

ANA CLÁUDIA NASCIMENTO THEODORO

**ERA UMA VEZ... AS METAMORFOSES NOS CONTOS
DE FADAS CONTEMPORÂNEOS**

UBERLÂNDIA – MG
(2012)

ANA CLÁUDIA NASCIMENTO THEODORO

**ERA UMA VEZ... AS METAMORFOSES NOS CONTOS DE
FADAS CONTEMPORÂNEOS**

Dissertação de mestrado apresentada no Programa de Pós-graduação em Letras – Curso de Mestrado em Teoria Literária, no Instituto de Letras e Linguística, Universidade Federal de Uberlândia, para a obtenção do título de Mestre em Letras (Área de Concentração: Teoria da Literatura).

Orientador: Prof. Dr. Leonardo Francisco Soares

UBERLÂNDIA – MG
(2012)

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

T388e Theodoro, Ana Cláudia Nascimento, 1988-
2013 Era uma vez... As metamorfoses nos contos de fadas contemporâneos. /
Ana Cláudia Nascimento Theodoro. - Uberlândia, 2012.
128 f. : il.

Orientador: Leonardo Francisco Soares.
Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Uberlândia,
Programa de Pós-Graduação em Letras.
Inclui bibliografia.

1. Literatura - Teses. 2. Literatura - História e crítica - Teses. 3.
Contos de fadas - Teses. 4. Mulheres na literatura - Teses. I. Soares,
Leonardo Francisco. II. Universidade Federal de Uberlândia. Programa de
Pós-Graduação em Letras. III. Título.

CDU: 82

ANA CLÁUDIA NASCIMENTO THEODORO

ERA UMA VEZ... AS METAMORFOSES NOS CONTOS DE FADAS CONTEMPORÂNEOS

Dissertação de Mestrado apresentada ao Curso de Pós-graduação em Letras – Curso de Mestrado em teoria Literária da Universidade Federal de Uberlândia, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Letras, área de concentração: Teoria Literária.

Uberlândia, 26 de julho de 2012.

Banca Examinadora:



Orientador: Prof. Dr. Leonardo Francisco Soares (ILEEL/UFU)



Prof^ª. Dr^ª. Carla Alexandra Ferreira (DL/ UFSCar)



Prof^ª. Dr^ª. Maria Cristina Martins (ILEEL/UFU)

AGRADECIMENTOS

Escrever meus agradecimentos torna-se um ato quase obrigatório, pois é de grande relevância agradecer às pessoas que me apoiaram desde o momento de aprovação até os últimos fatídicos dias da escrita desta dissertação.

Quero inicialmente deixar meu obrigada à minha família: ao meu pais, ao Pedro, avós, tios e tias, pelo apoio e pela compreensão da minha ausência nos eventos familiares. Mas, principalmente, aos meu pais, Luiz Cláudio e Marcília que foram as pessoas que possibilitaram o meu primeiro contato com a leitura e com as histórias de antes de dormir, foram elas que contribuíram para meus sonhos e para o meu grande apreço pelos contos de fadas.

Sem esquecer das minhas primas, de minhas amigas e colegas que também vivenciaram essa fase comigo, acompanhando meu crescimento sempre por perto. Rimos, choramos, sofremos e vencemos. Ao Arthur, que esteve comigo desde o início desta fase e em nenhum momento deixou de acreditar na minha capacidade, tendo muita paciência e amor, mesmo à distância.

É essencial agradecer aos meus professores que me ajudaram com textos, suportes teóricos e conselhos acadêmicos. À Professora Maria Cristina Martins deixo meu obrigada e revelo aqui minha admiração por uma pessoa sempre tão prestativa, que me recebe sempre com um sorriso e se despende com uma bênção.

Ao Professor Leonardo Francisco Soares, meu orientador, por uma incrível disponibilidade e dedicação para me atender, ler meus textos, sempre tecendo críticas que, ainda que fossem críticas, me ajudavam imensamente. Agradeço pelo tempo despendido, pelas colaborações e discussões teóricas e pelo fato de ter tido a oportunidade de estudar com um grande orientador.

Por fim, meus últimos agradecimentos não serão para as pessoas, mas para as histórias, para os contos de fadas com os quais convivi desde pequena e com que tive contato ao longo dos anos. Todos eles sempre me encataram de algum modo e tê-los estudados como objeto do meu mestrado foi um presente, devido ao gosto que tenho por eles. O que fiz nesses dois anos de pesquisa, como Roland Barthes (1987) defendia, foi “saber com sabor”.

RESUMO

Pensar que os contos de fadas são narrativas maravilhosas que existem há muitos séculos, que não podemos nem precisar-lhes a origem, é um pensamento intrigante. Pois, por mais que os anos passem, as clássicas histórias de fadas são conhecidas e reconhecidas por crianças, jovens e adultos do mundo todo. Juntamente com a contação de histórias tradicionais, sejam elas sobre Chapeuzinho Vermelho, Cinderela ou Branca de Neve, são transmitidos significados subjacentes às narrativas que condizem com as ideologias dominantes de uma sociedade. Através da moral da história ou do final positivo ou negativo de um personagem, por exemplo, tem-se presente nos contos de fadas tradicionais um ensinamento que visa educar o público e é por meio de modelos e ideologias que estas histórias formam meninos e meninas que saibam como se portar em sociedade. Intrínsecos a estas ideologias estão significados que condizem com o pensamento patriarcal predominante em nossa cultura, em que as mulheres são vistas como seres passivos, submissos e inocentes, que devem respeitar e fazer a vontade dos homens. Os contos clássicos, então, possuem significados que explicitam um sexismo, sendo a mulher um indivíduo incapaz de controlar a sua própria vida, necessitando dos homens. É ante tais significados confirmando as mulheres como submissas, que o revisionismo nos contos de fadas se faz presente, visando questionar, criticar ou subverter os ensinamentos moralizantes das histórias. Juntamente com as teorias pós-modernas, pós-coloniais, com os estudos culturais e feministas, a teoria da carnavalização e de elementos paródicos e intertextuais, que os contos de fadas contemporâneos como os filmes *A princesa e o sapo* (2009), *Shrek* (2001), e os contos “A corte do Sr Lyon” e “A noiva do tigre” de Angela Carter propõem uma atitude de olharmos novamente para as histórias, repensando os significados que segregam as mulheres; o diferente e o excluído; as culturas marginalizadas, tratando-as como inferiores, a fim de abalarem as estruturas dominantes que subjazem nas histórias. Por meio de metamorfoses ocorridas com os personagens e dentro da própria estrutura dos contos de fadas, é que o revisionismo, partindo de uma perspectiva feminista e pós-moderna, consegue criticar, transgredir e até propor alternativas que condizem com a igualdade de gêneros, de culturas, de sociedades, de etnias, de forma a valorizar os que estão à margem da sociedade contemporânea.

PALAVRAS-CHAVE: Contos de fadas. Feminino. Patriarcalismo. Revisionismo. Pós-modernismo.

ABSTRACT

Thinking fairy tales are marvelous narratives that exist for centuries so we cannot even precise their origin is an intriguing thought. Because years can pass by and classical tales can still be known and recognized by children, adolescents and adults from worldwide. Along the storytelling of traditional tales whether they are about Red Riding Hood, Cinderella or Snow White underlying meanings are transmitted within the narratives that correspond with the dominant ideology of a society. Through the story's moral or the negative or positive ending of a character, for example, traditional fairy tales have lessons that aim at teaching the public and it is by means of models and ideologies that these stories mold boys and girls so they will know how to behave in society. Within the ideologies there are intrinsic meanings that relates to a patriarchal thought predominant in our culture, in which women are seen as passive, obedient and innocent human beings who must respect and accept men's will. So classical fairy tales have meanings that explicit sexism where woman is an individual incapable of controlling their own life, always needing men as a support. It is in front of such meanings confirming women as submissive that revisionism in fairy tale is made present, intending to question, to criticize or to subvert the stories' moralized lessons. Along with postmodern and postcolonial theories, cultural and feminist studies, the carnivalization theory and parodic and intertextual elements that contemporary fairy tales such as the movies *The princess and the frog*, *Shrek* and literary fairy tales "The courtship of Mr Lyon" and "The Tiger's Bride" by Angela Carter propose an attitude for us to start looking again at the tales rethinking about the meanings that segregate women; the different and the excluded; the marginalized cultures treating them as inferior in order to shake the dominant structures that underlie in the stories. By means of metamorphosis occurred with the character or even inside the tale structure it is possible for the revisionism to, parting from feminist and postmodern perspectives, criticize, transgress, and also to propose alternatives related to gender, culture, society and ethnicity equality by means of valorizing the ones who are in the margin of contemporary society.

KEY WORDS: Fairy tales. Feminine. Patriarchalism. Revisionism. Postmodernism.

SUMÁRIO

| | |
|---|-----|
| Introdução | 9 |
| Capítulo 1: Da tradição ao revisionismo dos contos de fadas | 14 |
| 1.1 Da oralidade ao cinema. Dos camponeses franceses a Disney | 15 |
| 1.2 As metamorfoses dos contos de fadas contemporâneos | 24 |
| Capítulo 2: A princesa e o sapo e Shrek: Os contos de fadas vão para o cinema | 39 |
| 2.1 As transformações metamórficas em O rei sapo | 39 |
| 2.1.2 Uma princesa negra num conto de fadas: interessante ou interesseiro? | 43 |
| 2.1.3 A princesa e o sapo e a dinastia Disney | 63 |
| 2.2 Shrek: Um herói às avessas | 70 |
| 2.2.1 Um ogro herói, uma princesa ogra: a carnavalização em Shrek | 81 |
| 2.2.2 Questões feministas em Shrek: A princesa ogra e o dragão fêmea | 89 |
| Capítulo 3: As Belas feras de Angela Carter | 97 |
| 3.1 Atitudes ambíguas e subversivas das Belas | 102 |
| 3.2 Belas: as meninas-bonecas | 114 |
| Considerações Finais - Um final para a história (?) | 121 |
| Referências | 125 |
| Referências Fílmicas | 128 |

INTRODUÇÃO

“As crianças acreditam no que contamos para elas. Elas têm completa fé em nós. Elas acreditam que uma rosa arrancada de um jardim pode mergulhar uma família num conflito. [...] Elas acreditam em milhares de outras coisas simples. Eu peço de você um pouco dessa simplicidade infantil e, para nos trazer sorte, deixe-me dizer três palavras verdadeiramente mágicas, o abra-te sésamo da infância: “Era uma vez...”. Jean Cocteau, *La Belle et la Bête*

Era uma vez, e depois foram várias outras vezes, em sociedades muito distantes do nosso tempo, em que as pessoas adoravam contar histórias, através de narrações carregadas de performatividade, e adultos e crianças se maravilhavam em volta dos contadores. Houve uma vez, em que uma avó, querendo fazer a neta dormir, começou a contar a história de um herói e uma heroína. Apaixonados um pelo outro, eles sofreram e viveram aventuras, depois de terem sido separados por uma bruxa maldosa. Mas, no final, eles se reencontraram e se casaram. Nesse momento a avó disse: “[n]ão vou dizer que o príncipe e a princesa viveram felizes para sempre, para que você continue a história deles durante seu sono”. Foi assim que, para mim, surgiu o ato de repensar os contos de fadas.

Para o desenvolvimento desta dissertação, tem-se como objetivo estudar o revisionismo dos/nos contos de fadas. A partir de obras fílmicas e literárias produzidas no contexto contemporâneo, espera-se discutir as questões relacionadas às teorias feministas, bem como as relações patriarcais à luz das obras abordadas, além de pensar se essas obras produzem novos significados acerca dessas relações ou se apenas desestabilizam questões que foram cristalizadas pelos contos de fadas clássicos.

Desse modo, será feito um estudo que terá início em um breve percurso pela tradição oral das histórias, chamadas de contos folclóricos ou populares (Cf. ZIPES, 1993). Partindo de uma perspectiva historiográfica, a intenção é compreender o surgimento das narrativas que se popularizaram há mais de três séculos e que sofreram alterações ao longo do tempo, adequando-se ao pensamento da classe dominante das diferentes sociedades em que as histórias eram transmitidas. Traçaremos mais adiante o caminho pelo qual passaram essas narrativas de modo a proporcionarem aos leitores de hoje um arcabouço literário e fílmico de vários contos de fadas.

Muitas vezes essas histórias foram chamadas de contos da carochinha, devido à imagem de uma mulher mais velha que ao mesmo tempo em que bordava ou costurava, narrava histórias de aventuras, de amor ou de horror, para crianças que estavam sentadas ao seu redor. Há tempos, a prática de contação de histórias é algo comum ao universo da infância. Quando crianças, ouvimos de nossos pais, avós ou de pessoas próximas da família histórias maravilhosas, que narram as aventuras de um príncipe e de uma princesa, que sofrem nas mãos de bruxas e madrastas, são ajudados por fadas, madrinhas ou ajudante mágicos, e assim, depois de viverem aventuras, o casal finalmente se casa e completa sua saga, podendo finalmente viver feliz para sempre.

As narrativas dos contos de fadas estão presentes em nossas vidas de modo significativo. Elas estão inseridas no nosso mundo de várias maneiras, seja através das manifestações artísticas orais, literárias, fílmicas, musicais; seja por meio de produtos bastante difundidos e comercializados – devido à repercussão produzida pelo cinema –, como materiais escolares, brinquedos e acessórios que estampam os personagens das histórias maravilhosas.

Os contos de fadas possuem uma tradição que já data de mais de três séculos, sendo disseminados, universalmente, através de versões produzidas por diversas manifestações artísticas, e, assim, são conhecidos e reconhecidos por pessoas de todas as idades nos diferentes países do globo. A partir das adaptações dos contos de fadas para o cinema e de sua reprodução em massa, foi que as histórias, bem como as personagens, tornaram-se parte do mundo capitalista. A produção fílmica de contos de fadas foi uma iniciativa de Walt Disney, que visava criar uma “ilusão da vida” através do cinema de animação. Sua primeira produção animada cinematográfica adaptada de um conto de fadas foi o filme *Branca de Neve e os sete anões*, lançado em 1937. O filme teve uma reprodução em larga escala, equiparando-se com as produções hollywoodianas de alta bilheteria, uma novidade em se tratando de cinema de animação. Esse fato deveu-se à inserção de sons e cores como nunca antes em uma animação fílmica. A partir daí, assistiu-se a uma grande reprodução fílmica dos contos de fadas, o que corroborou para a criação de produtos voltados para o mundo infantil, com princesas, príncipes e outros personagens criados por Disney estampados em brinquedos, materiais escolares, roupas, acessórios, etc.

De acordo com Pinna (2006), as produções animadas de Walt Disney, principalmente aquelas voltadas para as histórias de contos de fadas contribuíram para o grande sucesso do produtor e de seu estúdio. O autor ainda diz que Walt Disney

Deu origem aos grandes parques temáticos com a construção da *Disneyworld*, em 1955. Planejou o *merchandising* de produtos relacionados a seus filmes e a suas personagens — como o *relógio Mickey*, que em meados da década de 1930 vendia aos milhões nos Estados Unidos — e transformou sua galeria de personagens animadas em uma marca global, em referência popular da imaginação humana e em um negócio multinacional que rende bilhões de dólares por ano. A história de Disney, e do império comercial e artístico que ele construiu, confunde-se com a história da cultura popular, do entretenimento de massas do século XX, do capitalismo, das indústrias cinematográficas e de lazer. (PINNA, 2006, p.63).

Compreendemos então que a inserção dos contos no mundo do capitalismo permitiu que as histórias fossem reconhecidas e consumidas de forma mais intensificada pela população mundial.

O estudo dos contos de fadas torna-se relevante, pois compreendemos que essas histórias tão adoradas por crianças e adultos, contadas ao longo de vários séculos, a ponto de não sabermos exatamente de quando remontam suas origens, até hoje encantam os leitores e, a partir do século XX, o público espectador. É essa a qualidade dos contos de fadas de encantar o público de forma tão abrangente, agradando jovens e crianças, meninos e meninas, sendo estes espectadores e leitores habitantes de diferentes partes do mundo, do Ocidente ao Oriente. É devido à diferente gama de leitores característica ao conto de fadas, que acredito estar a relevância de estudarmos este tipo de literatura, tendo como perspectiva norteadora o revisionismo dessas histórias.

Tendo uma tradição que já remonta a séculos, os contos de fadas são histórias difundidas, reproduzidas e comercializadas para atingir diferentes públicos, não ficando imune ao revisionismo contemporâneo. Pois juntamente com a reprodução das narrativas, sejam literárias ou fílmicas, bem como de seus variados produtos, tem-se também a reprodução e a afirmação dos significados intrínsecos aos contos de fadas. Um estudo que propõe uma análise crítica e revisionista, permeado por teorias que discutem questões contemporâneas e sugerem a postura de se repensar atitudes sexistas, marginalizantes e dominadoras que há muito tempo permeiam nossa sociedade, combina o olhar crítico com questões de revisão para compreendermos quais os significados que os contos de fadas traziam e quais significados eles trazem hoje. Desse modo, é necessário que pensemos no conteúdo e na estrutura dos contos, a fim de que seja feita uma análise das características das histórias capazes de agradar a um público universal tão variado em níveis sociais, culturais, geográficos, linguísticos, religiosos e etários.

Partindo desse pressuposto de estudar os contos de fadas e suas características, consideraremos a tradição das histórias e o contexto de produção de algumas narrativas, fazendo uma análise comparativa dessas questões tradicionais com as histórias contemporâneas que surgiram e continuam a surgir em nossa sociedade. Sei que as possíveis abordagens relacionadas ao estudo do gênero conto de fadas são muito variadas e também extensas, portanto, minha intenção para este trabalho é pensar os significados cristalizados e as ressignificações que as histórias trazem sobre a mulher e sua condição dentro das narrativas. Além de pensar nas relações patriarcais inseridas nas histórias por mim estudadas, tendo em vista o fato de como essas relações são retratadas pelos contos que de algum modo afetam/atrapalham/auxiliam as personagens femininas e a própria “condição feminina” em nossa sociedade.

Para a realização deste estudo, foram selecionadas obras contemporâneas lançadas nos meios literários e fílmicos, que de algum modo revisam os significados de alguns contos de fadas bastante conhecidos e difundidos, ora reafirmando, ora contestando as histórias tradicionais ou sugerindo novos significados envolvendo a mulher e suas relações com a sociedade. As narrativas são, portanto, os contos literários¹ “A corte do Sr. Lyon” e “A noiva do tigre” inseridos na coletânea de contos *O quarto do Barba-Azul*² (1999), escrita pela inglesa Angela Carter e os filmes *Shrek* (2001), produzido pela *DreamWorks Studios* e dirigido por Andrew Adamson e Vicky Jenson, além do filme dos estúdios Walt Disney *A princesa e o sapo* (2009) dirigido por Ron Clements e John Musker.

O estudo pretende fazer a análise dos contos e dos filmes acima citados, além de compará-los com as narrativas tradicionais com as quais eles se relacionam de forma intertextual ou paródica. Dentre essas narrativas, podemos especificar aquelas que têm uma relação direta de intertextualidade com as obras estudadas, são elas: o conto

¹ A expressão “conto literário” será utilizada ao longo desta dissertação para que não se confunda com a noção de “conto de fadas”, o qual é considerado um gênero que engloba narrativas maravilhosas orais, literárias e fílmicas. Enquanto “conto literário” tem relação com as narrativas escritas consagradas pelo cânone da literatura, como é o caso das produções de Perrault e dos Irmãos Grimm, bem como as histórias contemporâneas como as de Angela Carter.

² O livro foi traduzido como “O quarto do Barba-Azul” sendo este o nome do primeiro conto da coletânea. Entretanto, em sua versão original, no inglês, o livro tem o nome “The Bloody Chamber”, o que em português seria “O quarto sangrento”. Podemos partir da interpretação de que uma das intenções do livro é a de trazer histórias de contos de fadas através de uma narrativa que proporciona medo. Além disso, veremos na análise dos contos que a questão do vermelho e do sangue pode ser associada à condição feminina.

clássico de Madame de Beaumont, “A bela e a fera”, a versão dos Irmãos Grimm “O rei sapo” e ainda as histórias clássicas escritas tanto por Charles Perrault, quanto pelos Grimm como “A bela adormecida”, “Branca de Neve” e “Cinderela” que aparecem, em momentos, apenas como uma modesta referência, e em outros, de forma direta nos contos e filmes em foco.

Para tanto, esta dissertação irá se organizar em três capítulos. No primeiro, conforme já adiantado, irei estudar os contos de fadas em recorte “historiográfico”, fazendo um percurso que se inicia entre os séculos XVI e XVII com os camponeses franceses e a contação de histórias que deu origem à tradição dos contos, por meio das produções de Charles Perrault e dos Irmãos Grimm, que culminaram nas produções fílmicas de Walt Disney. Depois discutirei a questão do revisionismo nos contos de fadas contemporâneos, apoiando-me nas teorias que permeiam essa questão. Em seguida, partirei para o segundo capítulo em que irei trabalhar com as versões fílmicas dos contos de fadas *A princesa e o sapo* e *Shrek*, respectivamente. A análise dos filmes será a partir da abordagem das relações do feminino com a sociedade, bem como com os conceitos patriarcais, sem nos esquecermos, no entanto, dos recursos estéticos utilizados pelos filmes. Já no terceiro capítulo partirei para a análise dos contos literários de Angela Carter, “A corte do Sr. Lyon” e “A noiva do tigre”, tendo em vista a análise da mulher e do patriarcalismo nos contos e a presença de questões revisionistas em cada conto, além de estudar os aspectos literários presentes na obra. Nos capítulos de análise de meus objetos de estudo, trabalharei com teorias que se inserem no revisionismo dos contos de fadas. Nas considerações finais irei propor possíveis conclusões (se é que isto é possível) para este tema, pensando nos níveis de revisionismo, propostos por Maria Cristina Martins (2005), no que concerne às abordagens das obras com relação à mulher, quanto à beleza, aos modos de comportamento, à submissão ao homem, por exemplo, além das relações patriarcais ligada ao casamento enquanto instituição e as abordagens da relação homem e mulher. Levantarei em cada análise a pergunta que se faz o tema central desta dissertação: Até que ponto os objetos de estudo *A princesa e o sapo*, *Shrek*, “A corte do Sr. Lyon” e “A noiva do tigre” questionam os significados cristalizados pelas leituras dos contos de fadas e se através dessas leituras as histórias são capazes de subverter esses sentidos, ressignificando-os.

CAPÍTULO 1 - Da tradição ao revisionismo dos contos de fadas

Tudo começou há muito tempo atrás, talvez com uma criança, num impulso de curiosidade, se perguntando o porquê das coisas e alguém, dando asas à imaginação, inventou uma história, em que o mundo poderia ser explicado através de acontecimentos fantásticos. Eram narrativas mágicas, que falavam daquilo que as pessoas desejavam, as aventuras e a superação de belos heróis, permeadas por sofrimentos e reviravoltas. Depois apareceram príncipes, princesas, bruxas, fadas, reis, rainhas, magos e animais falantes, tudo era válido naquele mundo mágico, os eventos só dependiam da imaginação. Não havia um camponês ou servo ou até mesmo alguém da realeza, que não gostasse de ouvir aquelas histórias. E assim, elas foram se espalhando, tornando-se conhecidas, e então surgiam mais histórias. Até que um dia, devido ao surgimento da palavra impressa, aquelas histórias de faz de conta foram transpostas para os livros e, desde então, os contos maravilhosos nunca mais deixaram de ser conhecidos. Hoje, vemos várias versões dessas belas histórias, sejam em livros para crianças ou para adultos, sejam nas versões cinematográficas. Em cada canto do mundo, há crianças, jovens e adultos que conhecem pelo menos uma versão dos contos de fadas.

Para entendermos as narrativas contemporâneas selecionadas e suas relações com o revisionismo dos significados tradicionais acoplados aos contos de fadas, irei retornar alguns séculos, a fim de que possamos visualizar as condições de produção de algumas histórias que ficaram famosas e que são reproduzidas ainda hoje, mas que com o passar do tempo, sofreram alterações significativas em seus conteúdos e em suas estruturas narrativas. Começarei narrando o contexto dos camponeses franceses que viviam no século XVI, passarei para a corte francesa do século XVII, através das *Histórias da Mamãe Ganso* escritas por Charles Perrault, irei para a Alemanha do século XIX, mostrando as histórias reunidas e compiladas pelos Irmãos Grimm, passarei pelo dinamarquês Hans Christian Andersen e suas histórias infantis, até chegar ao século XX com as animações fílmicas de Walt Disney, nos Estados Unidos.

Sabe-se que houve muitos escritores e contadores de histórias que deram origem ao que hoje conhecemos como contos de fadas, mas não se pode dizer com certeza, quem teria sido o autor original de histórias como *Chapeuzinho Vermelho*, *Cinderela*, *A Branca de Neve*, *A Pequena Sereia* ou *A Sereiazinha* para ficarmos nas narrativas mais famosas. Podemos afirmar que essas são histórias que remontam a muitos anos atrás,

elas foram reproduzidas, adaptadas e/ou adequadas por autores como Charles Perrault, Jacob e Wilhelm Grimm, Hans Christian Andersen, dentre outros, que ficaram conhecidos devido às histórias que compilaram em seus livros. Através dessas publicações, os contos de fadas, para além da oralidade, ganharam a fixação da escrita.

Veremos então neste capítulo as transformações sofridas pelos contos de fadas através dos séculos. Seguindo um caminho histórico, podemos depreender que essas mudanças ocorreram de modo a adequar as narrativas ao contexto e à realidade vivida pelas populações, bem como com o intuito de dar para essas histórias um significado que estivesse de acordo com o pensamento dominante na época em que eram reescritas.

1.1. Da oralidade ao cinema. Dos camponeses franceses a Disney

Sabemos que os contos de fadas surgiram num período em que ainda não havia imprensa, quiçá escrita. Antes de serem compilados em livros, eles eram transmitidos oralmente, muitas vezes em volta de uma fogueira, onde o contador estava rodeado por um público encantado que, ativamente ao longo da narração, servia de inspiração para a criação e para o desenvolvimento dos personagens. Quero dizer com isso que as histórias eram baseadas na realidade da sociedade em que eram criadas, os contadores projetavam a vida daqueles à sua volta nos personagens e nos heróis das narrativas. (cf. DARNTON, 1986; ZIPES, 1993, CANTON 1994).

Precisar a origem dos contos de fadas torna-se algo difícil, pois são várias as fontes de uma mesma história. Podemos, por exemplo, encontrar versões da história de *Cinderela* nos registros de camponeses franceses, em contos populares chineses ou em uma versão cigana, esta presente nos livros *103 Contos de fadas* (2007) e *A menina do capuz vermelho* (2011), que trazem histórias coletadas por Angela Carter. As versões têm características que as diferem umas das outras, mas o enredo de todas diz respeito a uma menina que era muito suja, pois trabalhava noite e dia, e através de um objeto ou auxiliar mágico, transforma-se em uma bela mulher, com lindas roupas e sapatos. Assim, ela consegue o amor do príncipe do reino, livrando-se de uma vida de sofrimentos e privações. Os sapatinhos de ouro aparecem na versão dos Grimm, assim como a mãe da menina, no papel de fada madrinha inserida na figura de uma árvore de aveleira, como afirma Joan Gould (2007); em outra versão, a fada é substituída por um horrível casaco de musgo, que funciona como auxiliar mágico (CARTER, 2007; 2011).

O exemplo das diferentes versões da história de *Cinderela* mostra como o cerne das histórias era preservado, ou seja, o enredo e o significado moralizante inserido no conto estão presentes em todas as versões, independente da época ou do local em que a versão foi produzida. O mesmo acontece com outras histórias tão conhecidas como a da menina dos sapatinhos de cristal, os detalhes podem mudar, mas aquilo que caracteriza a essência da narrativa continua o mesmo.

É por este motivo, que não acredito ser pertinente a busca pela história original, aquela primeira versão que deu origem às variadas reproduções. Até porque, não devemos nos esquecer de que se têm indícios de versões existentes desde a época em que as histórias eram contadas oralmente e, portanto, elas sofriam alterações a cada vez que eram narradas. Assim, acredito ser importante compreender a história dos contos de fadas, sem procurar encontrar suas origens, e sem perder de vista a condição de produção das histórias tradicionais e a realidade daqueles que as contavam e as ouviam (Cf. CANTON, 1994 e WARNER, 1999). As histórias, como as conhecemos hoje, possuem uma estrutura subjacente com várias camadas, cada uma delas tem relação com os vários autores e suas diferentes épocas, que de alguma forma “aumentaram um ponto ao contar o conto” e o resultado são as versões atuais das histórias.

Comparo a problemática da origem e da estrutura dos contos de fadas à metáfora da cebola citada pelo personagem Shrek do filme homônimo, quando ele tenta explicar para o Burro como são os ogros. Eles não são fedidos, nem fazem chorar de um modo doloroso, como sugere o animal, mas eles têm camadas, assim como as cebolas. A cada camada que se retira, encontramos mais possibilidades para a história, outras interpretações e, portanto, novos entendimentos e significados. Não é por acaso, que o estudo dos contos de fadas é realizado por literatos, historiadores, sociólogos, psicanalistas, dentre outros teóricos, pois somente a união de vários saberes para dar conta dessas várias camadas.

A metáfora da cebola como a possibilidade de encontrarmos outros significados quando lhe retiramos as camadas, aparece também nas reflexões de Roland Barthes sobre o conceito de *texto*, quando ele nos afirma que:

(...) se até agora se viu o texto sob as espécies de um fruto com caroço (um damasco, por exemplo), a polpa sendo a forma e a amêndoa, o fundo, convém de preferência vê-lo agora sob as espécies de uma cebola, combinação superposta de películas (de níveis, de sistemas), cujo volume não comporta finalmente nenhum miolo, nenhum caroço, nenhum segredo, nenhum princípio irreduzível, senão o próprio

infinito de seus invólucros – que nada envolvem a não ser o próprio conjunto de suas superfícies. (BARTHES, 2004, 158-159).

Além da metáfora da cebola, a imagem de outro alimento é utilizada por outro teórico, Ítalo Calvino (2007), que utiliza a alcachofra para pensar a complexidade de significados presentes em uma obra literária. De acordo com o teórico:

[a] realidade do mundo se apresenta a nossos olhos múltipla, espinhosa, com estratos densamente sobrepostos. Como uma alcachofra. O que conta para nós na obra literária é a possibilidade de continuar a desfolhá-la como uma alcachofra infinita, descobrindo dimensões de leitura sempre novas. (CALVINO, 2007, p. 210).

Os contos de fadas sendo um tipo de linguagem literária têm essa essência da cebola e da alcachofra. Neles podemos encontrar mais de uma superfície ou camada em que podemos nos deparar com vários significados, assim como os encontraríamos caso desfolhássemos uma alcachofra ou uma cebola, descobrindo a cada folha retirada um novo sentido e os detalhes antes despercebidos para as histórias.

As versões dos contos de fadas que se tornaram mais tradicionais são aquelas presentes nas publicações de Charles Perrault e dos Irmãos Grimm e que, posteriormente, foram cristalizadas no cinema através das animações de Walt Disney.

Mas, antes que esses artistas se tornassem reconhecidos, muitos desses contos de fadas foram narrados oralmente por camponeses franceses do século XVI. As histórias são consideradas por teóricos como Robert Darnton (1986), Kátia Canton (1994) e Marina Warner (1999) como contos populares de magia, por serem criações populares que não se preocupavam em ensinar por meio de um conteúdo moralizante, sendo eles a forma encontrada pelos camponeses de ficcionalizar a realidade na qual estavam inseridos: um mundo de privações, miséria e sofrimento.

Compreendendo a realidade dos camponeses, percebemos que os conteúdos presentes nas histórias, nada mais eram do que um espelhamento daquilo que eles viviam no dia-a-dia. A ideia de espelhamento foi usada aqui no sentido de que as histórias refletiam, como faz a imagem de um espelho, a realidade vivenciada pelos camponeses, porém esse reflexo não era totalmente fiel à imagem real, pois ele era permeada pela fantasia e pela imaginação dos contadores. “[os] camponeses franceses, no início da França moderna, habitam um mundo de madrastas e órfãos, de labuta inexorável e interminável, e de emoções brutais, tanto aparentes como reprimidas.” (DARNTON, 1986, p.47). Essa dureza na vida dos camponeses se comprova na versão de *João e Maria*, por exemplo, que são abandonados na floresta, para fins de

sobrevivência do pai e da madrasta, caso contrário toda a família morreria na fome e na miséria. Já na versão de *Chapeuzinho Vermelho*, elaborada pelos camponeses – a qual não faz referência ao capuz vermelho –, a menina, depois de comer da carne da avó e beber de seu sangue, despe-se lentamente para o lobo, deita-se na cama com ele e a narrativa se encerra com a frase “E ele a devorou.” Darnton (1986) afirma que “[...] do estupro e da sodomia ao incesto e ao canibalismo. Longe de ocultar suas mensagens com símbolos, os contadores de histórias do século XVIII, na França, retratavam um mundo de brutalidade nua e crua.” (p. 29).

Essas histórias eram adaptações do contexto vivenciado pelos camponeses, elas eram contadas em diversas situações, em festas com todos reunidos em círculos em volta da fogueira ou contadas por governantas, a fim de fazerem as crianças pertencentes à aristocracia dormirem. Foi desse modo que os contos populares atingiram a corte francesa, primeiramente através das contações de histórias e, em seguida, com a publicação do livro *Contes ma mère l'oye* ou *Histórias da Mamã Ganso* em 1697 escrito por Charles Perrault. Afirma-se que ele recolheu as histórias das versões populares, especialmente através da narração oral dos contos de sua babá para seu filho. (Cf. DARNTON, 1986; MARTINS, 2005)

O período da publicação do livro de Perrault coincide com a época do surgimento e do crescimento da palavra impressa. Antes do século XVII, as publicações ainda eram manuscritas, e, com a imprensa, passaram-se a produzir livros, que poderiam ser vendidos em maior escala. Isso contribuiu para a diminuição do analfabetismo e para uma melhor acessibilidade à leitura por pessoas que não eram do clero. Nobres franceses de diferentes gêneros e idades poderiam comprar livros e lê-los em suas casas. É desse modo que muitos estudiosos, que intentam uma historiografia do gênero, concordam que o conto de fadas literário originou-se com Charles Perrault. (Cf. DARNTON, 1986; ZIPES, 1993; CANTON, 1994)

Na França do século XVII, reinava Luís XIV, um amante das artes, que apoiava e financiava os bailes de salão onde eram apresentadas danças, músicas e principalmente, histórias de contos de fadas, às vezes criadas; em outras, recontadas pelos próprios membros da corte. Jack Zipes afirma que o conto de fadas literário foi aprimorado e desenvolvido através dos bailes nos salões, onde mulheres da aristocracia criavam ou recontavam histórias. Para o teórico, era no interior dos salões aristocráticos que as mulheres tinham a oportunidade de falar e serem ouvidas, podendo demonstrar

sua inteligência e educação através dos diferentes tipos de jogos de conversação, como por exemplo, a contação de histórias. (ZIPES, 1993, p. 20).

Foi através dos salões que surgiu a versão de *A Bela e a Fera*, inicialmente contada por Madame D'Aulnoy. A história serviu de inspiração para Madame Gabrielle de Villeneuve que em 1740 publicou *The Beauty and the Beast*, conto que serviu de base para Madame Jeanne-Marie Leprince de Beaumont, que em 1756, publicou em *Le Magasin des Enfants* o conto *A Bela e a Fera*, na versão mais conhecida hoje. (Cf. ZIPES, 1993; MARTINS, 2005).

Perrault, assim como Madame de Beaumont, também ficara conhecido pelas histórias contadas nos salões aristocráticos, mas ele obteve renome pela corte com a publicação de seu livro *Histoires ou Contes du temps passe* ou *Le contes de ma mere l'oye* em 1697. (CANTON, 1994; MARTINS, 2005) As histórias foram recolhidas dos contos populares dos camponeses franceses, os quais sofreram modificações a fim de se adaptarem aos conceitos de moral e de bons costumes que regiam a aristocracia francesa.

Visando atingir os mocinhos e as mocinhas da corte, Perrault mascara as referências ao erotismo, à prática de magia negra, ao canibalismo dos contos, deslocando-as para dar lugar ao seu objetivo de inserir significados moralizantes nas histórias, contudo o autor não altera o enredo principal de cada narrativa. Charles Perrault adicionou situações às histórias que serviram para a educação das crianças e dos jovens da época, de modo que seus leitores compreendessem o conceito de bem/mal e certo/errado. Nos contos, podemos encontrar noções de civilidade, de repressão sexual acerca do erotismo feminino e de uma instituição do conceito patriarcal.

Para exemplificar esta afirmação, podemos retornar para a história de Chapeuzinho Vermelho. Na versão dos camponeses franceses a referência à sexualidade está evidente, como quando a menina faz questão de tirar lentamente cada parte de sua roupa, antes de se deitar com o lobo. Já na versão escrita por Perrault, ainda há referência à sexualidade, porém ela é abrandada, o narrador diz: “Chapeuzinho Vermelho despiu-se e se meteu na cama, onde ficou muito admirada ao ver como a avó estava esquisita em seu traje de dormir” (PERRAULT, 1994, p. 55). A versão em que a menina retira peça por peça do vestuário é substituída por uma singela menção de que ela ficou nua e se deitou ao lado do lobo disfarçado de avó.

Além desse acobertamento das questões eróticas e pagãs, Perrault adiciona à sua obra uma característica que ficou marcante: a moral da história. Ao final de cada

narrativa, o escritor francês inseria um poema simples, porém rico em rimas e ensinamentos para o leitor. A moral da história trazia de forma clara, numa linguagem infantil, um resumo da história contada e o que as crianças deveriam aprender com elas. Trago aqui como exemplo desse ensinamento final, a moral da história de Chapeuzinho Vermelho na versão de Perrault:

Vemos aqui que as meninas,/ E sobretudo as mocinhas/ Lindas, elegantes e finas,/ Não devem a qualquer um escutar./ E se o fazem, não é surpresa/ Que do lobo virem o jantar./ Falo “do” lobo, pois nem todos eles/ São de fato equiparáveis./ Alguns são até muito amáveis,/ Serenos, sem fel nem irritação./ Esses doces lobos, com toda educação,/ Acompanham as jovens senhoritas/ Pelos becos afora e além do portão./ Mas ai! Esses lobos gentis e prestimosos,/ São, entre todos, os mais perigosos. (PERRAULT, 2004, p. 338).

A intenção de alertar as meninas quanto aos “lobos” que existem no mundo está clara. Elas devem ter cuidado com os homens que elas permitem que entrem em suas vidas e que lhes façam companhia, pois muitas vezes eles podem ser como “lobos em pele de cordeiro”, se fazem de bons homens, mas escondem suas identidades e os perigos que carregam. Então, como na moral da história acima, Perrault ensina as meninas como elas devem se portar ante os homens, não podendo confiar em qualquer um, pois sendo mocinhas lindas e elegantes, elas despertam o interesse de pessoas que possam lhes fazer algum mal, podendo ser “devoradas” assim como aconteceu com Chapeuzinho Vermelho.

Então, é possível afirmar que os contos demarcavam o papel das mulheres e dos homens dentro da sociedade francesa e, caso esses papéis não fossem cumpridos pelas personagens femininas e masculinas, elas passariam por aventuras e privações. Ao final de cada narrativa, Perrault escrevia uma moral da história, em que eram ressaltadas as qualidades e os modelos de comportamento que as pessoas da época deveriam ter e seguir, pois, desse modo, elas poderiam ter um final feliz “para sempre”.

As histórias de Perrault foram difundidas por toda a Europa, sofrendo alterações para que se adequassem à cultura e ao pensamento da época nas diferentes sociedades. Este fato deu-se, por exemplo, com os Irmãos Grimm, na Alemanha do século XIX. Eles tiveram contato com os contos de Perrault e não um contato direto com os contos populares franceses, portanto, os Grimm se basearam em histórias que já estavam modificadas social e moralmente. (Cf. VOLOBUEF, 1999)

No final do século XVII, os contos de fadas provocaram mudanças no comportamento da sociedade: “As maneiras feudais começaram a ser consideradas

selvagens e naturais, vistas como bárbaras e não-civilizadas” (CANTON, 1994, p. 37). Contudo, as relações sociais passaram a ser restringidas, assim como homens e mulheres ganharam papéis determinando seus modos de conduta: “os homens começaram a ser vistos como racionais e ativos, enquanto as mulheres eram encaradas como emotivas e passivas” (CANTON, 1994, p. 37).

Com o intuito de firmar uma identidade nacional alemã, os Irmãos Grimm escreveram histórias literárias que se relacionavam com a tradição popular alemã de contação de histórias. Eles adequaram os contos escritos por Perrault, bem como recolheram material advindo das narrativas do próprio povo alemão, adequando-as ao pensamento predominante da época. (Cf. CANTON, 1994; VOLOBUEF, 1999)

Perrault retocou as histórias populares, modificando-as profundamente. Podemos dizer que ele as adaptou à sociedade francesa, sem abandonar algumas marcas da oralidade popular. Já os Irmãos Grimm não só adaptaram, como também adequaram os contos, a fim de inseri-los numa realidade burguesa e de religião protestante, diferente dos conceitos aristocráticos trazidos por Perrault.

Preceitos como os diferentes modelos de comportamento para o homem e para a mulher foram mantidos e enfatizados pelos Grimm, mas tanto o erotismo como as expressões cristãs foram exorcizadas, acordando com o ideal protestante e com o ideal patriarcalista da burguesia.

Para compreendermos melhor os contos escritos pelos Irmãos Grimm, devemos nos remontar ao contexto histórico de suas produções. Em 1807, os irmãos Jacob e Wilhelm Grimm deram início a uma pesquisa que se baseava na coleta de contos de fadas contados por pessoas das camadas populares da Alemanha. E, já no ano de 1812, foi lançado o primeiro volume desta coletânea, o *Kinder-und Hausmärchen* ou *Contos de fadas para o lar e as crianças*. Foi essa antologia de contos que se tornou conhecida por crianças e adultos nos quatro continentes, até os dias atuais.

Esse período em que os Irmãos Grimm coletaram e publicaram os contos de fadas, data da mesma época em que vigorava na Alemanha o movimento romântico. Por conseguinte, podemos afirmar que o ideal romântico alemão estava também presente nas obras infantis dos Grimm.

De acordo com Karin Volobuef (1999), a Alemanha dos românticos ainda não era um país unificado política e economicamente, é por isso que “o empenho desses poetas e prosadores constitui-se em delinear uma literatura nacional com características próprias e afins ao seu contexto sócio-cultural.” (p. 27). As obras de Jacob e Wilhelm

Grimm não se diferenciam desse ideal romântico de criação de uma identidade nacional para o povo alemão.

O Romantismo teve como uma de suas influências a Revolução Francesa, que a partir dos seus ideais de fraternidade, igualdade e liberdade, puderam contestar o sistema feudal ainda praticado em partes da Europa. Para os românticos, o Feudalismo era uma forma de “tirania política, social e cultural” (VOLOBUEF, 1999, p. 27). A crítica ao sistema feudal se faz em função da exaltação de uma nova classe que já se consolidava tanto na Alemanha, como em partes da Europa, a burguesia.

Do ponto de vista romântico, a ascensão da classe burguesa poria fim às opressões políticas, culturais, intelectuais e etc. impostas pelo sistema feudal. Seria a partir da arbitrariedade do indivíduo e não dos príncipes, que o homem poderia se emancipar econômica e racionalmente. Deste modo, as pessoas estariam livres para escolherem inclusive suas próprias religiões. (VOLOBUEF, 1999, p. 29). É então, com os princípios Iluministas de Martin Lutero, com a teoria racionalista de Kant e com os ideais da Revolução Francesa, que o movimento romântico alemão influencia as histórias infantis dos Irmãos Grimm.

Sabemos hoje que o ideal romântico de ascensão da burguesia teve um importante papel para o desenvolvimento da sociedade capitalista, por ser uma forma de trazer luz àqueles que viviam no sistema feudal da Idade Média, também chamada de Idade das Trevas. Porém, se nos despiremos do olhar romântico e pensarmos nas consequências do surgimento da burguesia para a nossa sociedade, veremos que esta classe também “cegou” o povo, de certa forma, que passou a viver sob a ótica do sistema capitalista e de seus meios de exploração. Nesse novo sistema, o objetivo principal das relações monetárias e mercantis é a obtenção do lucro, de forma que, como percebemos hoje, não mais importa a qualidade dos produtos, mas a quantidade de vendas.

A autora Karin Volobuef (1999) define a obra dos Irmãos Grimm como da ordem do “conto de fadas artístico”, em que há um trabalho estético desenvolvido e no qual se pode perceber a “individualidade poética” dos escritores. Nas histórias dos Grimm é perceptível a riqueza das palavras e o trabalho artístico dos autores de modo que as narrativas tenham a capacidade de encantar o leitor. Porém, o trabalho estético não é a única característica marcante destes alemães, como já dito, há uma ideologia por trás das histórias maravilhosas que está presente no sentido advindo de cada conto.

O ideal da burguesia inserido nos preceitos moralizantes dos contos de fadas dos Irmãos Grimm contribuiu para que as histórias pudessem ser imortalizadas no imaginário das crianças, dos jovens e dos adultos de todo o mundo e se perpetuassem até os dias atuais, pois elas serviram de inspiração, por exemplo, para que diretores de cinema pudessem consagrar essas narrativas maravilhosas como reconhecidos filmes.

Se no século XIX os contos de fadas, através da literatura, ficaram muito conhecidos na Europa, podemos dizer que, já no século XX, com o cinema, em especial, as criações dos estúdios *Walt Disney*, os contos de fadas foram universalizados, literalmente, se pensarmos na potencialidade das imagens e de sua difusão. Eles não mais se restringiam à Europa e aos Estados Unidos, mas eram reproduzidos mundialmente, inclusive nos países com culturas, religiões e sistemas econômicos bem diferentes.

Ainda jovem, Disney criou seu próprio estúdio de produção, ele queria a liberdade de produzir filmes de animação sem se limitar às imposições e à exploração da indústria cinematográfica estadunidense. O diretor obteve reconhecimento através da criação do camundongo Mickey, criado em 1928. Essa personagem representa o empenho de Disney em aproximar a animação do mundo real, além da qualidade dos procedimentos técnicos como o som e as cores. (Cf. ZIPES, 1993)

Ao pensarmos nas produções de Walt Disney, percebemos que a tecnologia utilizada por ele contribuiu para o desenvolvimento da animação no cinema. Além de sua habilidade técnica, ele se apropriou dos contos de fadas europeus, ofuscando, através da linguagem do cinema e de sua inserção na sociedade do consumo, Charles Perrault, os Irmãos Grimm, Hans Christian Andersen e Carlo Collodi, inserindo sua ideologia nas produções. Esta ideologia esteve muito ligada ao pensamento da indústria cultural e, principalmente, ligada ao pensamento patriarcal do século XIX, como a domesticação da mulher e também ligada às ideias burguesas como o sonho de ascensão social.

Durante os processos das produções fílmicas no estúdio de Disney, o diretor sempre enfatizava que os filmes de animação deveriam ser como uma “ilusão da vida”. Esta ilusão está muito ligada ao ideal americano, o “*american way of life*”. Ao produzir animações que “imitassem” a vida real através de histórias maravilhosas, cheias de humor, com aventuras e tristezas que sempre culminavam num final feliz, Disney conseguia reproduzir a ideologia americana, bem como o seu ideal de vida capitalista e burguês. Além disso,

Walter Elias Disney personificou a figura americana do artista/homem de negócios bem-sucedido. Sua contribuição foi decisiva para definir o Cinema de Animação como arte participante da indústria do entretenimento. Com sua percepção única do potencial do Cinema de Animação como mídia e negócio rentável, abriu seu estúdio à imagem dos grandes estúdios do cinema de ação ao vivo. (PINNA, 2006, p. 63).

As versões fílmicas produzidas por Walt Disney foram uma revolução no que concerne ao mundo dos contos de fadas, pois ele conseguiu não somente desenvolver técnicas de animação que contribuíram historicamente para o cinema, mas também porque com a massificação de suas obras, a ideologia presente em cada história foi e continua sendo incutida no público. Concordo com Jack Zipes (1993) quando ele afirma que Disney

empregou os meios tecnológicos mais atualizados e usou seu próprio “jeito americano” e ingenuidade para apropriar os contos de fadas europeus. Suas habilidades técnicas e suas propensões ideológicas foram tão consumidas que sua assinatura ofuscou os nomes de Charles Perrault, os Irmãos Grimm, Hans Christian Andersen e Collodi. Se crianças e adultos pensarem nos grandes contos de fadas clássicos hoje, seja *Branca de Neve*, *A bela adormecida*, ou *Cinderela*, eles pensarão Walt Disney. (ZIPES, 1993, p.72).³ (tradução minha).

Historicizar os contos de fadas é imprescindível para analisarmos tanto os contos clássicos como as releituras contemporâneas. Quando percebemos que a ideologia dominante e que os conceitos de moral e de bons costumes estão inseridos nas lacunas das histórias, podemos partir para a análise dos filmes e dos contos com uma visão crítica, sem nos deixar levar totalmente pelos feitiços moralizantes que as histórias incidem sobre nós.

1.2 A metamorfose dos contos de fadas contemporâneos

“Rereading is the magic key to rewriting: re-viewing a narrative [...] raises questions that demand revising its naturalized artifice.” Donald Haase.

Os chamados contos de fadas contemporâneos são adequações e adaptações daquelas histórias clássicas que foram difundidas ao longo dos anos, reproduzidas por

³ “Disney employed the most up-to-date technology means and used his own “American” grit and ingenuity to appropriate the European faiey tales. His technical skills and ideological proclivities were so consummate that his signature has obfuscated the names of Charles Perrault, the Brothers Grimm, Hans Christian Andersen, and Collodi. If children or adults think of the great classical fairy tales today, be it Snow White, Sleeping Beauty, or Cinderella, they will think Walt Disney.” (ZIPES, 1993, p. 72)

artistas, autores, diretores e contadores de histórias. Como já sabemos, juntamente com os contos de fadas tradicionais podemos encontrar significados presentes nos vazios textuais das histórias que moldam papéis de homens e mulheres na sociedade, bem como suas relações com o patriarcado.

Como já vimos, existe uma tradição de adaptação dos contos de fadas. Passam-se os anos, muda-se a ideologia dominante, alteram-se as relações sociais e, assim, essas mudanças ocorrem também com as histórias de fadas. Nossa sociedade sofreu várias transformações desde o momento em que Charles Perrault escreveu *Histórias ou contos de tempos passados* ou *Contos da Mamãe Gansa* em 1697. Assim, mudaram também os modelos de comportamento para homens e mulheres e suas relações sociais e hierárquicas.

Desde o século XIX, o movimento feminista luta pela igualdade de direitos das mulheres; sabemos que elas estão conquistando, cada vez mais, maior espaço e reconhecimento na sociedade. Capacidade intelectual, artística e pensamentos críticos não são mais vistos como impossíveis para se atribuir às mulheres. Se pensarmos em nosso contexto atual, poderíamos até dizer que a questão do feminismo obteve proporções revolucionárias, quando a comparamos com a época de Perrault, por exemplo.

No caso de Perrault, considero importante ressaltar que teóricos afirmam que ele foi um grande defensor da causa das mulheres e sua obra fazia jus àquilo que as mulheres reclamavam para si. (ZIPES, 1993; PASSOS, 1996). Entretanto, nesse período o direito reivindicado pelas francesas da aristocracia ainda não era a igualdade dos gêneros. Elas queriam que os homens reconhecessem seus esforços como mulheres que cuidavam da casa, dos filhos e dos maridos. Além disso, na corte francesa, era muito comum a ocorrência das festas, também chamadas de salões, em que homens e mulheres podiam narrar histórias, cantar, tocar e dançar músicas. Os salões contribuíram para o surgimento e a divulgação de muitos contos de fadas, sendo que grande parte das histórias eram inventadas/contadas por mulheres. Assim, outra forma de reconhecimento que elas queriam dos homens franceses era quanto às suas capacidades de criarem e de narrarem contos. É concordando com essas causas que Charles Perrault irá aderir à causa feminina de sua época.

Contemporaneamente, não é novidade, nem surpresa vermos mulheres independentes, capazes de se sustentar através de seu próprio esforço e intelecto, que não estão subjugadas ao homem e à condição de donas de casa, procriadoras e babás de

seus filhos. O divórcio, a opção por não se casar e apenas morar com o parceiro, ou ainda a escolha de constituir sua própria família, sem precisar estar casada são fatos em nossa sociedade que estão acontecem com frequência, de modo a serem considerados normais, parte da realidade. Podemos afirmar tal fato tendo em vista as várias recorrências de mulheres independentes, que não estão subjugadas a uma obrigação patriarcal de se casar com um homem escolhido pelos pais, por exemplo. Ao contrário, atualmente é comum encontrarmos mulheres que se divorciaram e que não enxergaram isso como sendo motivo de vergonha para a sociedade. Temos ainda uma atitude mais radical ante ao comportamento feminino relacionado ao casamento e à constituição de família, quando vemos mulheres que decidiram engravidar, sem, contudo estarem casadas ou terem um namorado. Por meio de procedimento médicos, como a inseminação artificial, estas mulheres deram à luz a bebês e constituíram sua própria família sem precisarem estar casadas. Essas atitudes podem ser consideradas comuns nos dias de hoje, pois essas ocorrências não são únicas, tampouco irrelevantes. Tais comportamentos femininos estão associados às mudanças que nossa sociedade vem sofrendo há tempos.

Poderíamos relacionar estes comportamentos, exemplificados acima, às inúmeras transformações ideológicas, sociais, culturais, tecnológicas e científicas que nossa sociedade vem sofrendo desde séculos atrás até hoje. Assim como essas mudanças, a forma com que nós, leitores de contos de fadas, enxergamos o mundo à nossa volta também foi alterada. Desse modo, pode acontecer dos leitores dessas histórias maravilhosas questionarem os discursos masculinos patriarcais e sexistas presentes nas narrativas.

Todavia, devemos nos perguntar quem é esse público leitor e se ele é ou não capaz de questionar os sentidos advindos das histórias maravilhosas. Acredito que o grande público leitor dos contos de fadas, aquele que mais consome as versões nos livros e nos filmes, são principalmente as crianças. Mas, não são somente elas, em menor quantidade também estão jovens e adultos e aqueles que frequentam o mundo acadêmico e trabalham com o tema dos contos de fadas.

Ora, espera-se daqueles que estão na academia que tenham uma postura crítica quanto ao seu objeto de estudo e, portanto, que eles se questionem quanto aos significados das histórias. Não se pode esperar que os outros leitores dos contos tenham o mesmo posicionamento com relação a essas narrativas maravilhosas. Acredito, porém, ser possível prever algumas percepções ou interpretações por parte desses leitores. No

caso de jovens e adultos apreciadores das histórias, acredito que eles são capazes, sim, de perceberem que nelas há questões sexistas e patriarcalistas e que os papéis a serem desenvolvidos pelos personagens são bem demarcados.

Quanto às crianças, sabe-se que elas são capazes de reconhecer a estrutura de um conto de fadas, bem como os personagens; contudo, apesar de as crianças ainda não terem a maturidade intelectual de adultos, elas também têm a habilidade de enxergarem o que está em volta delas partindo de uma postura analítica. Enfim, é claro que não se deve exigir que as crianças analisem os contos de fadas criticamente, mas se adequadamente incentivadas, elas conseguem contrastar a realidade das histórias tradicionais e contemporâneas, com suas realidades vividas cotidianamente. E, a partir daí, é possível que esses pequenos leitores percebam, mesmo que sugestivamente, manifestações deterministas nas narrativas mágicas e maravilhosas.

Aquilo que chamamos de revisionismo nos contos de fadas se relaciona com esses questionamentos dos significados que foram cristalizados pelo discurso hierárquico advindo das histórias clássicas. Para Martins (2005), em um sentido geral “revisão significa ato ou efeito de rever, ou seja, tornar a ver; ter novamente sob os olhos; ver com atenção; examinar cuidadosamente.” (p. 22). Os contos de fadas contemporâneos que serão trabalhados neste estudo estão inseridos nesse ideal revisionista. Para a autora supracitada, trabalhar com a revisão é uma forma de dessacralizar textos que foram consagrados, a partir de alterações que repensam, reconsideram e reavaliam esses mesmos textos.

Maria Cristina Martins (2005) segue o conceito de revisionismo proposto por Adrienne Rich em que é empregado o termo revisão como “re-visão”, ou seja, criar um novo olhar para aquilo que é/foi visto como uma verdade inquestionável. Para Rich (1972) “re-visão” seria o “ato de olhar para trás, de ver com novos olhos, de entrar em um texto antigo a partir de uma nova direção crítica” (1972, p. 18)⁴. Acho interessante outra expressão que a autora usa para dizer que a “re-visão” seria uma forma de “despertar da consciência”, como se essa consciência estivesse dormindo um sono profundo, sendo que o despertar tem afetado a vida de milhares de mulheres ante suas condições e representações numa sociedade patriarcal sexista.

O propósito da revisão nos contos de fadas, para Jack Zipes, “é para criar algo novo que incorpore o pensamento crítico e criativo do produtor e que corresponda às

⁴ “the act of looking back, of seeing with fresh eyes, of entering an old text from a new critical direction”

mudanças nas demandas e aos gostos da audiência” (1993, p. 9)⁵. Além disso, o teórico também afirma que “a premissa de uma revisão é a de que existe algo errado em um texto original que precisa ser modificado de forma a ficar melhor” (ZIPES, 1993, p. 9-10)⁶. Esse “algo errado” tanto pode se relacionar com algo que vai contra o pensamento dominante e, portanto, precisa ser modificado, como também pode ser devido ao fato de que ele está ultrapassado, e, então, está errado.

Acredito que a ideia de modificar uma história, de modo a torná-la melhor faz parte do senso comum da concepção de revisão, ou seja, o leitor/autor revisionista vê algo de errado e sua intenção ao reescrever o conto é para corrigir aquele erro, a fim de que a história tenha um sentido melhor. A questão da revisão vai além do que é certo ou errado, pois como já vimos, os contos de fadas vão se transformando ao longo de sua trajetória histórica, passam-se os anos, mudam-se as ideologias, as relações humanas e os sistemas dominantes. Destarte, a revisão é também parte desse processo de transformação do mundo que irá desencadear uma mudança nas histórias maravilhosas.

Parto do princípio de que o revisionismo se dá a partir do momento em que o autor não concorda com alguma circunstância presente no conto de fadas tradicional, mas esse não concordar não se relaciona com o fato de algo estar certo ou errado. É na verdade, uma inadequação ante a realidade e ao ponto de vista do autor. Então, o revisionismo vem como uma forma de adequar aquilo que está em desacordo com uma realidade. (MARTINS, 2005; RICH, 1972).

A análise das obras revisionistas que serão estudadas aqui parte do princípio de que essas propõem um novo olhar para aquilo que hoje está sendo constantemente posto em voga, ou seja, elas se propõem a fazer uma revisão dos significados das histórias, como, por exemplo, o pensamento patriarcal como hierárquico e dominante. Assim, os textos revisionistas têm a capacidade de provocar uma dessacralização das leituras clássicas, consideradas sagradas devido ao caráter mítico que receberam.

Desse modo, o ato de revisão para Maria Cristina Martins –

é, em si, um ato político de rompimento, de transgressão e subversão da ordem patriarcal estabelecida nos textos tradicionais. Isso possibilita a emergência de novos significados que, de algum modo, possam contribuir para uma mudança efetiva tanto das práticas sociais vigentes quanto dos modelos de comportamento internalizados, muitas

⁵ “The purpose of producing a revised fairy tale is to create something new that incorporates the critical and creative thinking of the producer and corresponds to changed demands and tastes of audiences.”

⁶ “the premise of a revision is that there is something wrong with an original work and that it needs to be changed for the better”.

vezes responsáveis pela opressão e diminuição intelectual das mulheres. (2005, p. 41).

Portanto, o revisionismo tem como essência um caráter transgressor e subversivo. Os textos que provocam uma revisão podem apenas causar um abalo nas concepções impostas pelo patriarcalismo, como também podem sugerir novos modos de pensar e de agir ante essa opressão sobre as mulheres. De qualquer modo, seja provocando um questionamento ou propondo novos significados, os textos visam desestabilizar o discurso que se impõe como superior.

É pensando nessa questão de adequação das leituras clássicas que vejo o revisionismo como uma metamorfose dos contos de fadas tradicionais. Partindo da ideia de que essa metamorfose é uma transformação nos significados e às vezes até na forma dos contos.

Para além dessas mudanças de sentido e de forma, a teórica Carolina Marinho (2009), partindo dos escritos de Mikhail Bakhtin, aponta como a metamorfose está ligada ao gênero maravilhoso. Ela diz que de acordo com o escritor russo

a metamorfose, ligada à identidade do homem, está unida à ideia de transformação, e ambos pertencem ao acervo do folclore mundial pré-clássico. E essa propriedade – transformação/identidade – é seminal nos contos maravilhosos, uma vez que está ligada ao folclore, enfocando as questões sociais e étnicas como primordiais. (MARINHO, 2009, p. 35)

Portanto, podemos dizer que a metamorfose é uma mudança que não ocorre somente na estrutura e na forma de uma narrativa. Ela é também uma transformação do ser humano no seu meio social, pois as metamorfoses ocorridas nos contos maravilhosos são influências decorrentes do folclore e da cultura de uma sociedade, visto que a obra narrativa “tem como função promover a relação entre o mundo ficcional e a realidade, na medida em que esse mundo externo funciona como referencial.” (MARINHO, 2009, p. 36).

O gênero maravilhoso com o qual a metamorfose se relaciona são as narrativas que estão no campo do imaginário, do irreal, do extraordinário. Através do maravilhoso teremos a existência de fatos sobrenaturais construídos de tal modo que não provocam reações particulares no leitor implícito, não havendo, portanto, um sentimento de surpresa quando um sapo transforma-se em príncipe ou quando uma menina dorme por cem anos. (TODOROV, 2008). Este gênero está diretamente ligado aos contos de fadas, seus efeitos sobrenaturais são trabalhados por estes contos por meio das transformações

e dos elementos mágicos, que produzem um encantamento nas narrativas e são caracterizados pela “espontaneidade inesperada nas produções populares e poéticas, no folclore e nas lendas, dotado de uma grande força criadora, na medida em que não impõe limites para a inventividade” (MARINHO, 2009, p. 46). O efeito do gênero maravilhoso causa no leitor implícito uma sensação de conformação, ele aceita os acontecimentos descritos pela história, pois juntamente com o pacto ficcional, o maravilhoso convence o leitor, que naquele mundo das fábulas, tudo será possível.

Assim mudam-se os costumes, mudam-se as identidades dos homens e suas relações sociais. E o recurso à metamorfose nos contos maravilhosos contemporâneos são exemplos das transformações vivenciadas por nossa sociedade atual. Isso não quer dizer que nos contos de fadas tradicionais não havia metamorfose, pelo contrário, ela era recorrente nessas histórias, porém não no sentido de proporcionar uma mudança de sentido ou de perspectiva, como fazem as histórias contemporâneas. Nos contos clássicos, o ato de metamorfosear-se está presente nas transformações sofridas pelas personagens, seja na questão estética como em *Cinderela* e seu contato com a fada madrinha, que transforma suas roupas em belos vestidos de festa, seja na questão da maturidade como acontece com Branca de Neve ou com Bela, que precisam sair do conforto de suas casas para tornarem-se mulheres e não mais crianças, a partir do convívio com os anões (como o é na versão da Branca de Neve de Disney) ou do convívio com uma Fera medonha.

Todas as histórias fílmicas e literárias que fazem parte deste estudo têm a metamorfose presente em seus enredos. No filme *A princesa e o sapo*, as personagens principais Príncipe Naveen e Tiana são enfeitiçados e viram um casal de sapos, em *Shrek*, a princesa Fiona sofre transformações em que no raiar do sol é uma bela princesa, e no nascer da lua torna-se uma ogra. O *slogan* do filme é um exemplo interessante para vermos como a história tenta abalar com a estrutura rígida do gênero conto de fadas: “O Príncipe não é charmoso. A Princesa não está dormindo. O ajudante não ajuda. O ogro é o herói. Os contos de fadas nunca mais serão os mesmos.”.⁷

Nos contos de Angela Carter, a transformação ocorre com a Fera em “A corte do Sr. Lyon” e em “A noiva do tigre” a mudança ocorre com a Bela. Além disso, nesses

⁷ “The Prince isn't charming. The Princess isn't sleeping. The sidekick isn't helping. The ogre is the hero. Fairy tales will never be the same again.” (<http://www.imdb.com/title/tt0126029/taglines>. Acessado em: 26/02/2012)

contos literários há uma outra transformação, para além daquela que ocorre com os personagens. A estrutura do conto de fadas tradicional, tão conhecida pelos leitores, é revista pela autora inglesa. Em ambos os contos não há o início clássico “Era uma vez...”, nem a inscrição de que os personagens “viveram felizes para sempre”. Por exemplo, em “A noiva do tigre” o início dos contos dá-se de um modo que podemos chamar de chocante e até subversivo, pois Bela é quem começa narrando sua própria história, dizendo logo na primeira linha: “Meu pai perdeu-me num jogo de cartas para a Fera” (CARTER, 1999, p. 83). Já deixando claro que a personagem foi objeto de aposta pelo pai, que a perdeu para uma figura que é descrita como a Fera, dando a ideia de ser um ser feroz, que causa medo, ou seja, não há aqui a presença do ideal perfeito introduzido pelo típico “Era uma vez”.

É através da metamorfose de personagens e de histórias que serão desencadeados os possíveis novos olhares sobre os contos de fadas. Pois, nas narrativas e filmes contemporâneos, essa transformação é uma quebra com o padrão de um conto de fadas tradicional, e, então, será a partir dela que o revisionismo irá se fazer presente. (MARTINS, 2005).

O revisionismo é um recurso contemporâneo utilizado na construção das tramas de contos de fadas. Além dele, existem outros estudos que contribuem para o questionamento e a subversão dos significados cristalizados pelas histórias. Essas teorias colaboram para que as leituras dos contos sejam dessacralizadas, possibilitando assim, a inserção de outros pontos de vistas e novas realidades adequadas ao contexto social de nossa atualidade.

Seguindo a linha da metamorfose que tenta quebrar com os significados cristalizados pelas leituras das histórias maravilhosas, a teoria da carnavalização proposta por Mikhail Bakhtin (1997), quando aplicada aos estudos dos contos de fadas contemporâneos, funciona também como uma tentativa de destronar os mitos inseridos nas leituras dos contos.

A teoria da carnavalização foi proposta por Bakhtin em *Problemas da poética de Dostoiévski* (1997) e em *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais* (1993). Através destes textos, Bakhtin defende o carnaval como uma forma de cultura popular, que durante os períodos de festa é capaz de subverter ordens e hierarquias dominantes.

O carnaval é um espetáculo cultural em que não existem soberanos e plebeus, ricos e pobres, por ter como característica um desvio da ordem habitual das coisas, é

uma “vida às avessas”, um “mundo invertido”. Durante o carnaval todas as leis e proibições são revogadas, a desigualdade social e hierárquica dá espaço para um mundo onde não existem superioridades, pecados, nem obrigações.

Por libertar os homens de todo tipo de hierarquia, o espetáculo carnavalesco consegue reunir os contrastes, aproximando o sagrado com o profano, o belo com o grotesco, o sábio e o tolo. Sendo assim, o carnaval é da ordem da relatividade, pois incorpora perspectivas contrárias que se negam, mas que ao mesmo tempo se completam, sem, no entanto, se sobreporem.

Essa característica de relativizar tudo provoca no ambiente carnavalesco uma espécie de destronamento das formas de dominação, sejam morais, religiosas ou político-sociais. Ao colocar todas as pessoas e coisas em um estado de igualdade, o carnaval possibilita que o pobre se iguale ao rico, o pagão seja igual ao beato, que o plebeu esteja no mesmo patamar que o rei. Essa subversão das hierarquias é o momento que permite o surgimento de questionamentos sobre as condições desiguais em que o povo vive.

Portanto, é a partir da possibilidade de se questionar os sistemas dominantes que a teoria da carnavalização se encontra com os preceitos revisionistas. Ao relativizar as relações imperativas e os papéis sociais dos indivíduos, tanto o revisionismo como a carnavalização permitem que estas formas de dominação sejam questionadas e quiçá, subvertidas. (Cf. MARTINS, 2005, p.50-51).

Bakhtin afirma que o carnaval consegue abolir de forma provisória as diferenças e barreiras hierárquicas entre as pessoas e eliminar certas regras e tabus vigentes na vida cotidiana, criando “um tipo especial de comunicação ao mesmo tempo ideal e real entre as pessoas, impossível de estabelecer na vida ordinária.” (1993, p. 14). É através dessa abertura para uma comunicação impossível de ser estabelecida fora desta cultura popular que o carnaval permite o desnudamento e a quebra das ideologias dominantes.

Assim também são os contos de fadas contemporâneos, através das práticas revisionistas e dessa carnavalização nada absolutista, tanto os contos literários como os fílmicos transgridem as fronteiras pré-estabelecidas de gêneros, além de provocarem questionamentos acerca da forma como é retratada a condição das mulheres, os padrões de beleza e, inclusive, questões étnico-raciais.

A questão do carnaval está muito presente no filme *Shrek*. É característica marcante em toda a animação uma tentativa de divertir o público com piadas, paródias e ironias. Contudo, uma das questões centrais do filme é a inovação da história ao

apresentar um relacionamento amoroso de uma princesa com um ogro. Somente essas informações já nos proporcionam uma visualização dos contrastes entre o belo e o feio, o rico e o pobre, da princesa com um plebeu ou de uma bela com uma fera. A união desses contrastes, juntamente com o riso irônico e a presença constante da paródia das histórias clássicas, nos dão um exemplo de como a teoria do carnaval se faz presente em um filme de contos de fadas contemporâneo.

O revisionismo dos contos de fadas tem por característica um retorno às histórias que se tornaram clássicas no passado para adequá-las e repensá-las de acordo com o comportamento da sociedade contemporânea. Esse processo de criar um “diálogo em relação ao passado à luz do presente” (HUTCHEON, 1991, p. 39) também está inserido nas teorias atreladas à noção de pós-modernismo. Estas se aplicam às várias manifestações da arte, seja na literatura, na arquitetura, no cinema, na pintura, etc. E, têm em sua essência um caráter contestador de pressupostos considerados universais, rígidos, quase inquestionáveis. Ao adquirir uma postura crítica, o pós-modernismo busca, de acordo com Linda Hutcheon, “confrontar e contestar qualquer rejeição ou recuperação modernista do passado em nome do futuro.” (1991, p. 39). Ser pós-moderno é estar numa posição analítica e crítica do passado com o moderno, sem, no entanto, definir um sentido único ou absoluto.

É por este motivo, pelo fato de trabalhar com duas perspectivas contrárias – o passado e o futuro – que o fenômeno do pós-modernismo tem intrínseco em si o fato de ser contraditório. Nas palavras de Hutcheon, ele “usa e abusa, instala e depois subverte, os próprios conceitos que desafia”. É através desse jogo de diferenças, da análise dos contrastes que o pós-moderno irá se firmar, não com a intenção de definir o que é certo e o que é errado, não pretendendo estabelecer uma verdade universal. Apenas incitando a atitude questionadora ante as dominações sociais, culturais, religiosas, políticas impostas aos indivíduos.

Logo, a questão revisionista se relaciona com as ideias ditas pós-modernas. Ao propor o questionamento e o diálogo entre verdades que se contradizem, como o passado e o futuro, tanto o revisionismo como o pós-modernismo buscam a desmistificação. Eles desafiam o pensamento natural, advindo do que é considerado universal, para inserir outras realidades, muitas vezes marginalizadas.

É por isso que o pós-moderno, com base na teoria de Linda Hutcheon, apresentada em *Poética do Pós-Modernismo*, irá se pautar em questões que por muito tempo estiveram à margem do discurso hegemônico. A autora propõe então uma atitude

descentralizadora, na qual aquilo que está no centro já não é válido, sendo o pós-modernismo um movimento que colocará em xeque o próprio conceito de centro, objetivando trazer o marginal para a luz. Desse modo, o marginal seria o “ex-cêntrico”, ou seja, classes economicamente desfavoráveis, negros, mulheres, homossexuais, muçulmanos; todos os indivíduos e grupos que sofreram e ainda sofrem alguma forma de exclusão fazem parte deste pensamento pós-moderno.

Essa postura pode ser vista como excêntrica, por trabalhar com aquilo que não é comum. Entretanto é essa “ex-centricidade” que irá proporcionar uma possível subversão de nossa cultura homogênea, em que o indivíduo masculino, de classe média, heterossexual, branco e ocidental é quem mantém o domínio sobre aqueles que não fazem jus a essas características. É através das oposições binárias entre o centro e a margem que se camuflam as hierarquias. E, ao contrastá-las e colocá-las numa mesma posição – nem central, nem marginal –, é que o pós-moderno poderá questionar ou até mesmo subverter os padrões propostos pelos discursos hegemônicos. (HUTCHEON, 1991, p. 29).

Nesta dissertação lançarei mão de teorias que não estão inseridas na questão pós-moderna, mas poderemos perceber como elas se relacionam entre si. Se, por exemplo, pensarmos na teoria do carnaval, já anunciada aqui, veremos que há uma intenção de aproximar e destronar oposições binárias, a fim de que se possa questionar hierarquias. Outro referencial teórico é o de viés feminista, ele não se desenvolveu no interior da discussão pós-moderna, mas, por “afinidades eletivas”, está presente nas discussões deste estudo.

Somente para que possamos salientar a partir de que lugar esta pesquisa dialoga com “questão” pós-moderna, trago abaixo uma afirmação de Linda Hutcheon, em *Políticas do Pós-Modernismo*, que faz uma espécie de resumo daquilo que vimos até aqui sobre esse pensamento,

o pós-modernismo fundamentalmente procura instalar e reforçar assim como enfraquecer e subverter as convenções e pressuposições que ele desafia. Não obstante, parece razoável dizer que a preocupação inicial do pós-modernismo seja desnaturalizar algumas das questões dominantes do nosso jeito de viver; apontar aquelas entidade que irracionalmente experienciamos como ‘naturais’ (nelas pode-se incluir capitalismo, patriarcalismo, humanismo liberal) são de fato ‘culturais’; feitas por nós, não dadas a nós. (HUTCHEON, 1989, p. 1-2).⁸

⁸ “[...] postmodernism ultimately manages to install and reinforce as much as undermine and subvert the conventions and presuppositions it appears to challenge. Nevertheless it seems reasonable to say that the

Dentro dos pressupostos revisionistas dos contos de fadas, a questão feminista está fortemente presente nas versões contemporâneas. Nas histórias, a condição de passividade da mulher e a visão misógina dos contos de fadas clássicos tornaram-se objeto de discussão. E, portanto, nas reescritas revisionistas há diversos exemplos em que as mulheres saem da condição de seres angelicais e passivos, para tornarem-se ativas e capazes de tomarem suas próprias decisões.

Quando a autora Angela Carter, por exemplo, se utiliza da versão clássica de *A bela e a fera*, no conto “A noiva do tigre”, ela contrasta a postura da personagem Bela da história tradicional. Sua condição, como mulher, resume-se somente ao fato de ser uma doce e linda filha, que aceita ir ao encontro de uma Fera, sem nunca questionar o pai. Enquanto que a personagem criada pela escritora inglesa, ao saber de sua impotência ante a aposta perdida do pai, deixa claro sua falta de apreço pelo homem, que ela mesma descreve como velho e viciado.

A questão feminista presente no revisionismo, portanto, é mostrada de forma a contrastar as personagens femininas das histórias tradicionais e contemporâneas, de modo que fiquem evidentes as transformações sofridas por elas em seus modos de se comportarem, pensarem e agirem. Essas mudanças são também uma forma de questionamento ante os significados sexistas dos contos de fadas clássicos, em que há claramente uma visão misógina com relação ao comportamento de homens e mulheres nas histórias.

Reis, príncipes e plebeus são aqueles que detêm uma característica ativa nos contos, eles são capazes de enganar gigantes, matar dragões e lobos, enquanto que as princesas estão destinadas a esperarem dormindo para serem salvas por estes bravos cavaleiros na torre mais alta de um castelo, ou em seus caixões de vidro. Para aquelas mulheres que são capazes de comandar suas próprias vidas, as histórias machistas reservam um final trágico e infeliz, como é o caso das madrastas e bruxas, capazes de recorrerem às artes da feitiçaria para continuarem belas e não serem destronadas pelas jovens princesas. A elas, os contos destinam dançar em sapatos em brasa até que morram de exaustão ou se tornem criadas do castelo, onde agora mora a princesa e o príncipe.

postmodern's initial concern is to de-naturalize some of the dominant features of our way of life; to point out that those entities that we unthinkingly experience as 'natural' (they might even include capitalism, patriarchy, liberal humanism) are in fact 'cultural'; made by us, not given to us." (HUTCHEON, 1989, p. 1-2).

Percebemos como a questão do valor da beleza é reforçado pelos contos de fadas. Nas histórias, as princesas são constantemente caracterizadas como belas e é esse fato que faz com que os príncipes se apaixonem por elas à primeira vista. As madrastas, não obstante, por não serem jovens donzelas, preocupam-se em manterem-se conservadas, como em *Branca de Neve*, por exemplo.

Significados como a beleza e o comportamento pacífico de uma princesa são apreendidos por leitores de contos de fadas. Em *O segundo sexo*, Simone de Beauvoir nos diz que será “[a]través de cumprimentos e censuras, de imagens e de palavras, [que a menina] descobre o sentido das palavras ‘bonita’ e ‘feia’; sabe desde logo, que para agradar é preciso ser ‘bonita como uma imagem’; ela procura assemelhar-se a uma imagem, fantasia-se, olha-se no espelho, compara-se às princesas e às fadas dos contos” (1980, p. 20). Os contos de fadas entram no imaginário infantil de tal modo que ensina meninos e meninas como se portarem entre si e na sociedade. Porém, esse ensinamento está carregado de um pensamento misógino e até excludente, no que se refere à condição feminina, o qual ainda persiste em nossa sociedade contemporânea.

A luta feminista conflitante com a lógica do machismo é uma bandeira que as mulheres tomam com o intuito de, entre outras demandas, reclamarem sua valorização como indivíduos capazes, tão pensantes como qualquer homem. O feminismo se faz tão importante quanto os direitos humanos, pois ambos requerem o fato de que os seres devem ser tratados como pessoas igualitárias. Ressalto que o movimento feminista tem a intenção de proporcionar às mulheres que elas tenham os mesmos direitos e também os mesmos deveres que os homens.

A desvalorização das mulheres já data de muitos séculos. O discurso da Idade Média, por exemplo, dizia que a mulher era menos capacitada do que os homens, sendo que, pelo viés religioso, esse discurso chegava a proclamar que as mulheres eram seres que não possuíam alma, pois eram vistas como seres ligados diretamente aos animais e, por isso, não poderiam se igualar ao homem, por serem estes considerados mais humanos do que as mulheres. Amélia Valcárcel (2000) fazendo um percurso histórico sobre a questão feminina diz que tradicionalmente o homem era visto como aquele que provinha de campos de força e inteligência, enquanto a mulher era debilitada fisicamente e regida por um instinto animalesco, com atitudes maternais, comuns aos animais, de proteção e de alimentação.

Ainda na Idade Média, segundo Daniela Auad (2003), a mulher era vista de forma ambígua. Ela tanto poderia incorporar a imagem da Virgem Maria, na sua

fragilidade e inocência, quanto poderia ser a prova da existência do Diabo, por ser desprovida de alma, assim como os animais.

Em 1791, no período da Revolução Francesa, Olympe de Gouges escreveu uma declaração que falava dos direitos das mulheres, comparando-os com os direitos humanos. A autora francesa defendia que as mulheres deveriam ser inseridas na vida política e civil em condição de igualdade: “[m]as os líderes revolucionários acabaram por restringir os ideais da revolução – igualdade, liberdade e fraternidade – aos homens.” (AUAD, 2003, p. 42). Já na Inglaterra, em 1917, Harriet Taylor e seu marido John Stuart Mill lutaram para que as mulheres tivessem o direito ao voto. (VALCÁRCEL, 2000)

A história do movimento feminista é contada como se este fosse uma espécie de onda, pelo fato de que suas reivindicações num período ganham forças e direitos são conquistados, porém, em outras épocas, o movimento perde um pouco de sua força e repercussão e assim, ele fica quase que estagnado. Mas, com um tempo ele volta, atinge mais objetivos e, ciclicamente, volta a se estagnar

Assim, atualmente, o feminismo já alcançou muitas metas, principalmente, no Ocidente. As mulheres já têm direito de votar e de serem votadas, elas já têm voz ante injustiças cometidas, existem leis amparando-as no que concerne à violência, como a lei Maria da Penha, no Brasil. Entretanto, ainda há motivos por que lutar, e o revisionismo feminista nos contos de fadas faz parte dessa luta.

Nas histórias contemporâneas, o revisionismo apresenta personagens femininas que condizem com nossa sociedade atual. Nas análises que se seguirão perceberemos algumas questões debatidas pelo movimento feminista mostradas nas ações de personagens que inovam quanto aos estereótipos de beleza e de comportamento.

Por ser um movimento que luta para que as mulheres tenham seu espaço na sociedade, questionando lugares e valores estabelecidos, poder-se-ia afirmar que o feminismo em muito se relaciona com o pós-modernismo, o qual procura trazer visibilidade para aqueles que estão à margem da sociedade – como as mulheres. Porém, Linda Hutcheon comprova que –

Enquanto os feminismos e o pós-modernismo trabalharam para nos ajudar a compreender os modos representacionais de dominação em desenvolvimento na nossa sociedade, os feminismos focaram especificamente no sujeito feminino de representação e começaram a

sugerir meios de desafiar e de mudar as dominações tanto na cultura de massa, quanto na arte erudita. (HUTCHEON, 1989, p. 154).⁹

O revisionismo nos contos de fadas dialoga com várias teorias que lidam com o questionamento e a subversão das doutrinas hegemônicas. A teoria da carnavalização, o pensamento pós-moderno, a crítica de viés feminista são bases para explicar como os contos contemporâneos usam destes estudos para buscarem novos significados que confrontem os dogmas dos “contos da carochinha”. Além destas teorias apresentadas, também existem outros recursos artísticos que colaboram com esse propósito questionador e revisionista. Trabalharemos com essas outras teorias nos próximos capítulos, em que serão feitas as análises dos filmes e dos contos, num diálogo entre os textos, as cenas, os recursos estilísticos e as teorias que se relacionarem com as obras.

⁹ While feminisms and postmodernism have both worked to help us understand the dominant representational modes at work in our society, feminisms have focused on the specifically female subject of representation and have begun to suggest ways of challenging and changing those dominants in both mass culture and high art.

CAPÍTULO 2 - *A princesa e o sapo* e *Shrek*: Os contos de fadas vão para o cinema

2.1 As transformações metamórficas em *O rei sapo*

Neste capítulo partirei para a análise das versões fílmicas dos contos de fadas contemporâneos a serem abordadas nesse trabalho, relacionando-as com os contos clássicos com os quais têm intertextualidade. Portanto, nessa primeira análise me pautarei na relação do cinema com os contos de fadas, partindo da ideia das revisões presentes nas histórias e os novos olhares (caso eles existam) dos “contos fílmicos” sobre as mulheres e suas relações com as ideologias patriarcais.

Partirei, pois, do filme *A princesa e o sapo*. Este é uma animação produzida pela *Walt Disney Animation Studios*, lançado em 2009 e dirigido por Ron Clements e John Musker. Com características de um musical, o filme é calcado na estrutura do conto de fadas. Parte da história *O rei sapo* escrita pelos Irmãos Grimm, em que é narrado o encontro e o relacionamento de uma princesa com um sapo de águas profundas.

Quando criança, sempre ouvi a versão de uma princesa que beijou um sapo e este se transformou num belo príncipe. Entretanto, na versão dos Irmãos Grimm o beijo capaz de transformar os seres é inexistente, há sim a transformação do sapo, porém ela ocorre de um modo mais brando, já que numa visão conservadora um beijo de uma menina, mesmo que em um animal gosmento, seria uma transgressão da boa conduta. Nas várias versões já encontradas existe uma relação entre uma princesa e um sapo. Inicialmente, a princesa sente aversão pelo animal, mas depois de certo tempo de convivência, o sapo se transforma num belo príncipe, pois o feitiço que uma bruxa jogou sobre ele é quebrado e o príncipe e a princesa se casam.

Na história dos Grimm, o narrador começa nos apresentando uma princesa muito linda, digna de impressionar até o sol, ela está brincando com sua bola, quando a deixa cair em um poço muito profundo. A menina então começa a chorar desesperadamente e comovido com o seu sofrimento, um sapo aparece e lhe pergunta o que aconteceu. Ela avista o sapo e o acha feio e gordo, mas quando ele diz que buscará a bola, sua postura perante o animal muda imediatamente e ela diz que fará o que o “querido sapo” quiser, desde que ele pegue sua bola. O animal então exige da princesa que eles sejam amigos e companheiros de brincadeiras, que jantem lado a lado, e que durmam juntos durante a noite. A menina concorda, mas quando o sapo devolve a bola, ela sai correndo, deixando-o para trás. Porém, o sapo consegue chegar ao castelo e cobrar da princesa o

cumprimento da promessa feita. Quando o rei descobre esse fato, diz para a filha que ela terá que cumprir o prometido. Assim, a menina vê-se obrigada a conviver com aquele sapo horroroso. À noite, na hora de dormir, ele exige se deitar junto com a princesa, o que a deixa furiosa e a faz jogá-lo com toda sua força contra a parede. “No entanto, quando ele caiu, não era mais um sapo, mas sim um príncipe com lindos e meigos olhos.” (GRIMM, 1991, p. 18). Assim, eles resolveram se casar no dia seguinte.

Com relação a essa história de *O rei sapo*, podemos dizer que ela está inserida no tema do desenvolvimento humano, da passagem da bela princesa da infância à maturidade. Se pensarmos na trajetória da personagem, perceberemos seu crescimento como mulher e como ser humano. Para Kolbenschlag (1990), esta história pode ser vista como uma parábola que aborda o tema da puberdade e da experiência de um primeiro contato com a sexualidade, sendo assim,

No contexto desse conto [a bola dourada] é também o símbolo da juventude e da inocência, da liberdade virginal. Já o sapo simboliza a manifestação impaciente dos instintos físicos e a submersão temporária do aspecto espiritual na adolescência. A princípio, a heroína é incapaz de integrar as duas dimensões da experiência: a espiritual e a física. Ela busca recuperar o mundo dourado ao rejeitar o sapo feio, mas ele insiste e se torna cada vez mais íntimo, primeiro conversando com ela, depois brincando juntos, sentando-se para fazer as refeições em sua companhia e, por fim, exigindo que ela durma com ele. (KOLBENSCHLAG, 1990, p. 283-284).

Na abertura da história, a menina está brincando com sua bola, ela ainda é uma criança e chora quando se vê separada do brinquedo, fato esse muito comum na idade infantil. O ato de perder a bola seria uma alusão à perda da juventude, da inocência pueril, mas a menina ainda não aceita este fato e diante da possibilidade de retomar a posse de sua bola, promete imediatamente o que aquele sapo lhe exigia. Mas ela demonstra sua imaturidade quando foge do sapo, quebrando sua promessa. Novamente, ela dá sinais de sua infantilidade quando o sapo chega ao castelo exigindo o cumprimento da promessa. Vemos que não é o caráter dela que a faz aceitar o sapo no castelo, mas a ordem de seu pai de que ela deveria obedecer ao que o sapo lhe pedia.

É no desenvolvimento da história que vemos a maturidade da menina também se desenvolvendo, como quando ela aprende a acatar as vontades de seu companheiro sapo. Isso acontece primeiramente como parte da ordem do pai, em que mesmo a contragosto, a menina obedece às ordens do pai, já que ela tinha consciência de que era a ele quem ela devia respeito. A convivência com o sapo possibilita que ela aprenda

como se comportar como uma princesa educada e, assim, ela perde sua postura imatura e começa a agir não mais como uma menina, porém como uma adulta.

Através da leitura do conto, percebemos o tom educativo advindo de um discurso patriarcal que visa ensinar às mocinhas a serem obedientes, acatando as ordens dos homens, sejam eles feios e gordos como sapos, ou sejam eles seus pais, poderosos como reis. O importante é saber se comportar de modo a agradá-los, saciando seus desejos, sem questioná-los ou desobedecê-los.

Depois de comer no mesmo prato e de beber no mesmo copo, o sapo pediu para que a princesa o levasse a seu quarto e arrumasse sua caminha de seda para eles deitarem e dormirem. A princesa demonstra sua insegurança que agora não é mais de uma menina imatura, mas de uma jovem inocente. “A princesa começou a chorar, pois sentia medo daquele sapo gelado, que nem tinha coragem de tocar, e que agora queria dormir com ela em sua cama limpa e linda.” (GRIMM, 1991, p. 15). Suas atitudes agora não são mais de uma criança, podemos dizer que agora ela está na fase da adolescência, momento em que as meninas veem-se envolvidas pelo medo da descoberta da sexualidade. A cama “limpa e linda” representaria a pureza que a princesa ainda carregava em si, mas que estava prestes a ser perdida devido à possibilidade de que um outro alguém se deitasse com ela durante a noite.

Outro fator que indica a fase adolescente da jovem princesa é quando ela tem um acesso de raiva e joga o sapo contra a parede. Com um visível medo de se deitar na mesma cama que um sapo desconhecido e nojento, a menina se revolta e o atira longe. Momento em que ocorre a transformação dos dois. Ele torna-se um belo príncipe e ela sai da fase da adolescência, adquirindo atitudes mais maduras e podendo ser considerada uma mulher.

Percebemos que foi extirpado dessa história o tradicional beijo da princesa no sapo. Como vimos, na tradição dos contos de fadas, os irmãos Grimm foram os autores que mais explicitaram o pensamento patriarcal, inserindo modelos de comportamento e retirando elementos que sugeriam questões como o erotismo ou o paganismo. Portanto, o beijo como ato de metamorfose é substituído por uma reação brusca da princesa que sugere o seu desabrochar como mulher, visto que essa transformação de menina em mulher não ocorre de forma sempre harmônica.

A incidência do pensamento patriarcal dominante é percebida novamente quando da transformação do sapo em príncipe, o narrador nos conta que: “De acordo com a vontade do pai da princesa, [o príncipe] tornou-se seu querido companheiro e

esposo.” (GRIMM, 1991, p. 19). Em nenhum momento sabemos se aquela era realmente a vontade da princesa, mas como adquirira uma boa educação, ela respeitou a vontade do pai e se casou com o belo príncipe.

Mesmo não sabendo a real intenção da princesa de se casar, podemos inferir que o casamento seria interessante do ponto de vista do rei e da princesa, no que concerne ao interesse de unir dois reinos fortalecendo assim ambas as partes economicamente. O conto não nos possibilita afirmar tal coisa, mas mesmo um parco conhecimento da literatura dos contos de fadas já nos capacita visualizar como as relações de interesse estão presentes, principalmente, nas ações dos personagens ditos adultos.

É fácil perceber essas questões do interesse como um fator presente nos contos de fadas clássicos, quando pensamos na figura das bruxas e das madrastas. Elas fazem de tudo para manterem-se belas e jovens – podendo até mandar matar a enteada, como também pode explorar essa enteada de forma servil escondendo-a dos olhos de príncipes interessados em se casar com ela, possibilitando que suas filhas não tão belas tenham ao menos uma chance de agradarem ao príncipe. Não só as madrastas, mas também os próprios príncipes podem agir por interesse. Em *Cinderela*, por exemplo, é organizado um baile no reino para que o príncipe possa escolher sua futura noiva; a intenção por trás do baile é que o príncipe se case, para que possa assumir o lugar de seu pai e se tornar rei.

Ainda que este conto não mostre se há um interesse por trás do casamento entre o rei sapo e a princesa, podemos identificar outras relações dos personagens principais que são baseadas numa preocupação com eles próprios. Tanto o sapo, quanto a princesa fazem promessas por interesses próprios.

No caso do sapo, não foi por altruísmo que ele consentiu em pegar a bola de ouro da princesa, mas pelo simples fato de que ele via uma possibilidade de quebrar o feitiço ao ajudar a menina. Do mesmo modo, a princesa aceitou a proposta de conviver com o sapo, pensando simplesmente em salvar sua bola.

Seria essa relação de interesse algo natural do ser humano, que o motiva a ajudar o próximo visando seu próprio bem? Se sim, a intenção do pai de casar a filha com um recém tornado príncipe não seria uma atitude a ser julgada negativamente.

O desenlace da história sugere, de acordo com Madonna Kolbenschlag (1990), que este conto tenha um significado universal quando partimos do pressuposto que a questão da transformação é algo relevante para o desenvolvimento tanto do sapo quanto da princesa. Na história cada um deles passa por transformações, no caso do sapo é uma

metamorfose, já que ele deixa de ser um anfíbio para se tornar humano, quanto à princesa, esta muda no sentido de desenvolvimento e amadurecimento, ela sai da fase infantil para se transforma numa mulher adulta. Para a autora, a princesa também muda quando ela expressa sua indignação e raiva por ter que aceitar um animal em sua cama, atirando-o na parede. Tal ato seria, como afirma Kolbenschlag, uma forma de se liberar da dominação paterna, seu superego, que era quem lhe dava ordens. Portanto, ao jogar o sapo, ela estaria se autoafirmando, como uma mulher capaz de fazer suas próprias escolhas.

Tal afirmação de que a princesa torna-se uma mulher que consegue se liberar da dominação paterna, não implica necessariamente que ela tenha se transformado numa pessoa independente, livre para fazer suas escolhas. Pois ela aceita se casar com o príncipe, visto que ele era admirado pelo seu pai, o casamento seria então mais um passo que ela daria em direção à sua fase adulta, já que o casamento é o ato que se espera quando uma mulher já está madura suficiente para isto.

Partindo da perspectiva de que há interesses por trás das ações dos personagens, podemos agora ir para a versão da história no cinema.

2.1.2. Uma princesa negra num conto de fadas: interessante ou interesseiro?

Ao contrário da história original dos Grimm analisada anteriormente, no filme *A princesa e o sapo* o beijo está presente na história do casal e ele é o motivo da metamorfose dos personagens. Porém há uma inversão nos acontecimentos tradicionais advindos de tal beijo, pois quando a personagem Tiana – que ainda não é princesa – beija o príncipe Naveen, enfeitiçado na forma de sapo, a transformação não acontece com o príncipe, mas com Tiana, que no meio de várias roupas, se vê como uma simpática sapinha. É a partir dessa transformação, que o casal vai viver aventuras no pântano, fugindo de jacarés e caçadores.

Na cena do beijo de Tiana no sapo está clara a intenção de cada um, ambos agem por interesses próprios, longe de quererem ser exclusivamente altruístas. Estando Tiana fantasiada de princesa, Naveen a reconhece como tal e pede a ela “uns beijinhos” com a intenção de voltar a ser humano, mas seu objetivo final é o de se casar com ela, para que ele pudesse reaver a fortuna tirada por seus pais e voltar a viver com as regalias de um príncipe. Já Tiana, iludida com a proposta de receber os favores e agradecimentos de um

príncipe, ex-sapo, vê uma maior possibilidade de possuir uma quantia suficiente para construir seu sonhado restaurante.

Fica a encargo do espectador julgar tais atitudes como certas ou erradas. Mesmo tendo uma estrutura de conto de fada, o filme não foca nas questões maniqueístas como certo/errado, bom /mal. Ao contrário, as atitudes interesseiras dos personagens são sublimadas por uma atmosfera de conformação, em que tais ações são normalizadas, sem serem julgadas ou questionadas.

Além da inversão na metamorfose da menina em sapinha, há outro fator revisionista e pioneiro do filme. A presença de personagens principais que são o oposto dos personagens dos contos tradicionais no que concerne aos padrões do tom de pele e às referências culturais. Tiana, a protagonista da história, é uma mulher de pele negra. Essa novidade é uma proposta de um olhar diferenciado para a beleza negra, já que tradicionalmente nossa sociedade ocidental tem o costume de cultuar pessoas com belezas estereotípicas, europeias, pele clara, cabelos loiros e olhos claros. Basta lembrarmos as heroínas de Disney, brancas como a neve. A seguir trago imagens do filme, mostrando Tiana.

Imagem 1: A personagem Tiana



[Disponível em: <www.google.com>; Acesso em: 17/06/12]

Estas imagens de Tiana demonstram suas características físicas, uma jovem menina, de pele escura, cabelos com leves encaracolados e lábios proeminentes. Ela é bela, porém com características de uma beleza diferente.

A proposta de trazer pela primeira vez no mundo dos contos de fadas e do cinema do faz de conta uma princesa negra é algo que, inicialmente, poderíamos caracterizar como fazendo parte dos desdobramentos das teorias do pós-colonialismo, as quais tratam de questões que abordam os povos colonizados. Estas teorias

aprofundaram-se cada vez mais, e os estudos sobre metrópole/colonizador ganharam maior amplitude, pois nessa relação existe o que poderíamos chamar de pessoas que foram duplamente colonizadas, por exemplo, as mulheres (BONICCI, 2000). Além de terem que prestar obrigações tanto econômicas, culturais, quanto morais para com a metrópole, as mulheres também foram “colonizadas”, ou seja, dominadas por um pensamento machista, tendo que obedecer e respeitar as leis impostas pelos homens, patriarcas e dominadores.

Se de acordo com o teórico Thomas Bonicci (2000), as mulheres foram duplamente colonizadas, o que poderíamos dizer então das mulheres negras? Elas não somente respondiam para uma metrópole dominadora, como para homens repressores e também para uma sociedade escravagista e racista.

Como a versão cinematográfica deste conto de fadas traz como personagem principal uma mulher negra, bem como ressalta elementos culturais que têm origem ou influência dos povos afrodescendentes, poderia ser dito que este é um filme que proporciona um momento de consagração do negro e do feminino. Amparado pela teoria pós-colonialista, em que “o objetivo dos discursos pós-coloniais e do feminismo é a integração da mulher marginalizada à sociedade” (BONICCI, 2000, p.16), o interesse, como já dissemos, em trazer Tiana, como uma mulher negra que se torna princesa, bem como outros elementos da cultura afro-americana, apontariam para o fato de o filme tentar integrar essas questões em uma sociedade que por muitos anos excluiu e explorou esse povo.

Entretanto a boa intenção dos estúdios Walt Disney em tirar a cultura negra de um ambiente marginalizado deve ser vista com olhos críticos, pois podem existir lugares que estão cheios de boas intenções, mas um deles não é o cinema comercial americano. Partindo-se do pressuposto de que “a dupla colonização da mulher causou a objetificação da mulher pela problemática da classe e da raça, da repetição de contos de fada europeus e da legislação falocêntrica apoiada por potências ocidentais” (BONICCI, 2000, p. 16), o filme não deixa de ser uma estratégia de dar novas oportunidades para essas mulheres “dupla” ou triplamente colonizadas. Porém, mesmo com aspectos que definem Tiana como uma personagem negra, é importante nos perguntarmos, para a análise do filme: Tiana representaria de fato a mulher negra ou uma outra forma de constituição de heroína de contos de fadas? Não faço um questionamento aqui da cor negra da personagem, mas da forma como esta cor é representada pelo filme. Pois, quando nos atentamos para os detalhes físicos da personagem, percebemos que, apesar

de remeterem às mulheres negras, no geral, os detalhes dos traços de Tiana, ainda são parecidos com os traços das princesas tradicionais da Disney.

Para termos um exemplo, peguemos o cabelo da personagem. Embora preto, ele tem uma leve aparência de ser enrolado, não crespo, pois somente alguns fios da franja de Tiana aparentam ser enrolados. Em algumas cenas, encontramos mais fios enrolados e não cacheados, mas que estão dessa forma pelo fato de que a jovem trabalhara o dia todo, e exibia uma aparência cansada, com um cabelo desgrenhado. Entretanto, não são somente os aspectos físicos capazes de questionar até que ponto a questão de Tiana, como uma personagem negra dos filmes de contos de fadas, é válida como um questionamento efetivo dos estereótipos.

Se formos contextualizar o filme num período da História, veremos que uma possível época em que a narrativa acontece é a década de 20. O espaço das ações do filme se dá em Nova Orleans, no estado de Louisiana, nos Estados Unidos. Nessa época a cidade vivia ainda sob uma política escravagista e excludente, em que negros eram vistos como inferiores aos brancos. Eles eram proibidos de frequentar os mesmos estabelecimentos e as mesmas escolas que os brancos, vivendo então, sob uma ideologia racista e separatista.

Contudo, em nenhum momento, o filme retrata essa realidade. Na verdade, a relação entre brancos e negros é descrita de uma forma harmônica, não há segregação racial, nem preconceito pela cor ou condição econômica dos personagens. Em uma das cenas iniciais do filme, vemos Tiana e sua mãe entrando no trem, elas estão saindo da casa de um dos homens mais ricos da cidade, para quem a mãe de Tiana presta serviços como costureira. Quando o trem parte da estação, o cenário das casas vai mudando, com uma progressão de cenas que as mostra saindo de um bairro nobre da cidade, para um bairro mais simples, que é onde mãe e filha moram. O cenário destas cenas inicia-se com casas grandes, mansões no estilo colonial e uma mulher elegante andando na calçada, e então há uma transposição de imagens, em que vemos o trem parando, e as casas antes enormes e bonitas, tornando-se pequenas e simples, uma ao lado da outra, e ouvimos o som de pessoas rindo e conversando alto.

Nesta cena, o filme é capaz de mostrar a diferença de classes entre as personagens Tiana (negra e pobre) e sua amiga Charlotte (branca e rica), por exemplo. Porém, a questão do racismo é totalmente apagada, se pensarmos que o trem utilizado pela menina e pela mãe, nos anos 30, era também um meio de segregar negros e

brancos, visto que os negros deveriam sentar-se somente no fundo, fato este que não está representado pelo filme.

Como já dissemos, há então uma relação não conflituosa entre os negros e os brancos. No filme, os negros são tão bem vestidos quanto os brancos, ou seja, é como se não houvesse grandes divergências econômicas. Eles também frequentam os mesmos cafés; na cena do restaurante, onde Tiana serve as mesas, estão presentes clientes negros e brancos e isso não parece ser um fato incomum, os amigos da menina a convidam para dançar e eles estão muito animados com a noite, logo depois sua amiga Charlotte chega ao mesmo local, e não parece se incomodar com a presença dos clientes negros. Charlotte é a amiga loira de Tiana, elas são melhores amigas desde a infância e a diferença racial e social entre elas não é alvo de discórdia em nenhum momento.

Imagem 2: Charlotte e Tiana



[Disponível em: <www.google.com>; Acesso em: 17/06/12]

Além disso, os personagens negros tanto da família de Tiana, como seus vizinhos, são mostrados como pessoas que estão sempre em harmonia, como uma família ideal dos contos de fadas, em que há alegria e união. A forma como as casas no bairro da menina estão disponibilizadas já demonstra uma proximidade entre as pessoas que estão sempre perto umas das outras. Outro exemplo dessa união entre os negros, é o momento em que o pai da personagem divide a comida com os vizinhos e deixa um ensinamento, como mensagem final da cena: “Sabe o que a comida tem de bom? Ela reúne as pessoas de todas as classes sociais.” Não importa qual a classe, ou qual a cor, a comida é capaz de colocar todas as pessoas em igualdade.

Imagem 3: Jantar entre vizinhos



A PRINCESA e o sapo. (2009)¹⁰

Essa imagem é uma visualização da cena em que a família de Tiana se reúne com as outras famílias vizinhas para jantarem. Existem velhos, adultos, crianças, todos estão comendo e um homem começa a tocar música, há risos e conversas e todos estão num clima de alegria e união. Essa cena se contrasta com o que nos é mostrado sobre o bairro nobre onde mora Charlotte e seu pai; lá existem imponentes mansões e os moradores são separados pelos muros altos, demonstrando uma indiferença para com aqueles que moram um ao lado do outro. Ao contrário dos bairros mais nobres, na vizinhança de Tiana, onde vivem negros e pessoas economicamente inferiores, há proximidade entre os moradores e uma amizade entre eles.

As questões indagadas até aqui sobre até que ponto Tiana seria a representação da mulher negra e qual seria o lugar do negro numa sociedade em que aparentemente não existem exclusões de sua cor, são parte da análise crítica deste filme. Partindo de uma perspectiva teórica, afirmo que a proposta desta história de trazer elementos que apontam para sujeitos que sofreram exclusão de algum tipo, em dado momento de nossa História, pode ser inserida na teoria sobre os Estudos Culturais de Stuart Hall (2003). Antes de defender esta afirmação, trarei mais exemplos que tratem desse movimento de trazer para o centro, questões que foram, por um tempo, marginalizadas.

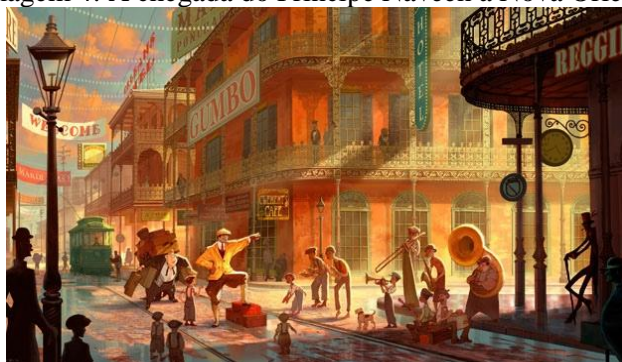
Quanto à questão do pós-colonialismo, de acordo com a proposta de Thomas Bonicci, já citado anteriormente, de trabalhar com questões que já foram objetos de exclusão e dominação social, a teoria pós-colonial se insere como uma forma de analisarmos o filme, desde que tenhamos esse olhar crítico perante a forma como é feita a abordagem do negro e da cultura afro-americana.

¹⁰ As imagens que têm as referências com o nome do próprio filme foram extraídas por mim, que procurava pelas imagens e cenas que me interessavam e pausava o andamento do filme, para copiá-las e depois colá-las aqui no texto.

Ao trabalhar com elementos antes marginalizados e até excluídos, o filme nos propicia uma descentralização, o que pode ser uma tática revisionista. Não só a presença do negro é iluminada pelo filme, como também questões culturais e religiosas que já foram tidas como marginais exatamente por terem influência da cultura negra, podem ser encontradas na história. Falo do estilo musical, o Jazz, que se desenvolveu em Nova Orleans no início do século XX e que tem sua tradição na cultura popular das comunidades negras da região; e da religião Vodú, que com origens africanas e americanas, tem grande repercussão em Nova Orleans, sendo o Vodú uma religião que se constitui através de crenças que envolvem o cristianismo e questões espirituais advindas do território africano.

A princesa e o sapo é um conto de fadas marcado por uma linguagem musical, uma característica típica destes tipos de filmes produzidos pela Disney. As músicas selecionadas para compor a trilha sonora são todas pertencentes ao estilo do Jazz. O príncipe Naveen é um adorador desse estilo, ele participa de uma apresentação musical que acontece na rua, esquecendo-se de sua posição tida como superior, de príncipe da realeza. A presença do crocodilo Louis é uma clara referência a Louis Armstrong, conhecido como a personificação do jazz. Louis, o crocodilo, também é um trompetista muito talentoso, que realiza seu sonho de tocar com os humanos, quando ele é confundido com uma pessoa fantasiada de animal.

Imagem 4: A chegada do Príncipe Naveen a Nova Orleans



[Disponível em: <www.google.com>; Acesso em: 17/06/12]

A presença do Vodú, no filme, é marcada por personagens antagônicos. Assim como existem adoradores daquilo que chamamos de magia negra e de magia branca: os personagens Dr. Facilier e Mama Odie são respectivamente o lado do mal e do bem da religião. A história não faz uma crítica ao culto do vodú, mas mostra que existem dois lados capazes de fazer coisas boas e ruins.

O personagem do Dr. Facilier, como já diz o próprio nome, quer facilitar as coisas para os outros, ajudando-os a encontrar o caminho mais curto e que, no caso de Naveen, não chega a um desfecho positivo, pois foi o feitiço do mago que transformou o príncipe e Tiana em sapos. Mama Odie, ao contrário, ensina que, para que os sapinhos pudessem realizar seus desejos e assim, encontrarem a felicidade, eles deveriam cavar mais fundo. Na cena musical ela canta: “É preciso cavar muito. O que eu quero? O que eu preciso?”. Ela ensina que para sermos felizes devemos buscar interiormente, cavando dentro de nós mesmos aquilo que é mais precioso para nós, só assim poderemos desfazer os feitiços que nos confinam em nossas tristezas e desventuras.

Sabe-se que o cinema é um tipo de arte capaz de atingir vários espectadores de um modo universal, devido ao fato de o filme poder ser exibido inúmeras vezes e ao mesmo tempo em diversos lugares e em diferentes línguas, além de poder ser visto mais de uma vez, sem que haja alteração de seu conteúdo, como ocorreria com uma peça teatral, por exemplo. Walter Benjamin (1985) já nos beneficiou com estudos sobre a característica universalizante do cinema, confirmando que uma obra artística fílmica tem a capacidade de ser vista por pessoas de todo o mundo, em diferentes contextos sociais, geográficos e temporais. O cinema americano seria então o maior exemplo dessa universalização, a ideologia do “*american way of life*” teve no cinema uma das mais expressivas formas de expressão e de influência deste ideal americano no mundo ocidental, principalmente. Os filmes de Hollywood hoje são parte de uma grande indústria que movimenta muito dinheiro e que influencia o público em vários aspectos culturais.

Seria possível afirmar, então, que a indústria cinematográfica de Hollywood estaria no centro da produção cultural de filmes no mundo? Os estúdios Walt Disney seriam uma resposta para tal pergunta. Eles têm uma tradição fílmica que poderia se dizer que dita regras morais, modos de conduta e inclusive padrões de beleza para um público infanto-juvenil. Confirmamos isso quando vemos que o sonho de muitas meninas, na atualidade, de se tornarem princesas e de se casarem com um belo príncipe encantado é devido a uma influência advinda dos contos de fadas fílmicos de Disney. A questão da aparência física idealizada pelas mulheres e reafirmada pelos padrões de moda e suas modelos está relacionada com a aparência das mulheres europeias brancas, loiras, com olhos claros, e com a necessidade de que essas mulheres sejam magras e altas, tal qual as princesas retratadas nos filmes.

Tendo em vista como os personagens, bem como os enredos dos contos de fadas produzidos pela Disney servem como exemplos de modos de conduta e de aparências relacionadas com o belo e com o feio, torna-se possível afirmar que estes filmes fazem parte do centro de produção cultural de contos de fadas. Ou seja, são estas histórias cinematográficas que ditam, por exemplo, quais os critérios de beleza a serem seguidos pelos espectadores ou qual a forma de agir e o modo de se portar que homens e mulheres devem adotar ante variadas situações. Por muitos anos os filmes da Disney reinam na nossa cultura com uma tradição patriarcal, falocêntrica, trazendo um ideal de beleza europeu e com influências do modo de viver americano.

O filme *A Princesa e o sapo* traria então uma inovação, uma quebra desses padrões tipicamente incrustados no público espectador? Poderíamos dizer que há uma intenção de trazer para o centro e jogar sobre os negros e suas culturas os holofotes do cinema. Esta seria uma ação de tirar da margem elementos que por muito tempo foram excluídos e subjugados, e inseri-los num ideal pós-moderno e contemporâneo, em que há uma tentativa de diminuição das diferenças.

Esse ato de trazer para o centro a questão do negro, personagem historicamente marcado pela exclusão e marginalizado devido a sua cor, pode ser inserido nos pressupostos dos Estudos Culturais (cf. Stuart Hall, 2003). A teoria que permeia tais estudos se relaciona com a ideia de nos pautarmos nas questões que abordem povos e culturas que por muito tempo sofreram algum tipo de exclusão e de marginalização.

Para Stuart Hall, a globalização tem uma característica homogeneizante, em que há a predominância de uma cultura dominadora – aquela advinda da nação economicamente dominante também – capaz de “esmagar” as outras culturas, em prol da divulgação do seu ideal. Ou seja, por muito tempo somos influenciados constantemente pela cultura americana, e é através dela que o ideal econômico e cultural do Império Norte Americano é incrustado no modo de viver de outras culturas e nações. Para o teórico “[a] globalização é um processo homogeneizante. É estruturado em dominância. “[...] entre seus efeitos inesperados estão a *com-formação da diferença*, em vez de um sinônimo conveniente de obliteração da diferença.” (HALL, 2003, p. 57). A “com-formação da diferença” é uma forma das culturas dominadas aceitarem a imposição cultural do outro, sem que seja necessário que estes povos suprimam sua própria cultura, mas de qualquer modo, mesmo que não haja essa supressão cultural, há ainda assim uma perda dos costumes tradicionais de determinada nação dominada.

É devido a essa questão homogeneizante provocada pela globalização que os estudos culturais fazem-se importantes. Toda sociedade é marcada por diferentes costumes e tradições. Se nos restringirmos somente ao Brasil, perceberemos como aqui há uma espécie de “geleia geral”, porque são tantas misturas de etnias, culturas e costumes, que essas diferenças tornam-se sublimadas quando agimos de forma inconsciente ao aderirmos a uma moda, comermos em *fast foods* ou fazermos uma festa com feijoada. Vivenciamos artes que são advindas de outras culturas, por exemplo, os filmes americanos, ou ainda as danças de origem africana. Nossa língua inclusive é um exemplo de como outras culturas podem influenciar em nossas vidas, tendo em vista que o português faz empréstimos linguísticos, os chamados estrangeirismos, em que agregamos palavras ou expressões de outras línguas e as utilizamos no português.

Ao haver uma cultura dominante, ela é vista como um centro de referência e influência, e então, o que é feito das outras culturas, raças, tradições e costumes? Partindo do pressuposto de que a cultura é a “soma de descrições disponíveis pelas quais as sociedades dão sentido e refletem as suas experiências comuns” (HALL, 2003, p. 126), os Estudos Culturais procuram dar enfoque para as experiências comuns de povos que são ou que já foram subjugados.

Como é intrínseco aos Estudos Culturais trabalhar com questões marginalizadas e as formas de dominação cultural, vemos como tais estudos tentam provocar um movimento que dê condição para que as questões marginais sejam também validadas como instâncias culturais, sociais, raciais ou políticas em posição de igualdade ante as imposições ideológica dos discursos dominantes. Tendo em vista este ideal de questionamento das culturas hierárquicas, os estudos feministas se juntam aos estudos culturais, para que juntos possam criticar a condição das mulheres, principalmente aquelas que são excluídas não somente pelo gênero, mas também pela cor, etnia, religião ou condição econômica.

Inicialmente Sandra Almeida (1998) afirma que os estudos culturais receberam a crítica feminista com resistência, mas foi por meio de “forçar” uma entrada que as feministas conseguiram ser ouvidas pelos estudiosos de tais teorias. Através de seu artigo, a autora ressalta a necessidade de se pensar a posição da mulher latino-americana e sua relação com a heterogeneidade de sua condição sociocultural específica (p.44). Com base no filme analisado neste capítulo, acredito que possamos ampliar tal afirmação também para o âmbito da mulher negra, representada por Tiana.

A autora fala ainda que ao pensarmos nas questões heterogêneas que envolvem as mulheres latino-americanas estaremos analisando as diferentes posições que tais mulheres ocupam nos contextos sociais. Deste momento uma atitude questionadora destas posições “impede generalizações e interpretações globalizantes ao mesmo tempo que enfatiza [...] uma multiplicidade de códigos, quer sejam sociais, raciais ou políticos” (1999, p. 44). Essas multiplicidades explicitadas são as questões que caracterizam tais mulheres e que as confinam às margens da sociedade por não fazerem parte da ideologia dominante. Quando os estudos culturais juntamente com a crítica feminista trabalham esses diferentes códigos temos a manifestação de “um discurso feminista resistente à unilateralidade do discurso hegemônico [...]” (1999, p.44).

Com relação às mulheres negras, Tiana seria de certo modo a representação destas personagens femininas que estiveram por muito tempo emudecidas por uma hierarquia cultural que não dava a elas a oportunidade de serem ouvidas. Em *A princesa e o sapo* há uma valorização da mulher negra, de sua cultura, do meio social em que vive – especificamente Nova Orleans -, temos inclusive uma reprodução do sotaque do povo da cidade, o que seria uma valorização da linguagem que é característica do povo do Sul dos Estados Unidos. Essa valorização da mulher, do meio social e cultural que a envolve faz do ideal dos estudos culturais de oferecer um questionamento ao discurso hegemônico, possibilitando assim que os negros e, principalmente, as mulheres, saíssem de suas situações marginalizadas.

Voltando-nos para o filme, os estúdios da Disney ao trazerem a cultura afro americana para o universo dos contos de fadas, *A princesa e o sapo* consegue, de certo modo, valorizar o Jazz, uma produção cultural dos negros que possui enorme influência em grande parte das composições musicais contemporâneas, inclusive o rock e o samba.

Nas cenas em que Naveen toca e canta, e depois é acompanhado pelo crocodilo Louis é latente a atmosfera de alegria contagiante que é estereotipicamente vista como fazendo parte do povo afrodescendente: pessoas felizes, sempre a sorrir, apesar de tudo. Ao chegar a Nova Orleans, o príncipe Naveen logo começa a tocar e a dançar e diz a Lawrence, seu criado: “É jazz, isso é que é música. Nasceu aqui”, vemos então que o Jazz é destacado no filme, além da qualidade deste tipo de música também ser valorizada.

No filme não há o que poderíamos chamar de valorização dos negros. Há uma tentativa de agregá-los a uma cultura dominante, que por muito tempo excluiu esse povo. Pensando historicamente, Nova Orleans e o estado de Louisiana viveram o

período da escravidão, quando os negros eram obrigados a trabalhar como escravos. Na guerra civil americana, na qual houve um alto número de americanos mortos, Louisiana era um dos estados do Sul dos Estados Unidos, onde os ricos latifundiários lutaram contra a abolição da escravidão, apesar do fato de que existia uma grande população de negros. Em 2005, um fenômeno natural destruiu parte da cidade de Nova Orleans, o furacão Katrina, quando muitas famílias ficaram desalojadas, parte da cidade ficou submersa e houve queda na economia do país. Tais exemplos servem para mostrar que esse Estado marcado por uma alta concentração da população negra e de grande influência cultural foi alvo de exclusão econômica e racial, se contrastando com o resto do país do qual faz parte e que é uma potência mundial tanto econômica, quanto cultural. Nesse sentido, Nova Orleans configura-se como uma margem incrustada no centro.

Com relação à segregação racial nos Estados Unidos, verificada principalmente nos Estados do Sul, Leandro Karnal (2007), fazendo um percurso histórico desde a origem do país até o século XXI, afirma que mesmo depois da Guerra de Secessão e da conquista da liberdade dos negros, o preconceito e a exclusão racial ainda persistiam no EUA, tendo grande repercussão no Sul do país. Ele confirma que

Nessa região do país, os negros acabaram perdendo o direito de voto, entre outros direitos conquistados, e foram socialmente segregados. Negros e brancos não podiam mais “se misturar” ou conviver nos espaços públicos. Escolas, serviços públicos e lojas reservavam aos negros instalações separadas, assinaladas por placas bem visíveis afixadas em locais como bebedouros, sala de espera, restaurante e ônibus, diferenciando “pessoas de cor” e “brancos”. Negros também não podiam frequentar diversos parques e praias ou ser atendidos em vários hospitais. (KARNAL, 2007, p. 181).

A questão do preconceito era evidente na região Sul, portanto, os negros procurando melhorias de vida, se mudavam para o Norte, onde havia esperança de emprego e de oportunidades melhores. Entretanto, mesmo no Norte, a vida não era tão mais fácil do que no Sul, pois lá o preconceito também persistia, porém de forma mais mascarada, e a violência racial podia ser encontrada de várias formas, como por exemplo, no caso das oportunidades de emprego oferecidas ao negro, que se restringiam somente a trabalhos braçais ou trabalhos domésticos. (KARNAL, 2007).

Apesar de toda exclusão e sofrimento, os negros encontravam espaços para sobreviver e viverem de modo a encontrar momentos de felicidade. Muitas famílias conseguiram se desenvolver através de uma economia estável e até “construíram

espaços sociais e culturais autônomos, inclusive linguagens musicais populares, dinâmicas e criativas como o jazz e o blues” (KARNAL, 2007, p. 184). Tanto o jazz, como o blues são estilos musicais marcadamente de origem negra, que se desenvolveram dentro de uma sociedade reprimida quanto à liberdade e aos direitos comuns aos cidadãos brancos.

Estando os negros na condição de livres, no que se relacionava à questão da escravidão, essa liberdade era relativa, pois seus direitos eram restringidos a certos lugares e a determinados trabalhos e profissões. O estilo musical proveniente do blues “expressou brilhantemente a condição contraditória de ser ‘livre e cativo ao mesmo tempo’”. (KARNAL, 2007, p. 184). O autor ainda afirma que o blues e o jazz marcaram a presença pública do negro na sociedade americana, devido ao sucesso e à repercussão que esses estilos tiveram. Blues e Jazz, cada estilo com ritmos e melodias particulares, são expressões que marcam a grandeza da cultura afro-americana no mundo contemporâneo.

Este filme foco de análise poderia ser considerado uma homenagem a essa cultura negra que tem tanta relevância para a sociedade americana. Ao dar atenção para os elementos musicais, religiosos e ao estilo de vida dos negros americanos, poderíamos supor que o filme pretendia de certo modo dar oportunidade para que esse povo, por tanto tempo oprimido e reprimido, agora tivesse a chance de ser reconhecido e valorizado por uma cultura dominante, ocidental, branca e norte-americana. Apesar dessa aparente bela intenção, essa questão do negro é tratada de modo idealizado.

A princesa e o sapo é uma história de conto de fadas que tenta colocar a cultura negra em um mundo de faz de conta, imaginário, onde tudo é harmônico. Para ser feliz, basta somente trabalhar e se esforçar. É o que o pai de Tiana ensina para a filha. O sonho da menina condiz com o sonho americano, de crescer e ascender economicamente, é um ideal capitalista inserido no contexto dos contos de fadas. Quando a menina consegue comprar o local do restaurante, ela canta para a mãe ao ritmo do Jazz: “Eu me lembro de que papai me disse: contos de fadas podem se tornar realidade. Você precisa fazê-los acontecer. Tudo depende de você. Então eu trabalhei muito, todos os dias. Agora com certeza as coisas darão certo para mim. Apenas fazendo o que eu faço. Cuidados garotos, eu estou chegando! [...] Eu estou quase lá.”.

Nesse sentido, ao valorizar o trabalho, Tiana é uma versão inovadora das princesas da Disney, pois diferentemente delas que agem de forma passiva e dócil, sempre esperando que algo mágico aconteça, como um casamento com um príncipe ou

um encontro com uma fada madrinha – que também desencadeará num casamento – e desse modo, as faça felizes, longe dos sofrimentos já vividos. O que faz com que Tiana tenha uma atitude transgressora quando comparada às princesas tradicionais é que por ser tão obstinada pelo restaurante e por conseguir subir de vida, ela não se importa com homens, casamentos e constituição de uma família “essas coisas vão ter que esperar.”. Porém é através da música que Tiana canta para a mãe que sabemos que quando ela conseguir tudo que almeja, os garotos deverão ter cuidado com ela. De forma bem humorada, a música deixa claro que assim que Tiana alcançar seu maior sonho, a procura por um homem para viver com ela virá em seguida, ou seja, o casamento está em segundo plano na vida da protagonista.

O filme possui duas músicas de abertura. A segunda delas condiz com os tradicionais contos de fada da Disney; há uma apresentação da cidade, com Tiana saindo de casa e entrando no trem, e a música toca, na medida em que o trem vai fazendo seu caminho. Nessa abertura somos enviados para um ambiente imaginário, que muito combina com os contos de fadas, a cena musical é tocada ao som do Jazz, que traz numa alegria de ritmos uma canção positiva sobre a cidade.

A questão do imaginário é devido ao fato de que tanto o cenário, quanto a música fazem parte de um ambiente fantasioso para a sociedade da época, a harmonia vivenciada pelos personagens, bem como a afirmação de que lá é um lugar onde a vida é mais doce. Assim como num conto de fada, há uma idealização, aqui no caso do espaço da cidade, pois lá não existem problemas, apenas diversão. Nova Orleans é uma cidade

[o]nde as mulheres são todas beldades. E os homens enlouquecem. Onde a música começa cedo. E continua até o sol raiar [...] Se quiser o bom da vida aproveitar/ Venha para Nova Orleans/ Tem mansões imensas/ Dos barões do açúcar e do algodão/ Ricos e pobres seus sonhos vão se realizar em Nova Orleans. (*A PRINCESA E O SAPO*, 2009).

A apresentação do espaço logo na cena inicial do filme é uma proposta para que o público entre no mundo do faz de conta. Ele deve acreditar que a cidade é uma alegria só, pois a música avisa: “Ricos e pobres, seus sonhos vão se realizar em Nova Orleans”. Essa proposta de fazer de conta tem a mesma relação com a frase “Era uma vez” presente nos contos de fadas literários, é o momento em que a história propõe para o público/leitor que aquele é um mundo fantasioso, onde mágicas e feitiços podem acontecer. Esse é o momento em que devemos “suspender a descrença” e firmar o pacto

ficcional (ECO, 1994), aceitando aquilo que nos é mostrado como possível para aquele “mundo do faz de contas”. Quando o espectador do filme se depara com tal frase, ele sabe que deve se preparar para aceitar aquilo que se seguirá nas próximas páginas, firmando assim o pacto com a ficção. A aparente alegria e a promessa de sonhos realizados na cidade de Nova Orleans é uma idealização da cidade, que ainda vive sob profundas desigualdades sociais, sendo vítima constante de catástrofes naturais e de exclusão de programas governamentais que auxiliem no desenvolvimento da cidade.

Firmado o pacto ficcional, o espectador aceita como possível que o maravilhoso aconteça. Não é motivo de estranhamento, portanto, o momento em que Tiana reza para a maior estrela do céu, desejando dinheiro para o sonhado restaurante. Quando ela acaba seu pedido, olha para o lado e vê um sapo. Sarcástica ela pergunta ao sapo se ela terá que beijá-lo agora. A surpresa – da personagem e do público – acontece quando o sapo responde em alto e bom som “Uma beijoca seria legal, não é?”. Ele é Naveen, apriacionado na forma animal. Passado o susto, o príncipe sapo, como no conto de fadas tradicional, consegue convencer Tiana a beijá-lo. Mas a conhecida metamorfose do sapo em príncipe não acontece com ele, mas com ela, que se torna uma sapinha.

O pacto ficcional de aceitação do maravilhoso, que neste caso é o fato de um sapo falar e de um beijo ser capaz de transformar humanos em sapos é possibilitado através da intertextualidade. Ou seja, infere-se que o espectador já tenha conhecimentos prévios da história do sapo que vira príncipe e é essa relação intertextual que auxilia na aceitação de um fato ficcional, impossível de acontecer fora da realidade do filme.

O maravilhoso se constitui por uma série de características, sendo uma das mais relevantes a intertextualidade que, embora não lhe seja exclusiva, vai sempre promover um diálogo entre várias histórias, marcadas por uma lógica própria na qual feitos extraordinários adquirem uma naturalidade muito particular dentro do contexto narrativo. (MARINHO, 2009, p.12)

Condenados a viverem juntos na forma de sapos, Tiana e Naveen, pessoas opostas no modo de viver, de pensar e também em relação ao status econômico e social, inicialmente, não gostam um do outro, acham a presença do outro insuportável. Porém depois dos perigos vividos e de um salvar a vida do outro, eles começam a se enxergar com olhos não mais tão reprovadores. Quase no final do filme, os dois descobrem que estão apaixonados um pelo outro.

A primeira abertura musical do filme é muito típica das histórias de Disney. Uma mulher é quem está cantando, num som calmo e melodioso, as imagens mostram

uma cidade com vagalumes brilhando por toda a cena e, por fim, uma mansão imponente. A música diz: “No céu uma estrela vai brilhar, o seu pedido iluminar. A mágica está no ar e nada é impossível.” Poderíamos supor que a voz seja de Tiana, cantando a sua própria história, mas acredito que talvez a voz feminina seja uma alusão do contar histórias tradicional, em que se tem a visão de uma senhora sentada numa cadeira, narrando contos para as crianças. Essa voz feminina poderia ser então a Mamãe Gansa de Perrault ou as criadas alemãs dos Grimm. De qualquer modo, essa voz feminina está falando que aquela história está envolta pela mágica e que a partir de agora tudo será possível. Essa abertura, assim como a anteriormente analisada, é então a substituição da frase “Era uma vez”, a música propõe ao ouvinte o ato de suspensão da descrença, pois uma história maravilhosa está para chegar.

Ainda concentrando-nos nas primeiras cenas, o filme abre-se mostrando a cidade de Nova Orleans, rodeada de vagalumes que a fazem brilhar e depois a câmera fazendo o efeito do zoom, dá enfoque para uma casa e depois para um de seus quartos, ele é grande e luxuoso, todo cor de rosa, com bonecas e brinquedos. Escutamos ao fundo da cena uma voz que está narrando a história do príncipe sapo, vemos que a dona da voz é uma mulher negra que lê o livro para duas garotinhas, elas são Tiana e Charlotte, quando ainda eram crianças. As duas meninas estão usando uma coroa na cabeça, como se fossem pequenas princesas.

À primeira vista, vendo tal cena, é possível que o espectador imagine que a mulher é a dona da casa e que sua filha é a dona do belo quarto. Mas, durante a cena, o cenário do quarto é ampliado e vemos que tal mulher na verdade está terminando a costura de um vestido. Nesse momento também chega o verdadeiro dono da casa, um senhor com uma barriga muito grande, usando um terno branco, este é o pai de Charlotte, que a pega no colo, a abraça e depois pergunta para a mulher se ela conseguiu terminar mais um dos vários vestidos que ela já fizera para a filha.

É bastante significativo o efeito criado por essa cena, ela se constrói a partir de um jogo entre um aparente estado idealizado, de perfeição na vida da personagem Tiana e de sua família, e a realidade mesma dessas personagens. Morar numa mansão, ter um quarto grande e todo decorado seria um sonho para aquela família que na sequência do filme, iremos descobrir ser simplória e de pouco dinheiro. O tradicional “Era uma vez” inserido na diegese do filme pela narração da história do príncipe sapo, é tomado, inicialmente, como uma idealização da vida da personagem, mas, ao longo da cena, tal situação é substituída de uma forma até abrupta, quando a realidade de Tiana é

mostrada, como sendo a filha da costureira de sua melhor amiga e moradora de um bairro pobre da cidade.

Imagem 5: A mãe de Tiana



A PRINCESA e o sapo (2009).

As coroas que Tiana e Charlotte usam na cena têm significados diferentes, no caso de Tiana é uma aresta irônica que mascara a sua real condição. Em um primeiro momento, a cena do filme nos faz pensar que mesmo sendo uma menina de origem afro-americana, com um histórico de marginalização e de exclusão social, ela é realmente uma princesa e dona do suntuoso quarto, poucos minutos depois, tomamos conhecimento que Tiana não apenas não é uma princesa, como também não possui dinheiro, nem uma casa luxuosa, quando crescida ela precisa trabalhar para conseguir o que quer, ao contrário de Charlotte, que sempre conseguia o que queria, pedindo ao seu rico e bojudo pai.

O filme traz uma inovação no que concerne à quebra com o acontecimento tradicional de se apaixonar à primeira vista, trazendo uma forma, pouco ou nada presente nos contos clássicos e nos filmes da Disney, de conhecer o verdadeiro amor através de experiências de vida. Nesse sentido, o amor nasce da vivência e da convivência que temos com alguém, quando amamos, amamos a pessoa como um todo, não somente sua beleza exterior, mas seu modo de pensar e agir em diferentes situações. Isso é o que acontece no relacionamento de Tiana e Naveen, propiciando uma possibilidade de repensar a tradição de se apaixonar à primeira vista, fato que é comum aos contos de fadas clássicos.

Na história tradicional, a princesa se apaixona pelo príncipe no momento em que este magicamente deixa sua forma de sapo, enquanto que este pede a princesa em casamento assim que a conhece, e reitera o pedido depois de sua transformação. Este exemplo da história clássica serve para elucidar a questão do “amor à primeira vista” como característica comum aos contos de fadas.

Então essa ideia clássica dos personagens que se apaixonam à primeira vista é questionada pelo filme da Disney, levantando a seguinte pergunta: até que ponto se apaixonar por alguém, no momento em que simplesmente vemos o outro, não é somente nos apaixonarmos por aquilo que está no exterior, a beleza?

Quando o príncipe vê Cinderela pela primeira vez vestida como uma princesa, ele a acha belíssima e os dois dançam juntos durante todo o baile, e o mesmo acontece nos outros dois dias de festa. Esse tempo de apenas três dias, foi o suficiente para que o príncipe decidisse se casar com a dona do sapatinho que era com quem ele dançara na festa. A história de Cinderela nos remete a essa questão da beleza. Não estivesse ela bela, com um lindo vestido e lindos sapatos, iria o príncipe se apaixonar por ela, na condição que se encontrava no dia-a-dia e que por isso, todos a chamavam de Gata Borralheira?

Durante a prova do chinelo, na versão de Perrault, – em que o príncipe pede para todas as donzelas do reino experimentá-lo, sendo que ele se casaria com aquela em quem coubesse o chinelo –, Cinderela pede para experimentá-lo e é alvo de risada por parte das irmãs, mas “o fidalgo que fazia a prova do chinelo olhou atentamente para Cinderela e, achando-a belíssima, disse que o pedido era justo e que ele tinha ordens de experimentá-lo em todas as moças.” (PERRAULT, 2004, p.47). Cinderela consegue o consentimento para participar da prova do chinelo, por ser bonita. É fato, portanto, partindo do exemplo de *Cinderela*, que as histórias clássicas trazem a questão da beleza como um fator decisivo para um final positivo na vida dos príncipes e das princesas. Outros atributos como a delicadeza, o bom comportamento e a passividade são importantes para que as princesas tenham um final feliz, mas a beleza é a condição primeira para despertar o amor do príncipe.

Acredito que a principal característica revisionista de *A princesa e o sapo* seja a condição da personagem principal, Tiana. O filme tenta trabalhar com a beleza vista por outro ponto de vista, a beleza interior, pois no momento em que o casal se conhece e durante quase toda a história, eles estão como sapos e como tais, se descrevem como feios, verdes e gosmentos. A beleza física aqui da princesa e do príncipe não está tão em evidência.

A personagem Charlotte, melhor amiga de Tiana, seria a representação paródica dessas princesas das histórias clássicas. Ela é loira de olhos azuis, preocupadíssima em ficar linda para o príncipe, e mais ainda por se casar. Temos aqui uma brincadeira com a questão das princesas que veem no casamento a única forma de ser feliz, pois Charlotte

é uma mulher histérica, ligeiramente desesperada pelo matrimônio, e que no final, não consegue encontrar um par.

Esse ar de paródia tomado pelo filme insere-se na teoria proposta por Linda Hutcheon (1985), em que ela afirma que a paródia por meio de uma ironia, seja ela ridicularizadora ou não, repete o texto a ser parodiado com uma diferença de sentido, sendo essa diferença marcada por uma distância entre os textos. Tal distanciamento propicia ao leitor perceber a crítica e as mudanças de sentido advindos do uso da paródia. Essa questão do viés crítico que permeia o ato parodístico é alvo de discussão também por Hutcheon (1985), pois a paródia não precisa necessariamente criticar o elemento parodiado, mas criar uma nova possibilidade de significado, adequando-o a um novo pensamento.

O filme não faz uma crítica à postura da personagem Charlotte, mas a retrata de forma irônica. É como se a menina fosse uma versão das princesas clássicas inseridas em nosso contexto contemporâneo.

Há um abalo com a tradição nesse sentido, pois aquela que não se preocupa em se casar, que não possui traços do estereótipo de beleza cultuado, será quem encontrará um príncipe e o conquistará, mesmo na forma de um anfíbio. Já a personagem que sonha em se tornar princesa e que possui o padrão de beleza das princesas tradicionais, é quem continuará sozinha no final da história, talvez tendo em vista como o filme retrata Charlotte, depreendemos que a ambição que a menina tinha para sua vida era somente relacionada ao seu casamento, como se este fosse a única possibilidade de permanecer na sua alegre fantasia de um conto de fadas.

No filme, outro traço irônico na trajetória de Tiana é o fato de ela, quando criança, escutar de sua mãe a história do príncipe sapo – a versão narrada pela mãe aborda a cena do beijo da menina no sapo. No momento em que a mãe da menina fala sobre tal beijo, Tiana faz uma careta e completa com indignação que ela “nunca beijaria um sapo. Eca!”. Ora, a história nos mostra que a menina não somente teve que beijar um sapo, como também se transformou em um e para completar, ela ainda apaixonou-se pelo sapinho que a fez viver toda essa transformação. Charlotte, ao contrário, adorava a história e achava uma atitude muito romântica quando a princesa beijava o animal gosmento, a graça no caso de Tiana está na ironia que o destino proporcionou para vida da menina.

Imagem 6: Tiana



A PRINCESA e o sapo (2009)

Dando prosseguimento para a análise do filme, devemos nos ater também à figura do príncipe Naveen. Ele representa o oposto dos príncipes encantados dos contos clássicos, enquanto esses são belos, charmosos, românticos, ricos e corajosos, nosso príncipe da Maldônia é o que poderíamos chamar de um *bom-vivant*. Ele é belo, charmoso, rico e sabe usar seus atributos para conquistar o coração das mulheres. No reino da Maldônia, Naveen é conhecido por sua adoração pelo sexo feminino e por aproveitar muito a vida, sem se preocupar com as questões de Estado ou com um dia constituir sua própria família. Naveen pode ser chamado de um sapo-príncipe, pois ele se diferencia de todos os príncipes que conhecemos através das histórias tradicionais, sendo suas preocupações concernentes somente à música, ao jazz, e ao divertimento com as mulheres. O príncipe foi mandado por seus pais para Nova Orleans, afim de que encontrasse uma esposa e assim se endireitasse na vida. Será na forma de sapo que ele irá passar por necessidades como a fome e o frio e irá aprender a tomar conta de si mesmo.

Imagem 6: Príncipe Naveen



A PRINCESA e o sapo (2009)

A relação de Naveen com Tiana, quando eles começam a aceitar um ao outro é muito interessante, pois ela o ensina a ser independente, sem necessitar da ajuda de um criado para sobreviver. Já o príncipe ensina a moça a encarar a vida com mais diversão, descortinando a possibilidade de se entreter com coisas que não estejam ligadas ao trabalho e ao esforço, não precisando ser tão responsável e tão preocupada.

Outra questão que considero pertinente sobre o filme é a relação do trabalho com o casamento, presente nas ações de Tiana. Desde o início da narrativa, ela demonstra ter grande aptidão para cozinhar e isso constitui seu sonho; poder cozinhar para várias pessoas, dentro de seu próprio restaurante. É então por esse motivo que Tiana trabalha tanto, abstendo-se de divertir e de sair para dançar, sempre para poder juntar seu próprio dinheiro.

Ela não é uma mulher passiva, que espera por anos por um príncipe que irá realizar seu precioso e dispendioso sonho do restaurante, por meio do casamento. Retomando este assunto, que começamos a tratar anteriormente, ressalto que se casar é algo que Tiana dá pouca importância, quando sua mãe lhe diz em uma conversa: “É isso que eu quero para você, querida, que conheça o seu príncipe encantado e dance com ele e sejam felizes para sempre”, Tiana responde que casamento e príncipe encantado teriam que esperar, pois ela não tinha tempo para danças.

Para encerrarmos parte das discussões sobre *A princesa e o sapo*, quero ressaltar a presença de elementos que revisionam algumas ideologias presentes nos contos de fadas clássicos. Discuti aqui questões quanto aos possíveis padrões de beleza, sejam eles exteriores e interiores, e que nos levam a repensar o conceito de amor à primeira vista, a (des)preocupação de personagens femininas com o casamento, visto como fonte para encontrar a felicidade eterna, o interesse em ser independente, conquistando por meio do esforço e da capacidade própria um sonho, como ter o próprio restaurante e, por fim, a descentralização do pensamento dominante, quanto ao ato de trazer para o centro, elementos antes marginalizados, dando atenção àquilo que era tido como inferior, como o jazz, o vodu e a população negra.

2.1.3. *A princesa e o sapo* e a dinastia do pai Disney

Já sabemos que o filme *A princesa e o sapo* é uma produção contemporânea criada pelos estúdios Walt Disney. Este filme em questão, assim como as demais reproduções dos contos de fadas clássicos, está envolto na atmosfera do imaginário e do maravilhoso. Tanto as imagens como as situações são belíssimas, as transformações mágicas, a forma humanizada dos personagens, o cenário com cores que variam do claro ao tom vibrante, tudo isso ainda é agregado a um trabalho sonoro que se pauta nas canções permeadas pelo gênero da música clássica.

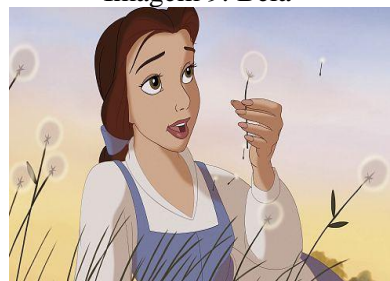
A forma com que os filmes dos estúdios Disney narram as histórias está toda atrelada às características dos personagens e ao momento em que se passam as ações. Assim, ao apresentar as princesas, existe um trabalho com cores claras e tons pastéis, que se relacionam com o estereótipo das princesas tradicionais, mulheres passivas e calmas. Além disso, nas cenas das princesas temos a presença de músicas clássicas e eruditas, normalmente são adágios ou alegros, andamentos musicais de batida lenta e leve, respectivamente. As músicas em muito se relacionam novamente com a característica das princesas e inclusive com o modo como as mulheres bem comportadas devem se movimentar, andar leve e lentamente, lembrando muito os passos de uma bailarina clássica.

Na abertura de filmes como *Cinderela* (1950) ou *A Bela e a Fera* (1991), temos a apresentação das personagens, cada qual com uma realidade diferenciada, mas ambas com um desejo de mudarem de vida. Cinderela sonha em sair de sua condição de criada na casa da qual que também é proprietária e Bela diz querer mais do que a vida do interior pode lhe oferecer. Em nenhum momento elas demonstram sentir rancor ou raiva de suas condições, e também não agem por conta própria tentando encontrar um destino diferente para suas vidas, ao contrário disso, elas cantam, expressando seus desejos íntimos. Consideremos também as roupas que tais princesas vestem, porque estas demonstram serem roupas de pessoas simples, ambas usam vestidos de cores neutras, com um avental de cor clara, indicando não somente a simplicidade das meninas, como também o que elas faziam dentro de suas casas, ou seja, trabalhavam na posição de criadas, cuidando ou da madrastra e das irmãs ou do velho pai. As imagens a seguir ilustram tais vestimentas:

Imagem 8: Cinderela



Imagem 9: Bela



[Disponível em: <www.google.com>; Acesso em: 17/06/12]

O cenário da abertura dos dois filmes também é dominado pelos tons pastéis, como o bege, o rosa e o azul, indicando no caso de Bela, que ela vive num local pastoril e de Cinderela, um local simples, sem grandes ostentações, ou seja, novamente a coloração serve para representar a humildade das personagens, suas vidas carregadas de esforço servil e de pobreza. Apesar das insatisfações pessoais de cada uma das personagens, a cena de apresentação da vida delas é narrada a partir da conjunção das imagens, das cores e dos sons, que demonstram uma vida de calma, em que elas são mostradas como mulheres passivas, belas, dóceis e com uma grande habilidade de cantar.

Já a construção de uma de ação ou de aventura tem uma outra nuance, envolta pelo medo, as imagens podem ser assustadoras, principalmente para as crianças. Há o uso de cores fortes e vibrantes como o preto e o vermelho, e ainda, o trabalho musical pauta-se também nas músicas clássicas, que têm uma sonoridade nos tons graves e possuem um andamento rápido. Na cena em que o caçador de Branca de Neve teve piedade da menina e a deixa fugir para a floresta fica evidente a mudança de cenário. Ao entrar na mata fechada, as imagens adquirem um tom escuro, há uma predominância de cores como o preto e o verde escuro, sendo que na cena e no imaginário de Branca de Neve, os troncos das árvores adquirem feições assustadoras, tudo isso é intensificado pela música com batidas rápidas e fortes, que se assemelham a trovões e altos estrondos. As imagens retiradas do filme ilustram essa afirmação:

Imagem 10: Branca de Neve na floresta



[Disponível em www.google.com; Acesso: 22/02/12]

Essas características tanto imagéticas, quanto sonoras contribuem para a qualidade das produções da Disney. Teóricos afirmam que os filmes produzidos por esse estúdio primam pela qualidade técnica, tal prioridade foi, por muito tempo, ressaltada pelo próprio Walt Disney. Ele objetivava alcançar a perfeição das imagens e das cenas nas suas animações fílmicas. (ZIPES, 1993; PINNA, 2006). É por esse fato

que as produções dos estúdios Disney são reconhecidamente animações que beiram a perfeição no que concerne ao trabalho com as imagens, os cenários, as características dos personagens e seus movimentos, bem como com as cores, a música, os efeitos visuais como o zoom e o enquadramento. Todas essas características contribuíram para que as grandes produções fílmicas de Disney se tornassem clássicos do cinema de animação, tendo vários filmes inclusive sido nomeados e até agraciados com o Oscar em diferentes categorias.

Em se tratando de produções fílmicas com repercussão em massa, *A princesa e o sapo* é um filme que possui uma relevância para ser analisado a partir de uma perspectiva crítica. Os encantamentos que os filmes da Disney produziram nos espectadores não se devem somente a um minucioso trabalho com a técnica da animação. Eles estabelecem uma profunda relação com a indústria cultural e com a reprodução do pensamento da ideologia dominante. Muitas dessas produções são carregadas de um tom pedagógico, o qual se submete aos ideais do capitalismo e da burguesia, sendo que o objetivo principal não é proporcionar aos excluídos e desfavorecidos econômica, social e educacionalmente um contato com a arte e com o conhecimento. A finalidade é a de obter o lucro, a partir do consumo em larga escala de produções artísticas que não oferecem a esses excluídos a possibilidade de torná-los críticos da sociedade à sua volta, mas que se preocupam em entretê-los para deixá-los acomodados numa atmosfera da fantasia do faz de conta, de forma a não instigá-los a pensarem criticamente sobre as injustiças do mundo.

De acordo com o teórico Walter Benjamin (1985), o cinema seria uma revolução positiva para a sociedade, no que concerne ao acesso do público às obras de arte, pois o cinema é capaz de reproduzir o objeto artístico para toda a massa, tanto para os detentores do capital, quanto para os proletários, oprimidos socialmente pela ideologia dos burgueses. O que contribui para a possibilidade da massa entrar em contato com a arte, através do filme, é porque, com o cinema e com a reprodução, a arte perdeu o envoltório da aura, o valor de autenticidade tornou-se secundário. Assim, Benjamin afirma que:

[...] o que se atrofia na era da reprodutibilidade técnica da obra de arte é sua aura. [...] Generalizando podemos dizer que a técnica da reprodução destaca do domínio da tradição o objeto reproduzido. Na medida em que ela multiplica a reprodução, substitui a existência única da obra por uma existência serial. E, na medida em que essa técnica permite à reprodução vir ao encontro do espectador, em todas as situações, ela atualiza o objeto reproduzido. Esses dois processos

resultam num violento abalo da tradição, que constitui o reverso da crise atual e a renovação da humanidade. Eles se relacionam intimamente com os movimentos de massa, em nossos dias. Seu agente mais poderoso é o cinema. Sua função social não é concebível, mesmo em seus traços mais positivos, e precisamente neles, sem seu lado destrutivo e catártico: a liquidação do valor tradicional do patrimônio da cultura. (BENJAMIM, 1985, p. 168-169)

O teórico acreditava que ao tirarmos da arte seu valor de tradição e sua relação de singularidade – a obra de arte é única – como o fez o cinema, estaríamos possibilitando que a sociedade como um todo pudesse entrar em contato com a cultura e com as artes.

Assim a classe dos oprimidos e excluídos, ao conseguir acessar aquilo que lhe foi privado teria a oportunidade de se conscientizar de sua condição social e de sua opressão pelos mais fortes, aqueles que detêm o capital e os meios de produção. Desse modo, o cinema traria a luz para que os operários se vissem na condição de excluídos e assim, se levantassem contra o sistema em que viviam, questionando a opressão dos ideais capitalistas sobre eles mesmos.

Começamos a entender então a relevância do cinema para a cultura da sociedade capitalista. Ao visar sua reprodução para milhares de pessoas, o cinema se adequou ao gosto e às exigências da massa. Isso significa que as obras fílmicas eram criadas a fim de agradar um público que poderia se diferenciar ideológica, cultural e socialmente, esse público abrangeria desde a massa, o proletariado, quanto os detentores do capital. Por este motivo as obras perderam sua preocupação com o valor estético e ganharam características de uniformidade, estandardização e tipificação. A preocupação fundamental dos estúdios, como o do próprio Walt Disney, não era somente elevar e sublimar seu público, mas diverti-lo e “educá-lo”.

Ao visar atingir a massa social, a cultura de massa não distingue os indivíduos, ela os uniformiza, pois seu conteúdo é o mesmo para todos, além disso, ela os tipifica ao criar personagens-tipos, estereotipados. Os filmes de Disney seguem essa tipificação, as madrastas que são o lado antagônico das histórias, são todas parecidas, suas roupas têm cores fortes e marcantes, que exibem uma sensualidade perversa. Já as princesas podem ser confundidas umas com as outras, pois suas características e atitudes são as mesmas: a beleza, a doçura, a capacidade de cantar bem, as cores claras e delicadas com que são retratadas, dentre outras características, as tipificam como o ideal da mulher perfeita, enquanto a madrasta ou a bruxa remetem à maldade e ao modelo de comportamento que o público feminino não deve ter.

Jack Zipes (1992) afirma que no desenvolvimento dos personagens de Disney não há uma preocupação em criar características pessoais para eles porque “[...] os personagens são estereótipos, arranjados de acordo com um credo de domesticação da imaginação. A domesticação é relacionada à colonização na medida em que as ideias e os tipos são retratados como modelos de comportamento a serem copiados.” (p. 94)¹¹(tradução minha). Assim, compreendemos que a não caracterização psicológica e singular dos personagens é arquitetada para que o público se identifique com aquilo que lhe é mostrado e, assim, repita os preceitos ensinados sobre como se portar na sociedade.

A discussão acerca da relação das produções dos estúdios Disney e o filme *A princesa e o sapo* são pertinentes se compreendermos que, mesmo sendo uma produção com características que inserem o revisionismo nos conceitos dos contos de fadas tradicionais – e aí estão inseridos os filmes clássicos da Disney –, a obra contemporânea não nega algumas características da tradição, como a ideologia da indústria cultural.

Se pensarmos no que foi afirmado sobre a inserção de uma princesa negra e elementos da cultura afro-americana no filme, poderíamos supor que a intenção primeira da obra seria a de valorizar essa cultura que por muito tempo foi considerada como marginal para a ideologia dominante. Entretanto, a indústria cultural preocupa-se em atingir e agradar a maioria e, como consequência, lucra em grandes proporções com isso. Para tanto, elementos antes marginalizados e excluídos, hoje são resgatados pelo cinema e, assim, a indústria cultural adequa-se aos interesses daqueles antes relegados. Com o objetivo de satisfazer ao público, o filme abraça a cultura dos negros e agrada o público espectador, por conseguinte.

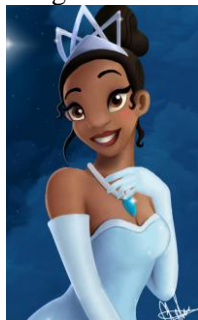
Mesmo que o filme abarque elementos da cultura negra, que estão fora do padrão cultural dominante, é possível perceber que Tiana ao tornar-se princesa adquire características fenotípicas mais próximas às das princesas brancas como a neve: seus lábios parecem se afinar e os cabelos tornam-se levemente encaracolados. Mesmo com pai e mãe negros, a menina tem traços que a aproximam da população branca. Já o príncipe, apesar de africano, possui a pele um pouco mais clara e cabelos lisos. Essas características físicas das personagens levantam a questão sobre até que ponto vai a

¹¹ “[...] the characters are stereotypes, arranged according to a credo of domestication of the imagination. The domestication is related to colonization insofar as the ideas and types are portrayed as models of behavior to be emulated.” (ZIPES, 1992. P. 94)

negrura no filme? Que há presença de negros e da cultura negra é fato, mas a forma como esses elementos são abordados é algo relevante para se refletir.

A seguir trago imagens comparativas das princesas produzidas pela Disney.

Imagem 11: Princesas da Disney



[Disponível em:
<www.google.com>; Acesso em: 17/06/12]

Se analisarmos as princesas clássicas de Disney apresentadas na imagem, e depois compará-las com a imagem de Tiana, perceberemos que a composição física que todas elas receberam é muito semelhante. O que realmente diferencia a princesa-sapo das outras é a cor de sua pele, pois se por meio da imaginação ou até de um recurso tecnológico, clarearmos a pele da menina, de modo a ficar do mesmo tom de pele das outras, perceberíamos como Tiana não foi desenhada de modo a ressaltarem-se suas características fenotípicas correspondentes às de uma mulher afrodescendente.

A questão da harmonia presente no tratamento que o filme tem para com o relacionamento entre brancos e negros é retomada quando pensamos na forma como Tiana, e até Naveen, foram retratados pelo filme no que concerne às suas características físicas. A diferença fenotípica marcada entre um negro e um branco foi abrandada pelo filme, de modo que o casal seria mais uma representação dos típicos personagens da Disney e não uma inovação radical.

Não podemos negar que o filme consegue cumprir o que se propõe a fazer, que é retratar, como nunca antes nos contos de fadas da Disney, a cultura afro-americana, tão viva nas regiões dos Estados Unidos como Nova Orleans. Porém, devemos estar cientes que mesmo trabalhando com tal assunto, o filme não aprofunda em um posicionamento crítico e estético que contribuísse para uma análise da marginalização dos negros pela ideologia americana dominante.

Mesmo propiciando uma discussão que se relaciona com o conceito do revisionismo do tradicional conto de fadas “O rei sapo”, o filme *A princesa e o sapo*, no

que se refere à questão da beleza como forma de encontrar a felicidade eterna, a convivência e o relacionamento entre duas pessoas para que elas possam se conhecer e se apaixonar, contrastando com o ideal de amor à primeira vista; e ainda a inserção de uma realidade diferente daquela dos contos de fadas, a partir do trabalho com a questão do negro e de sua cultura, dentre outras questões relatadas na análise, não quebra totalmente com os padrões dominantes relacionados a um ideal de beleza e felicidade calcado no estereótipo do branco europeu. Mesmo com a presença da princesa negra, esse padrão é mascarado através de detalhes inseridos na aparência física dos personagens e em suas condutas.

Dando sequência ao desenvolvimento desta dissertação, sairemos agora do mundo dos sapos, para nos inserirmos no mundo verde dos ogros, com a análise do filme *Shrek*.

2.2. Shrek: um herói às avessas

“Era uma vez uma linda princesa, mas havia um terrível feitiço sobre ela, que só poderia ser quebrado pelo primeiro beijo de amor. Ela foi trancafiada num castelo, guardada por um terrível dragão que cuspia fogo. Muitos bravos cavaleiros tentaram libertá-la dessa horrível prisão, mas ninguém conseguiu. Ela esperou sobre a guarda do dragão, no quarto mais alto, da torre mais alta, por seu verdadeiro amor e pelo primeiro beijo do seu verdadeiro amor...” (SHREK, 2001).

Interrompendo a narração da história, uma mão verde aparece rasgando a página do livro e uma voz diz: “Como se isso fosse acontecer, que monte de...” [barulho de descarga].

Imagem 12: Shrek rasga a página de um conto de fadas



SHREK (2001)

Essa é a primeira cena do filme *Shrek*, lançado em 2001, pela *Dreamworks Studios*. De uma forma bem humorada, a cena inicial consegue resumir parte do que o

filme irá tratar nos próximos minutos. Shrek, o ogro, está lendo uma história de contos de fadas enquanto está no banheiro. É ele quem narra a saga da bela princesa e também é ele quem rasga a folha do livro –para usar como papel higiênico – pois é isso o que ele acha de histórias de príncipes, princesas e amor verdadeiro, tudo um monte de... e o barulho da descarga deixa implícito o restante da frase.

O filme do ogro verde sem modos trabalha, ao longo da narrativa, com uma crítica mordaz, partindo de um viés lúdico e engraçado, dos contos de fadas clássicos universalizados na literatura e no cinema de Disney e desconstruindo-o. Shrek, o personagem principal, demonstra-se cético quanto a esse mundo maravilhoso, em que o belo príncipe conquista a linda princesa em poucos instantes, somente porque este a salvou de uma terrível prisão. E por que não ser cético? Pois, o que a princesa conhece desse príncipe? A beleza dele é suficiente para que os dois vivam lindos e felizes por muitos anos? O verdadeiro amor, então, seria especificamente advindo daquele que tivesse coragem suficiente para salvá-la?

São essas e muitas outras questões que o ceticismo e a ironia com que Shrek se refere aos contos de fadas nos incitam a indagar sobre os significados que as histórias clássicas há muito tempo defendem. A crítica a essas histórias está presente tanto na postura do personagem, quanto na própria narrativa do filme, visto que seu enredo é uma forma de “quebrar” com o segmento das histórias de faz-de-conta. A narrativa do filme infiltra-se na estrutura do gênero conto de fadas, partindo de referências ao mundo mágico e maravilhoso dos contos clássicos, para a partir desse mundo, recriar e ainda rever – no sentido de re-visar de Adrienne Rich (1972) – os significados cristalizados pelas histórias que partem de um ideal patriarcal e centralizador, no que concerne à figura da mulher e aos padrões de beleza.

O filme *Shrek* insere-se na “tradição contemporânea” de um cinema de animação criado a partir de uma tecnologia digital, em que há a atuação de bonecos e até de pessoas, que de um modo computadorizado têm seus movimentos registrados no computador, possibilitando assim que de uma forma digital, os então bonecos ou atores tornem-se os personagens de um filme “animado”. A ideia de animação se dá por uma reprodução rápida das imagens ou do registro computadorizado dos atores, tendo como principal característica o movimento (CORRÊA, 2006). Ainda de acordo com o autor, o cinema de animação em sua origem era voltado para o público infantil:

A introdução dessas animações leva à quebra do ilusionismo criado pela imagem cinematográfica e recoloca o problema da ficção em seu

devido lugar, além de introduzir o elemento lúdico, o inventar possibilidades descabidas, o manifestar desejos mágicos. Ela é concebida como uma forma de arte ainda jovem, tendo sua raiz apontada na sequência criada pelas Histórias em Quadrinhos que se tornou possível pela editoração e pelos processos multimídias. (CORRÊA, 2006, p. 41).

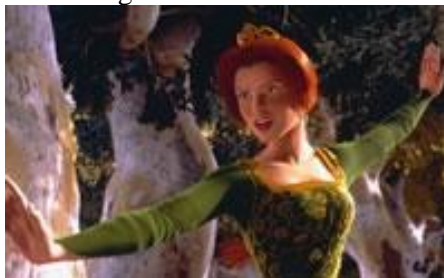
Então, como na animação, as imagens eram utilizadas para reproduzir bonecos ou brinquedos com vida, por meio de truques nas edições – trucagens – e efeitos especiais que possibilitavam a esses personagens fazerem o impossível na vida real, esse tipo de cinema conseguia chamar a atenção e encantar as crianças espectadoras.

Porém, o cinema de animação não mais se preocupa em criar obras que agradem somente ao público infantil e jovem. As produções cinematográficas de animação podem ser assistidas por pessoas de qualquer idade, desde crianças até adultos, visto que os filmes possuem um conteúdo que se dirige às diferentes faixas etárias do público espectador. Em *Shrek*, por exemplo, sabemos que o filme é baseado numa estrutura de um conto de fadas, o que logo nos incita a tomá-lo como uma produção voltada para crianças. Entretanto, há algumas referências feitas pelo filme em que está claro que são pensadas para os adultos, como a cena da luta de Fiona com o bando de Robin Hood. Depois de ser resgatada por Shrek e pelo Burro, Fiona já conformada que aquele “nobre cavaleiro” não era a melhor definição de um herói, é atacada na floresta por homens vestidos de meia calça, falando com um sotaque francês, numa direta referência ao personagem Robin Hood. Nos braços do aparente bem intencionado Senhor Hood, a nossa expectativa como espectadores é que Fiona seja novamente resgatada por Shrek, pois aqui de novo ela é uma vítima. Qual é nossa surpresa quando a princesa consegue se defender por conta própria, derrotando sozinha todos os homens do bando.

Nessa cena, há uma clara referência ao filme *Matrix* (1999). Quando Fiona começa a lutar com os homens de Robin Hood, ela usa golpes das artes marciais e em um momento, ela luta com vários ao mesmo tempo, quando eles vão todos de uma só vez enfrentá-la. E nessa hora reconhecemos a famosa cena de *Matrix*, em que a personagem Trinity luta com mais de uma pessoa de uma só vez e, se vendo encurralada por todos os lados, ela salta, não é um salto qualquer, mas aquele possibilitado pelos filmes de ficção científica. O salto é de tal altura que ela fica mais alta que todos seus oponentes podendo chutar-lhes a cabeça. É nesse momento também em que há um congelamento na cena e só a câmera, antes filmando a personagem por trás, gira e agora a mostra pela frente, e num ínfimo espaço de tempo, Trinity consegue vencer seus

oponentes. Em *Shrek*, a cena da luta é a mesma, com a diferença que aqui a personagem é uma mulher, princesa, inicialmente vista como delicada, fraca e incapaz de se defender por conta própria, além disso, no momento em que a cena congela e a câmera gira, Fiona – fazendo jus a toda a irreverência cômica do filme – também pausa sua luta para arrumar o cabelo.

Imagem 13: Fiona lutando



SHREK (2001)

O filme *Matrix* é voltado especialmente para um público adulto e o fato de em *Shrek* existir uma referência desta ficção científica em um filme de contos de fadas, comprova como o cinema de animação se preocupa também em envolver um público espectador que não seja só o infantil. Podemos dizer então que *Shrek* faz citações de acontecimentos ou mesmo de outros filmes que são voltados para adultos e adolescentes, além de em vários momentos ter piadas que provavelmente só serão compreendidas por um público mais experiente.

Podemos pensar que esta adequação dos filmes de animação se dá talvez pelo fato de que são os pais quem levam os filhos ao cinema. Assim, eles são de certo modo obrigados a assistirem à produção de caráter infantil e, ao trazer elementos do mundo adulto para filmes infantis, os diretores, produtores e roteiristas estão objetivando justamente agradar os vários públicos espectadores.

Como já dito anteriormente, o filme *Shrek* utiliza de elementos do ‘mundo exterior’ para incorporá-los ao seu universo ficcional do faz de contas. Ao longo de toda a história um espectador atento e mesmo um desatento percebe a presença de referências de personagens ou mesmo de partes de enredos de outros filmes de contos de fadas ou de ficção científica.

No reino habitado por Shrek, viviam várias criaturas do mundo mágico, aquelas imortalizadas nos livros de Perrault, dos Grimm e nas telas de Disney. Entretanto, a vida mágica dessas criaturas estava em perigo, pois o aspirante a rei, Lorde Farquaad, estava obrigando a retirada de todas as criaturas mágicas de seu reino. Ele pagava até uma recompensa para aqueles que capturassem as criaturas dos contos de fadas. Objetivando

o lucro com a venda das criaturas, aparecem muitos personagens referenciando alguns contos de fadas: o velho Gepeto recebe uns trocados na venda de seu filho Pinóquio, a câmera flagra os sete anões acorrentados uns aos outros, Wendy – a fada de Peter Pan – está aprisionada numa mini gaiola, e quando o Burro falante sem querer bate na gaiola o pó de pirlimpimpim cai sobre ele e é quando ele começa a voar e a falar.

O tempo todo o filme faz uso dessas referências ao universo do conto de fadas, nos dando evidências de que mesmo com um início tão contrário ao belo e harmonioso “Era uma vez...” e com um personagem principal tão cético quanto a este mundo maravilhoso, o filme pode ser considerado um conto de fadas

Tomarei como teoria norteadora para a discussão e análise de Shrek a proposta do pós-modernismo trabalhada por Linha Hutcheon (1989, 1991), pois parto do princípio de que o filme dialoga criticamente com os contos de fadas clássicos, bastante difundidos no passado, sendo esse diálogo realizado de dentro desses próprios contos de fadas. Outrossim, Shrek é uma versão cinematográfica de um conto de fadas pós-moderno, pois parte das histórias consagradas no passado, para questionar, criticar e até subverter os significados cristalizados por essas narrativas, mas para tanto, o filme mergulha na estrutura de um faz de contas e no conhecimento que o público alvo tem dessas histórias de fadas.

Esse ato de usar do conto de fadas e de suas tradicionais histórias para questionar e subverter significados, faz parte dos princípios pós-modernos que buscam “incorporar aquilo que pretendem contestar” (HUTCHEON, 1991, 19). A arte pós-moderna então seria contraditória, pois ela usa daquilo que ela mesma critica para se fazer ouvida/lida/assistida, ela “atua no sentido de subverter os discursos dominantes, mas depende desses mesmos discursos para sua própria existência física: aquilo que ‘já foi dito’” (idem, p. 70).

A ideia de uma arte pós-moderna refere-se ao que Linda Hutcheon afirma ser um diálogo em relação ao passado à luz do presente (1991). O pós-modernismo pode ser encontrado em várias manifestações artísticas contemporâneas, ele não se restringe somente à literatura, mas também está presente na arquitetura, na pintura, na música, no cinema, etc. O propósito do pós-moderno então é retomar questões advindas do passado, para trabalhá-las agora à luz do presente, dando uma dimensão histórica, política, contextual, ideológica, para fatos ou até para movimentos literários, sociais, ou linhas de pensamento, questões de gênero, dentre tantas outras questões que por tempos foram centrais, fazendo parte de uma ideologia hierarquizante, que marginalizou as

diferenças, tratando somente daquilo que condizia com o pensamento dominante ocidental.

Afirmo que a história de Shrek e Fiona pode ser inserida nos conceitos do pós-modernismo. Primeiramente se pensarmos na estrutura do filme, no que ele se baseia e como ele retrata algumas questões, perceberemos como esta dialoga com a arte pós-moderna através de uma crítica feita por meio de intertextualidade, paródia e ironia. Além disso, lançando mão do riso, é capaz de incitar um questionamento do público tão acostumado com as histórias tradicionais parodiadas.

No início desta análise, trouxemos a cena de abertura do filme, em que Shrek deixa claro seu ceticismo quanto aos contos de fadas e seu ideal de perfeição. Sabemos também que este filme se desenvolve a partir de referências a contos de fadas clássicos, mas que ele parte destas mesmas referências para criticar questões disseminadas e cristalizadas por estes mesmos contos de fadas. Assim, o que *Shrek* faz é voltar-se para o passado – com o resgate do tradicional faz de conta – a fim de trazer essas histórias para um contexto contemporâneo, jogando uma “luz” do presente. Pois o filme irá pautar-se em re-visar, re-adequar, re-pensar algumas questões que por muito tempo foram “(re)-forçadas” pelos contos de fadas tradicionais. Quais questões são essas e como o filme trabalha com cada uma delas, veremos mais adiante. Por ora, nos pautaremos na presença do conceito pós-moderno no filme.

Esboçamos anteriormente o modo como obras artísticas podem estar vinculadas a uma ideologia que faz parte de um pensamento hierarquizante e centralizador, e como o pós-modernismo intenciona dialogar criticamente com essa dominação do pensamento. Sendo o pós-moderno essencialmente contraditório, por lidar com contrastes como passado/presente, certo/errado, verdadeiro/falso, dominador/dominado, poderemos nos deparar nas obras artísticas com binarismos que pretendem subverter os conceitos dominadores.

O centro já não é totalmente válido. E, a partir da perspectiva descentralizada, o ‘marginal’ e aquilo que vou chamar de ‘ex-cêntrico’ (seja em termos de classe, raça, gênero, orientação sexual ou etnia) assumem uma nova importância à luz do reconhecimento implícito de que na verdade nossa cultura não é o monólito homogêneo (isto é, masculina, classe média, heterossexual, branca e ocidental) que podemos ter presumido. O conceito de não-identidade alienada (que se baseia nas oposições binárias que camuflam as hierarquias) dá lugar, conforme já disse, ao conceito de diferenças, ou seja, à afirmação não da uniformidade centralizada, mas da comunidade descentralizada. (HUTCHEON, 1991, p. 29)

O conceito de Linda Hutcheon de ex-cêntrico nos ajuda visualizar a questão dos diferentes discursos que não fazem parte do centro hierarquizante. Esses discursos têm o intuito de questionar e talvez até transgredir ideologias que reinam em um mundo homogeneizante.

Um filme de conto de fadas apresentando um herói nas condições de Shrek; como um ogro verde, gordo, que arrota, solta horríveis gases, tira cera do ouvido, tem mau hálito, e ainda vive num pântano, onde é constantemente perseguido por moradores, pretende antes de mais nada, desestabilizar o padrão do herói dos contos tradicionais: “Shrek é a negação do estereótipo de herói perfeito, belo e bondoso, rompendo, assim, com as expectativas do espectador.” (CORRÊA, 2006, p. 71). Essa negação do estereótipo, representada no início somente por Shrek – depois descobriremos que também é corroborada por Fiona, pelo Burro, e até pela Dragão-fêmea – é uma forma de valorização da diferença, de descentralizar estereótipos e padronizações que por séculos foram ressaltadas como exemplares.

Poderíamos chamar o personagem ogro, então, de príncipe ao contrário. Não só pelas suas características físicas, mas também pelos seus modos nada relacionados às regras de etiqueta. À primeira vista Shrek é tudo o que os pais não desejam para suas filhas. Além disso, o ogro ainda desdenha dos belos e bem apessoados príncipes, pois como ele mostra para a princesa, enquanto estão fugindo da guarda do dragão, os ditos príncipes ideais com suas tradicionais formas de agir nunca conseguiriam salvá-la, o destino de todos eles foi a morte.

Imagem 14: Shrek e sua divertida falta de modos



[Disponível em <www.google.com> ; Acesso: 17/06/12]

A crítica aos tradicionais estereótipos de beleza e de comportamento está clara e o filme resalta este fato desde os primeiros minutos da trama. Shrek não prova ser um verdadeiro herói pela beleza ou pela boa educação, na verdade, contemporaneamente, ter bons modos e conhecer regras de etiqueta são conceitos que estão sendo revistos em

nossa sociedade. As qualidades que Shrek demonstra ter são as de um homem de valores, ele é valente e corajoso, pois salva a princesa do castelo do dragão e não demonstra fraqueza nesse intento; ele sabe ser romântico – à sua maneira – com Fiona, na floresta eles se divertem, Shrek faz espetinhos de rato para ela, algodão doce de teias de aranha, balões de cobras, tudo para agradá-la.

Os espectadores irão conhecer a personalidade de Shrek e suas reais características como um ogro “do bem” ou um ogro de valor somente com o desenvolver do filme. Quando a história começa, Shrek é retratado fazendo “coisas de ogro” – nada educadas – mas em nenhum momento o vemos machucando ou atacando alguém, ao contrário, são os moradores da vila quem o atacam. Há novamente uma inversão com relação aos contos de fadas tradicionais aqui, pois neles conhecíamos a personalidade do herói e da heroína logo no início da narrativa, por serem personagens planos, suas ações e modos de agir faziam parte do esperado, sem surpreender o público/leitor. Ao contrário desses personagens, Shrek, bem como outros personagens do filme, é esférico, ele nos surpreende e revela-se um ogro bem diferente do ogro retratado pelos contos clássicos.

Deste modo, podemos depreender um sentido advindo desta inovação que o personagem ogro nos apresenta. Shrek deixa claro com algumas de suas falas como ele é julgado pelas pessoas, sem antes mesmo terem conhecimento de quem ou como ele é, apenas o julgam pela sua aparência. Já citamos no primeiro capítulo a cena em que Shrek e Burro conversam sobre cebolas, e que ele diz ao animal que os ogros são como cebolas, pois eles possuem camadas, ou seja, eles podem ter mais coisas para oferecer do que somente aquilo que eles aparentam. Em uma outra passagem, o Burro começa a indagar a Shrek o porquê de ele querer ser sempre sozinho e querer afastar as pessoas do seu convívio, e pergunta quem ele estaria querendo manter longe. E então Shrek lhe responde: “Todo mundo, ok? Olha não sou eu que tenho problemas, é o mundo que parece ter problemas comigo. As pessoas olham para mim: ‘Ah, socorro, corram, um ogro enorme e horrível’. Elas julgam antes de me conhecerem. É por isso que estou melhor sozinho”. Nesta passagem, o ogro ao falar sobre os maus julgamentos que ele sofre, retrata a forma como as histórias tradicionais descreviam esses seres, como monstros maldosos, feios, seres sem sentimentos, que agiam pelo instinto de comer e de atacar os outros.

Tal posicionamento do personagem Shrek ao enfatizar o preconceito que as pessoas têm para com ele devido à sua condição de ogro – monstro – e horrível, pode

suscitar algumas questões: Até que ponto vai a feiura de Shrek? Ele pode ser considerado belo de algum modo? Quais são os limiares entre beleza e feiura? O filme nos deixa claro que a beleza exterior não é o único modo de personagens dos contos de fadas – e por que não do mundo real – encontrarem um par e ser felizes.

A feiura de Shrek e Fiona desestabiliza o conceito de beleza cristalizado pelos contos de fadas. O sentido perpassado no filme é o de que a beleza não precisa ser necessariamente algo externo ao ser, pois ela pode estar presente nos nossos atos, pensamentos e nossos valores.

A quebra com o padrão de beleza pregado pelos contos de fadas clássicos permite que o filme *Shrek* critique, questione e ainda insira um outro conceito de beleza – a beleza interior. O mesmo conceito de beleza pregado pelo conto *A Bela e a Fera*, escrito por Madame de Beaumont, como veremos no capítulo a seguir. O ideal pós-moderno de crítica ao passado em prol de uma contextualização contemporânea está presente mais uma vez na história. Nossa sociedade atual está em processo de questionamento e/ou de mudança destes ideais de beleza padronizados, como exemplo vemos tentativas de valorização do negro (como em *A Princesa e o Sapo*); também em comerciais de moda ou de produtos de beleza em que há um discurso dando enfoque ao diferente, trazendo modelos ditas “tamanho G”, que não são exageradamente magras e que às vezes estão mesmo fora do peso ou ainda encontramos comerciais que enfocam a questão do cabelo, tem-se mulheres com vários tipos de cabelo, sendo que todas elas estão felizes, mesmo que ele não seja liso, loiro e comprido.

Novamente sobre o preconceito sofrido por Shrek, ou seja, o fato de as outras pessoas julgarem-no como mal e feio somente por ele ser um ogro, nos faz pensar na etimologia da palavra ogro e na sua relação com o grotesco. De acordo com SANTOS (2009) ogro nos “remete aos húngaros e aos conflitos étnicos decorrentes das invasões desses povos na Europa. No grupo de diferentes que sofreram/sofrem discriminação estão os estrangeiros, os outros que se distinguem pela aparência e cultura.” (p. 102). A presença dos húngaros nos países europeus era marcada por uma diferença étnica, cultural e linguística de modo que estes povos eram hostilizados pela dita “alta cultura europeia”, sendo então marginalizados. A visão dos europeus sobre os invasores húngaros era a de povos assustadores, provavelmente devido às mortes e às atrocidades consequentes das guerras e das invasões, assim, o ogro surge como um monstro, comedor de gente, terrível e atroz.

A ideia de grotesco também pode ser associada à visão tradicional de ogro, pois CORRÊA (2006) citando KAYSER (1986) diz que a característica surgida da mistura do animalesco com o humano é relacionada com o grotesco. Para os autores:

O conceito de grotesco ficou arrastando-se, durante muitos anos, pelos livros de Estética *como subclasse do cômico, ou mais precisamente, do cru, baixo, burlesco, ou então, do cômico do mau gosto* (KAYSER, 1986, p.14). O autor relata, em cada capítulo da obra, como o *grotesco* começou a aparecer também em outras artes, como a pintura e a literatura com o passar dos anos, dizendo que *várias sensações, evidentemente contraditórias, são suscitadas: um sorriso sobre as deformidades, um asco ante o horripilante e o monstruoso em si... um assombro, um terror, uma angústia perplexa* (idem, p.31). (CORRÊA, 2006, p. 33, grifos do autor, apud KAYSER, 1986).

O grotesco então pode se dirigir para o “ridículo-disforme” ou para o “monstruoso-horrível”. Ele é arquitetado de um modo que a sensação do leitor/espectador com as deformidades ou com o horrível possa ser de asco, de medo ou até engraçada, mas sempre de um modo surpreendente que nos transporta para um mundo estranho, com sensações diferentes do comum (CORRÊA, 2009). Essa visão do grotesco aliada à etimologia da palavra ogro poderia explicar o porquê dos pré-julgamentos do povo de DuLoc ante Shrek e a visão dele como um ser malvado e horrível.

Ainda sobre a etimologia da palavra ogro, para Silva (2007), a palavra ogro tem referência direta com a ideia de monstro, sendo que “[a] figura do monstro tem se apresentado sempre como um ser de fronteira” (p.55); os monstros são retratados pela história como seres aterrorizantes e medonhos, mas também podem ser ambíguos pois podem ter atitudes tanto boas, quanto maldosas. A autora ainda cita a teoria proposta por Chevalier e Gheerbrant (2000) em que se afirma que a palavra ogro tem origem do francês *ogre* e sua simbologia relaciona-se com um “ser fantástico, como o bicho papão, de que se fala para assustar as crianças.” (SILVA, 2007, p. 54). Os ogros são então seres retratados como monstros assustadores, criados para passar medo nas crianças e ensiná-lhes uma lição.

Essa ideia do ogro como bicho papão é comprovada na cena de *Shrek*, em que os moradores próximos ao pântano onde ele vive o perseguem com a intenção de matá-lo, pois acreditam que por ele ser um monstro irá destruir suas vidas. Antes de encontrarem o ogro, um dos camponeses tentando ser cauteloso diz: “Sabe o que ele vai fazer com você?”. No que outro complementa: “É. Ele vai moer todos os seus ossos”. Porém,

Shrek que estava se divertindo caminhando atrás deles, dá uma risada irônica e corrige os homens: “Na verdade, isso é coisa de gigante. Agora, os ogros são piores. Fazem um terno com sua pele recém-arrancada. Cortam seu fígado em fatias, espremem a geleia dos seus olhos. Fica mais gostoso na torrada.”.

Imagem 15: O terrível ogro



SHREK (2001)

O comentário de Shrek é irônico e sombrio ao mesmo tempo, entretanto isso não parece causar medo nos espectadores. Já nos camponeses isso não pode ser afirmado, pois na cena a seguir o ogro dá um berro assustador e nojento, em que saem sujeiras do meio de seus dentes e os camponeses continuam lá, parados em frente ao ogro, com suas tochas e armas na mão. Vendo que estão paralisados, Shrek diz calmamente: “É nessa parte que vocês fogem.”, e só assim os homens saem correndo. O personagem ogro demonstra a partir desta e de outras cenas que ele é um “monstro” na visão dos camponeses e das histórias clássicas, porém um monstro ambíguo, pois ele assusta e diverte ao mesmo tempo.

Pensando na construção do personagem Shrek, podemos afirmar que “o ogro verde é, de fato, um ser de fronteira e, tal qual o monstro clássico, revela-se como parte do dentro e do fora.” (SILVA, 2007, p. 57-58). O pós-modernismo vinculado aos Estudos Culturais procura trabalhar com essas questões do diferente, dos marginalizados. É isso o que o filme *Shrek* faz ao dar voz a um personagem principal, narrador de sua própria história, que deveria ser como um príncipe encantado, porém que não é como tal e também não faz questão disso. A história nos é apresentada a partir do ponto de vista do personagem ogro, o qual mostra sofrer preconceito tanto pelo povo de DuLoc, tendo que morar no pântano, excluindo-se, de modo a se esconder de seus perseguidores ou ainda, marginalizando-se. Para SANTOS (2009) “O filme *Shrek* encena a valorização dos marginalizados pela sociedade na pós-modernidade. O “dar a voz” a grupos excluídos constitui um aspecto digno de destaque nessa narrativa fílmica.” (p. 101). A autora ainda afirma que esse processo de “dar voz” aos grupos

marginalizados permite que conheçamos o outro. O personagem Shrek então, deixaria de ser alguém desconhecido, evitado e julgado “para se tornar o que tem outras concepções de vida. Noções discriminatórias e estereotipadas sobre esse outro são substituídas pela compreensão e aceitação, sem julgamento ou valoração.” (SANTOS, 2009, p. 102).

O filme, portanto, lida com conceitos que se relacionam com a noção de revisionismo proposto por Addriene Rich (1972) no que concerne à proposta de repensar significados cristalizados na sociedade, sendo esses significados permeados por um pensamento muitas vezes sexista, patriarcal, hierárquico e excludente. Mas, quais seriam os elementos presentes no filme que proporcionam uma possível revisão de significados? Podemos recorrer à teoria literária para encontrarmos tais elementos.

2.2.1. Um ogro-herói, uma princesa-ogra: a carnavalização em Shrek

É inegável o fato de que o humor está presente no decorrer da trama fílmica, entretanto esse humor não é desprovido de sentido irônico, ao contrário, ele contém uma ironia crítica que através do riso e do deboche, propicia também a possibilidade de criticar o objeto ou a ação que são motivos de divertimento. Elementos como a intertextualidade, a paródia e a carnavalização contribuem para que pelo viés do humor haja um “destronamento” (BAKHTIN, 1997) da hierarquia advinda dos contos de fadas clássicos e de seus significados subjacentes.

De acordo com a teoria carnavalesca proposta pelo russo Mikhail Bakhtin, o carnaval é uma festa, um espetáculo, que ao contrário de festas religiosas e ritualísticas, é um momento de suspensão das regras e das hierarquias impostas. Estando os homens confinados a viver sob uma ideologia dominante, marcada por imposições que subjagam aqueles que devem servir a um Deus, à Igreja, a um rei, a um senhor ou a um governante, o carnaval surge como o momento em que as leis e as ideologias dominantes são suspensas e, desse modo, a vida carnavalesca tira o homem da ordem habitual, para criar um “mundo às avessas”. (BAKHTIN, 1997). É então durante o carnaval que todas as formas de reverência e de devoção são revogadas, podendo inclusive ser debochadas, de modo a criarem-se inversões irônicas destas formas hierárquicas dominantes. Por conseguinte, é no momento do carnaval que acontece “o triunfo de uma espécie de libertação temporária da verdade dominante e do regime

vigente, de abolição provisória de todas as relações hierárquicas, privilégios, regras e tabus.” (BAKHTIN, 1993, p. 8).

Para Martins (2005), a teoria da carnavalização seria uma forma de filosofia alternativa, capaz de atingir toda a cultura popular, sendo “voltada para a dissidência cultural e a subversão oficialmente sancionadas” (p. 50). Essa suspensão das normas hierarquizantes possibilita uma relativização das certezas, daquilo que é considerado como verdade inquestionável. (MARTINS, 2005; BAKHTIN 1993, 1997). Porém, o momento carnavalesco consegue ir além desta relativização, pois ao problematizar as verdades, criam-se também oportunidades para a inserção de questionamentos e até a inserção de outras concepções que possibilitam a transgressão de ideologias dominantes.

É importante ainda ressaltar que mesmo possibilitando que novas visões de comportamento e novas ideologias apareçam durante a vida carnavalesca, o carnaval “[n]ada absolutiza, apenas proclama a alegre relatividade de tudo”. (1997, p. 125). A questão principal ligada ao carnaval relaciona-se ao fato de que por um viés festivo, alegre, muitas vezes irônico e humorístico, este consegue relativizar as hierarquias, proporcionando um “destronamento” das dominações, subvertendo-as e, talvez, até propiciando mesmo que de modo singelo, o surgimento de críticas e a transgressão de verdades.

O caráter revisionista presente no filme *Shrek*, em muito se relaciona com a questão da carnavalização. Pois, assim como no carnaval, no revisionismo dos contos de fadas, mais especificamente neste filme foco de análise, ao criar uma narrativa apresentando elementos que provocam uma inversão do perfil tradicional dos personagens e até dos enredos tradicionais dos contos de fadas, o filme estaria fazendo uma releitura destas histórias. E são essas inversões que por um viés carnavalesco e revisionista “desrespeitam, transgridem normas e convenções das histórias infantis que reescrevem, oferecendo-nos versões inusitadas que desestabilizam, destronam significados e estereótipos de papéis cristalizados na tradição” (MARTINS, 2005, p. 51). Como podemos encontrar em variadas cenas do filme, esses estereótipos dos papéis cristalizados pela tradição são constantemente postos em cheque, são parodiados por personagens que agem de modo oposto daquele esperado pelo estereótipo tradicional.

Como já vimos, o personagem Shrek é uma paródia do ideal dos príncipes encantados. Ele não tem modos comportamentais adequados, não se importa em ser um herói, nem vai atrás da princesa com o objetivo de salvá-la do sofrimento e de casar-se

com ela; na verdade o que o impulsiona a fazer o resgate é somente o acordo feito com Lorde Farquaad para reaver suas terras no pântano.

O amigo de Shrek, o Burro, é também uma parodização da visão clássica dos ajudantes mágicos. Tradicionalmente um ajudante mágico era aquele que contribuía para a consagração do herói, podendo auxiliá-lo através de conselhos ou mesmo pela mágica. Um dos seres mais conhecidos é a fada madrinha, que ajuda Cinderela com vestidos, sapatos e carruagem para ir ao baile. No caso do filme analisado anteriormente, *A princesa e o sapo*, os ajudantes mágicos do casal de sapos são respectivamente um jacaré e um vagalume. Esses personagens imbuídos na função de auxiliares são seres que possuem uma importante tarefa para o enredo da história, mas a aparição deles pode ser rápida e temporária. Assim, as histórias apresentam os ajudantes de uma forma breve, sem detalhes específicos, apenas com traços característicos, que os determinam. Não podemos afirmar, portanto, que os conhecemos, apenas que eles são seres do bem ou do mal, capazes de auxiliar herói e heroína positiva ou negativamente.

Entretanto, o caso do Burro no papel de ajudante de Shrek se faz de modos particulares. Podemos dizer, por exemplo, que o Burro em alguns momentos tem atitudes de um terapeuta e, nesse caso, o termo ajudante/auxiliar encaixaria perfeitamente para descrevê-lo em relação ao ogro. É o Burro quem consegue fazer com que Shrek se abra, revelando seus desejos e suas insatisfações, de um modo questionador e muito falante, visto que o Burro fala demais, sem parar, o animal incita Shrek a falar sobre si mesmo, ao invés de ficar somente reclamando e querendo sempre ficar sozinho. Em uma cena do filme, ogro e animal estão deitados em volta de uma fogueira olhando para as estrelas, o Burro começa a indagar Shrek do por que ele deseja tanto ficar sozinho e então ele complementa: “Sabe o que eu acho? Eu acho que essa história de muro é só uma forma de afastar as pessoas. Você está escondendo alguma coisa? [...] Por que não quer falar sobre isso? Por que está bloqueando? Quem está tentando manter longe?”. Nessa passagem, o animal consegue fazer com que Shrek seja sincero e demonstre sua insatisfação com os outros que o julgavam antes de conhecê-lo, somente por sua aparência feia e verde. Através de perguntas capciosas, o animal contribuiu para que o ogro se mostrasse como um ser mais humanizado, infeliz com o fato de sofrer preconceitos – sentimento que ele tentava reprimir.

Imagem 16: Burro, o terapeuta



SHREK (2001)

Esta é a imagem da cena em que o Burro consegue fazer com que Shrek demonstre seus sentimentos. Enquanto o ogro está deitado, com a cabeça em cima de um toco de madeira, como se fosse num divã, a câmera filma somente o rosto do animal, como se fosse a visão de Shrek naquele momento. O animal está encarando o amigo, perguntando se ele irá novamente falar sobre aquela história de cebolas e suas camadas, incitando que Shrek fale sobre aquilo que tanto o desagrada.

Podemos dizer que o Burro na posição de auxiliar mágico é um personagem complexo, pois ele desenvolve a função de terapeuta, mas, além disso, em algumas cenas o animal também faz o papel de uma criança ou ainda de um Id aflorado. Quando, no começo da aventura com Shrek, ele começa a cantar e Shrek diz: “O que eu te falei sobre cantar?”. No que o Burro responde: “Posso assobiar? E cantarolar?”. Além de gostar de cantar, ele também fala muito, faz muitas perguntas ao mesmo tempo, assim como uma criança quando quer chamar a atenção dos pais. Em alguns momentos vemos sua inocência pueril, no sentido de uma pureza destituída de maldade. Ele pede para brincar mais: “faz de novo”, como quando uma criança quer que determinada brincadeira se repita por inúmeras vezes. Por fim, o Burro também é medroso, ele se esconde atrás de Shrek, como se este fosse um pai que irá defendê-lo dos perigos da vida.

É essa qualidade complexa e ambivalente do Burro que o torna um ajudante mágico único. Ser um terapeuta que dá conselhos, instiga emoções e sentimentos reprimidos e se parecer tantas vezes com uma criança que chega a irritar Shrek fazem do animal uma paródia dos ajudantes tradicionais, que se fazem conhecidos pelas mágicas e pelos conselhos dados, sendo descritos pelas narrativas clássicas por suas características gerais. O Burro é mais que um simples burro qualquer, ele se torna o amigo e o companheiro de aventuras, um ser capaz de ajudar nos momentos necessários e também um ser que pode atrapalhar em determinados momentos. Ao contrário das histórias tradicionais em que os heróis confiam nos auxílios dos ajudantes mágicos, há

em *Shrek* uma inversão, pois é o Burro quem confia plenamente que o ogro poderá lhe salvar sempre que preciso.

Já viemos trazendo durante esta análise os termos intertextualidade e paródia como elementos presentes na narrativa fílmica; iremos agora abordar de modo mais efetivo as teorias que envolvem tais termos, mostrando quais as suas relações com o filme em questão e com a teoria da carnavalização, referida anteriormente.

Em *Shrek*, há uma alusão a outros contos de fadas e inclusive aos enredos dos contos de fadas. Por exemplo, na cena em que o espelho mágico no papel de um apresentador de um programa de televisão, mostra como num *reality-show* princesas candidatas a noiva de Lorde Farquaad. A candidata número um “foi presa num reino muito distante, gosta de sushi e banhos quentes. Seus hobbies: cozinhar e limpar para suas duas irmãs más. Uma salva de palmas para Cinderela”. A candidata número dois “é uma garota de cá da terra da fantasia. Embora viva com outros sete homens, ela não é fácil. Basta beijar seus lábios congelados para descobrir que moça cheia de energia ela é. Aplausos para Branca de Neve.”. Numa linguagem contemporânea, típica de um programa de televisão as personagens são descritas de um modo divertido, visto que Cinderela adora sushi e Branca de Neve é cheia de energia e, mesmo antes do espelho dizer quem são elas, o espectador já tendo se deparado com essas histórias anteriormente, irá compreender de quem se trata cada uma das candidatas.

Como vemos no exemplo, a narrativa fílmica irá constantemente fazer alusões às histórias de contos de fadas clássicos. Além disso, a forma como se estrutura narrativamente o filme deixa evidente que este está no formato de um conto de fadas, o início com “Era uma vez”, o final com um irreverente e revisionista “E viveram horríveis para sempre”, além da presença de princesas, de um herói, de monstros, de um ajudante, contribuem para classificar o filme como um conto de fadas contemporâneo.

Essas referências e alusões constantemente presentes na narrativa fílmica promovem aquilo que Bakhtin (1997) e posteriormente Kristeva (1974) classificam como dialogismo e intertextualidade, respectivamente.

Foi Mikhail Bakhtin, nos estudos sobre as peculiaridades do romance de Dostoiévski quem primeiramente começou teorizar sobre o dialogismo intertextual, ou seja, sobre o diálogo que um texto é capaz de fazer com outro texto; sobre a relação dialógica que os textos mantêm entre si. A partir de sua interpretação do pensamento do teórico russo, em especial a teoria dialógica, Julia Kristeva afirma que toda construção de um texto é como um “mosaico de citações”, “todo texto é absorção e transformação

de um outro texto” (KRISTEVA, 1974, p. 64). Nenhum texto seria completamente original, trazendo ideias e referências completamente inovadoras, então as produções textuais podem ser consideradas como pequenos pedaços de outras construções textuais.

Essas relações intertextuais ocorrem obviamente entre textos, que podem dialogar entre si. Para PAULINO (2005), se considerarmos todas as produções humanas como um texto que será lido e também reconstruído por nós, leitores, público, espectadores, “a sociedade pode ser vista como uma grande rede intelectual, em constante movimento”. (p. 12). Seguindo esta afirmação, todas as produções artísticas e culturais, sejam elas realizadas através da pintura, do teatro, da música, da literatura, do cinema e inclusive da televisão são capazes de dialogarem e interagirem entre si, sendo assim há um entrecruzamento de ideias que estão presentes nestas produções contemporâneas.

Partindo dessa ideia de dialogismo, entrecruzamento de vozes e de texto como um mosaico de citações, PERRONE-MOISÉS (1993) irá afirmar que a partir dessa relação entre textos – e eu diria ainda “inter-textos” – irá estabelecer-se “uma verdadeira rede de sentidos, que se espraia para além de cada texto, recobrando todo o conjunto dos enunciados poéticos [...] em permanente produção de sentidos novos.”. (p. 63). De acordo com a autora essa relação intertextual vai além da simples referência ao conteúdo de um outro texto, na verdade essa intertextualidade quando utilizada em um outro contexto seja ele artístico ou até histórico-social, é capaz de produzir novos sentidos ou significados.

A autora irá ainda definir o termo intertextualidade como

este trabalho constante de cada texto com relação aos outros, esse imenso e incessante diálogo entre obras que constitui a literatura. Cada obra surge como uma nova voz (ou um novo conjunto de vozes) que fará soar diferentemente as vozes anteriores, arrancado-lhes novas entonações. (PERRONE-MOISÉS, 1993, p. 63).

Assim como afirma a teórica acima citada, a intertextualidade se relaciona com literatura, pois os textos que lemos acessam e remetem de algum modo a outros textos. Porém, a relação provocada pela intertextualidade nunca é uma menção apenas, ela é antes constituída da possibilidade de um olhar crítico ou ainda “com uma nova voz”, que procura proporcionar ao novo texto outras ideias e sentidos.

A intertextualidade é um elemento que contribui para a compreensão da noção de carnavalização numa obra artística. Como vimos, a carnavalização refere-se às questões hierarquizantes de forma engraçada, sem destituir-se de um viés crítico, porém

é necessário que o público reconheça qual é o objeto de referência com que a obra carnavalesca está lidando. É assim então que percebemos a intertextualidade como o elemento que propiciará essa possibilidade de reconhecimento das inversões carnavalescas. Juntamente com a intertextualidade, a paródia é o outro elemento que também trabalha para que uma obra carnavalesca consiga brincar com as ideologias dominantes.

O processo parodístico é feito por meio da aproximação de uma nova obra com a obra a ser parodiada, de modo a retomar alguns elementos desta obra primeira com a intenção de criticar, ironizar ou proporcionar uma visão sobre determinado assunto. Podemos afirmar que a prática da paródia está presente nos contos de fadas contemporâneos, quando estes trabalham com elementos referentes aos contos de fadas tradicionais, com o intuito de possibilitar a inserção de novos significados, bem como de questionar, seja de um modo irônico ou não, alguns sentidos que foram cristalizados pela tradição dos contos de faz de conta. De acordo com a autora Linda Hutcheon (1985) a paródia é

na sua irônica ‘transcontextualização’ e inversão, repetição com diferença. Está implícita uma distanciação crítica entre o texto em fundo a ser parodiado e a nova obra que incorpora, distância geralmente marcada pela ironia. Mas esta ironia tanto pode ser apenas bem-humorada, como pode ser depreciativa. (p. 48).

Percebe-se, portanto, que, ao repetir o que foi dito com diferença, a paródia cria um diálogo, ao relacionar a obra parodiada com a nova obra, sendo que esta possui uma visão diferente daquela, já que ambas estão inseridas em épocas e contextos distintos.

Ainda de acordo com Linda Hutcheon (1991) a paródia está vinculada às teorias pós-modernas, pois ela faz um movimento duplo de aproximar e afastar a obra parodiada, ou seja, “a paródia é uma forma pós-moderna perfeita, pois, paradoxalmente, incorpora e desafia aquilo que parodia” (p. 28).

Seguindo a afirmação da autora, então, podemos relacionar a paródia ao revisionismo dos contos de fadas, já que uma das questões revisionistas é justamente aproximar-se das histórias tradicionais – a obra parodiada – a fim de incorporar essas histórias e, principalmente, desafiá-las, no sentido de questioná-las, criticá-las. Concordo com Maria Cristina Martins (2005) quando ela diz que as histórias revisionistas

evocam personagens ou histórias tradicionais, consagradas pela tradição, e, ao promover sua dessacralização, garantem a inscrição de outro(s) significado(s) nos textos originais e permitem nova(s)

leitura(s) não apenas dos contos em questão, mas também da própria cultura que os gerou e consolidou. (p. 37).

Esse ato de inscrição de novos significados advindos a partir da relação proporcionada pela incorporação e pelo questionamento dos textos originais – contos de fadas clássicos – é uma das consequências da paródia. Ela permite ao leitor reconhecer os significados cristalizados pela tradição e ainda faz mais, ao propiciar um contato do leitor com outros significados inseridos no novo texto.

O enredo do filme *Shrek* faz a todo momento uma paródia dos contos de fadas consagrados. O herói é um ogro que vendo o “conforto” de seu pântano ser ameaçado, sai para resgatar uma princesa a fim de voltar a ter paz e viver sozinho. Ele tem um ajudante nessa empreitada, um Burro falante. Ambos conseguem encontrar a princesa e fugirem do dragão. No caminho de volta ao reino do Lorde Farquaad, o filme nos conta que a princesa Fiona é de dia uma bela princesa, mas à noite ela se torna uma ogra, tão verde e gorda quanto Shrek, seu salvador. A narrativa do filme nos mostra que Shrek e Fiona se apaixonam e, quando este descobre que ela também era ogra, ele corre até a Igreja, impedindo o casamento de Fiona com o Lorde. O casal de ogro se beija e a princesa fica na forma do “verdadeiro amor”, a forma de ogra.

A inversão aparece em todas as instâncias: do herói/príncipe encantado em ogro, da princesa bela e delicada em uma ogra corajosa, o ajudante mágico na forma de um Burro, enquanto o suposto herói da história – Lorde Farquaad – não tem a coragem necessária para resgatar a princesa e seu tamanho diminuto é irônico ante a altura hierárquica que ele considera ter ao aspirar ser rei. Todos esses personagens “às avessas” somados a uma história regada de surpreendentes revelações, permeadas pelo riso, comprovam a presença da paródia no filme.

Vemos que a paródia também se relaciona com a teoria carnavalesca, pois ela consegue unir “o prazer, as misturas, as ambiguidades, no processo que pode ser denominado *carnavalização*” [grifo da autora] (PAULINO, 2005, p. 36). Ainda de acordo com a mesma autora, a paródia é “uma forma de apropriação que, em lugar de endossar o modelo retomado, rompe com ele, sutil ou abertamente”. (idem).

Concluindo esta ideia, o filme se utiliza da estrutura de um conto de fadas para dentro dele romper de modo direto, por meio da ironia, da paródia e da carnavalização, com modelos de comportamento e com as ideologias sexistas advindas dos contos tradicionais.

2.2.2. Questões feministas em Shrek: A princesa ogra e o dragão-fêmea

“O fato de eu e muitas mulheres vasculharmos livros em busca de heroínas de contos de fadas é uma manifestação do [...] desejo de legitimar minha reivindicação pelo que me é devido no futuro, deixando claro o que me foi devido no passado” Angela Carter (2011).

Quando o personagem Shrek, juntamente com seu amigo Burro, consegue encontrar o castelo guardado pelo dragão, o ogro encontra seu oponente cuspidor de fogo. Numa luta contra o dragão, Shrek segura seu rabo e é lançado ao alto, indo cair no quarto da princesa. Ela, quando vê que um homem conseguiu entrar em seu quarto, resolve fingir que estava dormindo, disfarçando-se de Bela Adormecida.

Então o ogro de modo nada delicado a toma nos braços, enquanto ela esperando seu primeiro beijo de amor é chacoalhada pelo cavaleiro e acordada. Shrek, na pressa de sair logo daquele lugar, a puxa nos braços e sai correndo escada abaixo com ela ao seu encalço. A princesa inconformada com aquele encontro nada romântico lhe diz:

Esperai cavaleiro, encontramos-nos finalmente. Não deveria este ser um momento maravilhoso, romântico? [...] Vós devíeis me tomar por vossos braços, pular pela janela e descer por uma corda até a vossa bela montaria. [...] nós devemos viver este momento, você poderia recitar um poema épico para mim? Ou um cancionero? Uma estrofe? Qualquer coisa.

Imagem 17: A bela donzela fingindo dormir



SHREK (2001)

A atitude de Fiona, no momento em que finge ser uma bela adormecida e depois quando implora a Shrek que este seja mais romântico e que aproveite com ela aquele belo momento de seu resgate, faz parte do comportamento esperado de uma princesa de contos de fadas. Ora, ficar trancada numa torre, guardada por um dragão, esperando por um príncipe encantado é sem dúvidas um momento de grandes expectativas. Nessas cenas, Fiona age como provavelmente agiria uma princesa de contos de fadas. A própria fala dela, numa linguagem arcaica e rebuscada, nos indica que aquele era um momento

solene para ela, que deveria ser aproveitado e vivido da forma mais romântica e idealizada possível.

Porém essa mesma princesa que sonha com seu final feliz, a todo momento, no filme, nos surpreende em suas atitudes, com sua personalidade e também em suas características físicas. Para um espectador que vê o filme pela primeira vez, o reconhecimento de que Fiona transforma-se em ogra ao cair da noite é algo surpreendente. Quando a vemos pela primeira vez na forma de ogra, ela está explicando para o Burro o porquê de estar daquela maneira. “À noite é de um jeito, de dia é de outro. Esta será a norma, até achar o primeiro beijo do amor verdadeiro e assumir a sua forma verdadeira [...] quando eu era menina uma bruxa jogou um feitiço em mim e toda noite eu fico desse jeito. Esta horrível besta”.

De acordo com a leitura de Santos (2009), as atitudes de Fiona são uma representação da fragmentação identitária que ela possui. A princesa no início de sua jornada com Shrek tenta agir como as princesas dos contos tradicionais, tendo o comportamento de uma dama e uma beleza considerada perfeita. Porém, ao cair da noite e com a convivência com o ogro e com o Burro, o outro lado da princesa começa a ser revelado. Ela grita com Shrek, solta um arrotto, derrota o bando de Robin Hood, demonstrando ter conhecimento de artes marciais, enfim, Fiona revela uma atitude que não condiz em nada com a das princesas clássicas, mas sim com a de uma mulher capaz de cuidar de si mesma, autoritária quando necessário e até sem modos, em alguns momentos.

Como a princesa considera que a sociedade jamais aceitaria seu lado ogro, reprime-se, buscando imitar as princesas dos contos de fadas tradicionais: lindas, “finas” e submissas. A transformação noturna dela em ogra (gordinha, verde e considerada feia) representa o rompimento com ideologias acerca da mulher perfeita, causa uma ideia de liberdade diante de padrões estratificados de beleza. (SANTOS, 2009, p. 38).

O filme *Shrek* foi lançado no cinema no ano 2000 e sua história é baseada numa obra homônima *Shrek!* escrita por William Steig. Esta obra, de acordo com Corrêa (2006) é uma paródia do conto *A bela adormecida*, encontrada nas versões de Perrault e dos Irmãos Grimm. O filme é considerado uma adaptação livre da obra de Steig, que por meio de imagens e de uma linguagem divertida foi escrito tendo como alvo o público infantil. Partindo da afirmação do autor de que o livro em muito se relaciona com o conto *A bela adormecida*, podemos compreender por que em algumas de suas

atitudes Fiona age como a princesa Aurora, nome da bela no filme de Disney homônimo ao conto.

Vimos anteriormente que ela tenta se passar por adormecida, quando Shrek entra no seu quarto, pois ela espera que ele lhe dê seu primeiro beijo de amor verdadeiro e a transforme para sempre em humana. No decorrer da narrativa fílmica, as atitudes de Fiona, quando esta se preocupa em seguir os moldes de comportamentos vivenciados pelas princesas dos contos de fadas tradicionais, ela novamente volta a se parecer com a Bela adormecida. Uma das atitudes semelhantes é a resignação ante sua condição. Ela se conforma com o fato de estar sob um feitiço e, por isso, a sua reclusão em uma torre, à espera do príncipe encantado. Fiona não tenta procurar pelo seu verdadeiro amor, pelo contrário, se conforma em esperar que o destino lhe mande alguém corajoso o suficiente para salvá-la;

num nível universal de significação, a Bela Adormecida é fundamentalmente um símbolo de *passividade* e, por decorrência, uma metáfora para a condição espiritual da mulher, alienada da autonomia e da transcendência, distanciada da auto-realização e da capacidade ética instauradas por uma situação social dominada pelo macho. (KOLBENSCHLAG, 1990, p. 24).

Podemos dizer que ao aceitar sua condição de enfeitiçada e permitir que seus pais a trancafiassem numa torre, a princesa demonstra uma atitude pacífica. Tal qual a Bela adormecida, Fiona espera, como uma boa donzela, pelo seu resgate.

Num primeiro momento, Fiona tem atitudes parecidas com as da princesa adormecida, porém acredito que há a possibilidade de relacionarmos a princesa com outro conto clássico. A história de *A Bela e a Fera* na versão escrita por Madame Le Prince de Beaumont, que conta as vivências e as transformações sofridas por uma menina que foi morar com uma fera. Com a convivência e a partir da aproximação que Bela e Fera tiveram, a menina pôde conhecer uma nova Fera, pois o animal demonstrava ter atitudes de um indivíduo do bem, com um bom coração e com uma nobreza interior. Ao apaixonar-se pela Fera e transformá-la em um ser humano, Bela percebe que ela também havia se transformado, pois aprendeu a olhar para além das aparências, aprendeu a enxergar as qualidades da Fera.

O relacionamento de Shrek e de Fiona se parece em alguns momentos com a história da Bela e da Fera. Quando a princesa descobre que Shrek é um ogro verde, ela fica decepcionada, pois acredita que o seu verdadeiro amor é um belo príncipe, que irá salvá-la de sua maldição. Com o passar do tempo e com a convivência, tanto o ogro

quanto a princesa começam a se conhecer melhor, ela chega a esquecer de se comportar como as princesas clássicas e age tal qual o ogro. Já Shrek, surpreso com o novo comportamento de Fiona, torna-se menos rude, para ficar mais gentil com ela. Esta mudança de atitude no casal é o que faz com que eles se aproximem um do outro e se apaixonem.

Fiona via Shrek como a Fera, feia e sem modos; “uma besta”. E Shrek via Fiona como a Bela, de uma grande beleza, mas ainda assim apenas uma princesa de contos de fadas. É a partir da convivência de um com o outro que eles aprendem a se admirar e despertam sentimentos mais profundos. Aqui novamente, assim como no filme *A princesa e o sapo*, temos uma nova versão do conceito de amor verdadeiro, pois é com o tempo e com a proximidade que o casal se apaixona; o filme então quebra com a tradição, em que os casais se apaixonavam à primeira vista.

Outro personagem do filme que nos surpreende com a revelação de sua identidade é o dragão, que como o Burro descobre, é um dragão-fêmea. No início da história, o dragão era o inimigo declarado, aquele que deveria ser destruído para que se pudesse realizar o resgate da princesa. Numa relação intertextual com a conversa de Chapeuzinho Vermelho com o Lobo, a conversa do Burro com o dragão é desencadeada com uma surpresa ao final

Não! Não! Que dentes enormes você tem. Brancos e brilhantes. Deve ouvir sempre isso da sua comida. Deve fazer clareamento porque tem um sorriso ofuscante. Senti um frescor de hortelã? Sabe o que mais? Sabe o que mais? Você é um dragão moça!

Ao perceber que aquele dragão era uma fêmea, a atitude do Burro muda para um tom mais elogioso e este passa a ressaltar a sua feminilidade. A lábia do Burro é de tal forma eficiente que ele consegue fazer com que o animal desista de incinerá-lo, para ao contrário de todas as expectativas, torná-lo seu consorte. O dragão-fêmea se apaixona pelo Burro e o leva para seu ninho de amor, uma sala repleta de tesouros.

A atitude do dragão é considerada por Santos (2009), como fragmentada, assim como Fiona. Inicialmente, o dragão tinha uma postura imperativa, ela era poderosa, pois era a guardiã do castelo onde vivia Fiona, além disso, ela era a “fêmea que amedrontava os machos, vencia-os, uma alegoria a mulher na contemporaneidade, com suas batalhas e conquistas, em especial no que se refere ao mercado de trabalho.” (SANTOS, 2009, p. 38). Essa atitude de comando vivenciada pela personagem do dragão sofre mudanças quando ela conhece e se apaixona pelo Burro.

É nesse momento que podemos dizer que esta personagem pode ser considerada fragmentada ou ambígua. Um comportamento que antes lembrava o das mulheres contemporâneas, independentes, capazes de se defender, perigosas no sentido de lutar por aquilo que queriam, com a paixão repentina pelo Burro, irá desencadear numa mudança de atitude, pois segundo Santos (2009), os elogios do Burro surtiram efeito no comportamento dela, visto que a cada “cantada” o dragão se encantava mais e mais. Novamente essa personagem dragão irá representar a mulher contemporânea, ela é uma nova mulher que “oscila entre ser competitiva e, simultaneamente, atrair o sexo oposto, daí o conflito entre comportamentos antagônicos, ou seja, a fragmentação.” (p. 39).

É interessante também pensarmos até que ponto vai a questão da independência do dragão-fêmea. Na cena em que Shrek impede o casamento de Fiona, há um momento em que eles precisam de uma ajuda exterior e, então, o Burro assovia e o dragão aparece para salvá-los dos homens de Lorde Farquaad. Entretanto há uma curiosidade, o dragão está com uma espécie de coleira no pescoço, na verdade é um candelabro que Shrek deixou cair sobre o animal, na cena em que eles fugiam com Fiona do castelo. Mas na cena do casamento, o dragão aparece só depois de ser invocado pelo Burro e em seguida, o Burro e Shrek ainda montam no pescoço do dragão e este sai voando.

Imagem 18: A coleira no dragão



[Disponível em <www.google.com>; Acesso: 17/06/12]

A ideia que podemos depreender desta aparente coleira é que aquele dragão-fêmea tão independente e poderoso foi domado. Seja domado pelo amor ou domado pelo macho da relação, percebemos como este animal místico das histórias aparece aqui desprovido de toda a sua força dominante para se tornar um objeto do Burro. Ao final da história, ficamos sabendo que Burro e dragão-fêmea realmente se tornaram um casal – por mais excêntrico que isso seja – mas mesmo assim, ainda fica no ar o questionamento de que talvez o dragão-fêmea ao entregar seu amor para o Burro, tenha também entregado a sua posição de ser dominante.

A narrativa fílmica forma ao final da história casais que podemos considerar como excêntricos, no sentido de diferentes e também “ex-cêntricos” seguindo a proposta de Hutcheon (1991) no que se refere à questão de que os personagens que compõem os casais Shrek e Fiona, Burro e dragão são personagens que foram retratados de forma marginal ou como seres monstruosos pelas narrativas tradicionais. A proposta do filme *Shrek* é concernente ao conceito dos Estudos Culturais e Pós-coloniais de trabalhar com o diferente, o marginalizado e excluído, para Thomas Bonicci (2000) o pós-colonialismo visa além de várias outras questões “a subversão da forma literária patriarcal; o questionamento dos princípios básicos dos sistemas dominantes da linguagem e do pensamento.” (p. 155). É nesse mesmo caminho que o revisionismo dos contos de fadas também atua, ao pretender subjugar os significados cristalizados pela tradição, a subversão e o questionamento tornam-se elementos essenciais para esta intenção.

Quando o filme *Shrek* lida com a presença destes personagens diferentes, retratando-os como seres nada parecidos com monstros malvados, a atitude que percebemos aqui é a de questionar os significados impostos sobre esses seres. O questionamento que atravessa esses personagens pode se dirigir não só aos seres fantásticos dos contos de fadas, mas também a todas as culturas, religiões e modos de vida que se diferem dos padrões de uma cultura ocidental americana e europeia. O revisionismo presente em *Shrek* aponta para o fato de que o outro, o diferente, o excluído não deve ser julgado, devemos antes conhecê-lo, pois como há muito tempo nos diz o ditado “as aparências enganam”. Para Santos (2009) “[o] relacionamento amoroso entre a princesa e o ogro também mostra a defesa pelo antirracismo nesse discurso fílmico.” (p.63) e eu ainda acrescentaria o relacionamento do Burro com o dragão-fêmea.

Como afirma Marina Warner (1999) a metamorfose é uma presença constante nos contos de fadas. As histórias maravilhosas lidam com transformações que se dão de forma mágica ou não, podendo ocorrer através de mudanças nas características físicas, comportamentais ou ideológicas dos personagens.

O casal Fiona e Shrek ao contrário de heróis e heroínas dos contos de fadas clássicos são personagens que se modificam ao longo da narrativa. A transformação de Shrek se dá em níveis comportamentais e ideológicos, que vão acontecendo a partir da convivência com o Burro e com Fiona. Ele começa a ser menos rude com a princesa e com o Burro, passando a chamá-lo de amigo e apaixonando-se por Fiona. Já a princesa

sofre transformações nos mesmos níveis que Shrek e também no nível físico. Revelado seu segredo e o amor que ela sentia pelo ogro, Fiona aceita assumir a “forma verdadeira do amor” que no seu caso não era a de humana como esperado, mas a de uma ogra, destituída dos padrões ocidentais de beleza, forma de ogra esta considerada linda para Shrek.

A metamorfose de Fiona é então evidente quando ela aceita se tornar uma ogra para sempre, a fim de viver com Shrek. Sua transformação acontece também no momento em que ela não tenta mais viver como as princesas dos contos clássicos, ela assume para si mesma que um comportamento passivo e delicado não era possível para ela, uma mulher capaz de cuidar de si mesma, enxergando no marido a figura de um companheiro para acabar com sua solidão e não a figura de seu herói salvador.

Volto a discutir aqui a relativização das verdades, advindas do conceito da carnavalização, quando chegamos ao final do filme. A questão da verdadeira beleza é retomada na última cena, depois de casados, Shrek e Fiona partem para a lua de mel e começa a festa, com muitos personagens do mundo das fadas lá presentes, dançando ao som da cantoria do Burro que canta a música “*I’m a believer*” uma música de Neil Diamond, sendo desempenhada pela banda Smash Mouth. A fala final pertence a Shrek, como não poderia deixar de ser, já que ele é o narrador de sua própria história, que de um modo paródico fazendo jus a todo o filme diz: “E viveram feios para sempre”. A palavra “felizes” aqui cedeu seu lugar a palavra “feios”, pois a beleza revisada é uma questão fundamental para o filme.

A história ao não dizer que o casal foi feliz para sempre, possibilita que esse final tenha uma abertura, uma possibilidade de inserção de significados indo ao encontro do conceito revisionista de não imposição de ideias. Cabe a cada espectador conceber esse final da forma que quiser, inclusive caso o espectador queira dar continuidade para história, essa abertura do final do filme contribui para as suas fantasias.

Passaremos agora para as análises dos contos literários de Angela Carter. Devo antes de tudo ressaltar que a discussão dos filmes abordados não foi e acredito que nunca será completa, tendo em vista suas características revisionistas e pós-modernas. Encerro minha análise explicitando questões – ato revisionista – que pretendo deixar para quem possa se interessar por encontrar respostas ou talvez até levantar outras perguntas.

Tanto *A princesa e o sapo*, quanto *Shrek* trabalham com os conceitos de beleza interior sendo mais importante do que a beleza externa. Quais características masculinas e femininas determinariam então essa beleza? Estariam essas características ainda vinculadas a um pensamento patriarcal e sexista? Se sim, até que ponto essa valorização do interior quebra efetivamente com os padrões culturais dominantes? Sendo a valorização da beleza interior talvez ainda subjugada a um pensamento dominante, mesmo que este esteja embutido num pensamento pós-moderno, feminista, pós-colonial e multicultural, não seriam as atitudes dessas grandes indústrias cinematográficas ‘boas intenções’ que mascaram a dominação ainda atrelada a um viés hierarquizante?

CAPÍTULO 3 - As Belas feras de Angela Carter

“Tales [...] rely on repetition, but repetition that is more to do with meaning than technique. Carter, a great explorer of fantasy and fantasies, takes this as an opportunity to shed some light in obscure recesses...” Anny Crunelle-Vanrigh

Neste capítulo sairemos do cinema e entraremos no mundo da literatura, ao investirmos na discussão dos contos “A corte do Sr. Lyon” e “A noiva do tigre”. O livro *O quarto do Barba-Azul*, originalmente publicado no ano de 1979 é uma coletânea de dez contos de fadas reescritos por Angela Carter, que propõem uma releitura de versões canonizadas dos clássicos contos de fadas, por isso encontramos em cada uma das histórias da autora referências intertextuais destes outros contos mitificados em nossa cultura.

Em “O quarto do Barba-Azul” conto que abre o livro, há uma relação direta com a história do *Barba-Azul* escrita por Charles Perrault. Porém, no conto de Carter, a esposa do marquês, depois de descobrir as atrocidades do marido é salva não por uma figura masculina, como na versão de Perrault, mas por sua própria mãe que, tendo um histórico de aventuras durante sua vida de solteira, mata o genro, libertando a filha de seu terrível destino. Em “A companhia dos lobos” a intertextualidade com a narrativa de *Chapeuzinho Vermelho* também é evidente. Nessa história, a autora além de trabalhar com os elementos comuns da tradição da menina de capuz vermelho, também dialoga com a narrativa oral, através da versão que conhecemos dos camponeses franceses, pois a menina além de despir-se lentamente para o lobo, como num *strip-tease*, também deita-se na cama com o lobo que a envolve em seus braços. Em outras histórias, como “A garota de neve” temos a presença de mais de um conto de fadas, é *Branca de neve* nas versões que conhecemos da madrasta invejosa. Na história a menina era a criação do desejo do pai e não propriamente a filha do pai, ele queria uma garota (e não uma filha) de pele branca, boca vermelha e de cabelo negro com quem pudesse se deitar.

A escritora Angela Carter nasceu em 1940, na Inglaterra, e faleceu, no mesmo país, em 1992. Lá, ela formou-se em Literatura pela Universidade de Bristol. Seus escritos, que variam do romance ao ensaio e dos contos até obras de não-ficção têm como característica marcante o posicionamento feminista da autora. Em *O quarto do Barba-Azul* todos os contos de alguma forma são reinterpretações da condição da mulher em sociedade e de suas capacidades como sujeito, escrita que se difere da visão

patriarcal sobre a condição feminina. No prefácio deste livro, Vivian Wyler nos diz que Angela Carter traz nas releituras de seus contos “uma mulher que possa usar a razão e os sentimentos de igual maneira, que não tenha que ser necessariamente piedosa, compassiva, amorosa, ou especialmente até maternal. Em seu livro homens e mulheres trocam de papéis e a fraca pode se tornar forte”. (1999, p. XVI).

Autora de vários romances, além de livros de contos a escritora produziu a sua ficção entre as décadas de 1960 e 1990, tendo seu nome e sua literatura atrelados aos mais diferentes rótulos: literatura fantástica, realismo mágico, ficção científica e, em especial, pós-moderna. Os principais temas tratados na ficção de Angela Carter trazem questões relacionadas ao sexo, à violência e ao feminismo, sendo seus personagens carregados de características lascivas e até sinistras, e, além disso, “Carter se distingue ainda pela riqueza de seu estilo, vocabulário, imagens e alusões raramente encontrados em muitos escritores modernos”. (BONICCI, 2000, p.165).

Na opinião de Roemer e Bacchilega (2001) o aspecto mais sedutor do talento de Angela Carter refere-se à sua capacidade de misturar evocações ao erotismo, ao relacionamento bissexual entre os gêneros e de agregar tudo isso a um tipo de imaginação surreal (p. 28). Sendo a narrativa de Carter composta por um diálogo crítico que parte dos significados cristalizados pelos contos de fadas e suas histórias tradicionalmente conhecidas, podemos afirmar que seus contos de fadas literários não são criados a partir de uma simples relação com a tradição, mas há uma intensificação e uma modificação nos modos de contar essas narrativas que foram consagradas pela sociedade. (ROEMER e BACCHILEGA, 2001, p. 11).

Os contos de fadas de Carter são histórias, então, que partiram de versões consagradas pela tradição oral e que, posteriormente, foram imortalizadas através das obras literárias e fílmicas de artistas como Perrault, os Irmãos Grimm, Madame de Beaumont e também Walt Disney. Para os estudiosos da literatura da autora, como suas histórias partem de versões orais, escritas e fílmicas, suas obras propiciam aos leitores reflexões acerca das perspectivas ideológicas inseridas nas variadas épocas em que tais obras clássicas foram produzidas. Essa questão do trabalho com as ideologias presentes nas histórias clássicas é encontrada na escrita de Carter através de um fenômeno que Roemer e Bacchilega (2001) classificam como um processo cíclico e ininterrupto de produção de narrativas de contos de fadas.

Esse processo de reescrever histórias, bem como repensar suas ideologias dominantes, é característico da produção ficcional de Carter. Atrelado a este conceito

revisionista de sugerir um pensamento outro, que não o da dominação, Joana Passos (1996) observa que o movimento feminista é de fundamental importância para compreendermos a lógica da escrita de Angela Carter, isso torna-se possível quando abordamos “o movimento feminista enquanto teoria política e cultural que procura levar a cabo o projeto de transformação social, tanto a nível do coletivo, como do individual.” (p. 3).

Jack Zipes (1993) relaciona as produções contemporâneas de Angela Carter dizendo que suas obras conseguiram alcançar a capacidade de subverter o discurso masculino que dominou os contos de fadas, a autora subverteu esse discurso de um modo que conseguiu dar valor a questões voltadas para os interesses femininos, antes reprimidos pelas narrativas tradicionais. Além disso, o teórico afirma também que os tão previsíveis finais felizes que significavam a hegemonia masculina e o fechamento das narrativas são metaforicamente explodidos e colocados em questão pelos autores contemporâneos. (p. 157). Desse modo, ao “explodir” e questionar as convenções impostas pelas narrativas de contos de fadas, a escrita de Angela Carter propicia uma alteração nos significados advindos das leituras das histórias clássicas que se firmaram como um cânone da cultura ocidental, adquirindo inclusive características míticas.

Como já dissemos nos capítulos anteriores, o revisionismo nos contos de fadas tem uma relação intrínseca com as ideias do pós-modernismo, principalmente no que se refere aos diálogos e ressignificações que ambos se propõem a fazer com os pensamentos dominantes do passado – contos clássicos – à luz de um contexto no presente – as reescritas contemporâneas. O termo revisionismo pós-moderno surge então como uma forma de agregar os dois conceitos de modo a tratar das escritas subversivas dos contos de fadas. Sendo assim, as produções escritas que surgem deste ideal revisionista e pós-moderno são chamadas de contos de fadas literários, como é o caso da obra da autora aqui estudada, diferenciando-se das produções fílmicas também inseridas neste contexto pós-moderno.

Os revisionismos pós-modernos, entretanto, não remontam, não reconstroem os contos de fadas que eles quebram em fragmentos em um novo conto de fada. Ao invés disso, eles expõem os artifícios do conto de fada e nos deixam conscientes de que existem modos diferentes de moldar e de enxergar as histórias. (ZIPES, 1993, p. 157-158)¹².

¹² The postmodern revisions, however, do not reassemble the fairy tales that they break down into fragments into a new whole. Instead, they expose the artifice of the fairy tale and make us aware that there are different ways to shape and view the stories.

Antes de partirmos para a análise dos contos literários, iremos ressaltar algumas características importantes presentes no conto clássico *A Bela e a Fera*, visto que as duas narrativas de Angela Carter tomam esse conto como ponto de partida para a constituição de seus enredos. A história em que o conto de Carter se baseou, foi escrita por Madame Le Prince de Beaumont, contexto em que a França do século XVIII vivia o período das expansões territoriais. Por esse motivo, as guerras eram constantes, homens na idade adulta da época eram recrutados para lutar pelo país e então, eles saíam de suas casas, deixando familiares, pais, mulheres e filhos para trás. Com o passar do tempo e das guerras, alguns desses soldados não retornavam para seus lares.

Desse modo, sobravam poucos homens mais jovens com idade para contrair o primeiro matrimônio, pois ou eles pereciam na guerra ou voltavam para casa com alguma invalidez. O número de donzelas disponíveis para o casamento era maior que a quantidade de jovens moços, assim naquela sociedade, quem estava à disposição para contrair matrimônio eram alguns senhores, viúvos ou homens mais velhos, que queriam ou precisavam de uma esposa para cuidar deles e de sua saúde ou para lhes fazer companhia. (Cf Zipes, 1993; Gould, 2007).

Durantes os salões na corte francesa em que havia as contações de histórias, narradas tanto por homens, quanto por mulheres – ou seja, era um momento em que as mulheres podiam ser ouvidas e admiradas – Madame de Beaumont foi quem adaptou e contou a história mais conhecida de *A Bela e a Fera*, que já havia sido contada também por Madame D'Aulnoy e por Madame Gabrielle de Villeneuve, como nos afirma Jack Zipes (1993). A versão de “A Bela e a Fera” é considerada a mais antiga, e diz respeito ao mito de “Eros e Psique”, datado do século 2 d.C e encontrado no romance de Apuleio, *Metamorphoses* ou *Asno de Ouro*. (MARTINS, 2005).

O conto escrito por Beaumont no século XVIII é uma versão para crianças que visava atingir, principalmente, as jovens moças da sociedade de forma a ensiná-las como se tornarem meninas bem educadas, além disso o conto também tinha como moral da história incentivar que as belas meninas da aristocracia francesa aceitassem o casamento com homens mais velhos, até idosos, mais experientes do que elas – as Feras. Visto que elas poderiam se apaixonar por esses senhores, detentores de riquezas, os quais eram capazes de auxiliar financeiramente suas famílias e assim com o passar do tempo e com a convivência as meninas aprenderiam a amá-los como maridos.

Portanto, a história não visava somente educar as meninas quanto à aceitação de homens mais velhos. A moral da história ensinava para elas sobre a importância de obedecer e valorizar as ordens do pai, a figura de maior autoridade dentro de suas casas. Na história, mesmo com o pai falido e a família praticamente destruída financeiramente, Bela continua a admirar a figura paterna e suas qualidades e oferece sua vida, numa forma de sacrifício indo morar no castelo com a Fera, em troca da liberdade e da vida do pai. A menina prova sua devoção ao pai através da passagem: “Já que o monstro gostaria de aceitar uma das suas filhas, quero entregar-me a toda a sua fúria, e sinto-me muito feliz, pois, morrendo, terei a alegria de salvar o meu pai e de lhe provar a minha ternura.” (BEAUMONT, 2007, p. 29). Para Zipes, “*A Bela e a Fera* originou um conto para um gênero específico, com a intenção de inculcar um senso de boas maneiras nas garotinhas. O que é bom senso? É o senso de sacrificar uma vida pelos erros de um pai, aprender a amar uma besta humana feia, não importando quais poderão ser as consequências.” (1993, p. 32).¹³.

A Bela desse conto clássico é uma menina meiga, dócil, e muito linda, que devido a essas qualidades, causava inveja nas irmãs. Ainda que a família estivesse passando por dificuldades devido à falência do pai – e isso significava que as filhas provavelmente não arranjariam um bom marido, porque não teriam dinheiro para pagar um dote alto, nem teriam vestidos e joias caras –, Bela continuava a amar e respeitar o pai, e o mesmo sentimento para com o pai não era demonstrado pelas outras filhas. A menina também era muito humilde, enquanto suas irmãs desejavam roupas e joias. Tudo que ela pediu ao pai, quando o mesmo viajou, foi a rosa mais linda que ele encontrasse.

Em momento algum da narrativa, a personagem se rebela quanto ao fato de que ela deveria substituir o pai no cumprimento do castigo imposto pela Fera, tendo de ir viver no seu castelo, correndo o risco de ser devorada por ela. Bela não somente vai ao encontro da Fera, contraindo para si a dívida paterna, como também depois de já estar morando no castelo, ao descobrir que seu pai encontrava-se enfermo, apieda-se do homem e implora à Fera para ir vê-lo. Mesmo com o fato do casal estar começando a se apaixonar um pelo outro, Bela prefere abandonar seu atual amor, para cuidar do pai. Ela

¹³ Beauty and the Beast originated a sex-specific tale intended to inculcate a sense of good manners in little girls. What is good sense? The sense of sacrifice one's life for the mistakes of one's father, learn to love an ugly beastman, no matter what the consequences may be. (ZIPES, 1993, p. 32)

diz para a Fera: “Poderia prometer-lhe, é um fato, nunca mais deixá-lo. Mas tenho tanta vontade de rever meu pai que morrerei de dor se você me recusar esse prazer.” (BEAUMONT, 2007, p. 37).

O “ensinamento” ou a moral que retiramos da história, portanto, é de que as moças devem sempre respeitar e adorar o pai, já que ele é o responsável pela família e por sua sustentação. Quando esse patriarca encontra-se em perigo, é dever das filhas se sacrificarem sem contestação, mesmo que esse sacrifício seja um iminente encontro com a morte ou até com uma Fera. A filha pode então ser recompensada por esse ato, encontrando no “monstro” um companheiro fiel e apaixonado, além da garantia de que a vida pode lhe ser generosa proporcionando a essa boa menina uma vida de riquezas e de ostentação, como é o que acontece com Bela, no final da narrativa.

O conto visto por um viés psicanalítico trata-se, para Joan Gould, de uma “crônica” sobre o sexo. Para ela, *A Bela e a Fera* envolve “sexo e corpos que abarcam três níveis de criação – deuses, animais e seres humanos, com uma virgem humana como a meta da Fera. Isso significa que as histórias envolvem medo, desejo, repugnância e transformação, bem como o choque que tomamos quando outra criatura penetra nossa consciência.” (2007, p. 158). Se pensarmos nessa teoria da sexualidade, Bela é uma linda donzela virgem que aceita ir de encontro a um destino – que inicialmente parece terrível – mas graças a essa experiência, com o passar do tempo, ela tem a oportunidade de descobrir a si mesma ao conhecer o outro (a Fera).

Nos contatos iniciais com a Fera, a menina sentia medo e repugnância desta, será com a convivência que ela aprenderá a dominar seus temores e então, reconhecer no outro um cavalheiro, um homem civilizado, que a corteja e que lhe é devoto. É só então com a experiência que Bela consegue enxergar no interior daquele ser uma beleza escondida, sendo essa beleza que fará com que ela se liberte de seus medos e consiga amar, provocando uma transformação na Fera, que então se tornará um belo príncipe.

3.1. As atitudes ambíguas e subversivas das Belas de Carter

Dando continuidade ao desenvolvimento desta dissertação, passaremos agora para análise dos contos contemporâneos “A corte do Sr. Lyon” e “A noiva do tigre” que dialogam com o conto *A Bela e a Fera*, conforme já discutido no item anterior, em especial com a versão escrita pela francesa Madame de Beaumont.

Primeiramente, acredito ser relevante ressaltar o belíssimo trabalho que Angela Carter realiza ao reescrever a história de *A Bela e a Fera*, por meio desses dois contos. Para além das questões ideológicas, a autora realizou um primor literário com um trabalho cuidadoso com as metáforas e com o refinamento das palavras, proporcionando, ao leitor, narrativas ricas em força imagética, tanto na descrição dos cenários quanto das personagens.

No livro *O quarto do Barba-Azul* a que pertencem os contos, tais histórias estão dispostas de modo sequencial, “A corte do Sr. Lyon” é o segundo conto do livro e na sequência deste, temos “A noiva do tigre”. Acredito que depois de uma leitura crítica destas duas histórias, pode-se afirmar que a forma como elas estão apresentadas no livro não é a aleatória, pois a narrativa do Sr. Lyon tem significados que estão ainda muito atrelados àqueles propostos pela história de Beaumont, enquanto que no conto da noiva do tigre o revisionismo aparece de modo mais subversivo, como veremos no desenvolvimento das análises. Tal disponibilização dos contos seria então uma forma de dar continuidade à releitura de uma mesma história, pois lemos primeiro a narrativa do Sr. Lyon, que alude ao conto de Beaumont de uma forma aparentemente reprodutora e não revisora e, em seguida, esta mesma história seria continuada ou até transgredida por meio da reescrita do conto da noiva do tigre.

Partindo do conto “A noiva do tigre”, veremos que seu caráter revisionista é ressaltado em toda a narrativa; o tom amargo com que a personagem-narradora – Bela – descreve os fatos ocorridos, carregados de uma ironia crítica, revelando até um ódio pela figura do pai, demonstra que esse tipo de discurso crítico da protagonista é algo marcante na narrativa, visto que está é uma postura que vai contra a Bela do conto clássico. Na história de Beaumont, como vimos, a personagem é condescendente com os erros do pai e sente apenas medo da Fera, até o momento em que a conhece melhor.

Já na história da Sra. Lyon, há também a presença do fator revisionista, mas ele não tem uma característica tão subversiva quanto o conto que o sucede. A personagem Bela apresenta uma dualidade nas suas atitudes e pensamentos, pois eles se contradizem em alguns momentos; ela, a todo tempo, é descrita de forma ambígua. A fotografia da menina que o pai mostra para a Fera ressalta a sua “doçura e gravidade”, fato que parece fazer com que a Fera mude de ideia quanto a matar o homem e ordena que aquela moça vá visitá-lo no castelo. A forma como o conto descreve os sentimentos de Bela para com a Fera são também marcados por essa dualidade, durante um jantar a dois, a menina observa seu anfitrião e “[f]ascinada, quase amedrontada, observou o jogo de luz

do fogo nas orlas douradas de sua juba” (CARTER, 1999, p. 72). Mais à frente, já se habituando à convivência com um animal tão peculiar, a narrativa descreve as sensações confusas de Bela como moradora do castelo da Fera. “O encanto desse lugar lindo, triste e brilhante envolveu-a e percebeu que, apesar de tudo, sentia-se feliz ali.” (p. 73).

A menina Bela, antes de se tornar a Sra. Lyon, ocupa uma posição ambígua entre ser menina e ser mulher, ela é dócil e de uma gravidade ímpar ao mesmo tempo, o que significaria que ela carrega em si a docilidade de uma criança e a seriedade de uma adulta. Essa sua ingenuidade infantil e sua curiosidade sexual de mulher a fazem sentir medo e interesse pela Fera. Ela é feliz por estar naquele lugar surreal, mas triste devido às causas que a levaram para lá. Sua ambiguidade então pode ser uma referência à sua transformação de menina em mulher, o desabrochar da moça, que é possibilitado pelo contato com a Fera. Bela expressa feminilidade nas suas atitudes ingênuas e delicadas e na sua beleza pueril, mas quando ela começa a crescer, numa espécie de transformação de criança para adulta, esta beleza adquire um tom de seriedade, que pode ser vista de forma sensual pela Fera que a admira desde o momento em que vê sua fotografia.

A ingenuidade de Bela não é tão grande quando comparada à da protagonista da história de Beaumont, ao contrário desta, a Bela de Carter consegue, por exemplo, reconhecer e admirar sua própria beleza, “depois do jantar que se seguiu ao teatro, ela tirou os brincos em frente ao espelho: Bela. [...] ela com demasiada frequência sorria para si própria diante dos espelhos” (p. 75). É talvez por se enxergar como uma mulher bonita que ela tenha a capacidade de despertar o interesse do Sr. Lyon, é como se a garota soubesse que era objeto de admiração de seu anfitrião, causando nela um sentimento de medo, e ainda de atração para com um ser tão animalesco.

Quando ela ia se levantar, ele se atirou a seus pés e enterrou a cabeça em seu regaço. Ela ficou hirta, como pregada ao chão; sentiu-lhe a respiração quente nos seus dedos, os pelos duros do focinho tocando-lhe a pele, a língua rugosa, e então, cheia de compaixão, percebeu: Ele está apenas beijando-me as mãos. (1999, p.73).

Nesta passagem vemos como um simples beijo na mão é descrito em detalhes, de forma a ressaltar características físicas (a respiração ofegante, o pelo, a língua) da Fera que aludem a uma erotização daquele momento vivido pelo casal. A personagem nesta passagem ambígua de demonstração de carinho e de sensualidade, para ela desconhecido, se assusta, mas ao mesmo tempo sente compaixão pelo Sr. Lyon, fato que reafirma o caráter ambíguo de uma menina que está descobrindo sua sexualidade, saindo da idade infantil, tudo isso permeado pela convivência com um ser monstruoso.

Pensando agora no conto “A noiva do tigre” e na relação da protagonista com o pai, veremos como o sentimento de Bela pela figura paterna é baseado na raiva e no desgosto. Devido ao seu vício pelo jogo, o pai foi quem levou a família à falência, o que desencadeou na triste morte da mãe e, durante um jogo de cartas com a Fera, tendo perdido tudo que lhe restava e sem ter mais nada para apostar, ele perdeu, por fim, sua “inestimável pérola”, a própria filha. Na condição de objeto de aposta, Bela nada mais tinha a fazer senão aceitar seu novo destino junto àquela misteriosa Fera, porém seus sentimentos não eram de conformação, como os da personagem do conto de Beaumont, nem somente de um medo desconhecido – como no caso da Sra. Lyon. Ela deixa claro seu ódio pelo pai, quando descobre que ele estava sofrendo pela perda da filha, “[o] quê, seu idiota, ainda está chorando? E bêbado também.” (p. 98), e na passagem seguinte “O jogo é uma doença. Meu pai dizia que me amava, mas lançou a filha ao acaso das cartas” (p. 87), Bela é cética quanto ao amor que o pai dizia sentir por ela. Esta personagem, ao invés de ver o pai como um herói, assim como as outras Belas das histórias clássicas, é muito crítica ante as atitudes dele para com ela. De acordo com Madonna Kolbenchlag,

A Bela e a Fera é a representação simbólica da alma que passa pelo processo de exorcizar as imagens patriarcais – tanto as benevolentes como as ameaçadoras – que detinham algum poder. Não há a figura da mãe nessa fábula, só a do pai, que é a fonte da dependência doméstica, social e religiosa das mulheres. (1990, p.224).

A atitude de Bela é mesmo a de tentar exorcizar a figura paterna, porém o conto descreve isto de um modo subversivo, uma vez que a menina não sente afeto, nem compaixão e sua vontade de exorcizá-lo é devido aos sofrimentos causados por ele até então. O pai da garota deveria ser sua fonte de dependência, mas é o erro dele que causa uma iminente ruína na vida da protagonista. É por essa visão consciente dos problemas paternos, que a garota não se comove com o sofrimento dele na despedida: “Corri as cortinas para esconder o adeus de meu pai; meu ódio era cortante como um vidro partido.” (p. 90). Essa nova Bela que se faz presente nesse conto em muito transgride a posição de moça bem educada, que acata as imposições patriarcais sem criticá-las e vê o pai como uma figura hierárquica que impõe respeito.

Esta personagem não se sente na obrigação de ter compaixão pelo sofrimento paterno, ela é capaz de julgar criticamente as ações das pessoas que a rodeiam, destituindo-as de uma aura idealizada de perfeição. Percebemos isso quando Bela ressalta sua amargura por estar na casa da Fera na condição de objeto de barganha.

Sabendo que a única forma de ser privada de viver de forma cativa é tendo que mostrar-se nua para o monstro. A garota compreende o que ela deve fazer para sair do palácio da Fera, agir da mesma forma que agiria uma prostituta, pois sua nudez e sua pureza são os valores de troca que ela poderia barganhar. Então ela diz à Fera que fará o que ela deseja, levantando as saias até a altura da cintura.

Poderá então visitar-me uma vez, mas só uma; em seguida, devem levar-me diretamente para a cidade e deixar-me em praça pública. Se me quiser dar dinheiro terei gosto em recebê-lo. Mas tenho de acentuar que deve dar-me exatamente a mesma quantia que daria a qualquer outra mulher nessas circunstâncias. (1999, p. 96).

Ao dizer que iria se portar como uma prostituta para a Fera, Bela tem consciência que havia atingido os sentimentos de seu anfitrião, deixando-o envergonhado de seu pedido. Mas ela não se arrepende de tal coisa, na verdade era o que ela desejava, fazer com que a Fera sofresse ante sua vontade de ver uma jovem nua.

A transgressão de Carter, através de Bela, não se dá somente nessa passagem em que a personagem, tendo como antecessoras Belas que agiam como inocentes meninas, aceita ser tratada como uma prostituta para conseguir sua liberdade. Mesmo que o pedido da Fera tenha sido somente para que Bela se mostrasse nua e não para que eles se deitassem juntos, tal pedido ainda era visto pela moça como uma venda de seu corpo. O ato transgressor é mais radical nesta narrativa de Carter pelo fato de a escritora outorgar voz narrativa à personagem feminina. A garota usando de sua posição de sujeito que fala, não hesita em expressar-se com sinceridade quanto à sua indignação com o pai e com o desejo daquilo que ela considerava ser um monstro. Logo na abertura do conto, nossa narradora deixa claro sua posição subjugada e a denuncia através do primeiro parágrafo: “Meu pai perdeu-me num jogo de cartas para a Fera.” (1999, p.83). Nesse aparentemente simples e sintético parágrafo que abre o conto, a personagem deixa claro seu descontentamento com sua situação de objeto de aposta.

Além disso, vemos que a história mesmo sendo uma reescrita de um conto de fadas não se inicia com a idealização proveniente do “Era uma vez”, mas faz o oposto, a narração começa com a personagem contando um fato real de sua vida, talvez até chocante, do infortúnio acontecido com ela que além de ter sido vítima do vício do pai, também teve seu destino indo parar nas mãos de uma Fera.

O conto, portanto, é narrado em primeira pessoa e de forma reminescente. A personagem Bela é também narradora de sua própria história, de modo que ela contará os fatos já os tendo vivenciado. Depreendemos disso que, uma vez que a ação já fora

finalizada, o narrador-personagem ao voltar-se para a história a fim de contá-la, poderá vivenciar tudo novamente, podendo também repensar e analisar os fatos ocorridos. Essa atitude reminescente pode ser vista com desconfiança por parte de um leitor crítico, uma vez que sendo a narradora também a personagem que conta os fatos a partir de sua própria perspectiva, somos levados a confiar em tudo o que a protagonista nos conta, assim, torcemos pelo logro da personagem e contra seu pai e a Fera. Vendo a história pelos olhos de Bela, somos transportados para uma nova posição como leitores, pois iremos agora ver os fatos através da perspectiva feminina e não por um viés patriarcal, como são narrados os contos de fadas clássicos.

Esse movimento de dar voz à personagem, como o faz Angela Carter é uma inovação tanto na história de *A Bela e a Fera*, quanto na tradição dos contos de fadas. Maria Cristina Martins (2005) abordando essa característica de possibilitar que a personagem seja a narradora da própria história, destaca a noção de deslocamento narrativo. Martins afirma que esse deslocamento

implica uma mudança do ponto de vista em relação à narrativa tradicional, dando voz a quem antes não a possuía nesse discurso. [...] No caso específico dos contos de fadas, essa estratégia abre a possibilidade de dar voz, então, às personagens femininas. (2005, p.31).

Angela Carter, portanto, dá oportunidade para que Bela tenha o controle de sua própria história no âmbito da narração. Esse fato tem um caráter marcadamente revisionista, pois quebra com a tradição patriarcal dos contos de fadas de emudecer as personagens femininas. Nestas histórias clássicas, quem tem voz são somente aqueles que são ativos, ou seja, o herói salvador e a bruxa ou a fada má. Cabe às princesas e às donzelas manterem-se caladas ante as situações que vivenciam, sem reclamar de seus sofrimentos e sem exaltar suas alegrias. As princesas se expressam quando cantam – fato mais presente nos filmes de Disney – essa é a oportunidade que elas têm para serem ouvidas.

Mesmo que “A noiva do tigre” seja um conto narrado pela personagem principal por meio de um discurso direto, percebemos que em alguns momentos da narração há uma voz “off” que se posiciona sobre a história, que não é a voz da narradora Bela. A teórica Joana Passos (1996) comenta que por meio de uma ficção pós-moderna, Angela Carter fragmenta a voz do narrador de modo a interferir em momentos da história, que poderíamos nomear de “narrador comentador”. Este narrador não tem um comprometimento de narrar a ação de modo indiferente, pois ele se posiciona ante aos

acontecimentos, por este motivo há a inscrição de um elemento de dúvida quanto à verdade dos fatos comentados. Por participar da história através de comentários críticos, esta voz do narrador seria um diálogo do leitor implícito com a narrativa. (PASSOS, 1996).

Ao contrário do que acontece em “A noiva do tigre”, no conto “A corte do Sr. Lyon” a narração é feita em terceira pessoa, por meio de um narrador onisciente que descreve os fatos ocorridos, as sensações e os pensamentos de Bela. A personagem não tem o controle de sua voz, consecutivamente nem de suas escolhas e tal fato seria mais uma aproximação da estrutura narrativa do conto de Beaumont. Se entendermos a intertextualidade, a partir do que é sugerido pelo pensamento de Bakhtin, todo texto é como “um mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto.” (KRISTEVA, 1974, p. 64) e transportarmos essa noção para o conto de Carter, veremos que mesmo que este conto contemporâneo tenha uma relação intertextual com a história clássica, tal relação é permeada primeiro pela absorção e em seguida pela transformação deste primeiro texto em um texto novo, e no caso de Carter, um texto crítico.

Assim, compreendemos que a personagem não tem voz na narração de sua própria história como acontece em “A noiva do tigre”, e que sua voz é abafada como acontece na história clássica. Verificamos que o narrador onisciente não é o mesmo narrador de Beaumont, pois a perspectiva pela qual ele descreve os fatos ocorridos tem uma sutil crítica ao conto que lhe origina.

Parecia-lhe haver nessa casa uma forte e silenciosa pressão sobre ela, como se estivesse debaixo d’água, e, quando viu as grandes patas nos braços da cadeira, pensou: elas são para a morte de delicados herbívoros. E pensava que era um deles, ela, a Srta. Cordeirinho, sem mácula, pronta para o sacrifício. (1999, p. 70).

Esta passagem é o momento em que compreendemos a posição de ser subjugado de Bela ante a animalidade do Sr. Lyon. Quem conta isso é o narrador, de modo que não sabemos se essa visão parte da própria Bela ou se é o narrador quem, de forma crítica, nos conta a real situação de submissão da menina. Há também a presença de uma ironia refinada, pois ao invés de ser descrita como uma mulher ativa, dominadora, Bela nada mais é que um cordeirinho, animal que deve obediência a animais ferozes, e que Carter mostra como sendo a autoridade do pai e da leonina Fera.

Outra característica importante presente na narrativa do conto da Sra. Lyon é que ele apresenta uma estrutura fílmica, com sequências, elipses e cortes abruptos. A atitude

de Carter causa uma inversão na relação dos contos de fadas escritos com as versões fílmicas, pois tradicionalmente temos os filmes se inspirando nas histórias literárias para produzirem os roteiros e o que aconteceu aqui foi o contrário, pois Carter usou de elementos do cinema no desenvolvimento do conto literário. De acordo com Anny Crunelle-Vanrigh (2001) o conto “A corte do Sr. Lyon” é extremamente intertextual, sendo que uma dessas intertextualidades aparecem na relação do conto com o filme de Jean Cocteau *La Belle et La Bête* (1946) que também é uma releitura da versão de Beaumont.

Para exemplificarmos essa presença da estrutura fílmica na história de Carter, pensemos no momento (ou na cena) em que o pai de Bela arranca a rosa branca e a Fera lhe aparece rugindo. Depois de mostrar a fotografia da filha, a Fera se acalma e exige que o homem trouxesse a garota para jantar. Acabado este momento, temos um novo parágrafo e há um corte abrupto nos acontecimentos narrados, pois saímos da cena da Fera exigindo a presença do pai e de Bela e já somos transportados para o momento em que Bela está jantando no palácio com a Fera. A narrativa deste conto é dividida em cenas que nos transportam por meio de *flash-backs* e *flash-forwards* – elementos utilizados pelo cinema – para o desenvolvimento das ações.

Retomando a característica ativa da Bela, noiva do tigre, que é detentora da própria voz para contar sua história, Martins diz que Carter, ao colocar Bela como narradora “confere a essa personagem feminina a chance de alterar radicalmente o final da história tradicional.” (2005, p. 126). E vemos então, como o desfecho da história quebra com os padrões de comportamento e de beleza ao inserir a animalidade e a sexualidade como qualidades naturais do ser humano. Quando Bela vai nua para os aposentos da Fera, há uma inversão dos papéis, pois ela se transforma também em Fera.

O modo como é descrita a transformação da moça é uma linda imagem em que vemos as lambidas da Fera retirando vagarosamente os resquícios de humanidade em Bela: “E cada vez que lambia rasgava pele e mais pele, todas as peles de uma vida no mundo – deixando uma nascente pátina de pelos brilhantes. Meus brincos remudaram-se em água e caíram-me pelos ombros; sacudi as gotas de meu lindíssimo pelo.” (1999, p. 111). A imagem que vemos é de uma transição no âmbito do maravilhoso, do humano para o animal. Com as lambidas da Fera, o que antes era pele torna-se pelo e Bela está feliz com sua nova forma e beleza.

Esse final inovador e transgressor para a história é novamente uma subversão dos significados dos contos clássicos. Um novo significado de belo é inserido com a

transformação da protagonista em animal. Além disso, há toda uma sexualidade presente no modo como se dá a transformação e a protagonista não é punida por esse contato com seu lado sexual, como poderiam fazer os contos tradicionais devido aos tabus impostos às mulheres. Ao contrário, nesse conto temos a valorização das condições animalizadas e sexuais que os humanos possuem em sua constituição física e psíquica.

Podemos ver a valorização daquilo que se relaciona com o animal, como o instinto, a relação com o natural, ou seja, a não tentativa de transparecer-se como algo que se difira do animal, como no caso da Fera. Em contato com a sociedade, a Fera usa um perfume estonteante, “cheiro demasiado forte de almiscareiro roxo.” (1999, p. 86) e na mesma página Bela se pergunta “a que ele deve cheirar para precisar de tal camuflagem?”. Depois, quando procura a Fera em seus aposentos, Bela descobre qual era seu odor natural: “Cheirava a pele e urina.” (1999, p. 109), e isso não é motivo de asco para ela, na verdade é encarado como algo natural, já que se trata da característica animalesca da Fera.

A inversão na transformação – a Bela que vira Fera – é mais uma vez (como aconteceu com a Fiona de *Shrek*) a personagem feminina assumindo o controle de sua vida. Há um apagamento da passividade nas atitudes de Bela, pois ao escolher se transformar, ela está decidindo seu próprio destino, bem como indo de encontro à sua sexualidade e, portanto, aceitando a maturidade sexual ao passar de menina-bela para mulher-animal. Assim “o humano/ cultural é unido ao animal/natural” (FUNCK, 2002, p. 22).

Afirmo que as duas histórias de Carter valorizam a relação do humano com seu lado animal. Em “A corte do Sr. Lyon” o conto apresenta dois mundos, o animalesco, selvagem e instintivo, personalizado na figura do Sr. Lyon, mundo este que está subjugado ao mundo civilizado, ao centro urbano, representado pela cidade de Londres, que faz com que Bela, vivendo os deleites da cidade, quase se esqueça completamente da Fera, que significa o contato da menina com seu lado animalesco. O desfecho do conto nos mostra que a menina, mesmo tendo sido feliz nos seus dias de luxo em Londres, vivendo tal qual uma moça burguesa, indo a teatros, comprando roupas e peles, escolhe uma vida mais natural, longe das fantasias proporcionadas pelo mundo capitalista civilizado.

A animalidade de Bela é aflorada quando ela se esquece das diferenças existentes entre ela e a Fera e a salva da morte cobrindo-a de beijos e de lágrimas, que

ao tocarem o animal provocam-lhe a transformação de animal em homem. Por fim, o conto nos diz que “O Sr. E a Sra. Lyon passeiam pelo jardim...” (1999, p. 79), assim, compreendemos que ao aceitar a existência de diferenças com a Fera e a animalidade nata presente nos dois, Bela é a causa da salvação da Fera e da sua transformação em humano.

A ambiguidade do nome Sr. e Sra. Lyon, meio humano, meio animal sugere suas naturezas dualizadas. Este instante final de indecisão nos distancia do conto de Beaumont de virtude recompensada e de humanidade restaurada. (CRUNELLE-VANRIGH, 2001, p. 133).¹⁴

A valorização da animalidade do homem é mais explícita em “A noiva do tigre”, pois a metamorfose ocorre com a mulher, que sai de sua condição de humana para a de tigresa. Ao ficar nua para a Fera, o que Bela faz é se desvincular da dominação ideológica advinda da ama, do pai e do pensamento patriarcal, ela reflete: “não é natural que a humanidade ande nua, pelo menos desde que tapamos o baixo-ventre com folhas de parreira.” (1999, p. 108). Entretanto a sensação de liberdade proporcionada pela nudez causa em Bela uma necessidade de naturalidade, uma vontade de ser ela mesma, longe da dominação dos outros, e então Bela se doma e vai ao encontro da fera, do animal que existia dentro dela.

Numa passagem da cena final do conto, Bela está sentada na cama da Fera que começa a ronronar, talvez de felicidade pelo fato da garota querer estar em sua companhia e é quando se segue a transformação do palácio, que à medida que a Fera ronrona e se aproxima de Bela, vai saindo da escuridão e uma luz branca começa a entrar, as telhas caem, as paredes dançam e Bela pensa: “Vai cair tudo, tudo vai se desintegrar.” (1999, p. 110). A casa se desfazendo é uma metáfora para o esfacelamento do pensamento patriarcal que ainda vivia dentro de Bela, a cada telha caída, cai por terra também as dominações que se insidiam sobre a protagonista, e ao destruir tudo isso, a moça poderá finalmente encontrar sua força animal, transformando-se em Fera.

A sexualidade em *A Bela e a Fera* é uma importante questão para o caráter revisionista da história. Visto por uma perspectiva psicanalítica, o conto aborda também a passagem da condição de menina para a de mulher. Para além da relação pai e filha, existe também a relação Bela e Fera, que marca esse momento em que a garota irá entrar em contato com um outro homem, que não seja seu pai, que a deseja

¹⁴ The equivocal name of Mr and Mrs Lyon, half human, half animal, epitomizes their ambiguous nature. This final instance of undecidability takes us a long way from Beaumont’s fable of virtue recompensed and humanity restored. (CRUNELLE-VANRIGH, 2001, p. 133).

sexualmente. Este é um período de transformação, em que existem medos, inseguranças, incertezas e que resulta, no caso das histórias, no desabrochar de uma Bela mais madura. KOLBENCHLAG (1990), MARTINS (2005), GOULD (2007).

Ressalto a visão que Bela possui sobre a Fera em “A noiva do tigre”. Há uma ambiguidade na descrição inicial da criatura, pois a protagonista parece sentir-se tanto atraída quanto amedrontada ante a animalidade da Fera, tal qual acontece com a Bela do conto anterior de Carter.

Uma forma escura, felina, grande, de pelo rajado, harmonicamente selvagem, e cor de madeira queimada. A pesada cabeça, abobadada, tão terrível que ele tinha de a esconder. Que músculos flexíveis, que andar profundo! A veemência aniquiladora dos olhos, semelhantes a dois sóis gêmeos. (1999, p. 105).

A Fera neste conto pode ser vista como o “símbolo de uma sexualidade autêntica e plenamente realizada, que as mulheres devem aprender a aceitar para se tornarem adultas heterossexuais normais” (Warner, 1999, p. 349). A narração de Bela como na passagem acima ressalta o sentimento ambíguo da garota ante aquele animal detentor de uma virilidade, com músculos salientes, uma pele de cor escura e de uma selvageria natural, a Fera é a descrição do que seria o estereótipo de um homem belo e sensual. E, como Marina Warner afirmou Bela, sendo uma garota, virgem e inocente, aprende a conviver com a imagem de um animal que inicialmente lhe é assustadora, mas que depois se tornará alvo de desejo. O único pedido feito pela Fera para que a menina se despidesse para ele, é um fato que Bela primeiro nega, mas que depois cede e é esse mesmo ato que provoca nela a vontade de se tornar tão selvagem quanto a Fera. É somente mostrando-se totalmente sem roupas, que Bela consegue aceitar a Fera como um ser que lhe é atrativo e na nudez que Bela também conseguiria se libertar. Mas, se libertar de que ou de quem?

Podemos pensar nos grilhões do patriarcalismo, que com suas regras morais e os ensinamentos sobre os bons costumes, confinam as jovens moças a uma vida recatada, em que elas não conseguem se expressar. Esse “aprisionamento” do discurso patriarcal contribui para que as mulheres tenham pouco conhecimento de si mesmas, inclusive de seus próprios corpos. “Não estava acostumada à nudez. Estava tão pouco habituada a ver minha própria pele que despir-me completamente envolvia uma espécie de flagelação.” (1999, p. 108). Essa flagelação, para mim, está ligada ao fato de que Bela estava começando a se livrar das garras do patriarcalismo, as quais estavam imbricadas no seu interior, já que desde pequenas as meninas aprendem como devem se comportar

e a quem devem obedecer, como podemos comprovar através das leituras que fazemos de contos de fadas clássicos e da moral da história presente neles.

O ato de se despir para a Fera era visto pela garota, no início da narrativa, como um sacrifício e uma humilhação. Porém, no momento em que o faz, a protagonista não demonstra arrependimento, nem medo de ser punida, pelo contrário, seu sentimento para com um ato tão transgressor, se olharmos pelo viés patriarcal, é relatado de forma surpreendente. “Senti pela primeira vez na vida que estava em liberdade” (1999, p. 106). Acredito que o ato de despir-se das roupas vai mais além do que a história nos conta, seria uma metáfora da liberdade feminina que se move ao encontro e à aceitação de sua sexualidade, pois além de tirar as roupas, Bela estaria tirando também as amarras que a prendiam na forma de uma garota inocente e pura. É nesse momento que ela consegue encontrar-se a si mesma, quando consegue se enxergar, longe do pai e dos ensinamentos de sua ama, sendo ela se ver sua essência.

Essa atitude marcadamente feminista de desnudar-se – despir-se daquilo que a sufocava, ou seja, as imposições patriarcais – irá provocar a transformação da protagonista de mulher para animal, pois será assim que ela conseguirá se enxergar como mulher e entrar em contato com sua sexualidade. A Fera foi quem influenciou esse contato, mas a mudança deveu-se principalmente à Bela. Contrariando a versão clássica do conto, o herói não é a Fera, que se liberta do encantamento e torna-se um belo príncipe. Em *A noiva do tigre*, a Bela é a heroína do seu próprio destino, a autora de sua história, é ela quem passa pelo sofrimento devido à aposta do pai, que vai para a convivência com um ser que inicialmente lhe causava medo, mas que ao final ela mesma transforma-se num belo animal.

O desfecho do conto “A noiva do tigre” trabalha com duas inversões. A primeira está na passagem de ser humano para animal e a segunda está no gênero em que ocorre a transformação, pois no conto de Beaumont era a Fera quem se transformava em homem, enquanto aqui é a Bela quem sofre a metamorfose. Essa dupla inversão ocorrida na história remete ao conceito da carnavalização de Bakhtin (1993, 1997), pois destrona a história clássica criando um “mundo invertido” (BAKHTIN, 1997) ao relativizar “os papéis sexuais ratificados pela versão tradicional (oficial) da história” (MARTINS, 2005, p. 84).

3.2. Belas: as meninas-bonecas

Nas versões clássicas do conto de *A Bela e a Fera*, a relação das filhas com os pais é de total subserviência. Elas se submetem ao sacrifício de ir ao encontro do “monstro”, para que a vida do pai seja poupada. Em “A noiva do tigre”, a protagonista contraria as outras versões, pois ela só foi para o castelo da Fera por ter sido o objeto de aposta do pai. Ela não aceitou ir de boa vontade a fim de salvá-lo, mas simplesmente porque foi obrigada, isso é um fato que Bela, como narradora, faz questão de deixar claro.

Desse modo, compreendemos que em todas as versões, seja nas clássicas ou nas contemporâneas, a protagonista é vista como um objeto de troca. As garotas não são vistas pelo pai, no caso de “A noiva do tigre”, e pela Fera nas versões tradicionais – pois é a Fera quem pede uma das filhas do prisioneiro em troca de sua liberdade –, como seres capazes de construir o próprio destino e de fazer suas próprias escolhas.

Nesse caso, é pertinente afirmar que as Belas das histórias são inicialmente tidas como meras bonecas, facilmente manipuláveis, incapazes de agir por conta própria, de fazer suas escolhas e de pensar criticamente. Além disso, o nome que elas carregam descreve a principal característica que elas possuem, a beleza. Assim como bonecas, que são cópias quase perfeitas das mulheres, sem imperfeições no rosto ou no corpo, as protagonistas dessas histórias seriam a idealização em forma humana dessas bonecas.

Em “A noiva do tigre”, temos a presença de uma criada, em forma de máquina que se assemelha à Bela. A função dessa criada é a de prepará-la para os encontros com a Fera, cuidando da maquiagem e das roupas e de fazer-lhe companhia enquanto a menina vive no castelo. O motivo de a criada ser uma máquina é porque não existem humanos no castelo, explica-lhe o criado da Fera, que é um macaco.

A presença de uma mulher-máquina alude a imagem da boneca, cara ao universo feminino, devido à sua semelhança com uma mulher real e pelo fato de que ela obedecia aos comandos de outrem – a Fera – através de um sistema de corda, como um robô de brinquedo. A criada simboliza também a condição de Bela que por ser prisioneira da Fera se vê como uma boneca, dependente das vontades da Fera. “A minha cópia mecânica parou na minha frente com as tripas a tocar um minueto setecentista e presenteou-me com o cravo descarado de seu sorriso. Clique, clique... ela ergue o braço e com afinco empoa-me o rosto de giz cor-de-rosa [...]” (1999, p. 98). A função da criada é de deixar Bela sempre linda, escolhendo suas roupas, passando maquiagem, tal

qual uma mãe benevolente e preocupada com a felicidade da filha que deve seduzir o pretendente. Como sabemos, a protagonista sente-se impotente diante das ações do pai, vendo-se obrigada a segui-lo quando eles saem da Rússia e depois tendo que ir morar com a Fera.

Incapaz de agir por conta própria e tendo sua vida guiada por outro alguém que está acima dela na escala hierárquica da sociedade, a criada-máquina-boneca faz alusão à condição subjugada da própria Bela ante os desejos do Fera. Ela mesma reconhece sua condição de boneca – um ser manipulado – quando se pergunta: aquela “moça mecânica que me passara ruge na face...não me teria sido dada apenas a mesma espécie de imitação de vida entre os homens que o fazedor de bonecas tinha dado a ela?” (1999, p. 104).

No momento em que a protagonista vê-se liberta de sua condição de prisioneira da Fera, depois de ter ficado nua, Bela se sente capaz de tomar suas próprias decisões. Primeiramente, ela decide que não mais retornará à casa do pai, na verdade mandará sua criada no lugar, visto que esta sim preenchia os padrões de uma filha ideal para ele. Essa atitude é novidade quando comparada aos contos tradicionais, já que neles, Bela quando tem a oportunidade, corre de volta para a casa paterna, mesmo sabendo que por pouco tempo, somente para que ela pudesse cuidar dele novamente e dizer-lhe que estava feliz com a Fera. Neste conto de Carter temos uma dose de ironia, pois Bela deixa implícito que a criada seria uma melhor filha para seu pai do que ela mesma. A criada na forma de máquina, reprodutora de ordens de modo mecânico e irracional, além de ser bela como uma boneca, é na sua irônica condição o melhor exemplo de mulher que acata os discursos masculinos dominantes. A criada é, portanto, o que o pensamento patriarcal esperava como Bela deveria ser.

Ao contrário da personagem noiva do tigre, o sentimento da Sra. Lyon com relação ao pai não é em nenhum momento de ressentimento ou de algo que esteja abaixo da admiração. Ela venera o próprio pai e suas atitudes para com ele confirmam isso, pois ela sempre o trata com ternura. Porém, os eventos ocorridos em sua trajetória não deixam de confirmá-la também como uma “boneca” do patriarcalismo, um ser manipulado pelos homens, que se subjugam às suas vontades e aos seus desejos. Não sabemos exatamente qual era a opinião da menina diante da ordem proferida pela Fera de ir jantar em seu palácio, tudo o que sabemos é que ela sentia medo e obedecia. Esse é o sentimento que mais aparece no conto, um medo envolto por um interesse curioso. De qualquer forma, é pelo medo e pelo dever que ela vai ao encontro do Sr. Lyon, o que

nos indica sua incapacidade para controlar sua própria vida, agindo como uma marionete dos homens.

Essa característica de boneca subjugada ao ideal patriarcalista aparece nos dois contos de Carter. Ambas as protagonistas têm uma conformação dual, de seres manipuláveis, mas que sendo personagens construídas dentro de um ideal pós-colonial, pós-moderno e feminista (BONICCI, 2000; HUTCHEON, 1989, 1991) elas têm características, que mesmo estando atreladas aos deveres com homens dominadores, apontam para a capacidade das duas Belas de transgredir e de subverter, mesmo que em partes, a ideologia patriarcal. Retornemos à história da Sra. Lyon, quando salientamos o modo como a narrativa aborda a transformação de Bela de menina para mulher. Nesse processo de mudança, vemos como a protagonista movida pelo instinto de atração pelo sexo oposto, demora a aceitar seus sentimentos pela Fera, sendo que, quando descobre estar apaixonada por ela, mesmo apesar das diferenças, desiste da vida civilizada de Londres e da vida luxuosa em sociedade proporcionada pelo pai, para ir viver com aquele ser animalesco uma vida num ambiente selvagem.

Apesar de ter características revisionistas, “A corte do Sr. Lyon” é visto como um conto que segue lado a lado o

enredo da história de Madame Leprince de Beaumont, Carter parece também que confirma o viés moral desta escritora do século XVIII. “A corte do Sr. Lyon” é um conto sobre a passagem harmoniosa da ligação edípica para um amor maduro marcado pela metamorfose da Fera em homem. (CRUNELLE-VANRIGH, 2001, p. 128).¹⁵

Mesmo que “A corte do Sr. Lyon” trabalhe diretamente com os significados morais advindos da leitura do conto de Beaumont, ainda assim conseguimos encontrar sutis modificações nesta história contemporânea que os questionem.

O próprio título da história é uma forma que requer indagação por parte de um leitor crítico, pois no conto de Angela Carter o título “A corte do Sr. Lyon” elimina totalmente a referência à personagem feminina, Bela, contrastando com o título da história a que se relaciona. Esse apagamento da figura feminina teria um caráter subversivo possibilitado quando a autora retira o nome da heroína para inserir a palavra

¹⁵ “closely following the plot of Madame Leprince de Beaumont’s story, Carter also seems to endorse this eighteenth-century writer’s moral point. “Courtship” is a tale about the harmonious passage from oedipal attachment to mature love marked by the metamorphosis of the Beast into a man.” (CRUNELLE-VANRIGH, 2001, p. 128).

“corte”¹⁶, desse modo “Carter traz para o centro de nossa atenção o real teor da história de Beaumont, não evidenciado no título original, ou seja, o processo por meio do qual a personagem feminina é levada a deixar a casa paterna para se casar.” (MARTINS, 2005, p. 78).

Nesta história de Carter, há uma inserção de uma crítica sutil de que Bela tenha saído da casa do pai e ido ao encontro do Sr. Lyon, justamente para que a menina fosse cortejada, se apaixonando por um homem que, mesmo tendo uma direta semelhança com um animal, era rico o suficiente para proporcionar um bem estar para toda família. O tom crítico de Carter vai além quando pensamos que a referência à personagem tenha sido omitida para dar lugar somente à figura do homem, o Sr. Lyon, de modo a depreendermos que assim como no conto de Beaumont, aqui também a personagem feminina não é agente ativo de sua própria história. Sendo assim, o apagamento do nome de Bela do título é também um apagamento de sua condição de mulher fato que no conto de Carter poderia ser visto como uma denúncia do “quanto a experiência e o controle masculinos são privilegiados na narrativa de Beaumont em detrimento da autonomia feminina.” (MARTINS, 2005, p. 79).

Ao promover a aproximação com o conto de Beaumont através de claras referências intertextuais, a história de Carter estaria promovendo um deslocamento narrativo (Zipes, 1993; Martins, 2005). Possibilitando, assim, que os significados imbricados na leitura da história clássica – como a confirmação da mulher como um ser submisso à dominação masculina, destituída de controle de si mesma, além da tradicional ação da mulher deixar a casa dos pais para que se casasse – viessem à tona, para que então fossem postos sob questionamento.

Com relação à descrição da figura do Sr. Lyon, vemos como a história o traz como um ser que também possui características ambíguas, ele tem a aparência de um leão, assim como nos remete seu nome de animal, mas ele se veste e age como um homem e suas atitudes para com Bela são tais como a de um cavalheiro. “Cabeça de leão; juba e fortes patas de leão; erguia-se nas patas traseiras como um leão furioso, mas vestia um smoking de veludo vermelho-escuro” (1999, p. 68). Essa ambiguidade permeia a Fera, que transita entre o mundo selvagem de sua animalidade e o mundo civilizado. Quando tenta se parecer com um homem, a Fera é o estranho, o diferente, o

¹⁶ Na versão original da história “The Courtship of Mr Lyon” a palavra “courtship” tem o sentido de cortejar, fazer a corte, galantear.

marginal – tratada de forma monstruosa devido a sua animalidade pelas histórias clássicas – a Fera se isola no castelo, do mesmo modo como faz o ogro Shrek, em seu pântano, afastando de si todos aqueles que lhe julgam mal, os humanos, pois “uma presença humana constante o faria lembrar com demasiada agudeza sua diferença”. (1999, p. 70).

O desfecho da história também trata da Fera em sua ambiguidade selvagem/humano e assim como no conto de Beaumont, há a metamorfose do animal em homem, porém Crunelle-Vanrigh (2001) sugere que a metamorfose da “Fera em homem não chega a ser uma bênção, mas sim uma perda de sua graça” (p. 137)¹⁷. Essa perda de beleza da Fera quebra com o final da história proposto pelo conto a que faz referência, pois depois de se transformar, Bela não mais o vê como um leão, mas como um homem “de cabeleira emaranhada e, estranho, nariz quebrado como o dos pugilistas aposentados, o que lhe dava uma vaga e heroica semelhança com o mais belo dos animais.” (1999, p.79). A Fera perdeu seu lado animalesco e selvagem para dar lugar agora a sua forma de homem, o Sr Lyon, o qual não é visto por Bela como um lindo homem, porque mesmo tendo forma humana, ele ainda relembra um animal e por isso dentre todos os animais ele era o mais lindo.

Poderíamos classificar o conto “A corte do Sr Lyon” como um pastiche da história de Beaumont. Parecendo-se em partes com a paródia, o pastiche é um termo que “pode ser usado no sentido pejorativo de pasteurização e degradação do modelo” (PAULINO, 1995, p. 40). O pastiche não precisa retomar um texto específico, mas reportar-se a ele, através da intertextualidade, desse modo, “ele equivale a uma reação que se assume como repetição.” (CORREA, 2006, p. 31).

É evidente a ocorrência do pastiche no conto, vejamos, por exemplo, o desfecho criado por Carter para a transformação da Fera. Apesar dos acontecimentos serem os mesmos daqueles ocorridos na versão canônica de *A Bela e a Fera*, a Fera transformar-se em humano, o fato da Fera ter sua beleza comparada à beleza de um animal, nos mostra, através de um eufemismo que o Sr. Lyon provavelmente está longe de ter a beleza considerada padrão para um ser humano, ele é feio. O que Carter fez na história foi provocar uma “repetição com diferença” (HUTCHEON, 1991), o que poderia ser chamado de paródia, mas tal diferença não é marcada pela ironia, mas por uma reação

¹⁷ “the Beast’s metamorphosis into a man is less than a blessing, much rather a fall from grace” (CRUNELLE-VANRIGH, 2001, p. 137)

que pretendia degradar, quebrar com o modelo advindo da história tradicional, de um modo sutil e não escancarado.

A Fera do conto “A noiva do tigre” seria uma paródia e uma carnavalização dos outros personagens “Feras” descritos nas versões tradicionais de *A Bela e a Fera*. A própria Angela Carter descreve a Fera neste conto como “uma figura carnavalesca” que esconde sua verdadeira identidade por trás de uma “máscara magnificamente pintada com cara de homem. Ah! Sim, uma linda cara, mas com demasia simetria para ser inteiramente humana” (1999, p.86). Poderíamos dizer então que a Fera seria uma paródia carnavalizada das outras Feras presentes nas histórias clássicas, esta passagem em que Bela fala sobre a máscara seria uma tentativa encontrada pelo animal para esconder sua verdadeira identidade, pois o destino vivenciado pela Fera de Beaumont é a transformação em um belo homem. “Robe, máscara e peruca não são partes da Fera, mas uma fantasia... Homem ou Tigre, mas nunca os dois, ele é um prisioneiro do dualismo” (CRUNELL-VANRIGH, 2001, p. 140). Assim, a máscara, a peruca, as roupas de cores estonteantes, o perfume exagerado seria uma forma carnavalizada de retratar um animal que tentava se passar pelo humano idealizado pela versão clássica, sendo então um ser permeado pela dualidade vivenciada também por Bela entre viver sua natureza selvagem ou escondê-la por trás de uma máscara humana e civilizada.

A forma como Martins (2005) aborda a relação da Bela com a Fera também é interessante, pois ela afirma que é através do reconhecimento que a protagonista tem da Fera e do desejo de ser também uma fera, que o animal consegue se libertar do esconderijo de sua verdadeira natureza, camuflado por trás da máscara que é um “simulacro de humanidade” e, por isso, a Fera “vive isolada da sociedade e mostra-se inicialmente envergonhada de sua bestialidade e de seus desejos”. (p. 84).

Os modos de comportamentos femininos padronizados e tão ressaltados nas atitudes das heroínas dos contos clássicos podem ser encontrados na construção da figura da criada de Bela em “A noiva do tigre”, devido à sua atitude de servir e de ser como uma boneca, manipulável e bela de um modo idealizado. Entretanto, a rosa branca é outra referência à beleza e ao comportamento feminino ressaltado pelas histórias tradicionais. Em “A corte do Sr Lyon” quando o pai de Bela encontra a rosa branca que a menina havia pedido, a descrição da flor é a seguinte

como miraculosamente preservada debaixo da neve, uma derradeira rosa, perfeita e singela, que deveria ter sido a última a viver nesse inverno branco, mas tinha uma fragrância tão intensa e ao mesmo

tempo tão delicada, que parecia reter como um saltério no ar gelado. (1999, p. 67).

A rosa branca seria uma metáfora dessa mulher ideal, preservada debaixo da neve, como acontece com Branca de Neve e A Bela adormecida confinada em seus sonos, preservadas de seu desenvolvimento, vigiadas sob a guarda dos pais para permanecerem como meninas. Além disso, essa mulher seria uma rosa na sua perfeição de flor e na singeleza de sua brancura, o que nos remete à pureza e à inocência das crianças.

Constatamos a presença da rosa branca também no conto “A noiva do tigre”, porém ela aparece aqui por meio de uma inversão, pois quem dá a rosa para Bela, é a própria Fera. “Essa rosa branca, que, fora da estação, não era natural, era a que eu agora desfazia, arrancando pétala por pétala, enquanto meu pai encerrava magnificamente a sua carreira de catástrofes.” (1999, p. 85). Aqui a rosa branca remete-se à própria Bela e ao seu destino, que incentivada pela Fera, arranca suas pétalas – ou suas peles – para desabrochar-se em mulher.

As duas versões de *A Bela e a Fera* reescritas por Angela Carter trazem as personagens femininas como agentes da transformação de si mesmas e de suas Feras. É o beijo da Sra. Lyon que provoca a metamorfose do leão em homem e é a nudez de Bela que faz com que o tigre não tenha mais vergonha de mostrar sua verdadeira natureza selvagem. Tais versões são revisões da história escrita por Beaumont que como aponta Marina Warner ressaltam a importância da “visão do amor e simpatia femininos redimindo o selvagem que há no homem” (WARNER, 1999, p. 333). E, o que Angela Carter faz é justamente uma inversão da ordem estabelecida pela versão canônica, de modo a provocar um carnaval com as hierarquias patriarcais.

As questões da sexualidade e da proposta de um retorno à animalidade instintiva do ser humano fazem parte de uma postura feminista defendida nos contos por Angela Carter. De um modo mais – “A noiva do tigre” – ou menos “A corte do Sr Lyon” direto, a leitura das histórias são formas de questionarmos os tabus que envolvem a figura feminina e sua submissão às repressões patriarcais. As Belas, personagens femininas, vítimas dos erros de seus pais, tornam-se mulheres capazes de amar e de aceitar o lado animalesco e sexual existente nelas e no outro. Essas versões contemporâneas escritas por Angela Carter seriam uma forma de “confrontar o caráter complicado do impulso erótico feminino” (WARNER, 1999, p. 349), que tanto é reprimido e excluído pelos contos de fadas canonizados.

CONSIDERAÇÕES FINAIS - Um final para a história(?)

“Todo final é arbitrário, porque o fim é onde você escreve *Fim*. Um parágrafo, um ponto final, um ponto de estase. Um furo de alfinete no papel: você poderia fixar o olho nele e ver através, no outro lado, o começo de alguma outra coisa. [...] *O final de uma história é uma mentira sobre a qual todos concordamos.*” Margaret Atwood.

Como sugere o título desta dissertação, as metamorfoses nos contos de fadas referem-se às transformações sofridas pelas histórias que ao longo dos séculos foram recontadas, reescritas e reproduzidas. Este ato cíclico de contar e recontar histórias de contos de fadas desemboca no surgimento de novos significados condizentes com o contexto histórico-social a que as reescritas estão inseridas.

Como a instituição dos contos de fadas muda, nós devemos nos tornar ainda mais conscientes dos roteiros que domesticam e que prescrevem nossos desejos, porque eles só podem tornar-se nossos contos, se fizermos uma revisão e os reescrevermos com o bom senso dos nossos próprios poderes criativos de transformação. (ZIPES, 1993, p. 48).¹⁸

O revisionismo nestes contos de fadas analisados ocorre então através das metamorfoses sofridas tanto pelos personagens, quanto pelos enredos, quanto também pela própria estrutura das histórias. Entendendo a metamorfose como uma transformação ou uma mudança, *A Princesa e o sapo*, *Shrek*, “A corte do Sr. Lyon” e “A noiva do tigre” são obras que têm a experiência metamórfica como fator presente em suas construções, tanto no que se refere aos enredos quanto à própria arquitetura da trama narrativa.

As mudanças não se dão somente com Tiana e Naveen transformando-se em sapos e depois em humanos, com Fiona aceitando a sua forma de ogra, com o Sr. Lyon tornando-se humano ou com Bela transformando-se em fera. O que vemos também são mudanças de perspectivas nos enredos das versões clássicas que ocasionam na oportunidade de criação de novos significados que questionem ou subvertam os significados cristalizados pelas histórias tradicionais. Podemos pensar que as metamorfoses das personagens além de ocorrerem na forma física, também acontecem

¹⁸ As the institution of fairy tale changes, we must become even more aware of those scripts that tame us and prescribe our desires, for they can only become our tales if we review and rewrite them with a strong sense of our own creative powers of transformation. (ZIPES, 1993, p. 48).

nas mudanças comportamentais que elas sofrem. Pois, tanto as personagens femininas quanto as masculinas com o desenvolver de suas histórias aprendem mais sobre si mesmas e tornam-se mais críticas ante suas posições de exclusão, marginalização ou de submissão relacionados às ideologias dominantes.

Para Maria Cristina Martins, as características revisionistas presentes nos contos de fadas contemporâneos tratam de questões que tenham

mudança, ou abertura da resolução da história original; omissão ou modificação de elementos ou incidentes; combinação de diferentes intertextos numa mesma narrativa; oferecimento de mais de uma releitura para uma mesma história; revisão ou inversão de normas ou ideologias de um determinado conto de fada (MARTINS, 2005, p.76).

Pensando nestas mudanças dos contos de fadas contemporâneos elencadas pela autora, poderemos pensar então que a questão da metamorfose estaria relacionada também a uma mudança na forma como são estruturadas tais releituras. Não somente há transformação física e comportamental das personagens, mas também no modo como as narrativas revisionistas trabalham com elementos tão comuns aos contos de fadas. Por exemplo, as conhecidas sentenças como “Era uma vez” ou “viveram felizes para sempre” podem aparecer ou não, e quando aparecem, é de uma forma irônica – em *Shrek*, por exemplo, que está lendo no banheiro – ou de modo até subversivo, quando a frase inicial é substituída por uma sentença marcada pela condição da personagem de ser subjugado aos homens – como em “A noiva do tigre” que abre o conto dizendo que a Fera a ganhou num jogo de cartar, depois de ter sido objeto de aposta paterna. A presença do final feliz também é revista, em *Shrek* e nos contos de Carter, pois no filme eles não vivem somente felizes, mas também “feios para sempre” e nos contos o final fica relativamente em aberto, sem determinar o desenrolar da alegre ou triste união das Belas com as Feras. Já que em “A corte do Sr Lyon” o narrador nos conta que o casal Lyon passeia junto pelo jardim, sem afirmar que eles vivem felizes ou não e no caso da noiva do tigre, a narrativa acaba quando a protagonista admira seu lindo pelo, depois de ter se transformado em tigresa.

As obras analisadas podem ser inseridas em níveis revisionistas como propõe Martins (2005), pois cada uma a seu modo e em níveis diferentes questiona ou subverte os significados presentes nos contos de fadas clássicos. Poderíamos classificar o filme *A Princesa e o sapo* pertencente ao nível do revisionismo questionador que “expõe ao questionamento ou desestabiliza aspectos ou significados importantes dos contos de fadas tradicionais sem, no entanto, subverter tão radicalmente as histórias” (p. 215). Já

que como vimos na análise do filme, o enredo da história ainda que questione, não consegue subverter os significados reproduzidos pelos tradicionais filmes da Disney, no que concerne à beleza padrão e à idealização do casamento como condição para proporcionar aos personagens um final feliz. Estaria nesse nível questionador também o conto de Carter “A corte do Sr. Lyon” uma vez que este, por meio da paródia e do pastiche, inscreve um questionamento quanto às relações de poder implícitas, porém mascaradas no conto *A Bela e a Fera* de Beaumont.

O filme *Shrek* pode ser classificado como um revisionismo transgressor ou subversivo que é capaz de questionar e também de “subverter frontalmente leituras e interpretações tradicionais e significados cristalizados no processo de transmissão dos contos de fadas ao longo dos tempos.” (MARTINS, 2005, p. 216). Como vimos pela análise do filme, a história do ogro e de Fiona critica o modo como os contos de fadas reafirmam a importância da beleza vista como forma de redenção dos personagens, ou seja, o meio pelo qual heróis e heroínas encontram seus parceiros e a felicidade eterna. Em *Shrek*, tem-se a valorização da feiura e dos seres considerados marginais ou monstruosos, como os ogros. O final da história é tanto uma crítica, quanto uma tentativa de relativizar a questão da beleza tão enfatizada pelos contos consagrados.

O terceiro e último nível é chamado de revisionismo reconstrutivo que tem a característica de não só questionar e subverter, mas também de contrapor “propostas alternativas às narrativas tradicionais” (MARTINS, 2005, p. 216). Nesse caso “A noiva do tigre” é o conto que se insere nesta perspectiva de reconstrução revisionista, pois ele faz críticas diretas ao conto de Beaumont, sendo sua inovação encontrada principalmente na inserção da sexualidade e do desejo feminino como comportamentos comuns às mulheres. A história de Carter possibilita que Bela entre em contato com seus desejos sem que ela seja reprimida por ideologias em que o sexo ou a sexualidade é um assunto considerado tabu. O que Angela Carter faz através da história é tecer críticas ao patriarcado e defender a liberação cultural das mulheres “desnudando, em diferentes proporções, subtextos silenciados nas versões tradicionais dos contos de fadas, colocando em evidência aspectos da materialidade do desejo e da sexualidade feminina.” (MARTINS, 2005, p. 219).

A discussão acerca da condição da mulher e de sua relação com o patriarcalismo através das obras de contos de fadas contemporâneos que realizamos neste trabalho segue as teorias pós-modernas e pós-coloniais que propõem uma postura crítica ante os discursos estabelecidos como verdades universais. Por meio da carnavalização, da

paródia, do pastiche, da intertextualidade, dentre outros recursos literários e cinematográficos, o revisionismo nos contos de fadas consegue justamente provocar um abalo nas estruturas hierarquizadas construídas pelos contos de fadas clássicos. Desse modo, encontramos críticas à submissão feminina ante a dominação masculina, aos padrões de beleza, à idealização dos relacionamentos, além de críticas que abordem a questão dos povos excluídos por uma sociedade hierarquizada, que valoriza o homem branco, ocidental, morador do centro e não da margem, aquele que tem uma dominação ideológica, social, cultural e econômica na sociedade contemporânea.

Por fim, acredito que a questão revisionista está sempre lidando com o ato de reescrever histórias consagradas a fim de contestá-las a partir do seu interior. Há uma absorção das estruturas típicas dos contos de fadas, mas os questionamentos e as subversões advindas das reescritas servem para que, ao final da história, o leitor ou o espectador não seja mais o mesmo. Deste modo, as revisões possibilitam uma abertura interpretativa, que deixa lacunas que cabem ao público completar com significados que talvez desestabilizem aqueles mitificados pelas histórias clássicas.

Assim, digo que o revisionismo nos contos de fadas não pretende fechar a história como um texto hermético, mas ao contrário abri-la como um leque, possibilitando que o leitor crie seus próprios significados a partir daquilo que leu. A reescrita de contos de fadas é sempre um processo de criação e recriação de leituras a fim de adequá-las a um pensamento ou a um contexto histórico-social. Mas cabe ao leitor entender as histórias e preenchê-las da forma que achar melhor, pensando por si só nos significados que as histórias trazem. Ao final de um conto o trabalho do narrador estaria completo e, então, este diria para seus leitores: “Eis a minha história, eu a contei; e nas suas mãos a deixo”. (CARTER, 2007, p. 282).

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Sandra. R. G. . *A crítica feminista no âmbito dos estudos culturais: uma interrupção indesejada?*. Crop, São Paulo, v. 4, n. 5, p. 37-47, 1998.

ATWOOD, Margaret. *A noiva ladra*. São Paulo: Marco Zero, 1995.

AUAD, Daniela. *Feminismo: que história é essa?* – Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: HUCITEC; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1993.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas na poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997. 2ª ed.

BARTHES. Roland. *Aula*. São Paulo: Cultrix, 1987.

BARTHES, Roland. O estilo e sua imagem. In: _____. *O rumor da língua*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BEAUMONT, Jeanne-Marie Leprince. *A bela e a fera e outros contos de fadas*. São Paulo: Princípio, 2007.

BEAUMONT, Jeanne-Marie Leprince. A bela e a fera. In: TATAR, Maria. *Contos de fadas: edição comentada e ilustrada*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004, p. 63-83.

BEAUVOIR, Simone. *O segundo sexo – A experiência vivida*. Volume 2. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: *Obras escolhidas I : Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BONICCI, Thomas. Feminismo e o pós-colonialismo. In: _____. *O pós-colonialismo e a literatura: Estratégia de leitura*. Maringá: EDUEM, 2000, p. 153-183.

CANTON, Kátia. *E o príncipe dançou: o conto de fadas, da tradição oral à dança contemporânea*. São Paulo: Ática, 1994.

CALVINO, Ítalo. O mundo é uma alcachofra. In: _____. *Por que ler os clássicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

CARTER, Angela. *103 contos de fadas*. Tradução Luciano Vieira Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. *A menina do capuz vermelho e outras histórias de dar medo*. Tradução Luciano Vieira Machado. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011.

_____. *O quarto do Barba-Azul*. Tradução de Carlos Nogueira. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: Mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. 15. ed., Rio de Janeiro: José Olympio, 2000.

CORRÊA, Adâni. *O ogro que virou príncipe: uma análise dos intertextos presentes em Shrek*. Dissertação: Porto Alegre, 2006.

CRUNELLE-VANRIGH, Anny. *The logic of the same and différence: "The Courtship of Mr Lyon"*. In: ROMER and BACCHILEGA. *Angela Carter and the Fairy Tale*. Detroit: Wayne State University Press, 2001.

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

FUNCK, Susana Bornéo. *(Per)Versões do feminino: Os contos de fadas de Angela Carter*. Niterói: Revista Gênero. v. 3, n. 1, p. 19-25, 2. sem. 2002.

ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

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

GRIMM, Jacob e Wilhelm. *O rei sapo*. Tradução de Verônica Sônia Kühle. Porto Alegre: Kuarp, 1991.

HALL, Stuart. *Da diáspora: Identidades e Mediações Culturais*. Liv Sovik (org.). Tradução: Adelaine La Guardia Rezende (et al). Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.

HAASE, Donald. *Feminist Fairy Tale Scholarship*. In: *Fairy tales and feminism: new approaches*. HAASE, Donald (editor). Wayne State University Press, Detroit, 2004.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia*. Rio de Janeiro: Editora Edições 70, 1985.

_____. *Poética do Pós-Modernismo*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1991.

_____. *The Politics of Postmodernism – New accents*. Londres: Routledge, 1989.

KARNAL, Leandro...[et al]. *História dos Estados Unidos: das origens ao século XXI*. São Paulo: Contexto, 2007.

KOLBENSCHLAG, Madonna. *Adeus, Bela Adormecida: o fim do feitiço dos mitos e modelos femininos*. São Paulo: Saraiva, 1990.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1974.

MARINHO, Carolina. *Poéticas do maravilhoso no cinema e na literatura*. Belo Horizonte, PUC Minas; Autêntica Editora, 2009.

MARTINS, Maria Cristina. *“E foram (?) felizes para sempre ...”*: (sub) versões do feminino em Margaret Atwood, A. S. Byatt e Angela Carter. Belo Horizonte: UFMG, 2005. Tese (Doutorado) – Programa de Pós Graduação em Literatura Inglesa, Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Minas Gerais, 2005.

PASSOS, Joana Filipa da Silva de Melo Vilela. *Angela Carter e a Reescrita de mitos e contos de fadas*. Dissertação de Mestrado em Língua e Literatura Inglesa. Braga: Universidade do Minho, 1996.

PAULINO, Graça. Walty, Ivete. CURY, Maria Zilda. *Intertextualidades*. São Paulo: Editora Formato, 2005.

PERRAULT, Charles. *Contos de Perrault*. Belo Horizonte: Villa Rica, 1994.

PERRAULT, Charles. *Cinderela (ou O sapatinho de vidro)*. In: TATAR, Maria. Contos de fadas: edição comentada e ilustrada. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004, p. 37-49.

_____. *Chapeuzinho Vermelho*. In: TATAR, Maria. Contos de fadas: edição comentada e ilustrada. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004, p.336-338.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Texto, crítica, escritura*. 2ª edição. São Paulo: Ed. Ática, 1993. Capítulo III. Crítica e intertextualidade. Págs 58 -76.

PINNA, Daniel Moreira de Sousa; Coelho, Luiz Antonio Luzio. *Animadas Personagens Brasileiras*. Rio de Janeiro, 2006. 452p. Dissertação de Mestrado - Departamento de Artes e Design, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

RICH, Adrienne. *When we dead awaken: Writing as Re-Vision*. Revista eletrônica *College English*. [online]. Disponível em: <http://www.jstor.org/pss/375215>. Vol. 34, n. 1. Publicado em: Outubro, 1972. Acessado em: 10/01/2012, p. 18-30.

ROMER and BACCHILEGA. *Angela Carter and the Fairy Tale*. Detroit: Wayne State University Press, 2001.

SANTOS, Miriam Ramos dos. *O “diferente” e o “feminino” em Shrek : uma análise das formações discursivas*. Dissertação: Salvador, 2009

SILVA, Edvânea Maria da. *Shrek do conto ao filme: um reino não tão distante*. Dissertação: João Pessoa, 2007.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Trad.: Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 2008.

VALCÁRCEL, Amelia. *La memoria colectiva y los retos del feminismo*. El periódico feminista en red. 9 jun. 2005. Disponível em: <<http://www.mujaresenred.net>>. Acesso: 11 jun. 2012.

VOLOBUEF, Karin. *Frestas e arestas*. A prosa de ficção do romantismo na Alemanha e no Brasil. São Paulo: Fundação Editora da UNESP (FEU), 1999.

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

ZIPES, Jack. *Fairy tale as myth/ Myth as fairy tale*. Kentucky: The University Press of Kentucky, 1993.

<http://www.imdb.com/title/tt0126029/taglines>. Acessado em: 26/02/2012)

REFERÊNCIAS FÍLMICAS

A BELA e a Fera. Direção de Gary Trousdale e Kirk Wise. Estados Unidos, 1991. (Tradução de BEAUTY and the Beast).

A BELA e a Fera. Direção de Jean Cocteau. França, 1946. (Tradução de LA BELLE et la bête).

A PRINCESA e o sapo. Direção de Ron Clements e John Musker. Estados Unidos, 2009. (Tradução de THE PRINCESS and the frog).

BRANCA de neve e os sete anões. Direção de William Cottrell e David Hand. Estados Unidos, 1937. (Tradução de SNOW White and the Seven Dwarfs).

CINDERELA. Clyde Geronimi e Wilfred Jackson. Estados Unidos da América, 1950.

MATRIX. Direção de Andy Wachowski e Lana Wachowski. Estados Unidos, 1999.

SHREK. Direção de Andrew Adamson e Vicky Jenson. Estados Unidos da América, 2001.