



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA
CAMPUS III
CENTRO DE HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE LETRAS
CURSO DE LICENCIATURA PLENA EM LETRAS PORTUGUÊS**

ALYNE MARIA DA SILVA MELO

**“PELO SANGUE DA MAIS BELA FOI FEITO E SÓ PELO SANGUE DA MAIS
BELA PODERÁ SER DESFEITO”: LEITURAS DO SUBLIME NA LITERATURA E
NO CINEMA ATRAVÉS DAS PERSONAGENS BRANCA DE NEVE E RAINHA MÁ**

**GUARABIRA
2023**

ALYNE MARIA DA SILVA MELO

“PELO SANGUE DA MAIS BELA FOI FEITO E SÓ PELO SANGUE DA MAIS BELA PODERÁ SER DESFEITO”: LEITURAS DO SUBLIME NA LITERATURA E NO CINEMA ATRAVÉS DAS PERSONAGENS BRANCA DE NEVE E RAINHA MÁ

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Departamento do Curso de Letras Português da Universidade Estadual da Paraíba, como requisito para a obtenção do título de Licenciada em Letras Português.

Orientadora: Profa. Dra. Rosângela Neres Araújo da Silva.

**GUARABIRA
2023**

É expressamente proibido a comercialização deste documento, tanto na forma impressa como eletrônica. Sua reprodução total ou parcial é permitida exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, desde que na reprodução figure a identificação do autor, título, instituição e ano do trabalho.

M589p Melo, Alyne Maria da Silva.
"Pelo sangue da mais bela foi feito e só pelo sangue da mais bela poderá ser desfeito" [manuscrito] : leituras do sublime na literatura e no cinema através das personagens Branca de Neve e Rainha Má / Alyne Maria da Silva Melo. - 2023.
55 p. : il. colorido.

Digitado.
Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Letras Português) - Universidade Estadual da Paraíba, Centro de Humanidades, 2023.
"Orientação : Profa. Dra. Rosângela Neres Araújo da Silva , Departamento de Letras - CH. "
1. Contos de Fadas. 2. Sublime. 3. Cinema. 4. Literatura. I.
Título

21. ed. CDD 028

ALYNE MARIA DA SILVA MELO

“PELO SANGUE DA MAIS BELA FOI FEITO E SÓ PELO SANGUE DA MAIS BELA
PODERÁ SER DESFEITO”: LEITURAS DO SUBLIME NA LITERATURA E NO
CINEMA ATRAVÉS DAS PERSONAGENS BRANCA DE NEVE E RAINHA MÁ

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado
ao Departamento do Curso de Letras
Português da Universidade Estadual da
Paraíba, como requisito para a obtenção do
título de Licenciada em Letras Português.

Aprovada em: 25/05 /2023.

BANCA EXAMINADORA

Rosângela Neres A. Silva

Profa. Dra. Rosângela Neres Araújo da Silva
Universidade Estadual da Paraíba (UEPB)

Paulo Vinícius Ávila Nóbrega

Prof. Dr. Paulo Vinícius Ávila Nóbrega
Universidade Estadual da Paraíba (UEPB)

Olavo Barreto de Souza

Prof. Dr. Olavo Barreto de Souza
Universidade Estadual da Paraíba (UEPB)

Aos meus pais e à minha irmã; eu não teria
chegado até aqui sem vocês.

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Alysson e Livia, por sempre acreditarem em mim e me apoiarem em todos os momentos. Mainha e Painho, tudo o que fiz na minha vida foi para deixar vocês orgulhosos.

À minha irmã, Ana Beatriz, por nunca soltar a minha mão e por ser a minha melhor amiga. Bibia, você é o melhor presente que já ganhei. Às minhas avós, Severina e Josefa, que contribuíram para que eu chegasse onde estou.

Aos meus familiares, Janaína, Ângela, Sthelly, Raimunda, Marinalva, Marcos e Andréia, por celebrarem e incentivarem cada passo meu. Aos meus padrinhos, Rejane e Rogério, por todo amor e compreensão durante toda a minha vida.

À Sthefanny e João Raphael, meus melhores amigos há 13 anos, por crescerem junto comigo, acompanharem cada vitória e por todos os momentos incríveis.

As minhas amigas e amigo da turma 2019.1, José Eldení, Joyce Eduarda, Joyce Tays, Sthephany Alves, Mariana Pereira, Rayane Araújo, Juliana Soares, Maria Eduarda e, em especial, Rita de Cássia, por todos os risos, choros e celebrações durante a graduação, vou levar vocês para sempre comigo.

Ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) e à Universidade Estadual da Paraíba (UEPB) pela oportunidade de ser bolsista no Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica (PIBIC) durante dois anos.

Ao professor Olavo, por ter acompanhado minha primeira experiência em sala de aula e ter me inspirado como futura docente. À professora Rosângela, por me apresentar às maravilhas da Literatura Infantil, por me guiar pelo mundo dos contos de fadas e por me auxiliar na jornada final da graduação.

Ao professor Paulo, que é amigo, conselheiro e felicidade por onde passa. Obrigada por todas as risadas, compreensão, suporte e amizade, por me impulsionar como pessoa e pesquisadora. Obrigada pela oportunidade de fazer parte do Programa Institucional de Bolsa de Iniciação Científica (PIBIC) como sua orientanda e por me deixar voar sob novos céus, o senhor é um presente.

“Mulheres, elas têm mentes e elas têm almas, além de só coração. E elas têm ambição e elas têm talento, além de apenas beleza. E eu estou tão cansada das pessoas dizerem que é só para o amor que uma mulher serve. Tão cansada” (Louisa May Alcott- Little Women).

RESUMO

Felizes para sempre e amor verdadeiro são algumas das primeiras ideias apresentadas, quando falamos em contos de fadas. Na Literatura Infantojuvenil, as personagens principais de contos populares, como Branca de Neve, Cinderela e Bela Adormecida, são conhecidas pela beleza e relacionadas por terem em comum uma rainha, uma madrasta ou uma bruxa que tentam impedi-las de conseguir um final feliz. Nesse contexto, a beleza feminina só é vista de uma forma positiva quando encaixada em uma visão patriarcal, pois, nas narrativas tradicionais, ser bela e submissa a um personagem masculino são características que proporcionam felicidades no futuro. Posto isso, a partir do final do século XIX e começo do século XX, com o caminho aberto pelos contos supracitados, os clássicos passaram por uma série de adaptações literárias e cinematográficas, mantendo sua essência mística de personagens ao apresentar fadas, princesas e bruxas, mas ganhando, ao longo dos anos, uma nova roupagem, trocando, por exemplo, príncipes por caçadores, madrastas más por rainhas bondosas, entre outros. Dessa forma, a presente pesquisa tem como principal objetivo, utilizando o conto *Branca de Neve* (1812) e o filme *Branca de Neve e o Caçador* (2012), analisar o papel que o sublime desempenha na construção do enredo das personagens Madrasta/Rainha má e da Branca de Neve. Já os objetivos específicos são: abordar as disparidades nas narrativas das personagens consideradas antagonistas e protagonistas; apontar a atuação do sublime nos contos de fadas e expor a motivação dos diferentes destinos dados a essas personagens femininas nos contos tradicionais e nas releituras cinematográficas. Desse modo, para alicerce da discussão, utilizamos estudos de Bettelheim (2014), Cademartori (2006), Coelho (1985, 2012), Merege (2010) e Warner (1999), no que se refere à trajetória dos contos de fadas; Hutcheon (2013), para a discussão das adaptações cinematográficas. Já para as discussões sobre o sublime e o belo, recorreremos a Burke (1993), Guerra (2018), Hugo (2014), Jimenez (1999), Longino (1996) e Kant (1995); no processo de adaptação da personagem clássica na literatura e no cinema, Carter (1992) e Oliveira (2021). Por fim, sobre o papel do sublime e da beleza nas narrativas das personagens, Corso e Corso (2005), Eco (2004), Neikirk (2009), entre outros autores. Desse modo, levando em consideração a definição do sublime como algo da mais alta excelência, percebemos que sua representação nos contos de fadas e nas releituras vai além da aparência jovial, etérea e quase infantil das personagens. A partir das obras analisadas, enxergamos como o comportamento também é um fator de relevância e como, em razão disso, um discurso predominante masculino afeta de diferentes formas os enredos das personagens femininas. Por esse motivo, Branca de Neve, na literatura e no cinema, consegue um final digno de uma princesa genuinamente boa, enquanto a Rainha/Ravenna, por não seguir as regras adequadas para uma mulher nessas histórias, termina a narrativa completamente sozinha.

Palavras-Chave: Contos de Fadas. Sublime. Cinema. Literatura.

ABSTRACT

Happily ever after and true love are some of the first ideas presented when we talk about fairy tales. In the area of studies belonging to Children's and Youth Literature, the leaders roles in popular histories like Snow White, Cinderella, and Sleeping Beauty are known for their beauty and related to having in common a queen, a stepmother, or a witch who tries to prevent them from getting a happy ending. In this context, female beauty is only viewed positively when placed in a patriarchal context because, in traditional narratives, being beautiful and submissive to a male figure are traits that provides future happiness. Having said that,, from the end of the nineteenth century and the beginning of the twentieth century, with the path opened by the aforementioned tales, the classics underwent a series of literary and cinematographic adaptations, retaining their mystical essence of characters such as fairies, princesses, and witches but gaining over the years a new way, exchanging, for example, princes for hunters and evil stepmothers for good queens, among others. Therefore, the main objective of this research is, using the tale Snow White (1812) and the film Snow White and the Huntsman (2012), to analyze the role that the sublime plays in the construction of the plot of the Stepmother/Evil Queen and Snow White. In this sense, the specific objectives are: to address the disparities in the narratives of the characters considered antagonists and protagonists; point out the performance of the sublime in fairy tales and expose the motivation of the different destinations given to these female characters in traditional tales and cinematographic reinterpretations. To this end, for the basis of the discussion, we used the studies of Bettelheim (2014), Cademartori (2006), Coelho (1985, 2012), Merege (2010) and Warner (1999), regarding the trajectory of fairy tales. Hutcheon (2013), for the discussion of film adaptations. For discussions on the sublime and the beautiful, Burke (1993), Guerra (2018), Hugo (2014), Jimenez (1999), Longino (1996) and Kant (1995). In the process of adapting the classic character in literature and cinema, Carter (1992) and Oliveira (2021). On the role of the sublime and beauty in the narratives of the characters, Corso e Corso (2005), Eco (2004), Neikirk (2009), among other authors. Thus, considering the definition of the sublime as something of the highest excellence, we realize that their representation in fairy tales and in retellings goes beyond the jovial, ethereal and almost childlike appearance of the characters. From the analyzed works, we see how behavior is also a relevant factor and how, as a result, a predominantly male discourse affects the plots of female characters in different ways. For that reason, Snow White, in literature and cinema, gets an ending worthy of a genuinely good princess, while the Queen/Ravenna, for not following the proper rules for a woman in these stories, ends the narrative completely alone.

Keywords: Fairy tales. Sublime. Cinema. Literature

LISTA DE FIGURAS

- Figura 1 – Ravenna antes do casamento e Ravenna depois do casamento 48
.....
- Figura 2 – Ravenna sugando a vitalidade de uma jovem mulher e Branca de Neve
após fugir da prisão 49
.....
- Figura 3 – Ravenna é derrotada e Coroação da Branca de Neve 51
.....

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	11
2	TRAJETÓRIA DOS CONTOS DE FADAS	14
3	NUANCES DOS CONTOS DE FADAS: CLÁSSICOS E SUAS ADAPTAÇÕES	29
3.1	Sobre o sublime	32
3.2	Adaptação da personagem clássica	36
4	BRANCA DE NEVE E A RAINHA MÁ: LEITURAS DO SUBLIME	42
4.1	Branca de Neve, vermelha como o sangue: Branca de Neve e a Rainha má através dos irmãos Grimm	42
4.2	Espelho, Espelho meu: Branca de Neve e a Rainha má através da cinematografia	48
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	53
	REFERÊNCIAIS	54

1 INTRODUÇÃO

Felizes para sempre e amor verdadeiro são algumas das primeiras ideias apresentadas quando falamos em contos de fadas. Na Literatura Infantojuvenil, as personagens principais de contos populares, como Branca de Neve, Cinderela e Bela Adormecida, são conhecidas pela beleza e relacionadas por terem em comum uma rainha, uma madrasta e/ou uma bruxa que tentam impedi-las de conseguir um final feliz. Nesse contexto, a beleza feminina só é vista de uma forma positiva quando conectada a uma visão patriarcal, pois, nas narrativas tradicionais, ser bela e submissa a um personagem masculino são características que proporcionam felicidades no futuro.

Nesse cenário, o conto *Branca de Neve* (1812), escrito pelos irmãos Jacob e Wilhelm Grimm, é comumente conhecido por narrar a história de uma princesa que é perseguida e envenenada pela sua madrasta por ser considerada a pessoa mais bela de todos os reinos. Dessa forma, nessa versão escolhida para análise, os autores dão à bela princesa um casamento com um igualmente belo e jovem príncipe, enquanto atribuem um final violento à antagonista, isto é, a madrasta de Branca de Neve, a qual é obcecada em ser bela. Como castigo por suas maldades, a personagem é obrigada a dançar em sapatos de ferro até cair morta. À vista disso, conseguimos perceber que, enquanto para a Branca de Neve a beleza e a doçura são traços que a favorecem durante a narrativa, para a rainha má sua beleza e obsessão garantem a sua ruína.

Sendo assim, a partir do final do século XIX e começo do século XX, com o caminho aberto pelos contos citados acima, os clássicos passaram por uma série de adaptações literárias e cinematográficas, uma vez que as mudanças nas narrativas ocorrem de acordo com cada sociedade e público-alvo. Em virtude disso, tomando como base o conto original dos irmãos Grimm, foram produzidas diversas adaptações para *Branca de Neve* ao longo dos anos no campo cinematográfico, sendo algumas delas a animação *Branca de Neve e os sete anões*¹ (1937), e a adaptação *Espelho, Espelho Meu*² (2012). Nesse universo de releituras³, destaca-se o filme *Branca de Neve e o Caçador* (2012), dirigido por Rupert Sanders e estrelado por Kristen Stewart, como Branca de Neve, Chris Hemsworth, como Caçador, e Charlize Theron, como a Madrasta/Rainha Ravenna. Essa adaptação narra a história de um rei viúvo, pai de

¹ Dirigido por David Kerrick Hand e produzido por *Walt Disney Studios*.

² Dirigido por Tarsem Singh e produzido pela *20th Century Home Entertainment*.

³ Segundo Aguiar (2012), os recontos, ou seja, as releituras, são responsáveis por proporcionar uma nova roupagem às histórias, mantendo, no entanto, referências notáveis às histórias originais.

Branca de neve, o qual se apaixona perdidamente por Ravenna e é assassinado por ela depois do casamento.

Nessa versão, Rupert utiliza uma abordagem contemporânea para a caracterização da antagonista, dado que a Madrasta afastasse da figura materna e torna-se a Rainha má, uma vez que toma o reino logo após a morte do regente e tranca sua enteada, Branca de Neve, na masmorra durante anos. Sob essa ótica, o sublime ocupa um papel importante na narrativa do filme, pois a Rainha passa a vida inteira subjugada a homens que definem a importância da mulher através da sua aparência. Em consequência disso, a personagem é extremamente obcecada em ser a mais bela do reino e, assim, poder ter o controle do seu próprio destino. Ao final dessa adaptação, Ravenna é derrotada pela beleza pura da Branca de Neve, provando que a construção das narrativas de antagonistas e protagonistas femininas é, muitas vezes, dominada por um discurso masculino, bem como por uma visão patriarcal sobre a conduta feminina apropriada, e mostrando que o sublime impera de diferentes formas nessa versão.

Vale ressaltar que o sublime pode ser definido como algo da mais alta excelência, ou seja, é perfeito e grandioso. Em razão disso, o sublime, nos contos de fadas e nas releituras, é representado não só pela aparência jovial, etérea e quase infantil das personagens, mas também por meio do comportamento delas. Assim sendo, a mulher sublime é aquela que cala e consente, que necessita de um personagem masculino para que sua narrativa tenha um desfecho, logo, as mulheres que fogem dessas características de perfeição tornam-se, automaticamente, vilãs.

Diante disso, motivada pela carência de propostas que analisem o ponto de vista das personagens consideradas vilãs, a pesquisa tem como objetivo geral, utilizando o conto *Branca de Neve* (1812) e o filme *Branca de Neve e o Caçador* (2012), analisar o papel que o sublime desempenha na construção do enredo da Madrasta/Rainha má e da Branca de Neve. Já os objetivos específicos são: abordar as disparidades nas narrativas das personagens consideradas antagonistas e protagonistas; apontar a atuação do sublime nos contos de fadas e expor a motivação dos diferentes destinos dados a essas personagens femininas nos contos tradicionais e nas releituras cinematográficas.

Desse modo, para alicerce da discussão, utilizamos estudos de Bettelheim (2014), Cademartori (2006), Coelho (1985, 2012), Merege (2010) e Warner (1999), no que se refere à trajetória dos contos de fadas, e Hutcheon (2013), para a discussão das adaptações cinematográficas. Já para as discussões sobre o sublime e o belo, recorreremos a Burke (1993), Guerra (2018), Hugo (2014), Jimenez (1999), Longino (1996) e Kant (1995); no processo de

adaptação da personagem clássica na literatura e no cinema, consideramos Carter (1992) e Oliveira (2021). Por fim, sobre o papel do sublime e da beleza nas narrativas das personagens, Corso e Corso (2005), Eco (2004), Neikirk (2009), entre outros autores.

Para realizar essa produção e para apresentar a análise, recorremos a uma pesquisa de cunho qualitativo, pois ela “[...] fornece análise mais detalhada sobre investigações, hábitos, atitudes e tendências de comportamentos” (MARCONI; LAKATOS, 2005, p. 269). Ademais, a produção foi realizada a partir de uma pesquisa bibliográfica analítica, uma vez que utilizamos referências teóricas sobre a obra e sobre documentos relacionados ao tema apresentado.

Diante disso, nossa pesquisa está organizada em seis partes. Além dessa seção introdutória, contamos com mais cinco tópicos que sustentam nosso trabalho. Em primeiro lugar, discorreremos sobre o percurso dos contos de fadas, descrevendo desde a sua origem até o século XIX. Logo após, abordaremos sobre a adaptação dos contos de fadas, apontando a evolução das narrativas, o papel desempenhado pelo cinema após seu surgimento, bem como o papel do sublime, discutindo os diferentes conceitos e o contexto histórico da sua aparição. Ainda nesse capítulo, articularemos quanto a adaptação da personagem clássica, debatendo a reformulação das clássicas princesas na literatura e no cinema. Em outro momento, daremos foco às leituras do sublime através das personagens Branca de Neve e Rainha má, analisando no conto original da *Branca de Neve* e na adaptação filmística *Branca de Neve e o Caçador* os diferentes finais atrelados às figuras femininas que representam o sublime em sua forma absoluta e as que vão em total oposição. Em seguida, apresentamos nossas considerações finais acerca das análises apresentadas. Por fim, também expomos as referências utilizadas para a produção dessa pesquisa.

2 TRAJETÓRIA DOS CONTOS DE FADAS

A necessidade de relatar sua vivência e de contar histórias marca o processo de comunicação do homem, mesmo antes do surgimento da escrita. Nessa conjuntura, essa ação tem início com as pinturas rupestres — desenhos feitos nas paredes de cavernas, os quais relatavam o cotidiano ou as histórias consideradas místicas — marcando, assim, o processo narrativo criado pelos homens no período pré-histórico. Dessa forma, “o impulso de contar estórias deve ter nascido no homem, no momento em que ele sentiu necessidade de comunicar aos outros certa experiência sua, que poderia ter significado para todos” (COELHO, 1985, p.5). Com efeito, esse processo foi ainda mais intensificado com o surgimento da escrita.

Em decorrência disso, diversas histórias que eram passadas de geração para geração através da oralidade ganham diferentes versões escritas, conforme a cultura de cada sociedade. Com isso, entre esses escritos, surgem os contos de fadas, os quais têm sua aparição remetida ao período da Antiguidade Clássica. Porém, os contos de fadas mais populares, os quais seguem em alta na contemporaneidade, destacaram-se durante a Idade Média.

Os contos de fadas, durante sua evolução, sofreram influências de diversas histórias folclóricas ao redor do mundo, vindas da Europa, das Américas e do Oriente. Por essa razão, é difícil traçar uma linha exata do seu nascimento. Nesse contexto, é válido destacar que os contos serviram como um apêndice para o medo do desconhecido, pois era através deles que os enigmas da vida e os conflitos éticos eram explicados, da mesma forma, também, assumiram um papel de propagar os valores morais de cada época. Isso posto, apesar de não conseguirmos apontar sua origem exata, é possível analisar algumas teorias da sua ascendência.

Nesse universo, a oralidade é um dos principais destaques para o surgimento e para a popularização dos contos de fadas. Diante disso, acerca da oralidade, é possível debater que, ao longo do tempo, narrar histórias foi um campo majoritariamente ligado ao feminino. Dessa forma, para Merege (2010, p. 17), “quando falamos a respeito dos contos de fadas, uma das imagens que nos vem mais frequentemente à mente é a da mulher idosa, geralmente uma avó ou babá, entretendo e maravilhando um grupo de crianças junto à lareira”. A exemplo disso, podemos mencionar uma das primeiras referências ao gênero conto de fadas na cultura ocidental, “o conto das velhas” ou *mythos graós*, citado por Platão no século IV a.C. em *Gorgias*, fazendo referência às histórias contadas pelas amas para distrair ou amedrontar as

crianças na Grécia Antiga. Sendo assim, contar histórias oralmente faz parte da tradição de diversas culturas ancestrais, tendo em vista que

[...] desde as origens, a palavra que se perpetua de geração a geração ou de povos para povos, procurava dizer algo que explicasse não só a *existência concreta do dia a dia...* mas também a que ficava para além dos *limites conhecidos e compreensíveis*” (COELHO, 1985, p.17, grifos da autora).

Em face ao exposto, percebemos que é dessa oralidade que mitos, contos folclóricos e, principalmente, os contos de fadas surgem. Seguindo essa linha de pensamento, a psicóloga Marie-Louise Von Franz (1999), utilizando conceitos do psicanalista Carl. G. Jung, afirma que os contos de fadas foram inspirados em histórias locais e são produtos do inconsciente. A autora escreve que “as formas mais originais de contos folclóricos são as sagas locais e as histórias parapsicológicas, histórias miraculosas que acontecem devido a invasões do inconsciente coletivo sob a forma de alucinações em estado de vigília” (VON FRANZ, 1999, p. 22). Ou seja, são histórias criadas a partir de um acontecimento estranho, de um sonho e de cochichadas de geração para geração até se consagrarem, depois de várias interpretações, em conto. Seguindo essa lógica, a autora analisa a criação das histórias de um ponto de vista psicanalítico, pressupondo uma dinâmica arquetípica regida por símbolos e interpretada de maneira diferente por cada tribo, religião e sociedade.

Já no livro *Os Contos de Fadas: Origens, história e permanência no mundo moderno* (2010), de Ana Lúcia Merege (1969), a autora menciona outra possibilidade de inspiração para os contos, os ritos de passagem. Criada pelo folclorista Vladimir Propp (1895-1970), a teoria aponta as semelhanças das aventuras ritualísticas dos mitos com a narrativa dos contos populares transformados em contos de fadas, nas quais os heróis passavam por provações para tornarem-se dignos ou sofriam a ira dos deuses. Diante disso, Ana Lúcia cita como exemplo as obras *12 trabalhos de Hércules*, *Eros e Psique* e *Gesta de Gilgamesh*⁴. Conforme aponta Merege (2010),

De modo geral, os teóricos de todas as áreas concordam que o conto de fadas tem origens muito antigas, possivelmente pré-históricas, tendo se iniciado com as histórias contadas pelos xamãs e pelos anciãos das tribos ao redor do fogo. Nesse período, os relatos do cotidiano se confundiriam com os mitos e os rituais, principalmente os de iniciação no mundo adulto, por meio do cumprimento de provas e/ou de algum tipo de sacrifício. Deve-se notar que isso não é privilégio das civilizações da Europa: todas as culturas têm suas

⁴ Antigo poema épico considerado a obra mais antiga da humanidade.

histórias tradicionais, sua mitologia, sendo que algumas delas, notadamente as do Oriente, viriam a se mesclar ao substrato europeu na gênese do conto de fadas propriamente dito (MEREGE, 2010, p. 9).

Nessa mesma perspectiva, os estudos de Bruno Bettelheim (2014) também descrevem algumas diferenças e semelhanças entre os mitos e os contos de fadas, pois o autor aponta que o mito “apresenta seu tema de uma forma majestosa; transmite uma força espiritual; e o divino está presente e é vivenciado na forma de heróis sobre-humanos que fazem solicitações constantes aos simples mortais” (BETTELHEIM, 2014, p. 36). Nesse sentido, os mitos nascem de um espaço sobrenatural e estão sempre ligados a uma tentativa de dar respostas a fenômenos como a criação do mundo, as estações da natureza, a morte, entre outras temáticas. Desse modo, os contos, apesar de não possuírem heróis gregos ou deuses furiosos, apresentam conflitos internos e aconselham quais os caminhos devem ser seguidos para que os personagens consigam a solução, ou seja, surgem com o intuito de orientação, utilizando figuras mágicas como fadas, ninfas e animais falantes como uma forma de representação, explicação ou ensinamento. Para Bettelheim (2014),

Algumas estórias folclóricas e de fadas desenvolveram-se a partir dos mitos; outras foram a eles incorporadas. As duas formas incorporaram a experiência cumulativa de uma sociedade, já que os homens desejavam lembrar a sabedoria passada e transmiti-la às gerações futuras. Estes contos fornecem percepções profundas que sustentaram a humanidade através das longas vicissitudes de sua existência, uma herança que não é transmitida sob qualquer outra forma tão simples e diretamente, ou de modo tão acessível, às crianças (BETTELHEIM, 2014, p. 37).

Seguindo a mesma linha, a Antiguidade Clássica, iniciada por volta de VIII a.C., também deixou seu legado de heróis, deuses, semideuses, feiticeiras, *driades*⁵ e fadas⁶. No período clássico, a mitologia, os heróis e as histórias populares foram essenciais para o desenvolvimento e para a evolução dos contos de fadas. Desse modo, algumas das obras mais importantes para os manifestos literários e para contos de fadas, segundo Merege (2010), foram:

⁵ “[...] ligadas às árvores, e divindades associadas a rios, lagos e fontes, uma constante não apenas na Grécia e em Roma, mas em outras civilizações europeias (como a Dama do Lago, de origem celta) e mesmo entre povos mais distantes e antigos, como a Mesopotâmia.” (MEREGE, 2010, p. 27)

⁶ Fada, derivada de *fata*, variante de *fatum*, relacionada a deusa do Destino. É importante enfatizar que essa figura como conhecemos hoje só se torna mais evidente um pouco depois, com a influência da cultura céltico-bretã.

A Iliada, *A Odisseia* e *A Teogonia*, de Hesíodo, são consideradas as mais importantes obras da Grécia antiga a exercer influência sobre a literatura fantástica. A elas se somariam, surgidas em Roma, *A eneida*, de Virgílio (ca. 19 a.C.), *As metamorfoses*, de Ovídio (início do século I da presente era), e, por fim, *O asno de ouro*, de Lúcio Apuleio (século II), que faz menções a mitos orientais, além dos greco-romanos, como o de *Eros e Psiquê*, cujo tema – recorrente em contos maravilhosos do mundo todo – se constitui no motivo principal de *A bela e a fera* (MEREGE, 2010, p. 27).

Entretanto, como mencionado, ao passar dos anos, vários textos espalhados ao redor do mundo também foram apontados como fontes primordiais dos contos de fadas. Entre as histórias provindas de diferentes lugares, destacamos algumas produções. Do continente africano, podemos citar a narrativa *Os dois irmãos*, com cerca de 3.200 anos, a obra foi encontrada em um manuscrito egípcio no século XIX, pela egiptóloga Mrs. D’Orbeney e é apontada como fonte para o episódio bíblico *José e a mulher de Putifar*⁷. Na Índia, enfatizamos *Pantschatantra*, *Mahabharata* e *Vischno Sarna*, duas narrativas fantásticas utilizadas pelos primeiros pregadores budistas a partir do século VI a.C.

No Oriente, destacamos duas produções: a coletânea *Calila e Dimna*, composta pela fusão de três livros sagrados, e a obra moralizante *Sendebâr*, atribuída ao filósofo hindu Sendebâr, que apresenta 26 narrativas, as quais semeiam uma imagem negativa da figura feminina e foi influência para o surgimento de vários contos maravilhosos conhecidos na atualidade, como *Aladim e o Gênio*, *Ali Babá*, *Simbad*, *o Marujo*, todos parte da coletânea *As mil e uma noites*.

É importante destacar que as histórias do Oriente Médio utilizaram-se do maravilhoso⁸ para entoar o místico nas suas narrativas. Nesse cenário, Todorov (2017, p. 60) define o conto de fadas como “uma das variedades do maravilhoso, do qual se distingue por uma certa escritura e não pelo estatuto do sobrenatural”, ou seja, os contos de fadas se apropriam da fusão intitulada por Nelly Coelho (1985) como “Fantástico-Maravilhoso⁹” para construir seus personagens, enredo e história.

⁷ “A trama, cheia de acontecimentos mágicos, envolve dois irmãos e a perfídia da mulher de um deles, que semeia a discórdia entre ambos; mas, pela intervenção do deus Armachis, as traições da mulher são descobertas, e ambos voltam à antiga amizade” (COELHO, 2012, p. 36).

⁸ Segundo Todorov (2017), o fantástico tem como característica principal a hesitação da personagem e do leitor perante os acontecimentos descritos na narrativa. Nessa linha, existem dois gêneros em que o fantástico se localiza: o estranho e o maravilhoso.

⁹ “O Fantástico-Maravilhoso engloba narrativas de diferentes espécies como: Contos de fada (conto maravilhoso onde aparecem fadas), Contos de encantamento (estórias que apresentam metamorfoses ou transformações, por encantamento), contos maravilhosos (estórias que apresentam o elemento mágico, sobrenatural, integrado naturalmente nas situações apresentadas), as Fábulas (estórias vividas por animais), as Lendas (estórias ligadas ao princípio dos tempos ou da comunidade, e onde o mágico ou o fantástico aparecem como ‘milagre’ ligado a uma divindade), contos de enigma ou de mistério (estórias que tem como eixo um enigma a ser desvendado) e contos jocosos (ou divertidos, humorísticos, faceciosos...)” (COELHO, 1985, p.112, grifo da autora).

Assim, ao comparar os elementos integrantes das narrativas, segundo Merege (2010), na Índia, existia um elenco de personagens que versava entre deusas, devas, gênios, gandharvas, apsaras e asuras. Enquanto isso, no Oriente Médio “os seres mágicos mais comuns eram os gênios bons (djinnns) e maus (efrits), além de feiticeiras humanas, que sobrevivem em contos populares como A moura torta” (MEREGE, 2010, p. 24).

Desse modo, apesar de apresentarem alguns seres fantásticos diferentes das fadas descritas na cultura céltico-bretã¹⁰, em razão da permanência dos muçulmanos no Ocidente é possível notar que os contos oriundos do Oriente serviriam de influência para os contos de fadas, mesclando princesas mouras com fadas, gênios da lâmpada com fadas madrinhas e as **velhas narradoras** com as **velhas sábias**. Para exemplificar essa integração e influência, temos a tradução francesa de *As mil e uma noites*, feita por Antoine Galland, publicada em 1704, a qual ganha destaque no percurso dos contos de fadas, haja vista que

Sem a intenção moralizante das narrativas exemplares (fábulas, apólogos...) que então circulavam nas cortes e entre o povo e sem inverossimilhança dos “romances preciosos” com heróis e heroínas mitológicos, naufrágios, pirataria, aventuras mirabolantes provocadas pela fúria dos deuses, *As Mil e Uma Noites* traduziam a malícia e o alegre imoralismo dos antigos *fabliaux* franceses (COELHO, 2012, p. 40-41, grifos da autora).

Consequentemente, a partir desse ponto, temos uma das teorias mais difundidas sobre a origem dos contos de fadas, também apresentada por Nelly Novaes Coelho em seu livro *O Contos de Fadas: Símbolos-Mitos-Arquétipos* (2012). Consoante à escritora, os contos surgiram através da disseminação da cultura celta e da imersão das suas histórias na cultura cristã. Segundo os registros históricos, os celtas surgiram na Europa Central na era do Bronze, cerca de 2000 a.C., e o seu povo “explicava os acontecimentos pela vontade dos deuses, as quais ofereciam vítimas humanas, por acreditarem que elas passariam a participar da divindade para sempre” (COELHO, 2012, p. 76), em outras palavras, eram povos extremamente místicos que acreditavam em objetos mágicos e seres de outro mundo. Nesse contexto, a figura da fada tomou forma, segundo Coelho (2012),

Venerando como sagradas todas as manifestações da natureza (fertilidade do solo, plantas, árvores, bosques, frutos...), os celtas consideravam os rios, as fontes e os lagos lugares sagrados. A água era reverenciada como grande geradora de vida. Foi na água que a *figura da fada* surgiu entre os celtas (COELHO, 2012, p. 77, grifos da autora).

¹⁰ Formados por Bretões, Irlandeses e Escoceses.

Com efeito, foi nesse cenário que a imagem da mulher com poderes sobrenaturais ganhou força. As figuras eram descritas como personagens belas que se apresentavam sob uma luz salvadora e interferiam na vida dos homens para ajudá-los em situações na qual apenas o divino poderia resolver, tal qual as fadas, magas e damas. Porém, a partir do século IX, com a cristianização do mundo Ocidental fortalecida, a figura da fada deixou de ser uma divindade para tornar-se intercessora dos amados ou amantes nos romances cortesês e, segundo Marc Soriano (1975), seriam as fadas as únicas divindades que sobreviveriam ao paganismo e misturar-se-iam sem dificuldade às crenças cristãs. Assim, devido à sua natureza ligada a espíritos e mistérios, a cultura celta e a imagem feminina passaram por um processo de fusão entre “rituais pagãos” e a liturgia cristã, consolidando a imagem da Virgem Maria ao lado das sacerdotisas e profetisas, uma vez que:

Foi um costume comum na Idade Média- quando começaram a ser organizados os Livros de Linhagem ou Nobiliários- atribuírem a uma mulher sobrenatural a origem de famílias ilustres. Seria um modo de “enobrecer” a família, pois ter como mãe primordial uma criatura não, capaz de sortilégios, seria muito mais importante do que descender de uma simples mortal (COELHO, 2012, p. 71).

Por essa razão, a adaptação dessas figuras fixadas entre os séculos VI e XI estende-se pelo Renascimento, com várias obras aproveitando-se da atmosfera mágica da cultura céltico-bretã. Isso posto, podemos citar obras como: *Romeu e Julieta* (1597), de William Shakespeare, com a rainha Mab descrita como uma fada; *Sonho de uma noite de verão* (1605), do mesmo autor, com o mago Oberon e Titânia rainha das fadas; *Os Lusíadas* (1572), de Luís de Camões, com a “Ilha dos Amores”, local onde os portugueses são acolhidos por ninfas como “recompensa” pelos seus trabalhos. A narração feminina e as figuras mágicas também aparecem na corte francesa do século XII com o *Lais de Marie de France*¹¹, uma coletânea de 12 poemas narrativos curtos, escritos por Marie de France¹² entre os anos 1155-1570 e inspirados nas histórias-fantásticas arturianas, intituladas de *lais bretões*¹³.

Os lais de Marie apresentavam uma nova visão da mulher, uma suavidade contra a brutalidade dos tempos medievais, um mundo “em que os objetos têm vida, as fadas e os

¹¹ São eles: Lai de Bisclavaret; Lai de Perceforest; Lai de Guingamor; Lai de Lanval; Lai de Tirodel; Lai de Eliduc; Lai de Tiolet; Lai de Madressilva.

¹² Marie de France (atividade literária entre 1160-1215) foi uma poetisa e tradutora multilíngue, a primeira poetisa francesa e voz altamente influente na literatura europeia do século XII. Acesse em: <https://www.worldhistory.org/trans/pt/1-18076/marie-de-france/>

¹³ Cantavam “os feitos do rei Artur, seu refinamento, seus cavaleiros e suas damas enfeitadas” (COELHO, 2012, p. 60).

magos reinam, os animais falam, os homens transformam-se em animais, os heróis realizam feitos sobre-humanos e no qual existem os ‘filtros do amor’(COELHO, 2012, p. 60, grifo da autora). Nesse universo, destaca-se o “Amor cortês”, regido por altos ideais e diversos códigos de atitudes. Dessa forma, os poemas alimentavam-se da religiosidade mágica dos celtas, com as mulheres divinas e as fadas, e da religiosidade cristã, com a imagem da Virgem Maria. Em razão disso, Coelho (2012) aponta que, na atualidade,

os *Lais de Marie de France* são reconhecidos como expressão das células líricas das novelas arturianas e de muitos contos que se tornaram famosos. Estão entre os textos arcaicos que cumpriram a tarefa de divulgar o espírito céltico-bretão para as demais regiões da Europa e de auxiliar na fusão do antigo paganismo com o espírito cristão (COELHO, 2012, p. 60).

Nessa defluência, os contos de fadas sobreviveram por meio da oralidade durante séculos, até serem descobertos os primeiros registros. A obra mais antiga do gênero é *Piacevoli Notti*¹⁴, do poeta italiano Giovan Francesco Straparola (1480-1557). O livro em questão, publicado pelo poeta em 1550, reunia contos de fadas e narrativas populares coletados a partir de histórias transmitidas oralmente por um círculo de damas e, dentre os escritos integrantes, podemos citar o conto *O Gato de Botas*.

Todavia, antes de continuarmos com o nome mais conhecido na trajetória da Literatura Infantil e Juvenil, é necessário debatermos acerca da diferença de vertentes derivadas dessa literatura: os contos maravilhosos e os contos de fadas. Para Coelho (2012), as histórias foram sendo transformadas ao longo do tempo e todo o maravilhoso e fantasioso das narrativas já conhecidas converteram-se nos contos maravilhosos infantis, haja vista que parte desses elementos foram modificados pelo povo e outra parte foi ressignificada para um público totalmente diferente. Essa mudança iniciou-se a partir do século XVII com o francês Charles Perrault (1628-1703), considerado o precursor da Literatura Infantil.

Nascido na burguesia francesa, em 12 de janeiro de 1628, Perrault foi poeta, eleito membro da Academia Francesa de Letras em 1671, secretário particular do Ministro das Finanças, Jean-Baptiste Colbert (1619-1683), em 1663, e advogado durante o reinado de Luís XIV. A princípio, o seu objetivo com o resgate da literatura popular não era a escrita para crianças e sim “valorizar o *gênio moderno* (francês) em relação ao *gênio antigo* (dos gregos e romanos), então consagrado pela cultura oficial europeia como modelo superior” (COELHO, 2012, p. 81, grifos da autora), ou seja, Perrault, como um homem burguês, defendia o

¹⁴ “Noites Agradáveis” em italiano

maravilhoso cristão e recusava a mitologia pagã. Nesse cenário, o movimento das *Preciosas*¹⁵, formado por mulheres aristocratas e da alta burguesia que se reuniam em grandes salões para discutir literatura e defender o direito da mulher como narradora e escritora de histórias, colaborou para o envolvimento de Perrault com os contos populares, uma vez que ele circulava entre elas.

Dentre as mulheres desse movimento, podemos citar Marie-Jeanne L’Héritier (1664-1734), escritora e sobrinha de Charles Perrault, e Jeanne-Marie Leprince de Beaumont (1711-1776), escritora que publicou várias coletâneas pedagógicas para meninas da alta classe¹⁶ e mais de 25 contos de fadas, incluindo a versão mais tradicional de *A Bela e a Fera*. Em virtude disso, as primeiras publicações em versos de Perrault, baseadas nos contos populares, sem o foco na Literatura Infantil, foram motivadas em defesa das *Preciosas*, sendo elas: *A Marquesa de Saluce* (1691) ou *A Paciência de Grisélidis*, baseado em uma fábula popular que mostrava a crueldade do homem contra a mulher, e *Os Desejos Ridículos* (1694), que tinha a mulher como tema central. Perrault também escreveu, aos 32 anos, o poema *O século de Luís, o Grande (Le Siècle de Louis le Grand)* (1687), que exaltava justamente o Moderno sobre o Clássico e a superioridade do rei Luís XIV sobre Augusto, primeiro imperador romano. Segundo Marina Warner (1999), houve a influência das mulheres,

Pois as autoras dos contes, durante a nova moda do conto de fadas literário e rebuscado logicamente, não eram de jeito nenhum velhas encurvadas, nem tinham cabeça de ganso, pés de asno ou apenas um olho, nem eram gente comum a partir de nenhum ponto de vista, mas sim mulheres (e homens) como D’Aulnoy, de posição superior, criadoras e frequentadoras das ruelles, mundanas, até mesmo influentes, relacionadas às mulheres independentes da geração anterior que tiveram um papel determinante no levante de Fronde, promovido pelos nobres contra o rei, e que em seguida, depois da derrota, desenvolveram os ideais sociais da *Préciosité* como uma revolta cortês contra a cultura dominante. Os contos de fadas tornaram-se parte dessa posição de protesto (WARNER, 1999, p. 200).

Em vista disso, os contos infantis nasceram em um meio aristocrático e moralista, no qual o conceito de família estava sendo formado e as crianças eram enxergadas como adultos em potencial. Nesse momento, Perrault publica sua primeira coletânea de contos infantis,

¹⁵ “Na época proliferaram os salões elegantes, onde as mulheres cultas reuniam intelectuais e artistas para discussões literárias ou culturais em geral. Nessas reuniões, era moda a leitura dos caudalosos “romances preciosos”, derivados de elementos novelescos da Antiguidade clássica e do maravilhoso medieval, cuja matéria exuberante e fantasista-sentimental estava mais perto da “desordem” do pensamento popular do que da “ordem clássica” oficial. Por analogia a esses romances postos em moda, essas defensoras dos direitos intelectuais das mulheres passaram a ser chamadas de “preciosas”.(COELHO, 2012, p. 82)

¹⁶ *Young Ladies’ Magazine* ou *Dialogues between a Discreet Governess and Several Young Ladies of the First Rank under Her Education*, publicadas em 1760.

intitulada *Contos da Mãe Gansa* (1697)¹⁷ a partir da reunião de contos populares perpassados pela camada mais baixa, os servos e os camponeses. A coletânea era composta pelos contos: *A Bela Adormecida no Bosque*; *Chapeuzinho Vermelho*; *O Barba Azul*; *O Gato de Botas*; *As Fadas*; *Cinderela ou A Gata Borralheira*; *Henrique do Topete*; *O Pequeno Polegar*; *A Pele de Asno*.

Existiam várias versões da mesma história, uma vez que não possuíam autoria concreta. Nessa conjuntura, Charles Perrault surge, notavelmente, como um adaptador, partindo de contos populares e adaptando-os com o intuito de provar a importância dos valores burgueses, posto que “as crianças não estão comprometidas com uma maneira de pensar determinada, podem ser moldadas, e as histórias que ouvem passam a ser as que esperam ouvir” (WARNER, 1999, p. 450), orientando-as, assim, à formação moral desejada. Mariza Mendes (2000) escreve:

Não resta dúvida, portanto, de que há uma ideologia burguesa e aristocrática nos contos de fada, embora eles circulassem, preferencialmente, entre a classe mais explorada e oprimida. Com sua “moral ingênua”, segundo a qual os maus são sempre punidos e os bons sempre premiados, eles serviam perfeitamente aos propósitos educacionais da classe dominante (MENDES, 2000, p. 48-49).

Em razão disso, são comuns, em suas obras publicadas, referências à vida na corte, à moda feminina, bem como ao mobiliário, isto é, aos símbolos de importância para os europeus. Dessa forma, Lígia Cademartori (2006) afirma:

A criança, na época, era concebida como um adulto em potencial, cujo acesso ao estágio dos mais velhos só se realizaria através de um longo período de maturação. A literatura passou a ser vista como um importante instrumento para tal, e os contos coletados nas fontes populares são postos a serviço dessa missão. Tornam-se didáticos e adaptados à longa gênese do espírito a partir do pensamento ingênuo até o pensamento adulto, evolução do irracional ao racional (CADEMARTORI, 2006, p. 38-39).

Consequentemente, com os movimentos da Contrarreforma¹⁸ intensificados na França entre os séculos XVI e XVII, o autor também vislumbrou, nos contos de fadas, uma maneira de propagar os ideais do cristianismo. Assim, sendo Perrault um homem burguês que desprezava a sabedoria popular, foi justamente a utilização de ditos perpassados no meio camponês o fator decisivo para o sucesso do processo de conversão da Literatura Popular em

¹⁷ Título original: *Les contes de ma mère l'Oye*. Na versão de 1781, foram adicionados mais contos, como *Os Desejos Ridículos*.

¹⁸ Movimentação da igreja católica em retaliação ao movimento de Reforma protestante.

Literatura Infantil, como também o terror e o conflito apresentados às crianças nas histórias, o perigo estava presente como uma forma de advertência, uma vez que os contos de fadas

possibilitam a troca de conhecimento entre a voz da experiência de uma pessoa mais velha e um público mais jovem, apresentam imagens de perigo e possibilidades que se encontram adiante, usam o terror para fixar limites para as escolhas e oferecem consolo para os injustiçados [...] (WARNER, 1999, p. 47).

Logo, para Cademartori (2006), é importante considerar dois momentos: o do conto folclórico, sem endereçamento à infância e circulado entre os adultos, e, mais tarde, a adaptação pedagógica tendo em vista à criança, pois é nesse cenário que os contos ganham um caráter moralizante e de advertência. Por essa razão, procurando exaltar a valorização do pudor e afirmar as concepções da burguesia, os contos adaptados por Charles Perrault eram menos violentos. Sobre isso, Cademartori (2006) escreve:

Um exemplo disso: na adaptação, a mulher de Barba Azul faz suas preces antes de morrer; na versão popular, ela se desnuda, dizendo adeus a cada peça de sua vestimenta, numa tentativa de seduzir, com a beleza de seu corpo, o iminente assassino. Outro caso, mais significativo: enquanto, na adaptação, a Bela Adormecida desperta enquanto o príncipe a abraça, na versão popular, ela fazia amor e concebia gêmeos adormecida, sem consciência de nenhum dos dois fatos (CADEMARTORI, 2006, p. 41).

Outra figura importante no contexto francês do século XVII e na corte de Luís XIV foi o fabulista Jean La Fontaine (1621-1695), intelectual de renome que estudou teologia e direito e dedicou seus estudos ao resgate das histórias moralistas também perpassadas pela cultura popular. Além da memória popular francesa, "ele procura fontes documentais da Antiguidade: Grécia (*Fábulas de Esopo*¹⁹); Roma (*Fábulas de Fedro*²⁰); parábolas bíblicas, coletâneas orientais e narrativas medievais ou renascentistas" (COELHO, 2012, p. 28) para a construção das suas coletâneas e, diferente de Perrault, que voltou suas obras para os contos, La Fontaine escolheu as *fabliaux*²¹, as quais podem ser definidas como pequenas histórias, em verso ou prosa, cujo objetivo é transmitir algum ensinamento, quase sempre através de uma lição de moral. La Fontaine, como dito pelo próprio autor, serviu-se de animais para instruir os

¹⁹ Esopo foi um escravo que viveu entre os séculos VII a.C. e VI a.C. na Grécia Antiga, responsável pela difusão das fábulas no Oriente e considerado o pai desse gênero textual. Suas narrativas eram protagonizadas por animais falantes, que assumiam comportamentos semelhantes aos dos humanos e seus enredos possuíam uma moral ou ensinamento.

²⁰ Fedro.

²¹ Em francês, fábulas.

homens, utilizando de raposas, cordeiros, lobos, entre outros, para chamar atenção das crianças e para manter um caráter moralizante.

Seu trabalho mais popular, intitulado *As Fábulas de La Fontaine* (1688), é composto por 124 fábulas divididas em seis partes e contou com estórias como: *O Lobo e o Cordeiro*; *O Leão e o Rato*; *A Cigarra e a Formiga*; *A Raposa e as uvas*; *Perrette, A leiteira e o pote de leite*. À vista disso, Jean La Fontaine é considerado até hoje o pai da fábula moderna, e ele escreveu textos para o filho de Luís XIV e seu grande mérito “teria sido tratar pela primeira vez como obra de arte o que até agora fora considerado um gênero menor, e, com seu prestígio junto à corte francesa, fazer com que as fábulas se difundissem por todo o mundo.” (MEREGE, 2010, p. 40), logo, La Fontaine foi responsável em transmitir, ao longo dos anos, histórias presentes até hoje, contribuindo com Perrault para o registro das histórias e para a disseminação da Literatura Infantil.

Ao decorrer do século XVII e XVIII, a racionalidade defendida pelo movimento Iluminista levou os contos de fadas a serem deixados de lado e só voltarem ao cenário literário no século XIX com os estudos da Linguística e do Folclore, sendo Jacob e Wilhelm Grimm os precursores. Jacob Ludwig Karl Grimm (1785-1863) e Wilhelm Carl Grimm (1786-1859) foram filólogos e linguistas, nasceram em Hanau, Alemanha, e ingressaram no curso de Direito na Universidade do Estado de Hessen em Malburg nos anos 1802 e 1803, respectivamente. Diferente de Perrault, que se preocupava em transmitir as histórias como uma forma de modelo da moral, da boa moça, da bela esposa e da filha obediente, enxergando a criança como um caminho para a cristianização, os irmãos Grimm tinham como objetivo resgatar, de fato, a cultura popular alemã, influenciada pelos contos celtas, italianos e eslavos. Dessa maneira, os autores percorreram o país em busca de relatos orais da cultura popular e as diferentes visões da população, em especial, a visão das mulheres. Segundo Marina Warner (1999),

As fontes mais inspiradoras e prolíficas dos irmãos Grimm eram mulheres, de família de amigos e parentes próximos, como o Wilds — Wilhelm casou-se com Dortchen, a mais nova das quatro filhas de Dorothea Wild, que possuía uma rica reserva de contos tradicionais, e forneceu 36 para a coleção. Dorothea, irmã dos Grimms, casou com Ludwid Hassenpflug, e as três irmãs deste último colaboraram com 41 contos. No círculo literário romântico formado pelos aristocráticos e artísticos Von Haxthausens (que contribuíram coletivamente com nada menos que 66 narrativas para os contos dos irmãos Grimm), Annette von Droste-Hülshoff, a poeta, e sua irmã Jenny estavam entre as mulheres que com entusiasmo contaram aos Grimm

histórias que ouviram quando crianças e, posteriormente, na região em que viviam, na Vestfália (WARNER, 1999, p. 45).

Entretanto, inicialmente, o intuito dos irmãos, enquanto filólogos e linguistas, era identificar a autenticidade da língua alemã em meio a tantos dialetos espalhados em diversas regiões da Alemanha, pois, tendo em vista as invasões napoleônicas e a derrota alemã para o exército francês em 1806, eles vislumbraram nos mitos, nas lendas e nas narrativas do passado um aspecto norteador para o estudo das raízes da língua alemã e para a recuperação da identidade nacional por meio de uma coletânea de exaltação à pátria.

Sob essa perspectiva, Jacob e Wilhelm “identificaram os contos populares com a mente ‘pura’ e ‘inalterada’ das crianças. Assim, a voz da gente comum, expressa na literatura de transmissão oral, também seria pura, conservando a essência original do povo alemão” (MEREGE, 2010, p. 48, grifos do autor). Diante disso, *Os Contos da Infância e do Lar* (1812) foi a primeira seleção publicada pelos irmãos, sendo realmente uma edição mais acadêmica do que um livro voltado para as crianças. É necessário enfatizar que a coletânea foi reeditada inúmeras vezes, com histórias retiradas, narrativas alteradas e contos adicionados, tendo sua versão final em 1857 com cerca de 211 contos. Segundo Coelho (2012),

Prosseguindo na investigação da novelística popular alemã, os Grimm detectam as *raízes* esquecidas e chegam à conclusão de que muitos argumentos, motivos, personagens, elementos fantásticos e situações repetidamente presentes nas narrativas de cunho maravilhoso eram rastros ou deformações de concepções míticas dos povos arianos. Concepções que se foram transformando para se adaptar a novas formas de civilização ou de conhecimento de mundo. Nessa linha de pesquisa, os Grimm chegam a reconstruir o sistema religioso da antiga raça germânica, apagado ou silenciado pela cultura romana e pela assimilação católica (COELHO, 2012, p. 107, grifo da autora).

Nessa perspectiva, foi justamente nas adaptações da oralidade para o texto escrito que as histórias perderam um pouco da sua originalidade, no entanto, tornaram-se mais acessíveis, adequando a linguagem e amenizando ou retirando as partes que pareciam muito cruéis ou ofensivas para as crianças. Dessa forma, temas como o incesto de pai e filha, a violência do marido contra mulher, a rivalidade entre irmão e irmã foram trocados pela misticidade das fadas, bruxas e madrastas. Por outro lado, a fim de enfatizar a punição, muitos contos também mantiveram ou até intensificaram a violência contra os personagens considerados maus, em sua grande maioria uma figura feminina, por exemplo: os olhos das irmãs adotivas de Cinderela arrancados por pássaros, condenando-as a ficarem cegas para o resto da vida; a

madrasta da Branca de Neve castigada a dançar em sapatos de ferro para toda eternidade; a bruxa de João e Maria jogada ao fogo e morrendo queimada. Por isso, apesar do objetivo inicial, os irmãos Grimm ainda reforçaram noções do gênero patriarcal em suas obras. Sobre o motivo dessas mudanças, Merege (2010) afirma que os

[...] Grimm suavizaram a maior parte dos contos de fadas, o que fizeram, em parte, com base nas críticas de vários intelectuais e escritores daquele tempo. No fim, o material concebido inicialmente para servir ao estudo de filólogos e folcloristas acabou sendo expurgado de todo conteúdo “inadequado a crianças”, como referências a sexo ou gravidez pré-nupcial, além de boa parte do humor jocoso que caracteriza as narrativas orais (MEREGE, 2010, p. 49, grifo do autor).

Após Perrault e os Grimm, a trajetória dos contos de fadas continuou com o dinamarquês Hans Christian Andersen (1816-1875), o qual, ao contrário dos três autores anteriormente citados, nasceu em uma família pobre e passou por dificuldades, as quais refletiram na escrita das suas histórias. O caminho de Andersen no acervo da Literatura Infantil Clássica conta com mais de 150 contos e com a publicação póstuma da coletânea *Eventyr*²² (1835-1877), composta pela reunião de 168 contos do autor.

Diferente dos Grimm e de Perrault, Andersen afirmava a autoria das suas obras, embora assumisse que alguns contos eram resgatados do folclore nórdico e baseados em histórias que escutou na infância. Entre os trabalhos mais conhecidos dele, podemos citar: *O Patinho Feio* (1843); *O Soldadinho de Chumbo* (1838); *O Rouxinol e o Imperador da China* (1843); *Os Cisnes Selvagens* (1838); *A Roupas Nova do Imperador* (1837); *A Pequena Sereia* (1837); *Nicolau Grande e Nicolau Pequeno* (1835).

Por ter vivido no século XIX, a produção de Andersen sofreu influência do Romantismo. Devido a isso, o teor do seu escrito era “sintonizado com ideais românticos de exaltação da sensibilidade, da fé cristã, dos valores populares, dos ideais da fraternidade e da generosidade humana [...]” (COELHO, 2012, p. 30). Nesse viés, seus contos trazem conflitos, injustiças e apresentam a fé, a piedade e o perdão como o caminho para a eternidade. Dessa maneira, o autor passou a ser considerado “a primeira voz autenticamente ‘romântica’ a contar histórias para crianças e a sugerir-lhes padrões de comportamento a serem adotados pela nova sociedade que naquele momento se organizava” (COELHO, 2012, p. 31, grifo da autora), condenando a maldade contra os mais fracos, ambição de poder, egoísmo e valorizando, como todos os citados nessa trajetória, a submissão, a pureza e a obediência.

²² Significa "conto de fadas" no dinamarquês.

Ainda no século XIX, surgiram outras obras literárias que, intencionalmente ou não, tornaram-se clássicos da Literatura Infantil, como como *Peter Pan* (1911), de James Matthew Barrie (1860-1937) e *Alice no País das Maravilhas* (1865), de Lewis Carroll (1832-1898), ambas narrativas fugiam do tom educativo e moral proposto pelas narrativas anteriores e cativaram crianças e jovens com o universo fantástico construído pelos autores.

Peter Pan conta a história de um menino que habita um lugar conhecido como Terra do Nunca, no qual a infância é uma fase que nunca passa. Com uma proposta inovadora e com elementos fantásticos, a narrativa passou a ser um clássico, pois possuía crianças como personagens centrais e um ambiente mágico que prendia a atenção dos pequenos leitores. Em *Alice no País das Maravilhas*, história publicada na segunda metade do século XIX, acompanhamos as inusitadas aventuras de uma curiosa menina, que, em uma tarde tediosa, avista um Coelho falante de óculos e colete e o segue até, inesperadamente, adentrar em um universo totalmente fantástico: um país completamente diferente, com lagartas falantes, Chapeleiro Maluco e bebidas mágicas. Ao apresentar esse misto de elementos maravilhosos, a narrativa cativou crianças e jovens.

Sendo assim, ao longo da trajetória, surgiram outros folcloristas e escritores, embora não tão conhecidos, que também procuraram estudar a cultura popular de seus países e preservar a história de seu povo, como: o russo Aleksandr Afanasiev (1826-1871), que tomou os irmãos Grimm e os contos eslavos como inspiração para produzir a coletânea *Contos de fadas russos*, com cerca de mais de 600 histórias, publicada entre 1855 e 1867; o historiador e folclorista Joseph Jacobs (1874-1916), que se dedicou a resgatar os contos britânicos e publicou, em 1892 e 1894, os livros *English fairy tales*, *Celtic fairy tales*, *More English fairy tales* e *More Celtic fairy tales*²³; o poeta e autor napolitano Giambattista Basile (1566-1632), que apresentou *velhas sábias* como fonte primordial, publicou a coletânea *Il Pentamerone*²⁴ entre 1634-1636 com as primeiras versões escritas de famosas histórias, como *Cinderela* e a *Bela Adormecida*²⁵. No entanto, em razão do conteúdo ser voltado para um público mais adulto, esse livro permanece até hoje com pouca popularidade. Segundo Bettelheim (2014), existem várias versões da mesma história, tendo em vista que

[...] as estórias de fada atingem uma forma definitiva apenas quando estão redigidas e não mais sujeitas a mudança contínua. Antes de serem redigidas, as estórias ou eram condenadas ou amplamente elaboradas na transmissão

²³ Conto de fadas Ingleses, Contos de fadas Celtas, Mais Conto de fadas Ingleses e Mais Conto de Fadas Celtas.

²⁴ Título original: Lo cunto de li cunte (O conto dos contos).

²⁵ Giambattista intitulou em sua obra como *Sol, Lua e Talia*.

através dos séculos; algumas estórias misturavam-se com outras. Todas foram modificadas pelo que o contador pensava ser de maior interesse para os ouvintes, pelo que eram suas preocupações do momento ou os problemas especiais de sua época (BETTELHEIM, 2014, p. 36-37).

Em síntese, a formação dos contos de fadas passou por diversas culturas, civilizações, eras e movimentos, servindo tanto para a preservação da oralidade popular quanto para a disseminação de ideias de uma determinada classe dominante. Assim, “através dos manuscritos ou das narrativas transmitidas oralmente e levadas de uma terra para outra, de um povo a outro, por sobre distâncias incríveis, [...] — a invenção literária de uns e de outros vai sendo comunicada, divulgada, fundida, alterada...” (COELHO, 1985, p.21). Portanto, torna-se notável que os contos de fadas foram, de muitas maneiras, recontados e reescritos, e os personagens foram adaptados. Ademais, a finalidade das histórias foi moldada, seja por intermédio dos mitos, dos contos populares, dos ritos de iniciação ou pelas coletâneas de Perrault, dos Grimm, La Fontaine e Andersen.

No tópico seguinte abordaremos o processo de adaptação cinematográfica no âmbito dos contos de fadas, fazendo um percurso sobre o maior nome na indústria das histórias infantis e apontando os maiores sucessos de animação e *Live Action*.

3 NUANCES DOS CONTOS DE FADAS: CLÁSSICOS E SUAS ADAPTAÇÕES

A partir do final do século XIX e começo do século XX, com o caminho aberto pelos escritores supracitados, os clássicos passaram por uma série de adaptações literárias e cinematográficas pois, como já discutido, “assim como a história pertence aos vencedores e as palavras mudam de sentido com as mudanças de poder, as histórias dependem dos narradores e daqueles para quem são narradas” (WARNER, 1999, p. 51). Portanto, os contos mantiveram a sua essência mística ao trazer personagens como fadas, princesas e bruxas, mas ganharam, ao longo dos anos, uma nova roupagem, trocando, muitas vezes, príncipes por caçadores, madrastas más por rainhas bondosas, entre outras mudanças.

Nesse cenário, o cinema, nascido em 1895 pelas mãos dos irmãos franceses Auguste Marie Louis Nicholas Lumière (1862-1954) e Louis Jean Lumière (1864-1948), ocupou um papel muito importante na difusão e na criação das novas versões dos contos de fadas na era moderna. Sobre a perpetuação das histórias, a professora Linda Hutcheon (2013) defende:

Acho bastante sugestivo pensar a adaptação narrativa em termos de permanência de uma história, seu processo de mutação ou adequação (através da adaptação) a um dado meio cultural. As histórias não são imutáveis; ao contrário, elas também evoluem por meio da adaptação ao longo dos anos. Em alguns casos, tal como ocorre na adaptação biológica, a adaptação cultural conduz uma migração para condições mais favoráveis: as histórias viajam para diferentes culturas e mídias. Em resumo, as histórias tanto se adaptam como são adaptadas (HUTCHEON, 2013, p.58).

A cinematografia, em especial o cinema de Animação²⁶, possibilitou, através do processo de adaptação, a transferência das narrativas dos livros de contos de fadas para as telas. Pensando nesse processo, Hutcheon (2013, p. 32, grifo da autora) afirma que “a adaptação buscaria, em linhas gerais, ‘equivalências’ em diferentes sistemas de signos, para os vários elementos da história”, ou seja, para conseguir transmitir os elementos da história ao espectador, o cinema necessita de recursos visuais, sonoros e cinematográficos, pois “contar uma história em palavras, seja oralmente ou no papel, nunca é o mesmo que mostrá-la visual ou auditivamente em quaisquer das várias mídias performativas disponíveis” (HUTCHEON,

²⁶ A palavra animação tem origem do latim, *animatio*, que significa, ser animado. Deriva da palavra “anima”, traduzido como espírito ou alma. Assim, o processo de animar é dar alma a algo sem vida ou sem movimento. Em outras palavras, a animação é a presença do artista que empreendida sua ação gestual nos interstícios das imagens sequenciadas. Acesse em: <https://eba.ufmg.br/caad/index.php/animacao/>.

2013, p. 49). Sendo assim, a linguagem do cinema é formada por técnicas que envolvem criação de luz, movimento, cores, figurinos, fotografia, tradução, dublagem, visto que são elementos que auxiliam na releitura, na adaptação e na compreensão do espectador.

No campo dos contos de fadas, o maior nome na criação e na difusão das adaptações animadas foi, e ainda é, os Estúdios *Walt Disney*. O fundador da produtora, Walt Elias Disney (1901-1966), era norte-americano e ficou mais conhecido a partir do final da década de 1920, com a criação do ratinho *Mickey Mouse* e, logo depois, dos personagens *Pato Donald*, *Pluto* e *Pateta*, criados para contracenar com o *Mickey*. Nesse contexto, o empresário ganha seu primeiro Oscar em 1932 com a animação de curta-metragem *Flowers and Trees* (1932), em seguida, resolve aventurar-se no mundo das adaptações dos contos de fadas, lançando a sua primeira animação de longa-metragem, intitulada *Branca de Neve e os sete anões* (1937), a qual foi responsável pela vitória de seu segundo Oscar, honorário, em 1939. Após o sucesso de bilheteria, foram lançados outros longas pelo Estúdios Walt Disney, como: *Cinderela* (1950), *A Bela Adormecida* (1959), *A Pequena Sereia* (1989), *A Bela e a Fera* (1991), *Aladdin* (1992) e *A princesa e o sapo* (2009).

Segundo Hutcheon (2013), o processo de adaptação sempre considera o público, o receptor da sua obra, e o contexto no qual a produção será lançada, modificando ou mantendo características do texto-fonte de acordo com o meio. Por isso, analisando as animações de Walt Disney, podemos perceber que, apesar de algumas mudanças para replicar as noções morais e sociais dos séculos XIX e XX, o produtor manteve uma relação fiel com a visão dos criadores dos contos. Seguindo tal lógica, em *Branca de Neve* a Rainha ainda é cruel e exige o coração da princesa como prova de sua morte; em *Cinderela* as irmãs postiças e a madrasta são maldosas e invejosas, rasgam o seu vestido e a tratam como uma serva e em *Bela Adormecida* a princesa continua sendo amaldiçoada com o sono eterno. Sobre a mudança e a permanência nas adaptações, Linda Hutcheon (2013) escreve:

Mesmo sem qualquer atualização temporal ou alterações no cenário nacional ou cultural, não é preciso muito tempo para que o contexto modifique o modo como uma história é recebida. Tanto o que é (re)enfatizado quanto – mais importante ainda – o modo como uma história pode ser (re)interpretada são passíveis de mudanças radicais. Uma adaptação [um texto-fonte], assim como a obra adaptada, está sempre inserida em um contexto – um tempo e um espaço, uma sociedade e uma cultura; ela não existe num vácuo. A moda, sem falar nos sistemas de valores, é dependente do contexto. Vários adaptadores, a fim de encontrar ressonância contemporânea para seus públicos, lidam com essa realidade da recepção atualizando temporalmente a história (HUTCHEON, 2013, p. 192).

Dessa forma, com o passar dos anos, outras adaptações foram surgindo e sendo moldadas às expectativas e às mudanças de cada época. A exemplo disso, com a evolução do cinema, surgiram as versões *Live action*²⁷ dos contos de fadas, produzidas a partir dos contos originais, bem como da readaptação das narrativas. Sendo assim, podemos citar algumas criações, também produzidas por Estúdios *Walt Disney*, como: *Malévola* (2014), filme inspirado no conto da Bela Adormecida, que mantém traços da história original, mas aborda a vida e o ponto de vista da antagonista; *Cinderela* (2015), produção que segue a narrativa já conhecida, mas adiciona traços mais fantásticos através do figurino e dos efeitos especiais; *A Bela e a Fera* (2017), a produção baseia-se também no conto original, porém introduz um novo personagem, aborda a existência da mãe da Bela e expande as consequências da maldição para o castelo, uma vez que cada pétala caída da flor da redoma destrói uma parte da propriedade.

Nesse cenário, é possível perceber que, apesar de baseados nos contos originais, as versões em *Live action* apresentam algumas diferenças no enredo e no figurino, pois ocorre uma “apropriação, de tomada de posse da história de outra pessoa, que é filtrada, de certo modo, por sua própria sensibilidade, interesse e talento. Portanto, os adaptadores são primeiro intérpretes, depois criadores” (HUTCHEON, 2013, p. 43), isto é, a produção é adaptada de acordo com a visão de cada diretor/diretora para a história. Logo, podemos apresentar outras versões inspiradas no texto-fonte dos contos de fadas, mas que, diferente das versões citadas, tiveram o seu enredo totalmente modificado, como: *A Garota da Capa Vermelha* (2011), inspirada em *Chapeuzinho Vermelho*; *João e Maria: Caçadores de Bruxas* (2013), baseada no conto *João e Maria*; *Espelho, Espelho Meu* (2012) e *Branca de Neve e o Caçador* (2012), ambas inspiradas no conto *Branca de Neve*.

Já na literatura, Angela Carter foi uma das principais responsáveis pela adaptação dos contos de fadas para uma visão mais contemporânea, abordando temas diferentes das versões tradicionais. As narrativas apresentadas por Perrault e pelos Grimm secundariza as personagens femininas, naturaliza um comportamento submisso e um tratamento agressivo dirigido a elas por personagens masculinos, mas Carter apropria-se dessas narrativas e transfere um poder para a mulher que antes não lhes era dado. Em suas obras *O Quarto do Barba-Azul* (1979) e *The Bloody Chamber* (1979), a autora apresenta “histórias com mulheres inteligentes, corajosas, boas, estúpidas, cruéis, sinistras e/ou infelizes, mas todas centrais nas

²⁷ Produção na qual o trabalho é realizado com atrizes e atores em vez de imagens desenhadas, produzidas e animadas, utilizando pessoas ou animais reais.

narrativas, tecendo os seus destinos” (SILVA, 2018, p. 127), em outras palavras, Angela descreve adaptações da personagem clássica²⁸.

Ainda no campo literário, o espírito romântico trouxe outros conceitos que surgiram, tomaram forma no século XIX e mudaram o jeito de analisar as obras e, nesse caso, os contos de fadas. Como exemplo, temos o sublime, movimento sobre o qual discorreremos a seguir.

3.1 Sobre o sublime

Desde a antiguidade, os textos de Platão e Aristóteles serviram como parâmetro para a literatura e a arte, dado que ambos filósofos defendiam a ideia de que, primordialmente, a arte é imitação. Sendo assim, essa mimética serviu como cartilha para artistas e escritores por um bom tempo, influenciando movimentos como o Classicismo²⁹ e o Neoclassicismo³⁰. Entretanto, na virada do século XVIII para o XIX, ocorreu uma mudança na estética literária, “pois com a ascensão das poéticas românticas, sobretudo na Inglaterra e na Alemanha, o foco deixou de ser a natureza a ser imitada e passou a ser o próprio artista” (BELLAS, 2016, p. 271), ou seja, o rigor formal do Classicismo e do Neoclassicismo, presentes em pinturas, literaturas e arquiteturas, deixa de ser o elemento principal e dá lugar ao liberalismo artístico, nascendo, assim, o Romantismo³¹.

A etimologia do termo sublime é derivada do latim *sublimis*, tendo como significado metafórico algo que se eleva acima do ser humano, do material, o que há de mais alto nas ações ou emoções. A primeira definição do Sublime é atribuída ao autor Pseudo-Longino (213-273 d.C.) em sua obra *Do Sublime*, publicada no I século d.C., o qual descreve como “o Sublime é o eco da grandeza da alma”³². Dessa forma, o tratado de Longino tem como objetivo o **ponto mais alto, a eminência do discurso** e apresenta não uma definição exata do sublime, mas elementos que o compõem. Para ele, o conceito é formado por cinco bases na qual “duas dependem essencialmente da natureza, as outras três dependendo, sobretudo da arte” (LONGINO, 1996, p. 17).

²⁸ Mais detalhes no ponto 3.2.

²⁹ A literatura do Renascimento, retomada dos princípios clássicos, ou seja, greco-romanos.

³⁰ Retorno ao passado, inspiração dos modelos greco-latinos, arte como imitação da natureza.

³¹ “Seja como for, o Romantismo é um fato histórico e, mais do que isso, é o fato histórico que assinala, na história da consciência humana, a relevância da consciência histórica. É, pois, uma forma de pensar que pensou e se pensou historicamente” (GUINSBURG, 1985, p. 14).

³² (LONGINO, 1996, p. 57).

Já para Umberto Eco (2004, p. 281), “na perspectiva setecentista, a ideia do Sublime associa-se antes de tudo a uma experiência não concernente à arte, mas a natureza, e nesta experiência são privilegiados o informe, o doloroso e o tremendo”. Para o autor, o sublime não estava relacionado ao objeto e sim à emoção daquele que o julga. Nesse contexto, a partir dos romancistas do século XVIII, o conceito de sublime é revisado e aprofundado, definindo-o como uma mistura de êxtase, deleite e horror. Atrelando-se, também, à concepção do belo, uma vez que,

No século XVIII, ao contrário, o universo do prazer estético divide-se em duas províncias, a do Belo e a do Sublime, embora as duas províncias não se apresentem totalmente separadas [...] Pois a experiência do Sublime adquire muitas daquelas características atribuídas anteriormente à experiência do Belo (ECO, 2004, p. 282).

Dessa forma, os conceitos do belo e do sublime aparecem, inicialmente, no campo filosófico e, aos poucos, inserem-se na arte e na literatura, sendo debatidos, mais tarde, por estudiosos como Edmund Burke (1729-1797) e Immanuel Kant (1724-1804). Nesse cenário, é importante pontuar que a concepção do que era belo no mundo clássico sempre foi apresentada como um contraponto ao que era considerado feio, ligado igualmente a sensações de prazer e contentamento daquele que analisava. A respeito disso, Eco (2004) afirma que

O Belo é aquilo que agrada de maneira desinteressada, sem ser originado por ou remissível a um contexto: o gosto é, por isso, a faculdade de julgar desinteressadamente um objeto (ou uma representação) mediante a um prazer ou um desprazer; o objeto deste prazer é aquilo que definimos como belo (ECO, 2004, p. 264).

A partir disso, o sublime surge como uma nova categoria estética, para além do belo, pois, apesar de beberem da mesma fonte greco-romana, existem aspectos que os diferenciam. Para Marc Jimenez (1999, p. 136), “o sublime distingue-se do belo pelo fato de provocar perturbações filosóficas ligadas a uma mistura de dor e prazer”, ou seja, o sublime transcende a limitação material, causa espanto, admiração, está ligado à sensação de inacessibilidade; em contrapartida, o belo é agradável aos olhos, é finito, não causa incômodo e está atrelado ao que é considerado bom. Sendo assim, “O belo está ligado à concordância de nossas faculdades, o sublime a seu conflito. O belo é harmonia, o sublime pode ser disforme, informe, caótico. Prazer para um, dor e prazer para o outro” (JIMENEZ, 1999, p. 144).

Nesse contexto, nas pesquisas do escritor irlandês Edmund Burke (1993), mais especificamente em seu trabalho *Investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo* (1757), o autor atrela a definição do sublime ao sentimento de dor e de prazer. A dor, que causa uma impressão marcante no espírito, e o **prazer relativo**³³, que aparece com o deleite na dor. Burke (1993) procura emoções que afetam diretamente o indivíduo e podem causar o sublime através do espanto, da aflição e da serenidade. Para o autor em questão,

Tudo que seja de algum modo capaz de incitar as ideias de dor e de perigo, isto é, tudo que seja de alguma maneira terrível ou relacionado a objetos terríveis ou atua de um modo análogo ao terror constitui uma fonte do sublime, isto é, produz a mais forte emoção de que o espírito é capaz (BURKE, 1993, p. 48).

Desse modo, “A grandiosidade de dimensões é uma fonte poderosa do sublime” (BURKE, 1993, p. 77), é tudo que é incapaz de medir, é infinito em sua totalidade. Para o autor, o sublime gera sentimentos existencialistas de assombro, angústia e de grandiosidade para a alma humana, o homem sente-se diminuído por estar diante de algo que escapa do controle, visto que “tudo que é terrível à visão é igualmente sublime, [...] pois é impossível considerar algo que possa ser perigoso como insignificante ou desprezível” (BURKE, 1993, p. 65-66).

Por conseguinte, bebendo das definições de Burke, Immanuel Kant também discorre sobre o sublime em seu livro *Crítica da faculdade do juízo* (1790). Sobre isso, Guerra (2018, p. 186) nos mostra que Kant descreve o sentimento do Sublime “como uma elevação do homem moral frente a um poder imensamente maior que a sua capacidade física e imaginativa podem conter, essa elevação traz uma forma de meditação devocional perante essa grandiosidade da natureza”. Portanto, para ele, não é todo e qualquer objeto que pode ser considerado sublime, pois

o verdadeiro sublime não pode estar contido em nenhuma forma sensível, mas concerne somente a ideias da razão, que, embora não possibilitem nenhuma representação adequada a elas, são avivadas e evocadas ao ânimo precisamente por essa inadequação, que se deixa apresentar sensivelmente (KANT, 1995, p. 91).

³³ “Assim como empregarei a palavra deleite para indicar a sensação que acompanha a eliminação da dor ou do perigo; portanto, quando me referir ao prazer positivo, chamá-lo-ei, na maioria das vezes, simplesmente de prazer” (BURKE, 1993, p. 46).

Em razão disso, o sublime não se define por si só, está ligado a uma experiência individual. No Romantismo, trata-se de compreender e de reconhecer o seu lugar diante da grandeza da arte e da natureza, é tentar conhecer o mundo e conectar-se com si mesmo. Essas indagações subjetivas podem ser resumidas como:

A experiência do Sublime está em um profundo ato de autoconhecimento, de uma consciência própria, de percepção como um ser individual, dotado de uma razão e uma gama de sentimentos. Em conjunto a esse ato de conhecer-se está o ato de desprender-se de si mesmo, um ímpeto da alma em lançar-se para um significado mais profundo por detrás de todas as coisas, algo além do homem, e esse elemento pode ser chamado de algo espiritual (GUERRA, 2018, p. 186).

Levando em conta o contexto histórico romântico do século XIX e a experiência do sublime, Victor Hugo (1802-1885) foi o responsável por levantar o debate entre o sublime e o grotesco, no prefácio de sua obra *Cromwell* (1827). Intitulado *Do Grotesco e Do Sublime*, o autor introduz uma nova discussão e propõe uma nova poesia, sugere deixar de lado as cartilhas apresentadas nas poéticas antigas de Aristóteles e Platão, visto que, para ele, “a idade da epopeia chega ao fim. Assim como a sociedade que ela representa, esta poesia se gasta girando sobre si mesma. Roma decalca a Grécia, Virgílio copia Homero; e, como para acabar dignamente, a poesia épica expira neste último parto” (HUGO, 2014, p. 21), era tempo de novos ares. Ademais, o autor aponta que

O sublime sobre o sublime dificilmente produz um contraste, e tem-se necessidade de descansar de tudo, até do belo. Parece, ao contrário, que o grotesco é um tempo de parada, um termo de comparação, um ponto de partida, de onde nos elevamos para o belo com uma percepção mais fresca e mais excitada. A salamandra faz sobressair a ondina, o gnomo embeleza o silfo (HUGO, 2014, p. 33-34).

Em suma, o dramaturgo enxerga o grotesco como um contraponto ao sublime e ao belo, pois ambos evocam sentimentos que se completam, como reconhecer a natureza do sublime sem ter conhecido o grotesco do mundo. Dessa forma, Victor Hugo (2014) descreve os contrastes do grotesco e do sublime:

Com efeito, na poesia nova, enquanto o sublime representara a alma tal qual ela é, purificada pela moral cristã, ele representara o papel da besta humana. O primeiro tipo livre de toda mescla impura, terá como apanágio todos os encantos, todas as graças, todas as belezas; é preciso que possa criar um dia Julieta, Desdémona, Ofélia. O segundo tomará todos os ridículos, todas as enfermidades, todas as feiuras. Nesta partilha da humanidade e da criação, é

a ele que caberão as paixões, os vícios, os crimes; é ele que será luxurioso, rastejante, guloso, avaro, pérfido, enredador, hipócrita; é ele que será alternadamente Iago, tartufo, Basílio; Polônio, Harpagão, Bartolo; Falstaff, Scapino, Fígaro (HUGO, 2014, p. 35-36).

Portanto, entende-se que o sublime nasce uma vez que o conceito estético do belo não era mais suficiente para arte e para literatura, dado que “o belo tem somente um tipo; o feio tem mil” (HUGO, 2014, p. 16). Desse modo, primeiro o sublime relaciona-se ao discurso, em seguida, às forças da natureza e, por fim, à arte e à literatura, sendo todos relacionados a um sentimento inexplicável, a uma noção de inacessibilidade e de grandeza.

Sendo assim, esse trabalho, conforme já mencionado, tem como proposta analisar as leituras do sublime nas personagens Branca de Neve e Rainha Má, tanto em seu conto original *Branca de Neve* (1812), quanto na obra cinematográfica *Branca de Neve e o Caçador* (2017). Para tanto, busca apontar o papel que esse ideal mítico de perfeição e de inacessibilidade desempenha na construção e no destino das personagens e como a concepção do que é sublime apresenta-se de diferentes formas nas duas figuras femininas.

Entretanto, antes disso, faremos um breve panorama sobre a adaptação da personagem clássica, apresentando como as princesas e as heroínas dos contos originais foram modificadas ao longo dos anos na literatura e no cinema para adaptar-se à demanda de cada sociedade.

3.2 Adaptação da personagem clássica

A partir do século XX, como discutido no ponto 3, os contos de fadas começaram a passar por adaptações no cinema e na literatura, modificando não só o enredo das histórias, mas também as personagens clássicas, como Branca de Neve, Aurora e Cinderela. Nesse cenário, quando falamos sobre o processo de adaptação cinematográfica no campo dos contos infantis, a similaridade com as narrativas, ou personagens, dependerá do público-alvo, resultando em uma versão mais fiel à original ou mais atualizada. Na perspectiva de Linda Hutcheon (2013):

Todos esses adaptadores contam histórias a seu próprio modo. Eles utilizam as mesmas ferramentas que os contadores de histórias sempre utilizaram, ou seja, eles tornam as ideias concretas ou reais, fazem seleções que não apenas simplificam, como também ampliam e vão além, fazem analogias, criticam ou mostram seu respeito, e assim por diante.

As histórias que contam, entretanto, são tomadas de outros lugares, e não inteiramente inventadas (HUTCHEON, 2013, p. 24).

Por essa razão, várias personagens clássicas foram modificadas ao longo do tempo. Os Estúdios *Walt Disney*, além de responsáveis pela disseminação dos clássicos já discutidos, também encarregaram-se da criação de novas personagens no âmbito infantil e juvenil, como: Merida, da animação *Valente* (2012), uma jovem princesa da Escócia que encontra seu propósito no arco e flecha e não nos aprendizados de rainha; Moana, do filme homônimo de 2016, no qual uma adolescente aventureira embarca em uma jornada com os deuses para restabelecer a paz da sua ilha; Rapunzel, de *Enrolados* (2010)³⁴, uma princesa perdida que decide fugir da torre para ver as luzes flutuantes no seu aniversário de 18 anos.

Nessa conjuntura, conseguimos perceber a remodelação das protagonistas para adequar-se ao contexto na qual seriam lançadas, pois, as primeiras animações da Disney seguiam o enredo original dos contos de fadas, trazendo a mocinha inocente, o príncipe encantador e a antagonista malvada, já nas produções do século XXI, geralmente, a protagonista não espera por um personagem masculino para construir sua jornada. Entretanto, visto que o público alvo da *Walt Disney* continua sendo formado por crianças e por jovens, as antigas e novas adaptações ainda preservam os enredos de finais felizes, da importância da família e do amor verdadeiro. Assim, existem "várias intenções possíveis por trás do ato de adaptar: o desejo de consumir e apagar a lembrança do texto adaptado[fonte], ou de questioná-lo, é um motivo tão comum quanto a vontade de prestar homenagem, copiando-o" (HUTCHEON, 2013, p. 28).

Atualmente, com os avanços nas produções audiovisuais, os filmes dispõem de uma gama maior de tecnologia para as adaptações e, dessa forma, essas inovações proporcionaram a exploração de enredos inéditos e o resgate de franquias marcadas na lembrança do público. As versões *live action* dos contos de fadas são um grande exemplo disso, visto que são constituídas pela refilmagem de clássicos da animação utilizando atores reais e, por essa razão, também contribuíram para a remodelação das personagens. Esse formato ganhou popularidade no século XXI e apresentou diferentes versões das clássicas princesas.

Nessa perspectiva, "Enquanto certos elementos estruturais permanecem, versões variantes da mesma história muitas vezes revelam as condições específicas da sociedade que o narrou e recontou dessa forma" (WARNER, 1999, p. 245), a reconfiguração das personagens

³⁴ Apesar de levemente baseado no conto *Rapunzel* (1812) dos irmãos Grimm, adaptou completamente o enredo e o destino da personagem.

dos contos de fadas no cinema transmite as circunstâncias na qual as histórias estão sendo contadas. Em virtude disso, a Disney, mais uma vez, encontra-se no topo da lista de responsáveis por essas readaptações em *live action*.

O catálogo de longas-metragens em *live action* da produtora é extenso, sendo formado por sucessos como *Alice no País das Maravilhas* (2010), *Aladdin* (2019), *Mulan* (2020), *Cruella* (2021), e, os mais recentes, *A Pequena Sereia* (2023) e *Peter Pan & Wendy* (2023). Em todas essas versões, é possível observar que as personagens são adaptadas levando em conta o contexto e a visão do diretor/a, pois, “se os contos de fadas refletem, durante séculos, a realidade dos autores que escrevem e reescrevem tais narrativas, talvez nos seja permitido imaginar que essas releituras possam um dia refletir uma nova realidade” (OLIVEIRA, 2021, p. 57).

Em *Alice no País das Maravilhas*, filme baseado na animação de 1951 e na obra de Lewis Carroll, conhecemos uma personagem mais velha, corajosa, independente e curiosa, uma produção que assume uma atmosfera mais sombria e gótica, com elementos característicos do diretor Tim Burton, os quais são representados através dos figurinos cinza, azul e vermelho, nas cores mais frias e no roteiro. Em *Aladdin*, baseado no longa-metragem de 1992 e na coletânea *As Mil e Uma Noites* (1704), a princesa Jasmine assume uma narrativa mais empoderada, escapa do palácio sozinha para conhecer o mundo e não necessita de Aladdin para iniciar sua história. Em *Mulan*, baseado no filme animado de 1998 e no poema *A Balada de Mulan*, escrito no século VII, além de uma personagem feminina versada nas artes marciais, no arco e flecha e na espada, também são explorados valores culturais do folclore chinês.

Outras produtoras, como *Paramount Pictures* e *Universal Pictures*, também produziram adaptações dos clássicos e modificaram as mocinhas dos contos, como em *João e Maria: Caçadores de Bruxas* (2013) e algumas versões de *Branca de Neve*, como *Espelho, Espelho Meu* (2012) e *Branca de Neve e o Caçador* (2012). Esses *remakes*, como destacado pelo próprio nome, refizeram as histórias baseando-se nas narrativas já conhecidas, contudo, também buscaram atualizar o enredo para despertar o interesse do público.

Em virtude disso, as alterações no processo de criação cinematográfica não se limitam somente ao enredo da personagem, mas igualmente na escolha do figurino, da luz, na montagem das cenas³⁵, entre outros pontos, pois,

³⁵ Esse processo será abordado com mais ênfase no ponto 4 do referido trabalho.

Assim como o leitor na literatura, pode-se considerar que o espectador fará uma leitura da obra audiovisual, na medida em que se lê a imagem e o discurso. Essa linguagem é formada por um conjunto de técnicas que envolvem criação de luz, movimento, cores, pensadas estrategicamente para atrair o espectador (ALENCASTRO, 2016, p. 48).

Desse modo, seguindo o percurso de adaptações, no campo literário, a revisão contemporânea dos contos de fadas foi fundamental “para a retomada do passado a partir de perspectivas críticas, [...] com o intuito de libertá-las de suas amarras ideológicas e discursivas, demonstrando a pluralidade de possibilidades tanto para o enredo, quanto para os personagens e suas interpretações” (OLIVEIRA, 2021, p. 56). Neste cenário, a autora mais atuante na adaptação das personagens clássicas foi Angela Carter (1940-1992). Para ela, escrever readaptações dos contos de fadas representava um meio de contestar o papel da mulher nessas histórias e de colocá-las sob uma nova luz.

Em seu livro de contos *O Quarto do Barba-Azul* (1979), versão traduzida de *The Bloody Chamber* (1979), Carter tenta, através da sexualidade, da perversão e até da violência, desmistificar o arranjo de gênero naturalizado pelos clássicos. A autora traz novas versões de personagens já conhecidas do imaginário popular — como Branca de Neve, Chapeuzinho Vermelho e Bela — adicionando também vampiros, tigres e lobisomens à sua narrativa. Nesse cenário, na obra *Expletives Deleted* (1992), Angela escreve que o seu revisionismo foi consequência de:

Desde que minha vida tem sido significativamente moldada pelo meu gênero [...] eu passei uns bons anos escutando o que eu deveria pensar, como eu deveria me comportar, como eu deveria escrever, até porque eu era uma mulher e os homens pensavam que eles tinham o direito de dizer como eu deveria me sentir, mas aí eu parei de escutá-los e tentei descobrir as coisas por mim mesma, mas eles não pararam de falar, e, meu deus, não. Então eu comecei a responder de volta. Tudo isso soa simples, para não dizer simplista, mas ainda assim é verdade (CARTER, 1992, p.5, tradução nossa).³⁶

Dessa forma, é possível exemplificar esses aspectos em contos como: *A Noiva do Tigre*, versão de *A Bela e a Fera*, na qual a protagonista é tratada como moeda de troca pelo pai, que a perde em um jogo de cartas com a Fera, e, responsável por sua própria liberdade,

³⁶ No original: “since my life has been most significantly shaped by my gender [...] I spent a good many years being told what I ought to think, and how I ought to behave, and how I ought to write, even, because I was a woman and men thought they had the right to tell me how to feel, but then I stopped listening to them and tried to figure it out for myself but they didn't stop talking, oh, dear no. So I started answering back. How simples, not to say simplistic, this all sounds; and yet it is true” (CARTER, 1992, p.5).

descobre sob as carícias de um tigre — a fera — que não quer partir, assumindo sua animalidade e transformando-se em tigre também; *A Companhia dos Lobos e Alice-lobo*, versões de *Chapeuzinho Vermelho*, na primeira narrativa Carter apresenta uma personagem que enfrenta o lobo/caçador e que, mais uma vez, toma o destino em suas mãos, escolhendo deitar-se com o homem/lobo, na segunda narrativa Chapeuzinho é o próprio lobo, crescendo livre entre as feras selvagens; *A Garota de Neve*, inspirado na Branca de Neve, descreve uma mulher que nasce para satisfazer o desejo cruel de um conde e morre no mesmo dia devido à inveja de uma condessa, transformando-se em uma rosa que morde quem a toca.

Nesse contexto, em todas as narrativas descritas, Angela coloca as protagonistas como autossuficientes, responsáveis por seus destinos, posto que suas personagens femininas não seguem o molde clássico de uma mulher fraca e passiva, que espera pelo estereótipo masculino de herói, elas se desamarram e se transformam como preferem. A sensualidade está presente, a violência e a metamorfose também, a autora tenta quebrar paradigmas de mulheres indefesas e ingênuas nos contos de fadas, em histórias que resumiam as personagens ao seu final. Dessa maneira, Angela Carter “foi a mais recente e a mais original entre as rainhas de pé de ganso, entre as damas enigmáticas e escabrosas, a propor questões difíceis” (WARNER, 1999, p. 230).

Sendo assim, o revisionismo dos contos de fadas e das suas personagens clássicas vem desde Perrault, pois “as evidências das condições dos arranjos socioeconômicos do passado coexistem no conto com as inovações do narrador” (WARNER, 1999, p. 22), o autor/a, além de apresentar a sua visão, modifica a história de acordo com modelo social e econômico vigente. Nesse sentido, o cinema e a literatura do século XXI, no que tange aos contos de fadas, incentivaram o nascimento de novos enredos, novos personagens e de novos narradores, trazendo essas histórias para a modernidade e, conseqüentemente, refletindo as mudanças da sociedade e do público que as recebem. Logo, segundo Livia de Oliveira (2021):

Considerando que essas narrativas fazem parte de um processo histórico de civilização, a trajetória histórica nos permite observar que, muito mais que cronológica, a ligação parodística intertextual é de ruptura. O texto pós-moderno traz reflexões acerca do sujeito, das personagens e das motivações. O ato de escrever ou reescrever contos de fadas está vinculado à ação de questionamento ideológico, político e social. Portanto, os contos de fadas são narrativas históricas internalizadas com grande poder discursivo, em um processo de negação de seu caráter atemporal e universal (OLIVEIRA, 2021, p. 56).

Dessa maneira, considerando a função dos contos de fadas e a adaptação de seus personagens ao longo dos anos, analisaremos, no próximo tópico, como o ideal inalcançável do sublime se manifesta de diferentes formas na construção das narrativas das mocinhas e das vilãs. Apontando, através do conto da *Branca de Neve*, escrito pelos irmãos Grimm em 1812, e da produção cinematográfica *Branca de Neve e o Caçador*, lançada em 2012, como o discurso masculino e patriarcal impera na criação dos enredos da protagonista Branca de neve e da antagonista Rainha Má.

4 BRANCA DE NEVE E A RAINHA MÁ: LEITURAS DO SUBLIME

Narrado há séculos, Branca de Neve é um dos contos de fadas mais conhecidos, e autores indicam que a história original, intitulada *A Jovem Escrava*, foi escrita por Giambattista Basile em 1634 na Itália. Segundo Souza (2019), essa primeira versão do conto foi postumamente publicada no livro *O Pentamerão (Pentameron)* e, devido às modificações através da oralidade, *A Jovem Escrava* tornou-se um conto independente.

Nesse contexto, o conto da Branca de Neve, sendo a versão dos irmãos Grimm a mais conhecida, aparece sob vários outros títulos ao longo dos anos. Alexandre Callari, escritor brasileiro, discorre em seu livro *Branca de Neve Os Contos Clássicos* (2012) algumas das releituras oriundas de diferentes países, a saber: *A fábula da princesa morta e dos sete cavaleiros* (1833), da Rússia; *A morte dos sete anões* (1856), da Suíça; *Árvore-Dourada e Árvore-Prateada* (1892), da Escócia.

Entretanto, a primeira e a mais disseminada versão do conto foi escrita e publicada pelos irmãos Grimm em 1812. Mais tarde, em detrimento da Igreja Católica, os linguistas também registraram uma versão mais suavizada do mesmo conto em 1857. Na história de 1812, escolhida para análise, os autores dão à bela princesa a epifania do final feliz, ou seja, o casamento com um príncipe, enquanto atribuem um final violento à antagonista. Devido ao seu comportamento errôneo durante a narrativa, a personagem é obrigada a dançar em sapatos de ferro até cair morta. Nesse cenário, é possível perceber, claramente, qual figura feminina representa o mal e qual representa o bem.

Desse modo, no tópico seguinte, trataremos sobre o sublime a partir de uma perspectiva transgressora, considerando um sentimento de inacessibilidade, de perfeição e de beleza, possível apenas para as mulheres que seguem as normas de comportamento impostas pela sociedade e ganham um final feliz nos contos de fadas.

4.1 Branca como a neve, vermelha como o sangue: Branca de Neve e a Rainha má através dos irmãos Grimm

A narrativa inicia com o nascimento da Branca de Neve, uma princesa “que era branca como a neve, tinha os lábios vermelhos como o sangue e os cabelos negros como o ébano” (GRIMM; GRIMM, 2019, p. 91) da maneira que sua mãe sempre desejou. A rainha, pouco tempo após dar à luz, morre, e seu pai — o rei — casa-se um ano depois com outra mulher, “uma belíssima dama, porém muito orgulhosa e arrogante, não tolerava a ideia de que alguém pudesse ser mais bonita do que ela” (GRIMM; GRIMM, 2019, p. 91). É importante perceber que a figura paterna só aparece nesse momento durante todo o conto, segundo Marina Warner (1999) os homens sempre tendem a ser absorvidos de sua responsabilidade, deixando toda carga da criação ou da maldição para as personagens femininas.

Vale ressaltar, também, que a antagonista não tem nome nessa versão, referida, durante toda a narrativa, como "Rainha" ou "Madrasta". Seguindo a história, a Rainha possuía um espelho mágico no castelo, o qual sempre lhe dizia que ela era a mais bela de todas, mas isso muda quando Branca de Neve chega aos sete anos e toma esse posto. Ao ouvir o espelho atribuir a posição de mais bela à Branca de Neve, a Rainha

[...] começou a tremer e seu rosto ficou verde de inveja. A partir daquele momento, passou a odiar Branca de Neve. Sempre que seus olhos pousavam nela, sentia seu coração frio como uma pedra. A inveja e o orgulho brotaram como ervas daninhas em seu coração. De dia ou de noite, ela não tinha um momento de paz (GRIMM; GRIMM, 2019, p. 91-92).

No início do conto, a rivalidade repentina entre as personagens é incentivada para marcar um ideal que será apresentado mais adiante. Enquanto Branca de Neve é pura, jovem e obediente, a Rainha é uma versão mais velha, em uma posição de poder, sem nenhuma figura masculina intervindo. No mundo dos contos de fadas, o belo e o sublime andam de mãos dadas com a verdade e a bondade da personagem, assim, segundo Umberto Eco (2004, p. 47), diante da personagem, podemos dizer que “se exprimiu a beleza psicofísica que harmoniza a alma e o corpo, ou seja, a beleza das formas e a bondade da alma”. Isto é, quanto mais bela a personagem for, mais altruísta e piedosa ela é, já que as características físicas definem o bem e o mal nas histórias infantis.

Após receber a notícia que já não era a mais bela, a Rainha ordena que um caçador leve Branca de Neve para a floresta e lhe entregue o pulmão e o fígado da menina para que ela possa comê-los. Entretanto, “Branca de Neve era tão bonita que o caçador teve pena” (GRIMM; GRIMM, 2019, p. 92), libertando a princesa e levando no lugar os pulmões e o fígado de um javali. Novamente, o motivo da piedade do caçador não é a situação terrível que a criança se encontra e sim a beleza, a forte emoção do sublime, a menina era bela demais para morrer, provando que “[...] a beleza é o predicado mais importante que uma mulher pode ter, e é, com frequência, um sinal de chances de felicidade no futuro” (NEIKIRK, 2009, p. 38, tradução nossa)³⁷.

Nesse meio tempo, Branca de Neve vaga pela floresta até encontrar uma pequena cabana repleta de coisas minúsculas, com sete camas, sete pratos, sete canecas. Após a longa viagem, a princesa estava cansada, então, após comer pão e tomar vinho, Branca “fez uma oração e adormeceu tranquilamente”(GRIMM; GRIMM, 2019, p. 94). Horas depois, os donos da casa retornam, sete anões garimpeiros, que, ao verem a menina deitada em uma de suas camas, exclamam “Meu Deus, meu Deus. É a mais bela criança que já vimos” (GRIMM; GRIMM, 2019, p. 94). Nesse trecho da história, chamamos atenção para a condição da estadia da princesa na cabana dos anões:

Os anões lhe disseram:

— Se cozinhar, arrumar as camas, lavar, costurar, tricotar e manter tudo limpo e organizado, pode ficar conosco, e nós vamos dar-lhe tudo que precisa.

— Sim, com prazer — ela respondeu
(GRIMM; GRIMM, 2019, p. 95).

Branca de Neve, mais uma vez, é poupada pelo impacto que a sua beleza causa. Contudo, ela precisa cuidar da casa, preparar a comida, tudo com o maior prazer, pois “a mulher ideal está geralmente submissamente conformada com a sua situação de vida, enquanto espera que o príncipe apareça e tome controle do destino dela” (NEIKIRK, 2009, p. 38, tradução nossa)³⁸. No conto, o sublime não está relacionado só aos sentidos e aos sentimentos causados pela personagem, mas também à aparência e ao comportamento da princesa, a beleza de Branca só alcança o sublime quando atrelada às suas ações contidas e permissivas.

³⁷ No original “Attractiveness is the most important attribute that a woman can possess, and is often an indicator of chances of future happiness” (NEIKIRK, 2009, p. 38).

³⁸ No original “The good female is generally submissively accepting of her lot in life while waiting for the prince to appear and take control of her destiny” (NEIKIRK, 2009, p. 38).

Enquanto isso, no castelo, a Rainha, acreditando ter comido os pulmões e o fígado de Branca de Neve, estava certa de que agora era a mulher mais bonita do mundo. Todavia, o espelho informa que “na colina distante, cercada de sete anões, Branca de Neve ainda vive e floresce, e sua beleza jamais foi superada” (GRIMM; GRIMM, 2019, p. 95). A Rainha “não perdeu tempo e, cheia de inveja, pôs-se imediatamente a maquirar uma maneira de se livrar dela” (GRIMM; GRIMM, 2019, p. 95).

Nos trechos supracitados, temos dois momentos: a crença da aquisição da beleza através do canibalismo e a necessidade da rainha de eliminar sua rival. No primeiro, entendemos, em estudos anteriores, que o sublime surpreende, causa espanto, medo, mas é necessário reiterar que, nos contos de fadas, o belo entra em harmonia com o sublime, dado que “o belo concorda com o sublime no fato que ambos aprazem por si próprios” (KANT, 1995, p. 89), eles agradam, satisfazem. Por isso, apesar de causar sensações de terror no leitor, a Rainha representa o oposto do que é ser sublime no conto infantil, já que ela é determinada e ambiciosa, desejando ser a mais bela do reino, e está disposta a fazer de tudo, sem nenhum pai, príncipe ou marido.

Já no segundo momento, para Marina Warner (1999), o desejo de eliminar a princesa da história vem de uma necessidade de conservar a segurança que um marido ou pai proporciona, visto que “a mulher que não tem nem casa nem proteção, morre” (WARNER, 1999, p. 263). Posto isso, percebemos que, durante toda a narrativa, a única companhia da Rainha é um espelho mágico, possivelmente criado pela própria antagonista, sendo o objeto que a guia e auxilia, já a Branca de Neve acumula proteção e ajuda de vários personagens masculinos ao decorrer da história. Dessa forma, a disparidade na trajetória das duas personagens reafirma um discurso masculino, pois, na perspectiva de Alice Neikirk (2009):

Sob vários aspectos, algumas das histórias mais populares podem ser interpretadas como ‘concursos de beleza’ elaborados, que enfatizam a mensagem de que a aparência jovem da mulher, especialmente quando aliada a uma conduta adequadamente dócil, é seu bem mais importante (NEIKIRK, 2009, p. 38, tradução nossa)³⁹.

O momento seguinte da narrativa confirma essa afirmação, uma vez que a Rainha “desceu aos porões do castelo onde costumava praticar feitiçaria e, utilizando seus conhecimentos de bruxa, ficou irreconhecível, *tornando-se semelhante a uma velha*. Nesse

³⁹No original: “[i]n many ways, some of the more popular stories can be interpreted as elaborate ‘beauty contests’, emphasizing the message that a woman’s youthful appearance, especially when paired with the appropriately meek demeanor is her most important asset”(NEIKIRK, 2009, p. 38).

disfarce, viajou para além das sete colinas” (GRIMM; GRIMM, 2019, p. 97, grifos nossos). A velhice exerce um papel importante na história, a Rainha, sempre disfarçada de uma mulher mais velha, tenta matar Branca de Neve em três momentos: com um corpete, um pente envenenado e uma maçã enfeitiçada⁴⁰.

A escolha de uma mulher mais velha expõe que a velhice feminina representa uma violação nos contos de fadas, visto que as mulheres perdem o seu valor e deixam de existir aos olhos masculinos. No conto, Branca de Neve não desconfia da velha senhora que lhe oferece vários objetos, a mulher não representa ameaça, é invisível. Diferente dos sete anões, que desconfiam desde a primeira vez que a Rainha aparece disfarçada, haja vista que mulheres que não são bonitas, geralmente, são a primeira fonte de desconfiança dos homens. Desse modo, o sublime não permite a velhice e, por isso, a princesa sempre é representada como uma menina jovem e angelical, já a Rainha, como uma mulher velha e invejosa. Segundo Umberto Eco (2004):

“Belo” – junto com “gracioso”, “bonito” ou “sublime”, “maravilhoso”, “soberbo” é um adjetivo que usamos frequentemente para indicar o que nos agrada. Parece que, nesse sentido, aquilo que é belo é bom e, de fato, em diversas épocas históricas criou-se um laço estreito entre o Belo e o Bom (ECO, 2004, p.8, grifos do autor).

Dessa forma, se a heroína é bela e boa, então a vilã deve apresentar características totalmente opostas. Seguindo a narrativa, após conseguir colocar Branca de Neve em um sono profundo com a maçã envenenada, a “rainha invejosa mal podia conter a sua felicidade” (GRIMM; GRIMM, 2019, p. 100), os anões choraram por três dias e, quando finalmente resolveram enterrá-la, acharam-na bela demais, com suas bochechas vermelhas. Então, construíram um caixão de vidro transparente com inscrições em ouro afirmando que ali estava a filha de um rei. Em seguida, a levaram até o topo da montanha, onde todos os animais e as pessoas que passassem pudessem admirar a sua beleza e lamentar a sua morte. Com o passar do tempo,

Branca de Neve permaneceu no caixão por um longo e longo tempo. Entretanto, seu corpo não se decompôs e dava a impressão de estar dormindo. Suas feições continuavam as mesmas, branca como a neve, boca vermelha como sangue e cabelos negros como ébano (GRIMM; GRIMM, 2019, p. 101).

⁴⁰ Com um corpete, apertando o cordão até deixar a princesa desmaiada; com um pente envenenado, que assim que passou pelos cabelos a menina caiu no chão; e com uma maçã enfeitiçada, matando a Branca de Neve.

O sublime é eterno para a princesa, nem na morte a sua aparência envelhece, fica presa no tempo, esperando o príncipe encantado, como uma boa moça. Nesse viés, segundo Alice Neikirk (2009), o herói é, geralmente, descrito como bonito, forte e corajoso, contudo são suas ações que movem a narrativa, já que a beleza do personagem é uma característica secundária e, por isso, “enquanto a heroína está constantemente lamentando ou presa em um estado de sono que não envelhece, o homem prova a sua masculinidade matando a mulher mais velha” (NEIKIRK, 2009, p. 39, tradução nossa)⁴¹. E é isso que acontece no conto em questão, pois, certo dia, o filho de um poderoso rei se encanta com a beleza de Branca de Neve e a leva como presente.

Contudo, no caminho, um solavanco desprende a maçã envenenada da garganta da princesa e os dois resolvem se casar. Mais uma vez, o esplendor sublime de Branca de Neve dá continuidade à narrativa, haja vista que o príncipe encantou-se com a menina devido à sua beleza, qualquer feiura foi ofuscada, qualquer defeito foi esquecido, Branca de Neve, em completo silêncio, era sublime. Mesmo após acordar, a princesa age completamente como esperado: diz sim ao pedido de casamento, concorda em ir embora com o príncipe e convida a sua madrasta para a festa. Para Warner (1999), a obediência é valorizada e vista como uma virtude da perfeição em personagens como Branca de Neve, pois

Quando o objeto de desejo erguia a voz, sua desejabilidade diminuía; falar implicava rebeldia, desobediência. E o castigo para essa falta – a rápida e convincente expressão dessa indesejável falta de submissão – era o surgimento da decadência física. A decrepitude implicava a feiúra(sic), que implicava a falta de feminilidade, que implicava, enfim, a infertilidade, um estado contrário à natureza (WARNER, 1999, p.70).

É nesse contexto que chegamos ao final da narrativa. Enquanto acompanhamos Branca de Neve conseguir o seu final feliz, a Rainha, convidada para o casamento da enteada, “foi obrigada a calçar os sapatos de ferro em brasa e dançar em torno de si até, finalmente, cair morta” (GRIMM, 2019, 103). Como explicitado, a beleza e o sublime andam juntos nos contos de fadas, e são refletidos na aparência e na ação das personagens. Em contrapartida, a crueldade apresentada à madrasta está relacionada a uma punição por suas ações contra a mocinha, servindo, assim, como um alerta para as mulheres desobedientes.

⁴¹ No original: “While the female heroine is often weeping or locked in a state of ageless sleep, the male proves his masculinity through killing the evil older woman” (NEIKIRK, 2009, p. 39).

Dessa forma, os desfechos das personagens “[...] avisam a futura mulher que a juventude da mãe morrerá esperneando e que não há lugar para duas mulheres desejáveis na narrativa” (CORSO; CORSO, 2005, p. 75), o sublime se manifesta de maneira diferente na narrativa das vilãs: enquanto a Rainha ganha sapatos de ferro, a Branca de Neve recebe um novo reino. Por fim, os valores apresentados no conto serviram para perpetuar a ideia da beleza e do sublime atrelada à verdade e à bondade da personagem, para os irmãos Grimm Branca de Neve é a perfeita representação do sublime, ela propaga a mulher ideal do século XIX, quieta e doce. A Rainha, invejosa, mas também independente, destinada a morrer sozinha é o castigo eficaz para as mulheres que fogem da norma das princesas.

4.2 Espelho, Espelho meu: Branca de Neve e a Rainha má através da cinematografia

Sendo um dos contos de fadas mais conhecidos, *Branca de Neve* ganhou adaptações cinematográficas desde os anos 1990. Nesse cenário, podemos citar *A Floresta Negra* (1997), *Branca de Neve* (2001), *Espelho, espelho meu* (2012) e o escolhido para a análise, *Branca de Neve e o Caçador* (2012). A produção foi dirigida por Rupert Sanders e estrelada por Kristen Stewart (Branca de Neve), Chris Hemsworth (Caçador) e Charlize Theron (Madrasta/Rainha Ravenna) e narra a história de um rei viúvo, pai de Branca de neve, que cai de amores por Ravenna, o qual é assassinado por ela na noite de núpcias.

Em tal versão, o diretor utiliza uma abordagem contemporânea para a caracterização da antagonista, visto que a Madrasta distancia-se da figura materna e torna-se a Rainha má, tomando o reino logo após a morte do regente e trancando sua enteada na masmorra durante anos. Nesse contexto, o primeiro momento que analisaremos é a caracterização de Ravenna no dia do seu casamento e a caracterização após a morte do rei. No início da narrativa, Ravenna é caracterizada com uma beleza semelhante à da Branca de Neve, com cabelos soltos, roupas com tons claros e um olhar angelical. O rei, então, apaixona-se pela personagem graças a essas características, dado que Ravenna apresenta, em um primeiro momento, todos os traços de uma mulher obediente, carinhosa e benevolente. Vejamos a diferença abaixo:

Figura 1 – Ravenna antes do casamento e Ravenna depois do casamento



Fonte: Capturas de tela do filme feitas pela autora (2023)⁴².

Conseguimos perceber, na primeira figura, a perfeita representação do sublime, por ser uma rainha que surgiu para sentar-se ao lado do rei e tornar-se mãe de Branca de Neve. Entretanto, após assassinar o regente, a caracterização da personagem muda completamente, e somos apresentados a uma Ravenna cheia de joias, com roupas metálicas, um olhar profundo e coroas espinhosas. Sob essa ótica, seus figurinos lembram armaduras, ou seja, a rainha transforma-se em um exército de uma mulher só. Nessa perspectiva, Ravenna constrói uma personagem totalmente oposta ao que uma mocinha deveria ser, já que ela comanda um reino sozinha, não possui marido e é completamente obcecada pela sua aparência.

Ao longo da produção, notamos que aquele não foi o primeiro reino tomado por Ravenna, os homens entregaram-se à personagem devido à sua beleza, confirmando que o sublime e a perfeição são características importantes para os personagens masculinos nessas narrativas. Segundo Diana e Mário Corso (2005),

Tão lisonjeiros são esses contos para a beleza e os dons de suas jovens personagens femininas, que quem os aprecia mal percebe o quanto o julgamento é inclemente relativo ao resto das mulheres. Tantos elogios, em verdade, ocultam um número proporcional de críticas e preconceitos para com o sexo feminino, cuja face perigosa é explicitada com requintes, principalmente na figura da madrasta da Branca de Neve (CORSO; CORSO, 2005, p. 76).

Enquanto Branca de Neve não envelhece em nenhum momento da trama e mantém sua ingenuidade, a madrasta herda todos os medos e os defeitos, recorrendo a métodos impensáveis para sobreviver às comparações com sua enteada. Nas imagens abaixo, perceberemos a diferença entre a beleza na narrativa de Ravenna e de Branca de Neve.

⁴² Capturas de tela do filme Branca de Neve e o Caçador (2012). Disponível em: https://www.primevideo.com/region/na/detail/0K6590104MGPMNKKDBE8O26O0T/ref=atv_dp_share_cu_r

Figura 2- Ravenna sugando a vitalidade de uma jovem mulher e Branca de Neve após fugir da prisão



Fonte: Capturas de tela do filme feitas pela autora (2023).

Na primeira imagem, Ravenna ordena a captura de uma jovem mulher após perceber o mínimo sinal de envelhecimento em seu rosto e, a partir disso, descobrimos seu maior poder, responsável por sua fonte de sua juventude inesgotável, a rainha alimenta-se da energia de belas moças. Tendo sugado vários reinos ao longo dos séculos, essa "vampirização" constante é o que a mantém viva e jovem, cedendo apenas uma pequena fração dessa magia para o seu irmão, Finn, o único homem em quem Ravenna confia. Assim como no conto dos irmãos Grimm, a velhice repentina no filme representa a maldade, a rainha é condenada a uma vida inteira de infelicidade em troca de juventude, dado que

A associação entre o corpo da mulher e sua fala, entre seu rosto e talhe e sua língua, encontra-se no âmago da busca pública masculina por um par desejável. Uma aparência agradável e uma fala agradável são virtudes femininas interligadas; uma aparência detestável e um discurso detestável, defeitos igualmente associados; a velha megera pragueja, a mulher rabugenta é feia (WARNER, 1999, p. 70-71).

O processo de envelhecimento é completamente doloroso para as mulheres e, como discutido, o sublime não permite a velhice. Por essa razão, na segunda imagem, mesmo após passar anos trancada na masmorra, fugir e ficar em uma floresta por horas, Branca de Neve continua bela, jovial, visto que o tempo não passou para a princesa. Nesse viés, a perfeição não consente falhas, então, para que o bem vença no final, Branca de Neve precisa

permanecer imaculadamente sublime. Nesse cenário, segundo a psicóloga Nancy Etcoff em seu livro *A Lei do Mais Belo* (1999), “muitas torturas por beleza são esforços para ampliar esses anos (de juventude) em perpetuidade, para manter a aparência de adolescência núbil para sempre” (ETCOFF, 1999, p. 63), o maior medo de Ravenna era envelhecer em um mundo que só a legitimou por causa da sua aparência.

Na produção, é retratada a infância da rainha e a razão desse medo quando Ravenna relembra o dia em que sua aldeia foi atacada e sua mãe iniciou um ritual que perdurava até aqueles dias. Derramando três gotas de sangue no leite e a fazendo beber, sua mãe afirmou que, a partir daquele momento, somente a sua beleza poderia salvá-la e foi o que aconteceu: a rainha sobreviveu a anos de pobreza, fome e violência com seu irmão em razão do feitiço lançado, que pelo sangue da mais bela ele foi feito e apenas com o sangue da mais bela ele poderia ser desfeito. Com a morte de sua mãe, Ravenna nutre um forte rancor contra os homens e, em sua noite de núpcias com o pai de Branca de Neve, ela relembra outro rei, o qual a escolheu para substituir a sua esposa que já era mais velha, afirmando que ele fará o mesmo, pois, nas palavras da personagem, “os homens usam as mulheres, eles nos arruinam e quando terminam, eles jogam-nos para os cães como se fossemos lixo” (Branca de Neve e o Caçador, 2012).

Desse modo, as motivações da rainha ficam mais perceptíveis, entretanto, o final da personagem não muda. Vejamos a diferença entre o desfecho da narrativa de Ravenna e da Branca de Neve.

Figura 3- Ravenna é derrotada e Coroação da Branca de Neve



Fonte: Capturas de tela do filme feitas pela autora (2023).

As duas situações retratam bem a disparidade entre as personagens: uma representa o sublime em sua face grandiosa, deslumbrante e boa, a outra vai em completa oposição a essas concepções. Nesse contexto, a primeira imagem é situada no embate final entre Ravenna e Branca de Neve, a princesa vestida de uma armadura vai de encontro a antagonista, enquanto o caçador e o príncipe lutam contra os soldados da rainha. Durante a luta, a princesa constata para a antagonista que “eu sou tudo o que você não é”, provando que, assim como os outros personagens, Branca de Neve enxerga Ravenna como uma mulher louca, sem escrúpulos. Logo após esse momento, a rainha, cada vez mais enfurecida e magoada, afirma "eu vou dar a este mundo miserável a rainha que ele merece". Desse modo, Ravenna sempre foi definida pela duração da sua beleza, sendo machucada por homens em nome do “bem maior”, a verdade é que, se a beleza não fosse importante para os homens, Ravenna não teria conseguido destruir tantos reinos.

Outros pontos que divergem entre as duas cenas são a ambientação, a luz e o posicionamento da câmera. Para Ravenna, a produção atribui figurinos pretos, um ambiente escuro e uma aproximação no rosto da personagem para enfatizar o seu final. Para Branca de Neve, percebemos uma iluminação maior, um ambiente repleto de velas e um jogo de câmeras que transmitem a imponência da sua coroação. Essa disparidade acontece, pois, no cinema, “há um conjunto de signos próprios de seu sistema que influenciam a percepção humana como trilha sonora, figurino, ambientação, cenários e ideologias a serem transmitidas” (ALENCASTRO, 2016, p. 56).

Seguindo a cena, a interação entre as duas termina com duas frases: "pelo sangue da mais bela foi feito e só pelo sangue da mais bela poderá ser desfeito" e “você não pode ter meu coração”. A primeira, dita por Ravenna, sustenta a afirmação que Branca de neve, assim como no conto, termina mais uma vez com a vida da rainha, o final das personagens femininas que transpassam o ideal do sublime é cruel, vence sempre a mais bela. A segunda, dita por Branca de Neve enquanto Ravenna morre, afirma que, no final, tudo foi em vão, a rainha não conseguiu o reino e morreu da maneira que mais temia: velha e sozinha. Na visão de Diana e Mário Corso (2005),

Os atrativos femininos seriam uma arma privilegiada de conquista de posição para uma mulher, como o envelhecimento a privaria destes, a mulher necessitaria recorrer a outros feitiços, os da bruxa. Um homem pode amar apaixonadamente uma princesa adormecida, aprisionada e passiva, mas

quando a mulher desperta e perde a beleza inocente da juventude, resta a visão da sua verdadeira alma: poderosa, perigosa e ardilosa (CORSO; CORSO, 2005, p. 76).

Dessa forma, a segunda imagem exemplifica o final da mulher que se mantém pura, bela e inocente, a princesa consegue o reino e é coroada, já que, apesar de apresentar uma princesa mais ativa em sua própria história, Branca de Neve ainda precisa de uma figura masculina, representada pelo caçador, para chegar ao final desejado. A imagem maligna foi derrotada, o bem, o belo e o genuíno venceram, Ravenna morre sem o apelo do público, haja vista que, no final, sem leis quebradas, a dor da mulher se torna loucura.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com a evolução da literatura e do cinema, os contos de fadas mantiveram a essência de enredos e de personagens fantasiosos, mas ganharam, ao decorrer do tempo, uma nova roupagem, trocando príncipes por caçadores e mocinhas indefesas por princesas independentes. Nesse cenário, as adaptações ocuparam um papel muito importante na difusão e na criação das novas versões desses contos na era moderna.

Nesse contexto, em razão das diferentes perspectivas acerca das personagens Branca de Neve e Rainha/Madrasta má, apresentadas ao longo dos anos, desenvolvemos a análise presente nesse estudo. Para tal, nosso objetivo geral, utilizando o conto *Branca de Neve* (1812) e o filme *Branca de Neve e o Caçador* (2012), foi analisar o papel que o sublime desempenha na construção do enredo da Madrasta/Rainha má e da Branca de Neve.

Seguindo essa perspectiva, podemos destacar as diferentes formas que o conceito de sublime aparece na narrativa da protagonista (boa e pura) e da antagonista (malvada e egoísta). No conto, Branca de Neve não precisa tomar decisões para conseguir o seu final feliz, posto que a princesa casa e vai morar em um grande castelo, já a Rainha, sozinha e desamparada, é condenada à morte de uma maneira cruel. Na produção fílmica, percebemos que o sublime ocupa um papel importante, já que Ravenna, uma rainha bela e determinada, é reduzida ao pó, já Branca de Neve, pura e angelical, derrota a beleza maligna e consegue o reino.

Nesse sentido, ressaltamos a importância da análise dos diferentes pontos de vista, pois, quanto mais tempo passamos conhecendo a trajetória de um personagem mais inclinados estamos a vê-los como humanos. A partir dessas versões, enxergamos como um discurso predominante masculino afeta, de diferentes formas, os enredos das personagens femininas. Enquanto Branca de Neve consegue, na literatura e no cinema, um final digno de uma princesa genuinamente boa, a Rainha/Ravenna, por não seguir as regras adequadas para uma mulher nessas histórias, termina a narrativa completamente sozinha. Sendo assim, apesar da evolução do papel da mulher nos contos de fadas e nas releituras, conseguimos enxergar que a crueldade relacionada à imagem feminina não desapareceu totalmente dessas histórias, visto que, muitas vezes, ela é redirecionada para as personagens caracterizadas como vilãs.

Desse modo, esperamos que esse trabalho possa auxiliar nas pesquisas acerca do sublime e das personagens protagonistas e antagonistas na literatura e no cinema, além de contribuir para estudos de outros pesquisadores no campo da Literatura Infantojuvenil e da

cinematografia.

REFERÊNCIAS

- AGUIAR, Vera Teixeira. Do conto ao reconto: uma viagem ao presente. *In*: AGUIAR, Vera Teixeira; MARTHA, Alice Áurea Penteadó (Org.). **Conto e Reconto**: das fontes à invenção. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2012.
- ALENCASTRO, Karine Simões. **O Conto de Fadas Contemporâneo na Tradução para o Cinema de Animação**: The Tale Of Despereaux. Brasília: Departamento de Línguas Estrangeiras e Tradução, Universidade de Brasília, 2016,
- BELLAS, J. P. O Romantismo e o sublime. *In*: VII SAPPIL - Estudos de Literatura, 2016, Niterói. **Anais do VII SAPPIL** - Estudos de Literatura. Niterói, 2016. v. 1. p. 271-284.
- BETTELHEIM, Bruno. **A psicanálise dos contos de fadas**. Trad. Arlene Caetano. São Paulo: Paz e Terra, 2014.
- BRANCA de Neve e o Caçador. Direção: Rupert Sanders. Produção: Sam Mercer, Palak Patel, Joe Roth. Prime Vídeo. 2012. 2h 8min. Disponível em: <https://www.primevideo.com/region/na/detail/OK6590104MGPMNKKDBE8O26O0T/ref=at_v_dp_share_cu_r>. Acesso em: 25 mar. 2023.
- BURKE, E. **Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo**. São Paulo: Papirus, 1993.
- CADEMARTORI, Ligia. **O que é literatura infantil**. 2ª ed. São Paulo: Brasiliense, 2006.
- CARTER, Angela. **Expletives Deleted**: Selected Writings. London: Chatto & Windus, 1992.
- COELHO, Nelly Novaes. **O Conto de Fadas**: Símbolo – Mitos – Arquétipos. 4ª ed. São Paulo: Paulinas, 2012.
- COELHO, Nelly Novaes. **Panorama Histórico da Literatura Infantil/Juvenil**. 3ª ed. São Paulo: Quíron, 1985.
- CORSO, Diana Lichtenstein.; CORSO, Mário. **Fadas no Divã**: A psicanálise nas histórias.

Infantis. Porto Alegre: Artmed, 2005.

ECO, U. **História da Beleza**. Rio de Janeiro: Record, 2004.

ETCOFF, Nancy. **A Lei do Mais Belo: A Ciência da Beleza**. Rio de Janeiro: Ed. Objetiva, 1999.

GRIMM, Jacob Ludwig; GRIMM, Wilhelm Carl. Branca de Neve. *In: Contos de Fadas em suas versões originais*: edição de colecionador. São Caetano do Sul, SP: Wish, 2019. p. 90-103.

GUERRA, M. B. Convergências entre o sublime e o grotesco na arte romântica. **Palíndromo**, Florianópolis, v. 10, n. 21, p. 171-198, 2018.

HUGO, V. **Do Grotesco e do Sublime**. São Paulo: Perspectiva, 2014.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. Trad. André Cechinel. 2ª ed. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2013.

JIMENEZ, Marc. **O que é estética?** Tradução de Fulvia M. L. Moretto. São Leopoldo: Unisinos, 1999.

KANT, I. **Crítica da faculdade do juízo**. Rio de Janeiro: Forense, 1995.

MARCONI, Marina de Andrade; LAKATOS, Eva Maria. **Fundamentos de metodologia científica**. 5. ed. São Paulo: Atlas, 2005.

MENDES, Mariza B. T. **Em Busca dos contos perdidos: O significado das funções femininas nos contos de Perrault**. São Paulo: Unesp, 2000.

MEREGE, Ana Lúcia. **O Conto de Fadas: Origens, história e permanência no mundo moderno**. São Paulo: Claridade, 2010.

NEIKIRK, Alice. “‘...Happily Ever After’ (or What Fairytales Teach Girls about Being Women)”. **Hohonu: A Journal of Academic Writing**. v. 7, p. 38-42, 2009.

OLIVEIRA, Livia Maria de. **Negociando a narrativa da madrasta: novas perspectivas para a vilã dos contos de fadas**. 2021. 245 f. Tese (Doutorado em Estudos Literários)- Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2021.

SOUZA, Denise Loreto de. **As faces de Branca de Neve: um estudo comparativo**. São José do Rio Preto, 2019. 192f. Tese (Doutorado) - Universidade Estadual Paulista (Unesp), Instituto de Biociências Letras e Ciências Exatas, São José do Rio Preto, 2019.

TODOROV, T. **Introdução à Literatura Fantástica**. trad. M. C. C. Castello. São Paulo: Perspectiva, 2017.

VON FRANZ, Marie-Louise. **A Interpretação dos Contos de Fada**. São Paulo : Paulus, 1999.

WARNER, Marina. **Da fera à loira**: sobre contos de fadas e seus narradores. São Paulo : Companhia das Letras, 1999.