a antagonista a ser punida pela narrativa e ela perde sua voz ao final do filme. Essa caracterização condenável da rainha faz com que a personagem se aproxime mais de uma versão estereotipada da típica vilã feminina do que sua contraparte do conto original. É curioso que esta escolha tenha sido tomada em uma produção tão empenhada em apresentar uma heroína transgressora destes mesmos papéis tradicionais. É plausível supor, no entanto, que a caracterização estereotipada de Aggravain seja proposital para fins de parodização, já que esta imagem de antagonista é esperada no gênero de fadas e precisa ser exageradamente transmitida para que possa ser humoristicamente criticada.

### c) Lady Larkin

A última construção feminina que nos resta analisar é a da personagem secundária, Lady Larkin, interpretada por Zooey Deschanel. Como a personagem é uma adição unicamente original da obra *Once upon a mattress* (aparecendo tanto no formato teatral, quanto no fílmico), Lady Larkin é inteiramente isenta de comparações literárias antecedentes. Assim, esse aspecto torna a caracterização da personagem uma ferramenta singular para o desenvolvimento narrativo da adaptação.

Dentre o trio de personagens femininas, a representação estética de Larkin é provavelmente a que mais se aproxima do ideal de beleza eurocêntrico<sup>64</sup> esperado das princesas de contos de fadas: cabelos longos, olhos claros e pele alva. Ademais, o figurino da personagem é dotado de vestidos em tons rosados e pastéis, brincando com as expectativas socioculturais do público e sugerindo visualmente atributos de “pureza e inocência”. No entanto, o papel que Larkin exerce na trama acaba indo na contramão dos ideais de feminilidade conservadores a que o público inicialmente é levado a acreditar que a personagem representa.

O conflito de Lady Larkin na trama gira em torno de sua gravidez inesperada, que coloca a jovem em desespero para se casar o mais depressa possível com Harry, evitando o ostracismo social de sua situação: “Uma princesa para Dauntless tem que ser encontrada logo ou eu terei que partir. Eu sei que isso é péssimo. Sua reputação [Harry] seria arruinada, e nós dois seríamos expulsos da corte” (*ONCE*, 2005, 8min33s, tradução nossa). Nesta cena, a revelação de Lady Larkin rompe com os valores conservadores de virgindade esperados de sua imagem “puritana” (e de um conto de fadas produzido pelos estúdios Disney). A moça mostra ainda que não irá aceitar sua situação de mãos atadas. Pelo contrário, ela ativamente procura encontrar uma

---

<sup>63</sup> Vide seção 2.1 (ROWE,1979).

<sup>64</sup> Vide seção 2.1 (BRESSAN *et al.*, 2018).

solução para o problema. Primeiramente, convencendo Harry a encontrar uma esposa para o príncipe e, posteriormente, recrutando o capitão para auxiliá-la na trapaça do teste: [Larkin] “Nós não podemos fugir de uma luta” (ONCE, 2005, 65min28s, tradução nossa).

Lady Larkin mostra-se, assim, como uma personagem fundamental no enredo de *Once upon a mattress*, desencadeando eventos importantes para a trama. Apesar das idealizações românticas que circundam a caracterização da personagem (tanto em sua aparência, quanto em seu relacionamento “imaculado”), por meio de suas ações, Larkin revela-se como uma mulher empenhada e diligente, disposta a lutar pela sua própria felicidade. Mais uma vez, parece que o filme brinca em subverter as expectativas do público, construindo uma ambiguidade proposital em uma personagem feminina. Transgredindo supostos atributos de pureza e passividade, a caracterização de Lady Larkin consegue, assim, atender ao anseio progressista da audiência contemporânea, sem perder sua referência às *tropes* do gênero de contos de fadas.

## CONCLUSÃO

A presente análise conclui, portanto, que a adaptação fílmica *Once upon a mattress* (2005) cria uma releitura contemporânea do conto de Hans Christian Andersen, utilizando-se da paródia e da contradição para promover um encontro entre valores conservadores e progressivos de feminilidade. Através do humor hipócrita e caracterização ambígua de suas personagens femininas, a adaptação consegue, assim, criticar construções tradicionalmente misóginas do gênero dos contos de fadas e, simultaneamente, manter certas convenções românticas conservadoras que marcam a narrativa original de *A princesa e a ervilha*.

Em Winnifred, a paródia critica humoristicamente a típica mocinha passiva dos contos<sup>65</sup>, ao trazer uma contraparte ativa, confiante e que desafia padrões estéticos e comportamentais de feminilidade e nobreza. A trajetória narrativa da personagem e seu desejo de “casar para ser feliz”, no entanto, reflete os desfechos românticos esperados do gênero de fadas. O filme compõe, assim, uma protagonista feminina que espelha a mentalidade da mulher contemporânea, que busca conciliar princípios modernos de emancipação feminina e convenções românticas tradicionais<sup>66</sup>.

---

<sup>65</sup> Vide seção 2.1 (ROWE, 1979; BRESSAN *et al.*, 2018).

<sup>66</sup> Vide seção 2.3 (TONIN *et al.*; 2016; ROWE, 1979; LIPOVETSKY, 2000).

A polêmica questão da sensibilidade da princesa<sup>67</sup> também é comunicada de forma ambígua no filme. Apesar de ser inicialmente apresentada como uma exigência absurda e jocosa, a qualidade é confirmada como real em Winnifred, quando ela consegue sentir a ervilha sob os colchões. O conceito de sensibilidade é, assim, ao mesmo tempo ridicularizado e corroborado pela adaptação. Essa contradição proposital produz ainda um efeito duplo: uma ironia crítica que atende aos valores socioculturais do público contemporâneo, e um desfecho mágico que faz referência à conclusão esperada da narrativa original.

A rainha Aggravain, por sua vez, é estereotipada em um papel “vilanesco” no longa, aproximando sua caracterização daquela tipicamente encontrada em personagens femininas de atribuições condenáveis<sup>68</sup>. A transferência de responsabilidade do conceito de uma “princesa genuína” (originalmente do príncipe no conto) para a vilã também ajuda na construção rejeitável desta personagem aos olhos do espectador. Sua punição ao fim da trama consagra a repreensão narrativa tipicamente esperada pelo gênero, ao mesmo tempo que condena os valores que ela representa, de forma parodiada.

O trio de mulheres da adaptação é concluído com a personagem de Lady Larkin, cuja caracterização subverte expectativas de forma paralela à Winnifred. A adequação estética da personagem aos ideais eurocêntricos de feminilidade<sup>69</sup> cria uma expectativa de que sua personalidade será igualmente pura e passiva. No entanto, a gravidez inesperada da moça e sua atitude pragmática para lidar com a situação mostram que Larkin é, na verdade, uma mulher tenaz e ativa.

Fica evidente, portanto, que as contradições humorísticas e caracterizações ambíguas das personagens femininas consistem em estratégias de discurso intencionais, que imprimem ao longa uma abordagem transgressora dos aspectos patriarcais dos contos de fadas. Esta abordagem paródica pode, inclusive, ser interpretada como uma amplificação do tom irônico do texto original de Andersen<sup>70</sup>. Dessa forma, *Once upon a mattress* busca amenizar, com o uso da paródia, valores potencialmente problemáticos da história original. Parte da identidade do conto original, no entanto, é mantida na adaptação, com a conservação de alguns elementos-chave: a premissa da “princesa de verdade”, o teste da ervilha, o final feliz pelo matrimônio e o desfecho mágico. Juntamente com o acréscimo de outros elementos que referenciam ou

---

<sup>67</sup> Vide seção 4.1.

<sup>68</sup> Vide seção 2.1 (ROWE, 1979).

<sup>69</sup> Vide seção 2.1 (BRESSAN *et al.*, 2018).

<sup>70</sup> Vide seção 4.1 (TATAR, 2013; WULLSCHLÄGER, 2005 ; ZIPES, 2014).

ridicularizam o gênero dos contos de fadas, o filme busca, assim, construir uma leitura simultaneamente crítica e honrosa do conto original *A princesa e a ervilha*.

Como já foi explicitado previamente, não cabe à presente monografia final de curso agregar juízos de valor acerca destas transformações, reduzindo-as com adjetivações “boas” ou “ruins”. Esta análise busca apenas analisar como estas mudanças foram elaboradas e quais os possíveis efeitos interpretativos que elas agregam a este conto de fadas adaptado — especialmente em relação às construções do universo feminino. Ainda que o papel formativo de adaptações como esta seja uma questão contestável, espera-se que o presente trabalho possa servir de proveitosa ferramenta acadêmica para uma futura análise da área de literatura comparada ou do estudo de adaptações.

## REFERÊNCIAS

ANDERSEN, Hans Christian. **Os Contos de Hans Christian Andersen**. Portugal: Editora Niels Fischer, 2012.

BAUMAN, Richard; BRIGGS, Charles L. Poética e Performance como perspectivas críticas sobre a linguagem e a vida social. **Ilha - Revista de Antropologia da Universidade Federal de Santa Catarina**, Florianópolis, v. 8, n. 1,2, 2006.

BEAUVOIR, Simone de. **The Second Sex**. New York: First vintage books, 2011.

BERLIANTI, Anisa Dyah. The stereotypical representation of women in the classic fairy tales Snow White, Cinderella, and Sleeping Beauty. **Indonesian Journal of Social Sciences**, Universitas Airlangga, Surabaya, v. 13, 2021.

BETTELHEIM, Bruno. **A psicanálise dos contos de fadas**. Tradução de Arlene Caetano, v. 24. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Tradução de Maria Helena Kuhner, 11. ed, Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.

BRESSAN, Luiza *et al.* Literatura infantil, relações de gênero e imaginário: um estudo sobre a expressão do feminino nos contos de fada. **Revista Memorare**, Tubarão, v.5, n.1, 2018. Disponível em:

<[https://portaldeperiodicos.animaeducacao.com.br/index.php/memorare\\_grupep/article/view/6285/3804/](https://portaldeperiodicos.animaeducacao.com.br/index.php/memorare_grupep/article/view/6285/3804/)>. Acesso em: 20 de jun. de 2022.

BUTLER, Judith. Os atos performativos e a constituição do gênero: um ensaio sobre fenomenologia e teoria feminista. Tradução de Jamille Pinheiro Dias. **Caderno de leituras**, Belo Horizonte, n. 78, 2018.

CHAMBERLAIN, Prudence. **The Feminist Fourth Wave: Affective Temporality**. Cham: Springer, 2017.

CHEVALIER, Jean-Claude; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003.

COELHO, Nelly Novaes. **O Conto de Fadas**. São Paulo: Ática S.A, 1987.

EISFELD, Conny. **How Fairy Tales live happily ever after: The art of adapting Fairy Tales**. Hamburg: Achor Academic Publishing, 2015.

ESROCK, Ellen J. The Princess and the Pea: Touch and the Private/Public Domains of Women's Knowledge. **Knowledge and Society**, Stamford, v. 12, 2000.

*FAIRY Tales* (temporada 3, ep. 14). **Explained** [Seriado]. Produção: Joe Posner, Ezra Klein. Distribuição: Netflix. Estados Unidos: Vox Media, 2021, Vídeo (24 min.), son, color.

GORNICK, Vivian. **The Odd Woman and the City: A Memoir**. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2015.

GRIMM, Irmãos. **Contos clássicos de Grimm: Seleção da edição Contos maravilhosos infantis e domésticos 1812-1815**. Tradução de Christine Röhrig. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

GROSZ, Elizabeth. **Corpos Reconfigurados**. Tradução de Cecilia Holtermann. **Cadernos Pagu**, Campinas, 2000. Disponível em: <<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/download/8635340/3139/4615/>>. Acesso em: 26 de mai. de 2022.

HOUAISS, Antônio. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. 2. ed. Florianópolis: Editora da UFSC, 2013.

\_\_\_\_\_. **Uma teoria da paródia: ensinamentos das formas de arte do século XX**. Lisboa: Edições 70, 1989.

JENKINS, Henry. **Cultura da Convergência**. 2. ed. São. Paulo: Aleph, 2009.

KINSER, Amber E. Negotiating Spaces for/through Third-Wave Feminism. **NWSA Journal**, Johns Hopkins University Press, v. 16, 2004.

LAURETIS, Teresa de. A tecnologia do gênero. **Technologies of gender**, Indiana University Press, 1987.

LIPOVETSKY, Gilles. **A terceira mulher: permanência e revolução do feminino**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.



NUNES, Jéssica de Castro Lima. **Museu imaginário digital**. São Paulo: Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, 2018. Disponível em: <<https://repositorio.unesp.br/handle/11449/203493/>>. Acesso em: 02 de jun. de 2022.

OFFEN, Karen. Sur l'origine des mots 'féminisme' et 'féministe'. **Revue d'histoire moderne et contemporaine**, Belin, v. 34, n. 3, 1987.

*ONCE upon a mattress* (Temporada 47, ep. 8). **The Wonderful World of Disney** [Seriado]. Direção: Kathleen Marshall. Produção: Carol Burnett, Marc Platt e Marty Tudor. Estados Unidos: ABC Network, 2005. Vídeo (87 min.), son, color.

PAULINO, Simone Campos. **Tecendo e destecendo**: as representações femininas nos contos de fadas da tradição e de Marina Colasanti. Duque de Caxias: Unigranrio, 2018. Disponível em: <<https://tede.unigranrio.edu.br/handle/tede/376/>>. Acesso em: 09 de abr. de 2022.

PHILLIPS, Melanie. **The Ascent of Woman**: A History of the Suffragette Movement and the Ideas Behind it. London: Abacus, 2004.

RESENDE, Moisés Sipriano de. Olhares sobre os corpos e a construção de “homens” e “mulheres” na escola. **Motrivivência**. Florianópolis, v.2, n. 37, 2011. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/motrivivencia/article/view/2175-8042.2011v23n37p69/>>. Acesso em: 10 de mai. de 2022.

ROWE, Karen E. Feminism and fairy tales. **Women's Studies: An inter-disciplinary journal**, London: Gordon and Breach Science Publishers, 1979.

SANDERS, Julie. **Adaptation and appropriation**. 2 ed. New York: Routledge, 2017.

SCOTT, Joan. **Gênero**: uma categoria útil para análise histórica. Tradução de Christine Rufino Dabat e Maria Betânia Ávila. New York: Columbia University Press, 1989.

SILVA, Daniel. O texto entre a entextualização e a etnografia: um programa jornalístico sobre belezas subalternas e suas múltiplas recontextualizações. **Linguagem em (Dis)curso - LemD**, Tubarao, v. 14, n. 1, 2014.

STAM, Robert. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. **Revista Ilha do Desterro**, Florianópolis, n. 51, 2006. Disponível em: <[https://www.researchgate.net/publication/49617940\\_Teoria\\_e\\_pratica\\_da\\_adaptacao\\_da\\_fidelidade\\_a\\_intertextualidade/](https://www.researchgate.net/publication/49617940_Teoria_e_pratica_da_adaptacao_da_fidelidade_a_intertextualidade/)>. Acesso em: 12 de jun. de 2022.

TATAR, Maria. **Contos de fadas**: Edição comentada e ilustrada. Rio de Janeiro: Clássicos Zahar, 2013.

\_\_\_\_\_. **The Annotated Hans Christian Andersen**. New York: W. W. Norton & Company, online, 2007.

\_\_\_\_\_. **The Hard Facts of the Grimms' Fairy Tales**. Princeton: Princeton University Press, 1987.

THOMAS, Joyce. Woods and Castles, Towers and Huts: Aspects of Setting in the Fairy Tale. **Children's Literature in Education**, Agathon Press, Inc. v. 17, n. 2, 1986.

THUM, Maureen. Feminist or Anti-Feminist? Gender-Coded Role Models in the Tales Contributed by Dorothea Viehmann to the Grimm Brothers Kinder- und Hausmärchen. **The Germanic Review: Literature, Culture, Theory**, v. 68, n. 1, 1993.

TOKSVIG, Signe. **The Life of Hans Christian Andersen**. London: Macmillan and Co, 1934.

TONIN, Juliana *et al.* O papel da mulher nos Contos de Fada contemporâneos. Malévola: imaginário e a Terceira Mulher de Gilles Lipovetsky. **Revista Sessões do Imaginário**, Porto Alegre, v. 21, n. 35, 2016. Disponível em: <<https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/famecos/article/view/22789/>>. Acesso em: 15 de mai. de 2022.

WULLSCHLÄGER, Jackie. **Hans Christian Andersen**. London: British Library, 2005.

\_\_\_\_\_. **Literature Through Film: Realism, Magic, and the Art of Adaptation**. Oxford: Blackwell, 2005.

ZIPES, Jack. **Fairy Tales and the Art of Subversion**. New York: Routledge, 2007.

\_\_\_\_\_. **Hans Christian Andersen: The Misunderstood Storyteller**. New York: Routledge, 2014.

\_\_\_\_\_. **The Enchanted Screen: The Unknown History of Fairy-tale Films**. New York: Routledge, 2011.

\_\_\_\_\_. **The Oxford Companion to Fairy Tales: The Western tradition from medieval to modern**. New York: Oxford UP, 2000.