

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE LETRAS E LINGUÍSTICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LITERÁRIOS

JUSSARA DUTRA CURY

**ENTRE O ESTIGMA E A SUBVERSÃO: A PEDAGOGIA
DA MALDADE FEMININA E AS TENSÕES
PSICANALÍTICAS EM (RE)LEITURAS DE CONTOS
DE FADAS CLÁSSICOS**

UBERLÂNDIA – MG
2026

JUSSARA DUTRA CURY

Entre o estigma e a subversão: a pedagogia da maldade feminina e as tensões psicanalíticas em (re)leituras de contos de fadas clássicos

Dissertação de Mestrado apresentada ao Conselho do Programa de Pós- Graduação em Estudos Literários (PPGELIT) do Instituto de Letras e Linguística (ILEEL) da Universidade Federal de Uberlândia (UFU) como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Linha de Pesquisa 2: Literatura, representação e cultura

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Maria Ivonete Santos Silva

Ficha Catalográfica Online do Sistema de Bibliotecas da UFU
com dados informados pelo(a) próprio(a) autor(a).

C982 2026	Cury, Jussara Dutra, 1982- Entre o estigma e a subversão: a pedagogia da maldade feminina e as tensões psicanalíticas nas (re) leituras dos contos de fadas clássicos [recurso eletrônico] / Jussara Dutra Cury. - 2026. Orientador: Maria Ivonete Santos Silva. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia, Pós-graduação em Estudos Literários. Modo de acesso: Internet. DOI http://doi.org/10.14393/ufu.di.2026.278 Inclui bibliografia. Inclui ilustrações. 1. Literatura. I. Silva, Maria Ivonete Santos, 1955-, (Orient.). II. Universidade Federal de Uberlândia. Pós-graduação em Estudos Literários. III. Título. CDU: 82
--------------	--

Bibliotecários responsáveis pela estrutura de acordo com o AACR2:
Gizele Cristine Nunes do Couto - CRB6/2091
Nelson Marcos Ferreira - CRB6/3074



UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Estudos
Literários
Av. João Naves de Ávila, 2121, Bloco 1G, Sala 250 - Bairro Santa Mônica, Uberlândia-MG,
CEP 38400-902
Telefone: (34) 3239-4539 - www.ppglit.ileel.ufu.br - secppgelit@ileel.ufu.br,
coppgelit@ileel.ufu.br e atendppgelit@ileel.ufu.br



ATA DE DEFESA - PÓS-GRADUAÇÃO

Programa de Pós-Graduação em:	Estudos Literários				
Defesa de:	Mestrado Acadêmico em Estudos Literários				
Data:	25 de março de 2026	Hora de início:	14:00	Hora de encerramento:	17:00
Matrícula do Discente:	12412TLT009				
Nome do Discente:	Jussara Dutra Cury				
Título do Trabalho:	Entre o estigma e a subversão: a pedagogia da maldade feminina e as tensões psicanalíticas nos contos de fadas				
Área de concentração:	Estudos Literários				
Linha de pesquisa:	Linha de Pesquisa 2: Literatura, Representação e Cultura				
Projeto de Pesquisa de vinculação:	Kitsch, faits divers, entre outros recursos expressivos: análises de produções artístico-literárias modernas e contemporâneas				

Reuniu-se no Anfiteatro/Sala 209 do Bloco 1U, Campus Santa Mônica, da Universidade Federal de Uberlândia, a Banca Examinadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós-graduação em Estudos Literários, assim composta: Professores Doutores: Marli Cardoso dos Santos / UFU; André Fernando Gil Alcon Cabral / IMEPAC; Roberto Valdés Puentes / UFU; e Maria Ivonete Santos Silva / UFU, orientadora da candidata.

Iniciando os trabalhos o(a) presidente da mesa, Dra. Maria Ivonete Santos Silva, apresentou a Comissão Examinadora e o candidato(a), agradeceu a presença do público, e concedeu ao Discente a palavra para a exposição do seu trabalho. A duração da apresentação da Discente e o tempo de arguição e resposta foram conforme as normas do Programa.

A seguir o senhor(a) presidente concedeu a palavra, pela ordem sucessivamente, aos(às) examinadores(as), que passaram a arguir o(a) candidato(a). Ultimada a arguição, que se desenvolveu dentro dos termos regimentais, a Banca, em sessão secreta, atribuiu o resultado final, considerando a candidata:

Aprovada.

Esta defesa faz parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

O competente diploma será expedido após cumprimento dos demais requisitos, conforme as normas do Programa, a legislação pertinente e a regulamentação interna da UFU.

Nada mais havendo a tratar foram encerrados os trabalhos. Foi lavrada a presente ata que após lida e achada conforme foi assinada pela Banca Examinadora.



Documento assinado eletronicamente por **André Fernando Gil Alcon Cabral, Usuário Externo**, em 25/03/2026, às 16:53, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Maria Ivonete Santos Silva, Professor(a) do Magistério Superior**, em 25/03/2026, às 16:54, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Jussara Dutra Cury, Usuário Externo**, em 25/03/2026, às 16:54, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Marli Cardoso dos Santos, Professor(a) do Magistério Superior**, em 25/03/2026, às 16:55, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Roberto Valdés Puentes, Professor(a) do Magistério Superior**, em 25/03/2026, às 21:32, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://www.sei.ufu.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **7173417** e o código CRC **64A03429**.

Dedico esta dissertação, em primeiro lugar, à minha mãe, Rizomar (in memoriam). Foi ela quem sempre acreditou no melhor de mim; e é na tentativa de honrar esse olhar que sigo buscando ser, ao menos em parte, aquilo que ela enxergava quando me via.

Ao meu esposo, Fernando, pelo amor sem medidas e pelo respeito constante. Sua presença, apoio e confiança foram fundamentais em todos os momentos, especialmente quando o caminho parecia mais difícil.

À minha orientadora, Prof^a. Dr^a. Maria Ivonete Santos Silva, pela generosidade intelectual, pela escuta atenta e pelas palavras de amizade e compreensão que tantas vezes me sustentaram ao longo desta caminhada.

A vocês, minha profunda gratidão.

AGRADECIMENTOS

Há caminhos que não se percorrem sozinhos. Esta dissertação também é feita das presenças que me sustentaram ao longo do percurso.

Ao meu esposo, Fernando Natálio, por me amar até nos momentos em que nem eu mesma consegui fazê-lo. Por ser cuidado nos dias difíceis, apoio constante e torcida fiel em cada etapa desta jornada.

À Aline e à Mariza, por serem amor e pouso quando precisei descansar das travessias. À Gegislene, por ser turbulência, quando a vida precisava de movimento. À Marli, por ser calma mesmo quando tudo ao redor parecia agitado.

À Larissa, por ser, por estar, por permanecer. Minha irmã de alma, cuja presença atravessa o tempo e as circunstâncias.

Ao João Paulo, por me fazer crer que eu poderia ser uma professora tão boa quanto ele acreditava que eu era.

Aos meus cães, Espuma, Esponja e Marquês de Rabicó, companheiros silenciosos (nem sempre) de muitas horas de escrita, pela presença afetuosa que tantas vezes transformou o cansaço em leveza.

A minha orientadora, Prof^ª. Dr^ª. Maria Ivonete Santos Silva, pela escuta sensível, pela orientação firme e pela paciência generosa com o meu tempo. Sua confiança e respeito foram fundamentais para que este trabalho chegasse até aqui. Deixo registrados meus sinceros respeito e admiração.

Às professoras Prof^ª. Dr^ª. Fernanda Aquino Sylvestre, Prof^ª. Dr^ª. Cíntia Camargo Vianna e Prof^ª. Dr^ª. Marisa Martins Gama-Khalil, pelas aulas, diálogos e reflexões que ampliaram meu olhar e marcaram profundamente minha formação ao longo deste percurso.

Aos membros da banca examinadora: Prof^ª. Dra. Maria Ivonete Santos Silva (presidente), Prof^ª. Dra. Marli Cardoso dos Santos (membro interno/UFU), Prof. Dr. André Fernando Gil Alcon Cabral (membro externo/IMEPAC) e Prof. Dr. Roberto Valdés Puentes (FACED/UFU) pela leitura atenta deste trabalho, pelas contribuições generosas e pelo diálogo acadêmico que certamente o enriqueceram. Ao Prof. Dr. Pedro Afonso Barth, pela participação na banca de qualificação e pelas contribuições valiosas que ajudaram a amadurecer este trabalho ainda em seu percurso.

A todos vocês, que de diferentes maneiras sustentaram esta travessia, minha profunda gratidão. Esta conquista também é feita das mãos que me acompanharam no caminho.

“É preciso que a mulher se escreva: que a mulher escreva sobre a mulher e faça as mulheres virem à escrita, da qual foram afastadas tão violentamente quanto o foram de seus próprios corpos, pelas mesmas razões, pela mesma lei, com o mesmo objetivo mortal.” (Cixous, Hélène, 1975)

RESUMO

Esta dissertação analisa a construção da maldade feminina nos contos de fadas clássicos e em suas releituras contemporâneas, tomando como eixo central a relação entre vilania, punição e pedagogia de gênero. Parte-se do entendimento de que figuras como madrastas, bruxas e rainhas más não operam apenas como antagonistas em narrativas que caracterizam o gênero, mas como dispositivos simbólicos de disciplinamento moral dirigidos às mulheres, especialmente no que se refere ao corpo, ao desejo, ao envelhecimento e à maternidade. O objetivo do trabalho consiste em investigar de que modo essas personagens são produzidas como obstáculos cuja eliminação ou punição funciona como condição de fechamento moral das histórias, bem como examinar *se* e *como* as releituras contemporâneas rompem com esse mecanismo. A pesquisa adota metodologia qualitativa, de caráter teóricoanalítico, baseada na leitura crítica de um composto por contos canônicos – com destaque para *Branca de Neve*, *A Bela Adormecida* e *A Pequena Sereia* – e por releituras literárias, audiovisuais e performativas contemporâneas. O referencial teórico articula contribuições da crítica feminista, da psicanálise e dos estudos culturais, mobilizadas de forma não dogmática, com atenção especial aos limites de explicações que naturalizam construções históricas de gênero. Os resultados indicam que, embora muitas releituras contemporâneas atribuam voz, interioridade e motivação às vilãs, grande parte delas somente desloca a punição do plano moral para o psicológico, promovendo apenas a humanização, que neutraliza o potencial crítico dessas figuras. Observa-se que a subversão efetiva ocorre apenas quando a narrativa abdica da exigência de punição feminina como restauração da ordem simbólica. Nesse sentido, as estéticas performativas contemporâneas, sobretudo no teatro e na dança, revelam-se espaços privilegiados de resistência, ao suspenderem o julgamento moral e ao deslocarem o conflito para o nível estrutural. Conclui-se que a maldade feminina, mais do que atributo individual ou psicológico, constitui uma construção narrativa historicamente situada, cuja crítica exige a desmontagem dos mecanismos que a produzem e a mantêm como instrumento disciplinar.

PALAVRAS-CHAVE: contos de fadas; vilania feminina; punição; gênero; releituras contemporâneas.

ABSTRACT

This dissertation examines the construction of female evil in classical fairy tales and in their contemporary retellings, focusing on the relationship between villainy, punishment, and gendered moral pedagogy. It argues that figures such as stepmothers, witches, and evil queens function not merely as narrative antagonists but as symbolic devices of moral discipline directed at women, particularly in relation to the body, desire, aging, and motherhood. The main objective of the study is to investigate how these characters are produced as narrative obstacles whose elimination or punishment operates as a condition for moral closure, as well as to assess whether and to what extent contemporary rewritings effectively disrupt this mechanism. The research adopts a qualitative, theoretical-analytical methodology, based on the critical reading of a corpus composed of canonical fairy tales—especially Snow White, Sleeping Beauty, and The Little Mermaid—and contemporary literary, audiovisual, and performative reinterpretations. The theoretical framework brings together feminist criticism, psychoanalytic approaches, and cultural studies, mobilized in a non-dogmatic manner and with particular attention to the risks of naturalizing historically situated gender constructions. The findings indicate that, although many contemporary retellings grant villains voice, interiority, and motivation, a significant number of these narratives merely shift punishment from the moral to the psychological realm, promoting a form of humanization that ultimately neutralizes the critical potential of these figures. Genuine subversion is shown to occur only when narratives abandon the requirement of female punishment as a means of restoring symbolic order. In this regard, contemporary performative aesthetics, especially in theatre and dance, emerge as privileged spaces of resistance by suspending moral judgment and relocating conflict to a structural level. The study concludes that female evil should be understood not as an individual or psychological attribute but as a historically constructed narrative device whose critique requires dismantling the mechanisms that sustain it as a disciplinary instrument..

KEYWORDS: *fairy tales; female villainy; punishment; gender; contemporary retellings.*

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1- Jacob e Wilhelm Grimm, por seu irmão Ludwig - 1843.....	19
Figura 2 - Hans Christian Andersen, por Thora Hallager - 1869.....	22
Figura 3 - Charles Perrault, por Charles Le Brun	29
Figura 4 - Representação da dicotomia “Boa menina” x “Má mulher”	33
Figura 5 - Hierarquia da beleza como objeto de rivalidade feminina	50
Figura 6- Representação do caçador entregando à Rainha Má prova de morte de Branca de Neve	52
Figura 7- Bela Adormecida: a menina boa em espera	56
Figura 8- Representação da bruxa do mar no imaginário de A Pequena Sereia	59
Figura 9 - A sereiazinha desfaz-se em espuma do mar	61
Figura 10 - Cena da montagem de By the Bog of Cats, releitura de Medeia, apresentada pelo Ensemble Theatre Cleveland	81

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
1 DA TRADIÇÃO ORAL À ESCOLA: A ELABORAÇÃO PSICANALÍTICA E A PEDAGOGIA DE GÊNERO DOS CONTOS DE FADAS.....	18
1.1 A fabricação da infância inocente e a censura da matéria-prima oral	18
1.2 A duplicação simbólica: a função psicanalítica da madrasta e a preservação do ideal materno	27
1.3 Beleza como índice moral e a docilidade como virtude central da heroína	31
1.4 A omissão paterna e o deslocamento da culpa: madrastas como alvo da violência narrativa	38
1.5 O desencantamento da ideologia: releituras e subversões da vilania feminina na cultura contemporânea	43
2 A PEDAGOGIA DA PUNIÇÃO NOS CONTOS CLÁSSICOS: CORPO, PODER E O DISCIPLINAMENTO DA VILANIA	47
2.1. <i>Corpus</i> , edições e chave de leitura dos contos clássicos	47
2.2. “ <i>Branca de Neve</i> ”: espelho, rivalidade estética e maternidade deslocada	49
2.3. “ <i>A Bela Adormecida</i> ”: maldição, espera e administração do tempo feminino	54
2.4. “ <i>A Pequena Sereia</i> ”: voz, corpo e contrato com a feiticeira do mar	58
2.5. Padrões recorrentes da “maldade feminina” no corpus clássico	62
2.6. Contos clássicos na educação: ecos da punição e os desafios da prática pedagógica na escola	66
3 RELEITURAS, SUBVERSÕES E A EDUCAÇÃO DO OLHAR: DESCONSTRUINDO A VILANIA FEMININA NA CONTEMPORANEIDADE	71
3.1 Crítica feminista e a desconstrução do binarismo moral	73
3.2 Entre a humanização e a neutralização: o discurso das releituras	76
3.3 Poéticas de resistência: o corpo e a performance como ruptura	79
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	94
REFERÊNCIAS.....	96

INTRODUÇÃO

Os contos de fadas atravessaram séculos e fronteiras até se tornarem um dos principais repertórios simbólicos oferecidos à infância: primeiro no espaço doméstico, depois na escola e, mais recentemente, nas telas e plataformas digitais. A partir de compilações como as de Grimm, Perrault e Andersen, essas narrativas foram gradualmente deslocadas da tradição oral para o estatuto de literatura infantil, ao mesmo tempo em que eram adaptadas, moralizadas e higienizadas para adequarem-se a novos modelos de família, de infância e de escolarização (Tatar, 2003).

Desta forma, é nesse cruzamento entre contos, madrastas, bruxas e rainhas – figuras que, longe de serem neutras, condensam representações de corpo, moralidade e poder profundamente marcadas por hierarquias de gênero – que se delinea o problema central deste trabalho, tomando como recorte as narrativas clássicas e suas releituras contemporâneas em circulação no contexto escolar brasileiro.

A escolha do conto como gênero principal da literatura infantil e, doravante, como objeto central desta dissertação se cruza em um mesmo sentido: não decorre apenas de sua presença histórica no repertório infantil, mas de características formais e culturais que o tornam particularmente estratégico para a análise. Trata-se de uma forma breve, de ampla circulação, marcada por forte condensação simbólica e por grande plasticidade de transmissão, o que explica sua permanência entre a oralidade, o livro, a escola e, mais recentemente, as mídias audiovisuais e performativas.

Assim, essa brevidade não implica simplicidade; ao contrário, permite que imagens, conflitos e papéis narrativos sejam fixados com intensidade e facilmente reconhecidos por diferentes públicos. É precisamente essa combinação entre origem oral, difusão social ampla e capacidade de agradar e impactar leitores e ouvintes de distintas idades que faz do conto de fadas um terreno privilegiado para observar como corpo, gênero, poder e moralidade são narrativamente organizados.

Ademais, parte-se da constatação de que, em muitas versões ainda hoje lidas em casa e na escola, a vilania feminina é reiteradamente associada à feiura, ao envelhecimento, ao excesso de desejo ou à recusa de papéis maternos e conjugais, ao passo que a figura da “boa menina” é construída como bela, obediente, passiva e recompensada pela trama. Simultaneamente, tais enredos apresentam à criança cenas de abandono, violência, morte, canibalismo e punições corporais severas, elementos que, de um lado, desafiam expectativas contemporâneas de proteção

e, de outro, são apontados por leituras psicanalíticas como recursos simbólicos para a elaboração de medos, culpas e agressividade na infância (Bettelheim, 2020)¹. Nesse cenário, famílias e escolas oscilam entre a censura das histórias consideradas “cruéis” e o uso acrítico de versões edulcoradas, muitas vezes, sem discutir de que maneira elas contribuem para a socialização de gênero e para a produção de estereótipos em torno da “maldade feminina”.

A tensão que orienta este estudo emerge justamente desse descompasso: há um acúmulo significativo de pesquisas sobre a função psíquica dos contos na elaboração de conflitos infantis, assim como uma vasta crítica feminista às representações de mulheres na literatura e na cultura de massa; contudo, ainda são relativamente escassos, no contexto acadêmico brasileiro, trabalhos que articulem de forma sistemática essas duas frentes para analisar, em detalhe, como madrastas, bruxas e rainhas más constroem uma pedagogia implícita da maldade e como tal pedagogia é reatualizada, contestada ou reproduzida no ambiente escolar. Em outras palavras, sabe-se bastante sobre “o que” os textos dizem, mas menos sobre “como” esse dizer opera na formação de meninas leitoras e espectadoras, especialmente, quando mediado por práticas educativas que flutuam entre a higienização e a preservação irrefletida da tradição.

A questão norteadora que se coloca, assim, pode ser formulada nos seguintes termos: **como os contos de fadas constroem narrativamente a vilania feminina e de que maneira as releituras contemporâneas tensionam esse imaginário quando analisadas à luz da crítica literária e dos estudos de gênero.** Assume-se a hipótese de que essas narrativas operam simultaneamente em dois níveis articulados: por um lado, oferecem um campo privilegiado para a elaboração simbólica de conflitos psíquicos ligados ao medo, à culpa e à agressividade; por outro, veiculam uma estrutura patriarcal na qual desejo, voz e poder exercidos por mulheres são associados à punição exemplar, à decrepitude e à morte, salvo quando releituras contemporâneas subvertem esse arranjo e reconfiguram a figura da vilã como lugar de resistência².

¹ A referência a Bettelheim, nesta dissertação, restringe-se exclusivamente à obra *A psicanálise dos contos de fadas*, cuja leitura da função simbólica dessas narrativas permanece relevante para o problema aqui investigado. As críticas posteriores dirigidas ao autor em outros campos de sua atuação não incidem diretamente sobre o uso específico que este trabalho faz de sua interpretação dos contos.

² Pesquisas recentes já têm se debruçado, de modo específico, sobre a construção da vilania feminina nos contos de fadas e em suas ressignificações contemporâneas. Entre elas, destacam-se, por exemplo, *Negociando a narrativa da madrasta* (Universidade Federal de Uberlândia), *Os arquétipos femininos nos contos clássicos e contemporâneos* (Universidade Federal do Ceará), *Da repressão sexual ao direito de ser e saber* (Universidade Estadual de Londrina), *A reprodução das desigualdades de gênero nos contos de fadas* (Universidade Estadual Paulista) e *Bruxa, fada má e madrasta* (Universidade Federal do Rio Grande do Sul), estudos que, embora partam de objetos e recortes distintos, convergem ao evidenciar a centralidade dessas personagens na formação de imaginários de gênero. A presente dissertação aproxima-se desse campo, mas distingue-se por articular de forma sistemática a função psíquica dos contos, a crítica feminista da vilania e as implicações pedagógicas dessa construção no contexto escolar.

Responder a essa questão é relevante tanto social quanto academicamente. Do ponto de vista social, porque as histórias maravilhosas continuam presentes no cotidiano de crianças e professores, influenciando representações de feminilidade, corporalidade e relações familiares muito antes de qualquer discurso explícito sobre gênero. Do ponto de vista acadêmico, porque a articulação entre psicanálise dos contos, teoria crítica da literatura infantil, estudos de gênero e sociologia da infância ainda é pouco explorada de forma integrada, em especial quando se trata de pensar as práticas pedagógicas concretas com esse material (Zipes, 2006; Beauvoir, 2009).

Há, ainda, um debate contemporâneo sobre censura, releituras “politicamente corretas” e suposta proteção da infância que tende a simplificar o problema, opondo conservação e proibição, sem enfrentar a complexidade da função psíquica e socializadora dessas narrativas. Inserir-se criticamente nesse debate implica oferecer instrumentos teóricos para que educadores e famílias possam mediar as obras de modo mais consciente, em vez de simplesmente abolir ou repetir fórmulas.

A articulação entre psicanálise e estudos de gênero exige um cuidado conceitual particular. Enquanto a tradição psicanalítica descreve estruturas simbólicas relativamente universais da experiência psíquica, os estudos de gênero enfatizam a historicidade das representações culturais. Nesta dissertação, essas perspectivas não são tratadas como excludentes, mas como níveis analíticos distintos: a psicanálise oferece instrumentos para compreender a função simbólica das narrativas na elaboração de conflitos psíquicos, enquanto os estudos de gênero permitem examinar como essas estruturas narrativas são historicamente configuradas e mobilizadas para produzir determinadas representações da feminilidade e da vilania.

O objetivo geral desta dissertação é analisar de que modo os contos de fadas clássicos e algumas de suas releituras contemporâneas constroem a “maldade feminina” e operam como dispositivos de socialização de gênero na infância, discutindo as consequências dessa construção para o trabalho pedagógico com crianças. Para alcançar esse propósito, o estudo propõe os seguintes objetivos específicos: i) compreender como se configuram, na tradição literária, os lugares da “boa menina” e da “má mulher”, com especial atenção às figuras de madrastas, bruxas e rainhas, à articulação entre corpo, beleza, feiura e grotesco e às formas de punição narrativa acionadas contra personagens femininas transgressoras; ii) entender a função psíquica dos elementos perturbadores (violência, morte, abandono, canibalismo) na experiência infantil, examinando suas relações com a ambivalência mãe boa/mãe má, com os arquétipos da sombra e com a projeção de um “Outro” feminino ameaçador; e iii) discutir releituras e subversões contemporâneas da vilania, em textos literários, audiovisuais e poéticos, identificando em que

medida essas obras tensionam ou reafirmam a pedagogia da maldade feminina e que pistas oferecem para uma abordagem crítica em espaços educativos.

Metodologicamente, trata-se de uma pesquisa qualitativa de caráter teórico-interpretativo, organizada como revisão bibliográfica analítica articulada à leitura crítica de um corpus literário delimitado. O núcleo clássico desse corpus é constituído por três narrativas amplamente reconhecidas na tradição europeia dos contos de fadas: *Branca de Neve*, *A Bela Adormecida* e *A Pequena Sereia*. Foram adotadas como versões-fonte, respectivamente, as compilações de Charles Perrault (1697), dos irmãos Jacob e Wilhelm Grimm (1812–1857) e de Hans Christian Andersen (1837), por constituírem matrizes textuais que consolidaram a circulação moderna dessas histórias e suas figuras de antagonistas femininas. A partir dessas matrizes, o estudo examina também um conjunto delimitado de releituras contemporâneas produzidas nas últimas duas décadas em diferentes linguagens — literária, audiovisual e performativa — selecionadas com base em três critérios: a centralidade da figura da vilã feminina na narrativa, a ampla circulação cultural dessas obras no imaginário contemporâneo e sua presença, direta ou indireta, em contextos educativos e escolares.

No plano teórico, o trabalho articula três campos analíticos complementares. Como eixo psíquico, mobilizam-se contribuições da psicanálise e da psicologia analítica sobre a função simbólica dos contos na elaboração de conflitos infantis, particularmente em autores como Bruno Bettelheim (1976), Carl Gustav Jung (1964) e Marie-Louise von Franz (1996). Como eixo crítico-literário, dialoga-se com estudos sobre contos de fadas e cultura, a exemplo de Maria Tatar (2003), Jack Zipes (2006) e Marina Warner (1994). Por fim, no campo dos estudos de gênero e da teoria social, recorrem-se a autoras que problematizam a construção histórica da feminilidade e da vilania feminina, como Simone de Beauvoir (2009), Judith Butler (1990), Silvia Federici (2017) e Sandra Gilbert e Susan Gubar (2020), além de pesquisas que discutem a infância como construção social e cultural, como Philippe Ariès (1981), Manuel Jacinto Sarmiento (2004) e Nelly Novaes Coelho (2000). A análise do corpus orienta-se, assim, por uma leitura atenta das tramas, das figuras femininas e das soluções narrativas, articulando o plano da forma literária às condições históricas e pedagógicas de sua circulação.

O texto organiza-se em três seções temáticas, além desta introdução, das considerações finais e referências bibliográficas. A primeira seção discute contos de fadas, infância e pedagogia da maldade feminina, reconstruindo o percurso dos contos da tradição oral à literatura infantil, examinando sua função psíquica e argumentando que madrastas, bruxas e rainhas constituem

uma gramática de vilania feminina articulada à socialização de gênero³. A segunda dedica-se à análise de um conjunto de contos clássicos, com foco nas representações de corpo, poder e punição das personagens femininas, explorando as tensões entre elaboração simbólica e pedagogia patriarcal. A terceira seção temática toma releituras e subversões contemporâneas como objeto, examinando como novas narrativas literárias, audiovisuais e poéticas reconfiguram a figura da vilã e quais possibilidades pedagógicas se abrem a partir dessas releituras. Nas considerações finais, retoma-se a questão de pesquisa à luz dos resultados obtidos, discutindo limites e desdobramentos teóricos e práticos do estudo para o campo da educação e para o debate mais amplo sobre gênero, infância e literatura.

³ Neste trabalho, o termo “gramática” é empregado em sentido ampliado e não linguístico, como conjunto de regras implícitas, recorrências normativas e princípios de organização simbólica que estruturam a representação da feminilidade e da vilania. Não se trata de uma gramática formal ou textual, mas de um regime de inteligibilidade cultural que orienta expectativas morais, estéticas e punitivas.

1 DA TRADIÇÃO ORAL À ESCOLA: A ELABORAÇÃO PSICANALÍTICA E A PEDAGOGIA DE GÊNERO DOS CONTOS DE FADAS

1.1 A fabricação da infância inocente e a censura da matéria-prima oral

Os contos de fadas não nascem em quartos infantis, mas em cozinhas, tavernas e espaços de sociabilidade em que adultos e crianças escutam as mesmas histórias, sem distinção rígida de público e sem qualquer protocolo pedagógico que as enquadre como “adequadas” ao universo infantil. A tradição que Coelho (2000) descreve como literatura oral circula em regime comunitário, com narradores que modulam a trama conforme a reação do grupo, ajustando níveis de humor, horror e erotismo sem outro filtro além da sensibilidade coletiva. Quando esse material começa a ser recolhido e fixado por escrito, já se produz um deslocamento decisivo: a história deixa de pertencer à performance situada para converter-se em texto estabilizado, passando a supor um destinatário específico e uma certa concepção de infância como público privilegiado (Zipes, 2006).

Esse deslocamento não altera apenas o suporte de circulação das histórias; ele redefine também seu estatuto estético. Ao serem recolhidos, editados e republicados, os contos de fadas passam a integrar o campo da literatura infantil, ainda que preservem marcas de sua origem oral e comunitária. Considerá-los apenas como instrumentos de moralização ou como recursos para a elaboração psíquica empobreceria o objeto. Trata-se, também, de construções literárias marcadas por forte economia formal, condensação simbólica, repetição estruturante e potência imaginativa, características que explicam sua permanência histórica e sua força de reaparição em novos contextos culturais.

Nesse sentido, a literatura infantil não deve ser compreendida como espaço menor ou acessório, mas como esfera decisiva de produção do imaginário social, na qual formas narrativas, figuras recorrentes e soluções simbólicas participam ativamente da constituição de sensibilidades e valores. É essa dupla condição (literária e cultural) que torna os contos de fadas particularmente relevantes para a análise proposta aqui.

A escrita, nesse contexto, funciona menos como registro neutro e mais como operação seletiva. Essa operação não é apenas editorial; ela é também social e ideológica. Como observa Jack Zipes, os irmãos Jacob Grimm e Wilhelm Grimm contribuíram decisivamente para o “*literary bourgeoisification*” dos contos orais, isto é, para o aburguesamento literário de narrativas que haviam pertencido ao campesinato e às camadas populares, sendo moldadas pelos interesses e aspirações desses grupos (Zipes, 1983, p. 47). A passagem da oralidade para

a forma escrita, portanto, não representa simples conservação de um patrimônio narrativo, mas sua reorganização em consonância com novos valores de respeitabilidade, moralização e disciplina.

Figura 1- Jacob e Wilhelm Grimm, por seu irmão Ludwig - 1843



Fonte: Editoras.com

Ao transcreverem narrativas recolhidas da tradição oral, editores e compiladores organizam enredos, eliminam obscenidades, suavizam a sexualidade explícita, introduzem fórmulas morais e acrescentam finais com lições edificantes, o que Maria Tatar (2003) evidencia de modo contundente ao comparar diferentes versões de uma mesma história. A prostituta que figurava em certas variantes transforma-se em personagem ambígua ou desaparece por completo; algumas mães que, na tradição oral, demonstravam ciúme da beleza dos filhos ou ressentimento diante da tarefa de alimentá-los foram sistematicamente transformadas em madrastas, num gesto de preservação da figura materna.

Como observa Tatar, *“in the shift from oral to written form, mothers who were jealous of their children's beauty or who resented having to feed them were systematically transformed into stepmothers. [...] To preserve the sanctity of the mother, the Grimms simply substituted*

*stepmothers for mothers*⁴” (Tatar, 2003, p. 36); e segmentos de crueldade física são encurtados, ainda que não extintos. Em notas de rodapé ou em anexos críticos, esse resíduo de violência volta à superfície, como lembra John Koski (1987), demonstrando que o esforço de higienização nunca é absoluto.

A reconfiguração do público acompanha a invenção histórica da infância como categoria a ser protegida e educada com cuidado especial. Ariès (1981) aponta que a criança moderna é gradualmente percebida como sujeito frágil, exigindo uma pedagogia específica. Nesse contexto, os contos de fadas passam a ser reapropriados como instrumentos de formação moral, e não apenas como divertimento. Zipes mostra que essa inflexão foi decisiva no trabalho editorial dos Grimm: embora a publicação original não fosse expressamente destinada às crianças, Wilhelm Grimm procurou “*clean up the tales and make them more respectable for bourgeois children*”⁵, chegando a caracterizar a edição de 1819 como um *Erziehungsbuch*, isto é, um “livro educacional” (Zipes, 1983, p. 48).

A escolarização e infantilização dessas narrativas, portanto, não constituem desdobramento natural de sua forma, mas efeito histórico de uma reorganização moral que as tornou mais puras, respeitáveis e pedagogicamente utilizáveis para a infância burguesa. O livro ilustrado que repousa na cabeceira infantil já não é o mesmo relato contado ao pé do fogo; agora, espera-se que ele ensine obediência, humildade e autocontenção, ainda que o faça sob a forma de aventuras fantásticas e princesas encantadas. A literatura infantil consolida-se, assim, como lugar em que fantasia e disciplina se entrelaçam, oferecendo encantamento envolto em prescrições de conduta (Coelho, 2000).

A passagem da oralidade à escola também pode ser lida como processo de fabricação pedagógica das diferenças. Nessa direção, Guacira Lopes Louro observa que a constituição dos sujeitos “é continuada e geralmente muito sutil, quase imperceptível” e que, mais do que leis ou discursos solenes, são “as práticas rotineiras e comuns, os gestos e as palavras banalizados” que devem tornar-se alvos de atenção e desconfiança (Louro, 2003, p. 63). Quando os contos de fadas ingressam no espaço escolar, passam a participar precisamente dessa rede difusa de produção de identidades.

Dessa maneira, essas histórias não oferecem apenas entretenimento ou recursos de socialização moral abstrata, mas roteiros de inteligibilidade para o feminino e o masculino,

⁴ “Na transição da forma oral para a escrita, as mães que sentiam ciúmes da beleza dos filhos ou que se ressentiam de ter que alimentá-los foram sistematicamente transformadas em madrastas. [...] Para preservar a santidade da mãe, os irmãos Grimm simplesmente substituíram as mães por madrastas.” (tradução da autora)

⁵ Higienize os textos e os façam mais respeitáveis para as crianças burguesas. (Tradução da autora)

ajudando a fixar expectativas sobre beleza, docilidade, obediência, rivalidade e punição. Ler essas narrativas como parte de uma pedagogia de gênero significa, portanto, reconhecê-las como elementos ativos na constituição de sensibilidades e posições sociais, e não como textos neutros ou inocentes.⁶

Tal inflexão não significa, porém, que a violência desapareça. Como observa Nelly Novaes Coelho, influenciados pelo ideário cristão consolidado na época romântica e pressionados pela polêmica em torno da crueldade de certos relatos, os Grimm retiraram, na segunda edição da coletânea, episódios de “*demasiada violência ou maldade*”, sobretudo aqueles praticados contra crianças, e o sucesso desse processo “*abriu caminho para a criação do gênero: Literatura Infantil*” (Coelho, 2003, p. 14-15). As edições críticas dos contos de Irmãos Grimm e de Charles Perrault mostram, contudo, que pés cortados, castigos cruéis e mortes exemplares de vilãs permanecem no coração das narrativas, ainda que recobertos por um discurso de decoro voltado à infância (Tatar, 2003). Algo semelhante ocorre na tradição de Hans Christian Andersen, em que histórias como *A Pequena Sereia*, que mantêm no centro da narrativa o sofrimento físico e o sacrifício do corpo feminino como condição para a redenção moral.

⁶ Louro explicita esse processo ao afirmar que “currículos, normas, procedimentos de ensino, teorias, linguagem, materiais didáticos, processos de avaliação” são *loci* das diferenças de gênero, sexualidade, etnia e classe, sendo ao mesmo tempo constituídos por essas distinções e seus produtores (Louro, 2003, p. 64). A observação é particularmente útil aqui porque permite situar os contos de fadas, quando escolarizados, não como simples conteúdos transmitidos pela escola, mas como parte do conjunto de materiais e práticas por meio dos quais a instituição fabrica sujeitos e distribui posições de gênero.

Figura 2 - Hans Christian Andersen, por Thora Hallager - 1869



Fonte: WikiMedia Commons

Portanto, não é a eliminação do conflito, e, sim, sua administração editorial e pedagógica. Warner (1995) insiste que tais histórias guardam em sua estrutura o eco de conflitos sociais e familiares que não se deixam banir por completo, ainda que a cultura letrada tente codificá-los de forma mais palatável. Muda, nessa passagem da oralidade para o texto impresso, não apenas o conteúdo, mas a relação de autoridade: onde antes o contador ajustava o relato à sensibilidade do grupo, agora o editor e o pedagogo definem, de antemão, quanto horror a criança poderá suportar sem ameaçar o ideal de inocência que se almeja preservar.

A família que se desenha nos contos de fadas é tudo menos idílica. Em lugar da unidade harmoniosa, aparece um mosaico de órfãos, enteadas, irmãos rivais, pais impotentes, mães ausentes e madrastas ressentidas, de modo que a casa se apresenta frequentemente como espaço de disputa e ameaça, não como refúgio (Bettelheim, 2020). A insistência em motivos de abandono, negligência e violência doméstica sugere que essas narrativas funcionam como

arquivo simbólico de tensões parentais, dando forma superlativa às angústias ligadas ao vínculo com aqueles de quem a criança depende. Quando uma menina é perseguida pela madrasta ou um menino é deixado na floresta, dramatiza-se, em escala fabular, o receio de perder o amor e a proteção dos adultos de referência, medo que dificilmente pode ser admitido em discurso direto pela criança ou pelos próprios pais (Petra; Prudente, 2024).

De tal forma, esses enredos não espelham apenas a célula familiar, mas também as hierarquias de classe que atravessam a sociedade. Zipes (2006) demonstra como o casamento entre camponeses enobrecidos e princesas, ou a ascensão de jovens pobres por feitos mirabolantes, expressa fantasias de mobilidade social em contextos de profunda desigualdade, ao mesmo tempo em que reafirma, ao fim, a legitimidade da ordem aristocrática. O conto concede ao herói humilde uma promoção extraordinária, mas o faz em termos que dependem do reconhecimento de autoridades superiores, sem questionar estruturalmente o sistema. Warner (1995) lê essa ambivalência como mecanismo de compensação: os oprimidos podem sonhar com a inversão do destino, mas em modelos que preservam a arquitetura de privilégios.

Na dimensão do gênero, a repetição é ainda mais incisiva. Meninas são avaliadas por sua docilidade, beleza e resignação, enquanto meninos são chamados a provar coragem, iniciativa e capacidade de enfrentar perigos, o que Pawłowska (2021) descreve como um padrão de roteiros diferenciados para personagens masculinos e femininos. A heroína ideal espera, suporta humilhações, cala e trabalha em silêncio, para enfim ser recompensada com o matrimônio e o reconhecimento social; em contrapartida, mulheres que desejam poder, manifestam ciúme ou competem com outras são marcadas como perigosas e, frequentemente, destruídas de forma exemplar.

A fronteira entre boa e má feminilidade é desenhada em termos narrativos e impregna a maneira como leitores e leitoras aprendem a associar determinadas condutas à virtude ou à culpa (Montante, 2023). A despeito desse funcionamento normativo, as narrativas não são monolíticas. Budidarma et al. (2023) observam que, mesmo em textos e adaptações que reiteram padrões patriarcais, surgem brechas em que mulheres agem, barganham e deslocam, ainda que por instantes, o lugar da docilidade como destino. Um exemplo produtivo, embora não inserido no universo dos contos de fadas clássicos, é a personagem Esmeralda⁷, de *O*

⁷ O fato de uma figura feminina com tal grau de mobilidade e autonomia não surgir no interior do corpus tradicional dos contos de fadas reforça a hipótese de que não convinha a essas narrativas consolidar a imagem de uma mulher que subverte as expectativas normativas de gênero. Ao contrário, o modelo narrativo privilegiou, por longo tempo, personagens femininas cuja virtude se associava à docilidade e à passividade, retardando a incorporação de figuras que agem de modo mais autônomo. Essa demora em admitir protagonistas femininas que escapam a esse enquadramento não constitui apenas um traço histórico das narrativas, mas deixa vestígios perceptíveis até hoje nas formas como a cultura popular continua a negociar a presença de mulheres que ocupam

Corcunda de Notre-Dame, de Victor Hugo, cuja presença funciona como um verdadeiro curto-circuito narrativo. Ela não corresponde à princesa passiva nem à “mulher má” no sentido clássico; justamente por isso, é enquadrada por uma engrenagem punitiva que articula desejo masculino, moralização religiosa e violência legitimada como zelo.

Em vez de esperar que a narrativa a salve, Esmeralda circula, decide, recusa, protege e intercede; desse modo, a tensão se desloca do dilema “boa contra má” para um problema mais incômodo: o de uma mulher cuja autonomia aciona a necessidade de controle e, no limite, de eliminação, como se sua simples agência constituísse uma afronta à ordem estabelecida. Marina Warner (1995) contribui para interpretar esse tipo de construção como parte de uma pedagogia do corpo e da visibilidade: a mulher que não se ajusta ao roteiro da pureza silenciosa passa a ser lida como excesso, provocação ou desvio, e o texto — ou suas adaptações — procura reenquadrá-la por meio da culpa, do castigo ou do sacrifício. Para esta dissertação, interessa sobretudo a regra que se torna visível quando a exceção tenta emergir: quando a personagem feminina não se reduz a obstáculo nem a recompensa, o sistema narrativo é compelido a expor seus mecanismos de punição, frequentemente ocultos sob o verniz romântico ou moral.

As passagens que mais escandalizam adultos em contos de fadas são aquelas em que abandono, morte, mutilação e traição aparecem com poucos disfarces: pais que deixam filhos na floresta, meninas devoradas por animais, corpos esquartejados, madrastas que planejam assassinatos. Isaacs (2013) destaca que, ao contrário do que muitos supõem, as crianças costumam escutar essas histórias com atenção intensa, sem necessariamente manifestar o horror moral que mobiliza os pais. A ficção oferece uma distância segura: a violência está ali, visível, mas enquadrada em um espaço delimitado, com início e fim, em que tudo o que é intolerável na vida cotidiana pode ser experimentado sob a forma de imagem. Bettelheim (2020) interpreta essa operação como modo de simbolização de medos difusos, que não nascem do conto, mas encontram nele uma estrutura organizada.

A narrativa não representa apenas ameaças externas. Ao colocar em cena figuras como a madrasta homicida ou o lobo sedutor, oferece também um lugar para a agressividade da própria criança, que pode se identificar, em graus variados, com o desejo de livrar-se de rivais, de ver injustiças reparadas com punições severas, ou de escapar ao controle de adultos

posições de agência e contestação. Não por acaso, quando a história foi adaptada para o cinema de animação pela The Walt Disney Company, em *O corcunda de Notre Dame* (1996), a personagem passou a ser frequentemente associada ao universo das chamadas “princesas” da Disney, ainda que sua origem literária não pertença ao repertório clássico dos contos de fadas. Essa incorporação evidencia como a indústria cultural tende a reabsorver figuras femininas mais autônomas em categorias narrativas já consolidadas, reencaixando-as em modelos reconhecíveis de feminilidade.

frustradores. A leitura de Cashdan (1999) enfatiza essa dimensão de palco interno: as personagens “más” funcionam como depósitos de impulsos e fantasias inconfessáveis, que o sujeito infantil pode projetar para fora de si sem precisar reconhecê-los em registro moral. Violetta Eirini (2016) sublinha que a experiência de ódio, medo e alívio ao longo da trama é parte constitutiva do processo de crescimento, visto que permite sentir sem agir, pensar sem confessar.

Nessa mesma direção, tais enredos oferecem uma forma simbólica de lidar com sentimentos de rivalidade e experiências de injustiça que não se originam apenas no mundo adulto e que atravessam a própria vida psíquica infantil. A leitura dessas figuras antagonistas não se reduz, assim, à identificação de perigos exteriores, operando como um espaço no qual medos, frustrações e desejos hostis podem ser reconhecidos sem serem imediatamente moralizados. Nesse sentido, Hohr (2000) argumenta que a combinação entre simplicidade formal e densidade simbólica dos contos de fadas favorece a reflexão sobre emoções difíceis, justamente porque a história não se apresenta como sermão, mas como trama envolvente, aberta à elaboração imaginativa do leitor.

Zehetner (2013), ao discutir a relevância contemporânea dos contos, chama a atenção para o risco de versões excessivamente “limpas”, que substituem conflitos radicais por pequenos desencontros reversíveis, resolvidos com conversa ponderada ou gestos simpáticos. Nessa configuração, o texto deixa de oferecer um espelho minimamente fiel para as experiências de raiva, ciúme, vergonha ou sensação de injustiça que permeiam a infância, passando a veicular um ideal de afetividade sempre pacificada que não corresponde à realidade psíquica. O conto perturbador, para Lewin (2020), ao contrário, valida a existência de emoções duras e mostra que elas podem ser atravessadas sem que o mundo se desfaça por completo, o que implica admitir que a criança é capaz de sustentar certa dose de inquietação sem se desorganizar.

Na escola, esse potencial costuma ser desperdiçado quando as obras são usadas apenas como pretexto para atividades ilustrativas ou reduzidas a lições morais lineares, em que cada personagem encarna uma virtude ou um vício facilmente identificável. Santos (2025) observa que práticas pedagógicas que rasuram o conflito psíquico em nome de uma leitura “bonita” reforçam a dissociação entre o discurso oficial sobre a infância e a experiência concreta dos alunos. Em lugar de acolher o incômodo, a instituição escolar tende a tratá-lo como problema a ser eliminado, e não como matéria legítima de elaboração. Uma abordagem mais consistente, como sugerem Coutinho e Rodrigues (2021), precisaria reconhecer que o desconforto faz parte

do trabalho simbólico possibilitado pela narrativa e assumir que proteger a infância não significa poupá-la de toda sombra, mas oferecer-lhe recursos para caminhar dentro dela.

Assim, a criança conhece a angústia muito antes de conhecer qualquer teoria sobre ela; medo de perder os pais, ciúme do irmão, raiva do adulto que impõe limites e desejo de vingança contra quem a frustra: tudo isso se acumula em um corpo e em uma linguagem ainda incipientes. Nesse cenário, os contos de fadas oferecem um tipo de palco imaginário em que esses afetos podem ser projetados e trabalhados sem que o pequeno leitor precise assumir, em primeira pessoa, a autoria de desejos inconfessáveis, como o de ver o irmão desaparecer ou a mãe castigada. Quando se observa a insistência com que meninas e meninos pedem a repetição das mesmas histórias (sobretudo das mais sombrias), fica difícil sustentar a ideia de que o contato com a narrativa violenta seria um trauma em si; ela parece, ao contrário, funcionar como um espaço relativamente protegido para reorganizar medos e culpas já presentes, ainda que difusos, no cotidiano (Bettelheim, 2020).

Essa dimensão elaborativa ganha densidade quando se nota que o conto não apenas exhibe o mal, mas organiza um percurso que conduz do perigo extremo a alguma forma de resolução, mesmo que parcial ou ambivalente. O herói é abandonado, traído, ameaçado de morte, mas encontra aliados inesperados, descobre recursos próprios e enfrenta provas que o obrigam a lidar com a própria agressividade, até alcançar uma espécie de recomposição mínima da ordem; nesse trajeto, a criança acompanha, por identificação, a travessia do desamparo à possibilidade de ação (Cashdan, 1999). Quando esse material é utilizado em contextos clínicos, observa-se que os pequenos conseguem associar espontaneamente episódios de sua vida a imagens da fábula, deslocando para a figura do lobo, da bruxa ou do pai injusto afetos que não conseguiriam nomear diretamente, o que confirma a potência desses enredos como intermediários simbólicos entre experiência e elaboração (Brito, 2000).

Revisões recentes sobre os benefícios terapêuticos dos contos de fadas corroboram essa leitura, ainda que adotem uma linguagem menos estritamente psicanalítica. Estudos que analisam o uso sistemático dessas narrativas na educação infantil indicam que crianças expostas a histórias que mobilizam conflitos, perdas e situações de ameaça tendem a demonstrar maior capacidade de nomear emoções, tolerar frustrações e construir relatos sobre experiências difíceis, quando comparadas a grupos que consomem apenas conteúdos cuidadosamente “positivos” (Bakaraki et al., 2024). Hohn (2000) observa que a combinação entre simplicidade formal e complexidade de conteúdo torna os contos dispositivos particularmente eficazes para articular vivências intensas, pois as tramas podem ser retomadas e recontadas, facilitando tanto a identificação quanto o distanciamento necessário à reflexão.

Isso não significa que qualquer exposição acrítica a narrativas violentas seja benigna; a função psíquica descrita por essas abordagens depende da mediação adulta, do modo como o texto é apresentado, comentado e retomado em conversas e desenhos, bem como da possibilidade de o ouvinte formular perguntas e expressar seu desconforto sem ser imediatamente censurado. Pesquisas com professores que trabalham em perspectiva psicanalítica mostram que, quando o enredo é reduzido a uma moral simplificada ou a mero pretexto para tarefas recreativas, perde-se justamente a ambivalência que permite à criança reconhecer ali algo de sua própria agressividade e culpa (Coutinho; Rodrigues, 2021). Nessas condições, a história deixa de operar como espaço de experimentação simbólica de conflitos internos e retorna ao lugar de instrumento disciplinar, reforçando a mensagem de que sentimentos difíceis não devem ser nomeados, mas apenas domesticados por condutas “corretas” (Santos, 2025).

1.2 A duplicação simbólica: a função psicanalítica da madrasta e a preservação do ideal materno

Desde muito cedo, a criança experimenta a mesma figura materna como fonte de cuidado e de frustração: a mãe que alimenta é também a que nega o peito, a que acolhe é também a que impõe limites, a que consola é também a que se ausenta quando o bebê a deseja. A psicanálise descreve essa experiência inicial como profundamente ambivalente, marcada por amor e ódio dirigidos ao mesmo objeto, o que torna difícil para o psiquismo infantil integrar num único retrato a genitora idealizada e aquela que frustra (Bettelheim, 2020). Para contornar essa tensão insuportável, o imaginário tende a separar, ainda que de maneira inconsciente, uma “mãe boa”, plenamente amorosa, e uma “mãe má”, na qual se concentram a dureza e a hostilidade; nos contos, essa operação psíquica encontra uma tradução plástica na divisão entre a rainha doce e a madrasta cruel, ou entre a fada protetora e a bruxa persecutória.

Quando se lê essa duplicação à luz da teoria dos arquétipos, a estratégia narrativa ganha outro relevo. Jung descreve a figura materna arquetípica como composta tanto de aspectos nutridores quanto de dimensões devoradoras, acolhedoras e destrutivas, sugerindo que as mitologias e lendas de diversos povos expressam essa ambivalência ao multiplicar imagens de mães, madrastas e velhas sábias que condensam diferentes faces de um mesmo padrão simbólico (Jung, 2014). Von Franz elucida que, em muitas histórias, a madrasta não é apenas uma substituta contingente, mas um modo de externalizar aspectos sombrios da própria mãe biológica ou, mais amplamente, da função materna, preservando a imagem da bondade ao custo

de projetar na vilã a crueldade e o ciúme que a criança não suporta reconhecer no rosto que ama (Von Franz, 2011). O conto, nesse sentido, oferece uma solução imaginária: permite que o ódio encontre um alvo aceitável, sem romper totalmente o vínculo afetivo com a figura concreta de cuidado.

Pesquisas recentes sobre a função materna em contos de Grimm e Perrault evidenciam como tal duplicação é recorrente e estruturante. Ao analisar versões sucessivas de histórias como Branca de Neve e João e Maria, estudos apontam que figuras maternas originalmente descritas como responsáveis por abandono ou perseguição foram, em certas edições, substituídas por madrastas, em um esforço explícito de preservar a imagem da mãe biológica como essencialmente amorosa (Sena et al., 2023). Autoras que se debruçam especificamente sobre essas personagens observam que elas concentraram, ao longo de séculos, a culpa pelas falhas parentais e pelas agressões intrafamiliares, enquanto pais frágeis, ausentes ou coniventes aparecem atenuados ou isentos de responsabilização, o que desloca para o feminino não idealizado o peso das violências domésticas (Gonçalves, 2017).

Figura 3 - Charles Perrault, por Charles Le Brun



Fonte: WikiMedia Commons

Além disso, estudos comparativos entre contos ocidentais e orientais indicam, inclusive, que a madrasta continua a ser a figura privilegiada para encarnar o mal familiar, associada à negligência, ao abuso e ao favoritismo, ao passo que a figura paterna é frequentemente retratada como enganada, impotente ou pressionada, mais do que como agente ativa da crueldade (Bahn; Hong, 2019). Essa assimetria reforça a hipótese de que, ao mesmo tempo em que as narrativas ajudam a criança a elaborar a ambivalência da relação filial, também refletem e reforçam arranjos patriarcais em que a responsabilidade moral pela coesão familiar recai de forma desigual sobre as mulheres. A madrasta da ficção, lida assim, é menos um indivíduo e mais uma superfície de projeção de conflitos ligados à maternidade e ao lugar das mulheres em famílias

reconfiguradas, onde divórcios e recasamentos tornam mais visível o caráter conflituoso das alianças domésticas (Montante, 2023).

A vilã nos contos de fadas concentra, com uma economia impressionante, uma série de temores difusos associados à feminilidade que escapa às normas: ela é velha ou excessivamente bela, sexualizada ou dessexualizada, estéril ou perigosamente fértil, sábia demais ou ignorante das fronteiras que deveria respeitar. Na chave da psicologia analítica, essas personagens podem ser lidas como manifestações de arquétipos sombrios do feminino, que condensam aspectos reprimidos tanto por mulheres quanto por homens, compondo aquilo que Jung descreve como sombra: o conjunto de qualidades rejeitadas pelo eu consciente e projetadas sobre um Outro imaginariamente dotado de maldade intrínseca (Jung, 2014).

Os contos, ao insistirem na bruxa invejosa, na madrasta ressentida e na rainha obcecada por beleza e poder, oferecem uma galeria de espelhos deformados em que aspectos negados do feminino podem ser vistos e odiados à distância segura da ficção. Von Franz argumenta que muitas narrativas em que a heroína precisa confrontar uma figura feminina ameaçadora podem ser lidas como dramas internos, nos quais a jovem protagonista deve lidar com dimensões de si mesma rejeitadas em nome de uma feminilidade dócil, aprendendo, ao final, a integrar ao menos uma parte da força, da astúcia e da agressividade inicialmente atribuídas à vilã (Von Franz, 2011).

Neste sentido, a bruxa que domina saberes interditados, a madrasta que recusa a diminuição de seu lugar após a entrada de uma jovem atraente na casa, a rainha que não tolera envelhecer: todas incorporam, em graus variados, formas de desejo e de energia que o patriarcado tende a condenar quando manifestas em mulheres reais, associando-as a egoísmo, perversidade ou loucura. Tais enredos permitem, por um lado, que esses impulsos sejam condenados exemplarmente; por outro, conservam a memória de que eles existem e circulam, ainda que sob disfarce.

Essa leitura alinha-se a análises que examinam a antagonista dos contos como um “Outro” feminino construído para assegurar a identidade positiva da mulher boa, aquela que aceita seu lugar de alteridade, cuidado e silêncio. Quando se lê a tradição literária ao lado de reflexões feministas que descrevem a mulher como o “Outro” em relação ao homem, torna-se visível como a vilã encarna aquilo que deve ser evitado para que a boa feminilidade seja recompensada: ambição, desejo de poder, sexualidade ativa, recusa em envelhecer sem protesto, resistência ao sacrifício (Beauvoir, 2009). Autoras que analisam representações visuais e textuais mostram que a vilã é frequentemente erotizada e, simultaneamente,

desumanizada, reduzida a objeto de ódio e desejo, reforçando a lógica de objetificação do corpo feminino desviante em contraste com a idealização do corpo puro da heroína (Ismail, 2023).

Há também um componente de grotesco e de abjeção que reforça esse papel do Outro ameaçador. Corpos femininos envelhecidos, gordos ou deformados, associados à sujeira, ao cheiro e à proximidade com animais e substâncias consideradas impuras, são descritos em termos que evocam aquilo que a teoria da abjeção identifica como o que deve ser expulso para que o sujeito se mantenha coeso - o elemento que estabelece a fronteira entre o eu e o não integrável (Kristeva, 2023). A bruxa de nariz adunco, verrugas, cabelos desgrehados e risada estridente corresponde, nesse sentido, ao corpo grotesco que Bakhtin descreve como lugar de excesso e transgressão, mas que, ao contrário da celebração popular do grotesco carnavalesco, assume aqui um viés cruel, dirigido contra a personagem que encarna a abjeção (Bakhtin, 2010). Russo (1995) sinaliza que esse deslocamento transforma o grotesco em mecanismo disciplinar aplicado às mulheres, ao associar qualquer desvio da norma estética e da juventude a uma proximidade simbólica com a feitiçaria.

Por fim, quando se coloca essa galeria de vilãs em diálogo com a história da perseguição às mulheres, a distância entre o imaginário e a prática social diminui. Estudos sobre a caça às bruxas evidenciam como mulheres pobres, viúvas, curandeiras, parteiras ou simplesmente figuras incômodas para a comunidade foram acusadas de pactos demoníacos e submetidas a punições exemplares em contextos de reconfiguração econômica e religiosa (Levack, 1988).

Para Federici, a bruxa histórica condensa o medo de um feminino que não se submete, detém saberes sobre corpo e natureza e resiste à disciplina do trabalho e da sexualidade requerida pela acumulação capitalista (Federici, 2017). Os contos de fadas, nesse quadro, não inventam a figura da bruxa maligna, mas a reprocessam e a difundem para públicos cada vez mais amplos, consolidando a imagem de um Outro feminino ameaçador que precisa ser contido e punido, ao mesmo tempo em que, paradoxalmente, preservam a memória de que esse Outro existiu e continuou a assombrar a cultura.

1.3 Beleza como índice moral e a docilidade como virtude central da heroína

A personagem feminina que atravessa os contos clássicos é, quase sempre, apresentada em estado de espera: ela aguarda, suporta e silencia. Em muitos relatos, a virtude da heroína não se manifesta por ações decisivas, mas por uma capacidade quase infinita de tolerar humilhações domésticas, tarefas degradantes e injustiças familiares sem reação pública visível,

o que revela, já na textura do enredo, um ideal de feminilidade centrado na renúncia, e não na iniciativa (Pawłowska, 2021). A beleza, frequentemente qualificada como “natural” ou “sem igual”, passa então a operar como índice moral, como se a conformação estética do corpo fosse tomada como evidência antecipada de uma bondade presumida, anterior a qualquer gesto ético concreto. Coelho observa que muitas versões voltadas à infância reforçam essa associação entre estética e virtude. Em adaptações amplamente difundidas no cinema, como *Branca de Neve e os Sete Anões* (1937), *Cinderela* (2015) e *A Bela e a Fera* (2017), a bondade das protagonistas continua sendo frequentemente associada à sua beleza física, delicadeza e pureza moral. Assim, tais narrativas contribuem para que a criança aprenda o valor feminino como algo que se expõe e se reconhece visualmente, e não como algo que se constrói pela ação. (Coelho, 2000).

Essa economia narrativa estrutura-se sobre uma assimetria de agência: enquanto os personagens masculinos percorrem florestas, enfrentam dragões, negociam com figuras poderosas e decidem o rumo da própria história, a protagonista feminina permanece confinada ao espaço doméstico ou ao cativeiro, dedicada a tarefas de limpeza, cuidado ou mera sobrevivência, à espera de ser descoberta ou resgatada (Budidarma et al., 2023). Warner pontua que a heroína é frequentemente construída como objeto de olhares concorrentes - seja a admiração amorosa do príncipe que a encontra adormecida, seja a inveja da madrasta que a vigia no espelho -, de modo que sua identidade se organiza em torno da capacidade de ser vista e julgada, mais do que da potência de agir (Warner, 1995). O resultado é um modelo em que a mulher “boa” se define menos por escolhas próprias e mais pela disponibilidade para encarnar expectativas alheias.

A docilidade aparece, então, como virtude central. Teixeira demonstra que, nas moralizações explícitas de Perrault, o texto chega a enunciar, em forma de “moral da história”, a exigência de obediência às figuras de autoridade e de modéstia no comportamento das jovens, cristalizando em poucos versos o que as páginas anteriores já haviam ensinado por meio do enredo (Teixeira, 2023). Esse dispositivo pedagógico atinge em cheio leitoras e leitores infantes, que tendem a identificar felicidade e salvação com a capacidade da personagem de sofrer sem revolta, como se o destino favorável fosse uma recompensa pela santidade passiva. Beauvoir recorda que tal associação entre virtude e submissão faz parte de uma longa tradição em que a mulher é socializada para ser reconhecida como “outra”, definida em relação a um sujeito masculino, ressoando na estrutura de contos onde o casamento com o príncipe é o único horizonte de realização plena (Beauvoir, 2009).

Mesmo quando surgem elementos de astúcia ou de resistência nas protagonistas, a narrativa encarrega-se de reenquadrá-los dentro de um arco em que a jovem, ao final, é

premiada não por ter transformado a estrutura opressora, mas por ter se mantido essencialmente boa, piedosa e abnegada. Budidarma et al. sinalizam que, em versões populares de *Branca de Neve*, *Cinderela* e *A Bela e a Fera*, qualquer gesto de esperteza feminina é cuidadosamente contrabalançado por cenas de humildade, generosidade e deferência, preservando a figura da “boa menina” como norte (Budidarma et al., 2023). A socialização de gênero operada por essas histórias, ao insistir na equação entre beleza, silêncio e recompensa, naturaliza uma forma de sujeição que não precisa ser ensinada em discurso didático; ela é encenada, repetida e internalizada no prazer da própria leitura.

e a “boa menina” é definida pela espera e pela renúncia, a “má mulher” que a persegue encarna tudo o que transborda esse regime: desejo, voz, poder e intensidade. Montante (2023) aponta que os contos de admoestação dos Grimm estruturam uma oposição sistemática entre figuras femininas piedosas, obedientes e silenciosas, e mulheres descritas como vaidosas, ambiciosas, invejosas e agressivas, invariavelmente punidas com dureza exemplar. A vilã fala demais, reivindica demais, deseja demais; sua presença desestabiliza o pacto tácito que exige recato e deferência. A pedagogia patriarcal, nesses textos, não se anuncia em forma de tese, ela se encena: quem quer poder acaba morta, expulsa ou ridicularizada.

Figura 4 - Representação da dicotomia “Boa menina” x “Má mulher”



Fonte: imagem gerada por IA, elaborada pela autora. (2026)

O modo como essa punição se desenrola não é acidental. Em muitas versões, a morte da vilã ocorre em público, diante de plateias que comemoram, por vezes em tom festivo, o sofrimento daquela que ousou disputar centralidade ou exercer autoridade. Austin, ao analisar antagonistas em animações, nota que, mesmo em contextos audiovisuais contemporâneos, a mulher que ocupa posição de mando ou manipula recursos mágicos é retratada como emocionalmente descontrolada, sexualmente suspeita e moralmente corrompida, em contraste com heroínas que, quando ganham protagonismo, são cuidadosamente mostradas como puras e afetivamente moderadas (Austin, 2015). A mensagem implícita é que o poder, quando exercido por uma mulher, corrompe por definição, a menos que se trate de um poder maternal ou sacrificial.

Há uma sutileza adicional: o conflito central é frequentemente organizado não entre um homem e uma mulher, mas entre duas figuras femininas: uma jovem e outra madura, uma bela e outra ameaçada pela perda da beleza. Högnadóttir sublinha que a rainha de *Branca de Neve*, obcecada pelo espelho, não apenas encarna a vaidade estigmatizada, mas concentra em si a angústia social diante do envelhecimento, visto que as mulheres deixam de ser valorizadas quando perdem o capital erótico juvenil (Högnadóttir, 2019). A rivalidade entre madrasta e enteada desloca para o campo da psicologia individual uma tensão estrutural que diz respeito à desvalorização de mulheres mais velhas em sociedades patriarcais. O conto não chegou a esse ponto por acaso: ele espelha, em chave exagerada, as hierarquias de valor que já atravessam o mundo social.

Mais do que ser construída como sujeito a ser compreendido, a vilã nos contos tradicionais é convertida em espetáculo a ser contemplado e julgado, processo que desloca a atenção da estrutura narrativa para a superfície moral da personagem (Ismail, 2023). Nemani (2010) argumenta que a genealogia da *evil female villain* (a vilã feminina) articula-se em torno de um medo difuso da mulher que recusa a posição de cuidado e se aproxima de esferas historicamente associadas ao masculino, como a política, o saber mágico e o desejo sexual autônomo. A pedagogia emergente é rigorosa: à medida que a heroína é moldada como “boa menina”, a vilã passa a funcionar como figura de contágio moral, cuja simples presença ameaça a ordem simbólica e legitima a punição exemplar que a trama organiza.

É justamente nesse ponto que a leitura de Beauvoir se torna decisiva. Quando a economia moral dos contos é lida à luz da crítica feminista, a “má mulher” deixa de aparecer como simples desvio individual e passa a revelar a própria lógica que produz o feminino como alteridade. Beauvoir formula isso de modo contundente ao afirmar que “a mulher determina-se

e diferencia-se em relação ao homem e não este em relação a ela; a fêmea é o inessencial perante o essencial. O homem é o Sujeito, o Absoluto; ela é o Outro” (Beauvoir, 1970, p. 11). Nos contos de fadas, essa estrutura não se limita à oposição entre homem e mulher: ela se reproduz no interior do próprio universo feminino, separando a jovem dócil, bela e sacrificial da figura que deseja, compete, envelhece ou reivindica poder.⁸ É nesse sentido que a leitura de Gilbert e Gubar (2022) permanece fecunda: a rainha má, a mulher histérica do sótão e a bruxa enclausurada aparecem como imagens distorcidas de mulheres que ousaram falar, escrever e desejar além dos limites impostos.

No contexto contemporâneo, escola e família veem-se às voltas com esse repertório ambíguo e muitas vezes incômodo. A consciência aguda de temas como violência de gênero, abuso infantil e saúde mental leva muitos adultos a olharem com desconfiança para histórias em que meninas são perseguidas, abandonadas ou ameaçadas. Santos observa que, em salas de aula, é comum que professores optem por versões simplificadas, em que o lobo não devora ninguém e a madrasta é menos cruel, por receio de provocar angústia ou enfrentar a reação indignada de responsáveis (Santos, 2025). Um exemplo é a obra *O Lobo Lobato e a Chapeuzinho Vermelho*, de Donaldo Buchweitz, o antagonista deixa de ser um predador que devora personagens e passa a ser representado como um lobo tímido e inofensivo, estratégia que neutraliza a violência do conto original. Outro é *Chapeuzinho Amarelo*, de Chico Buarque, no qual o lobo perde gradualmente sua dimensão ameaçadora, transformando-se em objeto de riso e de desativação simbólica. A intenção é proteger, mas a operação produz uma espécie de “contos *light*”, nos quais o conflito é mínimo e a moralização, explícita.

Zehetner (2013), ao discutir a relevância dessas obras para as crianças de hoje, argumenta que tal higienização tende a ignorar o fato de que a infância continua exposta a perdas, violências e injustiças no cotidiano, quer se fale delas ou não. Ao remover o horror do texto, os adultos não o removem da experiência; apenas privam a criança de um lugar simbolicamente estruturado para pensar o que já sente. Lewin (2010), ao tratar do equilíbrio entre horror e tédio na educação moral, observa que narrativas excessivamente suaves, que evitam qualquer forma de mal radical, correm o risco de se tornarem irrelevantes, incapazes de dialogar com a experiência real, enquanto histórias que enfrentam o mal, ainda que em chave

⁸ Em passagem complementar, Beauvoir observa que “o maniqueísmo se introduz no seio da espécie feminina” e que o Bem e o Mal se opõem sob “os traços da Mãe devotada e da Amante pérfida”, entre os quais proliferam figuras ambíguas, angélicas e demoníacas (Beauvoir, 1970, p. 237). A formulação é particularmente útil aqui porque permite compreender a vilã dos contos não apenas como alteridade em relação ao homem, mas como cisão interna do próprio feminino, organizada por uma economia moral que separa a mulher aceitável da mulher punível.

fantástica, podem oferecer terreno fértil para a reflexão ética. A censura bem-intencionada acaba, assim, por esvaziar a potência formadora da narrativa.

A escola, pressionada por currículos formais e demandas familiares, muitas vezes relega os contos de fadas a dispositivos instrumentais de alfabetização ou a pretextos para lições morais simplificadas. Coutinho e Rodrigues (2021) revelam que é recorrente reduzir *Cinderela* ao exemplo de “bondade recompensada” ou *Chapeuzinho Vermelho* a um alerta contra a desobediência, eliminando a ambivalência e o conflito afetivo que fazem dessas narrativas um espaço privilegiado de elaboração psíquica. Quando essa abordagem domestica a narrativa a socialização de gênero tende a assumir a forma de um catecismo de boas maneiras, no qual meninas e meninos aprendem modelos rígidos de feminilidade e masculinidade. Nesse processo, perde-se não apenas a dimensão perturbadora dos contos, mas também sua capacidade de abrir fissuras críticas e sustentar a problematização simbólica da experiência infantil.

Ao mesmo tempo, pesquisas sobre recepção indicam que famílias e escolas não são homogêneas. Romaniuc e Vechiu (2023) registram que muitos adultos se sentem divididos entre o desejo de preservar a tradição, por considerá-la parte da própria identidade cultural, e o impulso de censurar aspectos considerados problemáticos (como a representação insistente de madrastas cruéis e bruxas perversas), o que leva a práticas seletivas de leitura e a negociações complexas com as crianças. Bakaraki et al. lembram que os benefícios para o desenvolvimento emocional dependem, em larga medida, da possibilidade de diálogo após a leitura, permitindo que a criança pergunte, proteste e reinterprete, em vez de ser apenas destinatária passiva de uma história inquestionável (Bakaraki et al., 2024). A tensão entre higienização e preservação passa, assim, pela qualidade da mediação, mais do que pela simples escolha de manter ou não determinados episódios.

Uma das formas contemporâneas de realizar essa mediação crítica da tradição aparece nas reescritas e subversões literárias dos contos clássicos. Ronderos e Berg (2020) analisam poemas que retomam essas narrativas a partir da perspectiva de meninas silenciadas e violentadas, desmontando a estrutura tradicional ao enfatizar as dimensões de violência frequentemente naturalizadas sob a forma de “lição”. Essas reinterpretações feministas e críticas não pretendem abolir a tradição, mas operam dentro dela, deslocando focos, mudando sujeitos de enunciação e expondo o caráter construído da “boa menina” e da “má mulher”. Nesse sentido, o dilema contemporâneo talvez não seja escolher entre preservar ou censurar, e sim decidir como ler: se a escola e a família oferecerão os contos como dogmas de gênero ou como textos abertos, passíveis de crítica, reescrita e reinvenção. A mãe verdadeira quase nunca

aparece. Quando surge, morre rápido, cala cedo, dissolve-se em poucas linhas, deixando para a madrasta o trabalho sujo de encarnar tudo o que pode ser vivido como ameaça ou recusa de amor.

Do ponto de vista simbólico, a madrasta figura como aquela que disputa recursos, afetos e posição, repetindo em chave fabular conflitos concretos de herança e partilha em contextos de viuvez e recasamento. Sena, Formiga e Silva mostram que a madrasta é invariavelmente associada à escassez: falta comida, falta espaço, falta amor, e a presença da criança é tratada como peso a ser eliminado (Sena et al., 2023). Gonçalves (2017) observa que essa personagem concentra ciúmes e rivalidade que poderiam ser atribuídos também ao pai, mas que a narrativa prefere fixar num corpo feminino, preservando a figura masculina em posição relativamente neutra. A rivalidade é encenada como guerra entre mulheres, enquanto o homem se mantém à margem, supostamente inocente.

A operação de apagamento da mãe biológica completa o quadro. Em muitas versões antigas dos Grimm, em especial a de 1812, a própria genitora é, originalmente, a responsável por atos de crueldade, mas edições posteriores substituem essa figura por uma madrasta, em clara tentativa de proteger a imagem materna “natural” de qualquer mácula (Tatar, 2003). Sena, Formiga e Silva destacam que essa substituição não altera a estrutura do enredo, apenas desloca a culpa, reforçando a hipótese de que a madrasta é uma invenção narrativa funcional, criada para absorver as sombras da função materna sem comprometer o ideal da mãe boa (Sena et al., 2023). O preço dessa solução simbólica, contudo, é a criação de um estigma duradouro associado à mulher que chega depois.

Se a madrasta concentra o ódio íntimo ligado à função materna, bruxas e rainhas más condensam um outro tipo de temor: o medo de mulheres que sabem demais, que desejam demais e que governam demais. Em muitos contos, elas detêm saberes mágicos, controlam o acesso à vida e à morte, regulam corpos, fertilidade, beleza e juventude. Federici lê a bruxa em continuidade com a história da perseguição a mulheres que dominavam conhecimentos sobre corpo e natureza, interpretadas como ameaça ao projeto de disciplinamento da força de trabalho e da sexualidade na transição ao capitalismo (Federici, 2017). A feiticeira dos contos, assim, não é apenas uma vilã abstrata; ela guarda ecos da curandeira, da parteira e da mulher insubmissa que o poder eclesiástico e estatal tentou controlar (Levack, 1988).

A rainha má, por sua vez, representa uma forma de poder feminino que se aproxima do masculino e, por isso mesmo, precisa ser neutralizada. Em *Branca de Neve*, a monarca que consulta o espelho não é apenas vaidosa; ela se vê capturada por um sistema de valoração que associa o valor da mulher à juventude, transformando o envelhecimento em ameaça.

Högnadóttir (2019) observa que a obsessão da rainha com a própria imagem reflete a violência simbólica de uma cultura que expulsa mulheres maduras do centro da cena, convertendo o envelhecimento feminino em motivo de vergonha. Nesse sentido, a maldade da rainha é narrada como defeito pessoal, quando poderia ser lida como sintoma de uma estrutura social que transforma o declínio estético em critério de descarte.

Há ainda o componente do corpo e da sexualidade, mas convém formulá-lo com mais precisão. Em vez de falar genericamente em erotização da vilã, é mais rigoroso dizer que a narrativa organiza uma economia de objetificação na qual o valor da mulher é reduzido à aparência, e a antagonista surge como subproduto dessa mesma lógica. Ismail mostra que, em muitos contos tradicionais, a heroína é valorizada de tal modo por sua beleza que “the prince falls in love with her based on her appearance alone, without knowing her personality or character. This reinforces the idea that a woman’s worth is based solely on her appearance” (Ismail, 2023, p. 942).

Nesse quadro, a vilã não aparece como exterior a esse regime, mas como sua face sombria: a mulher que já não detém o capital estético valorizado pela narrativa e cuja maldade passa a ser explicada quase exclusivamente como inveja da juventude e da beleza da protagonista.⁹ Kristeva ajuda a pensar como certos traços corpóreos da bruxa – dentes podres, unhas compridas, cheiros, secreções – aproximam essa figura daquilo que ela chama de *abjeto*: o que deve ser expulso para que o sujeito se sinta limpo e coeso (Kristeva, 2023). O corpo da bruxa é colocado para além da fronteira do aceitável, e sua eliminação física funciona como ritual coletivo de purificação. Bakhtin, ao tratar do grotesco, mostra que o corpo exagerado e em excesso pode ser lugar de resistência, mas nos contos esse potencial é raramente ativado; o grotesco feminino é punido, não celebrado (Bakhtin, 2010).

1.4 A omissão paterna e o deslocamento da culpa: madrastas como alvo da violência narrativa

Narrativamente, a bruxa e a rainha má são necessárias para que o herói ou a heroína se definam por contraste; contudo, ao cumulareem nelas poder, saber e desejo, a tradição consolida

⁹ Ismail formula esse mecanismo de maneira direta ao observar que, em muitos contos de fadas, “the beautiful, submissive, ‘naïve’ and young heroines should be contested by the ugly, wicked, and old women who try to cause many problems for her as a result of their envy of the heroine’s beauty and youthful appearance” (Ismail, 2023, p. 941). Em complemento, o autor sintetiza que “the competition between women is over physical appearance and who is prettier than the other” (Ismail, 2023, p. 942), o que ajuda a compreender por que o conflito feminino, nesses textos, é narrativamente reduzido à disputa pela aparência.

a ideia de que esses atributos, quando femininos, são inerentemente perigosos. Nemani (2010) argumenta que a genealogia da *female villain* moderna deriva, em boa parte, dessas figuras que ligam, de modo reiterado, potência feminina e desordem moral. Warner lembra que tais personagens guardam vestígios de narradoras e contadoras de histórias que, historicamente, foram mulheres, introduzindo uma dimensão irônica: a voz feminina que transmite o conto é, muitas vezes, simbolicamente silenciada na figura da vilã derrotada (Warner, 1995). A invenção da maldade feminina passa, assim, por uma operação dupla: exalta a princesa dócil e sacrifica, em praça pública, a bruxa e a rainha que ousaram agir.

Nesse cenário, os pais estão presentes, mas é como se não estivessem. Em *João e Maria*, o pai consente no abandono dos filhos na floresta; em *Branca de Neve*, permanece inerte enquanto a nova esposa persegue a menina. Em tantos outros contos, a presença paterna é reduzida a uma assinatura ou a uma figura distante, cuja incapacidade de proteger a criança é tratada como dado inevitável do enredo. Warner observa que essa neutralização da culpa é sistemática: o pai é pressionado, enganado ou dominado, mas raramente responsabilizado de modo direto pelos sofrimentos infligidos à prole (Warner, 1995). A narrativa não o coloca no banco dos réus; reserva esse lugar para a madrasta, a bruxa e a rainha. O resultado é uma assimetria moral que deixa intocada a autoridade masculina, mesmo quando ela se exerce sob a forma de omissão.

Pesquisas empíricas sobre a recepção dos contos reforçam essa leitura. Bahn e Hong (2019), ao analisarem narrativas coreanas e ocidentais, mostram que crianças tendem a atribuir à madrasta toda a responsabilidade pelo abuso e pela negligência, percebendo o pai como vítima da situação ou como figura fraca, mas não como agressor. Herlisanto et al. (2022), ao estudarem a percepção de estudantes sobre mães, pais e madrastas, encontraram padrão semelhante: a figura paterna é vista como ausente ou impotente, mas sua moralidade não é posta em causa, ao passo que a madrasta é identificada como a encarnação do mal familiar. Essa distribuição assimétrica de culpa não é neutra; ela ensina, de maneira sutil, que homens podem abdicar de responsabilidades parentais sem perder a aura de legitimidade, enquanto mulheres que falham no cuidado tornam-se monstros narrativos.

Essa dinâmica articula-se com uma estrutura patriarcal mais ampla. Beauvoir lembra que, em muitas sociedades, o pai é investido de autoridade simbólica independentemente de seu desempenho efetivo como cuidador, ao passo que a mãe é julgada diretamente pela qualidade de sua dedicação (Beauvoir, 2009). Nos contos, esse descompasso aparece de forma quase didática: o pai é omissos, mas é “o pai”; sua palavra, quando finalmente pronunciada, restaura a ordem, aprova o casamento e reconhece o herói. Zipes argumenta que as versões

burguesas dos contos, ao se consolidarem, reforçam esse modelo de família patriarcal em que o homem, mesmo fraco, permanece como centro de legitimidade, enquanto as mulheres são divididas entre santas e vilãs, sob constante vigilância moral (Zipes, 2006). A omissão paterna torna-se, assim, o ponto cego da tradição: todos a veem, ninguém a nomeia.

Montante (2023) aponta que, nos contos de admoestação dos Grimm, a construção da “mulher piedosa e boa” como ideal positivo é acompanhada, em espelho, pela solidificação de figuras femininas negativas que concentram a culpa por desastres domésticos, desviando a atenção das falhas masculinas de proteção. Quando o pai reaparece, é para legitimar a recomposição final da família, agora purgada da presença da mulher má. Tal lógica narrativa não apenas absolve a omissão masculina, como a torna irrelevante para o desfecho, reforçando um padrão de socialização em que homens são pouco interpelados quanto à responsabilidade direta por violências em seu entorno.

O conto termina, mas o rótulo permanece. Ser “madrasta”, hoje, ainda é carregar um estigma explicado não apenas por experiências concretas, mas pela persistência de um arquétipo que associa o lugar da segunda esposa à figura da mulher má. Bahn e Hong (2019) indicam que, em pesquisas com crianças, adolescentes e adultos, o termo “madrasta” é espontaneamente ligado a adjetivos como cruel, fria e egoísta, mesmo quando os participantes têm convivências positivas com madrastas reais. O imaginário, nesse caso, antecede e colore a experiência, oferecendo uma grade interpretativa que torna suspeita qualquer mulher que se aproxime desse papel. Romaniuc e Vechiu (2023) registram que muitos adultos relatam ter revisitado essa imagem ao se tornarem madrastas ou ao conviverem com famílias recompostas, confessando que a primeira reação afetiva ainda é filtrada pelo modelo literário, que surge como fantasma a ser desmentido na prática.

Tal estigma informa práticas concretas de relacionamento. Estudos na área de psicologia da família indicam que muitas madrastas sentem necessidade de se afastar da função de cuidado direto por receio de serem interpretadas como abusivas, recaindo novamente sobre os pais biológicos a tarefa de mediação e mantendo intacta a assimetria observada nos contos (Gonçalves, 2017). Gul e Baig (2025), ao discutirem roteiros de gênero, lembram que as narrativas tradicionais continuam operando como dispositivos de socialização, oferecendo *scripts* implícitos de comportamento. A persistência desse arquétipo levanta uma questão incômoda para a educação: ler contos de fadas sem problematizar a construção da madrasta literária como anti-mãe significa contribuir para a manutenção de um rótulo simbólico com efeitos concretos. Bakaraki et al. (2024) ressaltam que o potencial formador reside não na

aceitação acrítica das personagens, mas na capacidade de reinterpretar suas figuras à luz de novos contextos.

Além do estigma familiar, a criança decodifica rapidamente a economia visual que separa a pele alva da heroína do rosto disforme da vilã. Tatar (2003) observa que, desde as primeiras compilações dos Grimm, a aparência não é mero detalhe estético, mas mecanismo narrativo que economiza explicações e antecipa julgamentos morais, transformando o corpo feminino em superfície legível de virtudes e vícios. A beleza assegura legitimidade, enquanto qualquer marca fora do padrão dominante funciona como assinatura do mal.

Esse arranjo não nasce inocente. Bakhtin (2010) permite ver que o grotesco, quando aplicado ao corpo feminino, opera como tecnologia de hierarquização, recodificando a diferença corporal como diferença moral. A vilã feia entra em cena já culpada, como se carregasse no rosto uma confissão involuntária. Högnadóttir (2019) demonstra que, nas versões dos Grimm, a economia descritiva das vilãs insiste em dentes, rugas e protuberâncias como marcadores de desvio. A moral, nesse caso, não se deduz da ação; adere à aparência. Para meninas leitoras, isso produz um horizonte estreito: se a bondade coincide com a beleza normativa, resta habitar esse molde ou arcar com o preço imposto às figuras desviantes. Ismail (2023) argumenta que essa gramática estética naturaliza a objetificação, preparando o terreno para que meninas internalizem a necessidade de serem vistas para serem reconhecidas como virtuosas.

O envelhecimento feminino, nesse registro, aparece como tragédia pessoal e falha moral. A bruxa enrugada, a rainha que enlouquece diante do espelho, a madrasta que perde a centralidade estética: todas se tornam perigosas aos olhos do narrador. Warner (1995) sugere que tal associação não é acidental em sociedades que convertem a juventude feminina em capital simbólico. A vilã envelhecida é construída como excessiva e indesejável justamente porque já não corresponde à expectativa cultural sobre o corpo da mulher. A deformação é o passo seguinte: Kristeva (2023), ao tratar da abjeção, ilumina como traços corporais exagerados funcionam como signos de expulsão, sinalizando aquilo que o corpo social rejeita para manter sua pureza imaginária.

Contudo, há um movimento mais ambíguo nas releituras contemporâneas, sobretudo nas animações. Austin (2015) sugere que vilãs modernas (como Malévola ou Úrsula) combinam erotização e ameaça, produzindo personagens cuja sensualidade é tratada como indício de corrupção moral. Elas encarnam feminilidades hiperbólicas e teatrais, enquadradas como perigosas precisamente por serem excessivas. Federici (2017) permite ampliar essa leitura ao situar a vilã erotizada como herdeira da mulher punida por deter saberes sobre si mesma. O

resultado é um imaginário que não oferece trajetória corporal possível: a jovem deve ser dócil; a madura, descartável; a sensual, perigosa.

A punição final não se resume à morte; é destruição, ridicularização e exposição. Tatar (2003) mostra que, nas versões antigas, sapatos de ferro em brasa e mutilações funcionavam como teatro moral. A crueldade do castigo, como nota Bakhtin (2010), reforça hierarquias por meio do riso disciplinador: as vilãs, convertidas em caricaturas, deixam de ser sujeitas e tornam-se repositórios de excessos a eliminar. Lewin (2020) identifica nisso uma pedagogia do horror domesticado, onde a criança assimila que o mal feminino deve ser removido da visibilidade legítima. Na transposição para as telas, essa lógica se intensifica, com punições corporais ritualizadas selando a lição (Gul; Baig, 2025).

Pesquisas empíricas reforçam a apreensão silenciosa desses códigos. Ronderos (2020), ao analisar a recepção de contos por meninas, indica que muitas internalizam a crença de que traços fora do padrão sinalizam desvio moral, afetando a autoestima e o comportamento. A reação é normativa: quanto mais a menina se percebe distante do ideal, mais teme ocupar o lugar da vilã. Violetta Eirini (2016) argumenta que, embora o conto funcione como espaço seguro para explorar medos, também naturaliza fantasias hostis sobre o corpo feminino “errado”. Quando a vilã é marcada por excessos visuais, aprende-se a desconfiar de qualquer exuberância. A estética da vilania instala, assim, uma vigilância íntima que molda práticas de autocontrole muito além da leitura (Ismail, 2023).

A crítica feminista desnaturaliza essa oposição entre a menina dócil recompensada e a mulher ativa punida. À luz da performatividade de gênero (Butler, 2016), o conto revela-se não apenas um reflexo de papéis sociais, mas um treino de subjetividades. Warner (1995) realiza uma arqueologia dessa vilania, mostrando que a galeria de figuras femininas malignas resulta de uma sedimentação cultural de medos em relação ao feminino que escapa ao controle. A dicotomia “boa/má” opera como diagrama de controle: recompensa-se a feminilidade aceitável (jovem, bela, silenciosa) e destrói-se a excessiva (madura, poderosa, desejante).

Parsons (2021) observa que a estrutura clássica funciona como máquina de simplificação, apagando ambiguidades e oferecendo polos morais claros. Essa clareza é sedutora, mas perigosa, pois naturaliza o vínculo entre docilidade e bondade. Desnaturalizar essa dicotomia implica questionar o próprio estatuto de “clássico”, reconhecendo, como insiste Zipes (2006), que tais narrativas resultam de processos de seleção afinados com projetos patriarcais. Contudo, há um momento de virada: Pérez (2023) observa que muitas narrativas do século XXI giram a câmera e passam a acompanhar a mulher que perseguia, devolvendo voz à madrasta e à bruxa, permitindo que exponham feridas e injustiças. O resultado não é uma

absolvição automática, mas a implosão da certeza de que a maldade reside inteiramente de um só lado.

1.5 O desencantamento da ideologia: releituras e subversões da vilania feminina na cultura contemporânea

Quando se examinam adaptações cinematográficas e televisivas que recentram a vilã, percebe-se uma tendência a complexificar motivações e, em alguns casos, a inverter a hierarquia moral. *Malévola* deixa de ser a pura encarnação do mal para tornar-se vítima de uma traição que justifica, ainda que não legitime plenamente, sua vingança; a madrasta de certas releituras surge sobrecarregada por trabalho, ciúmes e medo de empobrecimento; a rainha má aparece presa a um ideal de beleza que a própria cultura lhe impôs (Austin, 2015). Nesses casos, o conflito continua, mas a fronteira entre boa e má já não coincide automaticamente com a linha que separa a jovem e madura, ou a bela e envelhecida.

Zipis (2006) interpreta essa operação como forma de “desencantar” o encantamento ideológico dos contos clássicos, revelando a lógica de poder que organiza a distribuição dos papéis. Ao deslocar o foco para as figuras demonizadas, essas obras contemporâneas reescrevem não só personagens, mas relações de causalidade: o que antes era visto como capricho maligno passa a ser lido como resposta a estruturas de opressão, abandono ou desprezo. O que muda é o regime de explicação e, com ele, a posição do público, que já não consegue identificar-se ingenuamente apenas com a princesa.

Tsikoura (2023), ao analisar recriações coreográficas de *Branca de Neve*, evidencia que o próprio corpo da vilã é reconfigurado quando a dança assume seu ponto de vista: gestos outrora lidos como ameaça passam a expressar dor, frustração e desejo de reconhecimento. A vilania, assim, é desmontada por dentro — não por meio de panfleto externo, mas pela intensificação de uma interioridade que o texto clássico tinha interesse em suprimir. Ao dar rosto aos motivos da antagonista, essas narrativas contemporâneas produzem um tipo de estranhamento ético que repercutirá diretamente na maneira como se lê o corpus desta dissertação.

A subversão não se limita a contar de outro modo; ela passa, muitas vezes, por invenções formais que desestabilizam a própria gramática dos contos. Ronderos (2020) sinaliza como poemas que retomam figuras como Chapeuzinho, Cinderela ou Branca de Neve, escritos em primeira pessoa por mulheres, operam uma espécie de vingança simbólica: a personagem, antes objeto de olhar externo, passa a narrar seus traumas, fantasias e a recusa em aceitar o destino

que a versão canônica lhe reservou. Essa mudança de voz produz uma fratura que impede o restabelecimento da velha moral ao final.

Na dança e no teatro, a resistência assume o corpo como campo de disputa. Tsikoura (2023) descreve montagens em que a vilã, em vez de ser excluída, permanece em cena até o fim, ocupando espaço e impondo sua presença física como lembrança de que o conflito não termina com a morte exemplar da mulher “excessiva”. Nesses trabalhos, o gesto que antes era lido como expressão de maldade – um riso alto, um movimento brusco, uma postura arrogante – é ressignificado como afirmação de existência e recusa de apagamento. A coreografia tornase comentário crítico sobre a tradição que pretendia disciplinar corpos femininos por meio da dança narrativa dos contos.

Warner (1995) observa que essas poéticas de resistência não se limitam a “retificar” o conto tradicional; elas colocam em questão o próprio impulso corretivo, recusando a suposição de que bastaria substituir a vilã por uma figura mais palatável ou empoderada para resolver o problema. Em muitas releituras, a personagem permanece moralmente ambígua, capaz de cuidado e de crueldade, de generosidade e de cálculo, o que desmonta sua função clássica como espelho invertido da heroína. Nesse deslocamento, a literatura deixa de operar por oposição binária e passa a explorar zonas de fricção, nas quais o mal já não se confunde com a mulher que excede, mas com as estruturas que exigem sua contenção.

A noção de *poéticas de resistência* é empregada aqui para marcar uma inflexão teórica em relação ao vocabulário da narrativa. Enquanto a narrativa tende à linearidade, à causalidade e ao fechamento moral, a poética desloca o foco para a forma, o ritmo, o corpo e a escolha estética como campos de disputa simbólica. Falar em poéticas de resistência não significa apenas recontar histórias a partir de outro ponto de vista, mas tensionar os dispositivos que organizam culpa, punição e inteligibilidade do feminino. Nessas produções, não é apenas a vilã que resiste; é o próprio regime de sentido que se vê desestabilizado, na medida em que a obra se recusa a oferecer absolvição, redenção ou castigo como condição para o restabelecimento da ordem.

Essas operações acumuladas constroem uma outra tradição, menos visível nos currículos escolares, mas já robusta no campo dos estudos de gênero e das artes contemporâneas. Ao retomarem a figura da “louca do sótão”, proposta por Gilbert e Susan Gubar, chama-se atenção para um padrão recorrente da literatura ocidental: mulheres que desafiam normas de docilidade, obediência ou submissão são frequentemente representadas como insanas, monstruosas ou perigosas. A metáfora deriva da personagem Bertha Mason, mantida confinada no sótão em *Jane Eyre*, e funciona como símbolo das estratégias narrativas

pelas quais a literatura patriarcal transforma a rebeldia feminina em desrazão ou ameaça. Sob essa perspectiva, figuras como a “louca do sótão” e a “rainha má” podem ser compreendidas como variações de um mesmo dispositivo narrativo de contenção do feminino, no qual o desvio em relação ao ideal de docilidade é convertido em sinal de monstrosidade.

As poéticas contemporâneas retomam essas figuras não apenas para reinscrevê-las, mas para tensionar criticamente esse dispositivo. Ao revisitar personagens tradicionalmente associadas à monstrosidade feminina — como a própria “louca do sótão” ou a vilã dos contos de fadas —, essas produções expõem as condições históricas e simbólicas que produziram tais imagens. A vilã pode surgir, então, simultaneamente como efeito de regimes de opressão e como agente de retaliação, sem que isso a converta em heroína redentora ou em simples emblema de resistência. Essa recusa à assepsia moral aproxima tais produções do que Linda Hutcheon descreve como poéticas da pós-modernidade, marcadas pela ironia crítica, pela reescrita autoconsciente e pela desconfiança em relação a narrativas totalizantes e reconciliatórias. Nessa perspectiva, a subversão não opera pela substituição de signos — trocar a vilã má por uma vilã “boa” —, mas pela manutenção da ambiguidade como gesto político, preservando a complexidade viva do conflito e frustrando a expectativa de fechamento moral que sustentava a pedagogia clássica da punição feminina. Esse conjunto de releituras e críticas não é apenas pano de fundo; ele interfere diretamente na forma como se abordará, nesta dissertação, o corpus de contos e versões analisadas. Se a tradição contemporânea já desnaturalizou a dicotomia entre “boa menina” e “má mulher”, torna-se metodologicamente insustentável ler madrastas, bruxas e rainhas apenas como espelhos de uma maldade feminina essencial, como se o texto enunciasse, sem mediação, a verdade da experiência das mulheres. A análise precisa partir da consciência de que o próprio gesto interpretativo incide sobre figuras narrativas historicamente construídas, atravessadas por disputas de poder e por reinterpretações sucessivas, e não sobre manifestações imediatas de uma suposta essência maligna (Zipes, 2006).

Montante (2023) indica que os contos de admoestação recolhidos pelos Grimm operam como verdadeiros laboratórios de fabricação da “mulher piedosa e boa”, construída sempre em oposição à figura da mulher desviante. Essa lógica permite que esta dissertação trate tais narrativas não como simples reflexos de um imaginário prévio, mas como documentos ativos de um processo de disciplinamento moral profundamente generificado. Ao colocar esse diagnóstico em diálogo com a crítica feminista e com as releituras contemporâneas, a análise pode explorar as fissuras do modelo, identificando tanto os momentos em que as vilãs escapam ao papel que lhes foi atribuído quanto aqueles em que as próprias heroínas flertam com traços tradicionalmente associados à maldade.

Ronderos (2020) e Tsikoura (2023) oferecem ainda outra consequência teórica relevante: a necessidade de considerar não apenas o texto escrito, mas também as formas performáticas e poéticas pelas quais o conto é constantemente reatualizado. Isso significa que a leitura do corpus não se limitará a identificar estereótipos de vilania, mas buscará também mapear como eles são tensionados, deslocados ou ironizados em releituras, adaptações e recepções. A vilania feminina deixa de ser apenas objeto para tornar-se também operador crítico, ferramenta com a qual autores e artistas interrogam a tradição.

Em termos de método, o diálogo com essas subversões contemporâneas exige uma postura deliberadamente situada: a análise não buscará restaurar um suposto “sentido original” dos contos, e sim compreender como a construção da maldade feminina se articula, ao longo do tempo, com diferentes regimes de gênero, família e poder. A consequência mais importante, nesse sentido, é que o corpus desta dissertação será lido sob suspeita: toda madrasta cruel, toda bruxa grotesca, toda rainha obcecada por beleza serão tratadas menos como dado da natureza e mais como sintoma de uma cultura que precisou inventar essa maldade para manter certas fronteiras simbólicas no lugar.

2 A PEDAGOGIA DA PUNIÇÃO NOS CONTOS CLÁSSICOS: CORPO, PODER E O DISCIPLINAMENTO DA VILANIA

2.1. *Corpus*, edições e chave de leitura dos contos clássicos

A escolha de *Branca de Neve*, *A Bela Adormecida* e *A Pequena Sereia* não é um capricho guiado por fama ou nostalgia; trata-se de um recorte cirúrgico. Warner (1995) demonstra que esses enredos se tornaram matrizes privilegiadas da imaginação feminina no Ocidente, condensando, em figuras marcantes, aquilo que a cultura aceita e aquilo que ela teme nas mulheres. Nessas três histórias, concentram-se com nitidez as posições simbólicas que interessam a esta dissertação: a madrasta invejosa que deseja a morte da enteada, a mulher poderosa que reage à exclusão com maldição e a feiticeira que detém saberes corporais e cobra, em troca, voz, dor e silêncio. Zipes (2006) ressalta que não são apenas “contos populares”, mas roteiros de civilização, difusos em livros, filmes, materiais escolares e brinquedos. Elegê-los como corpus significa, portanto, olhar diretamente para o centro daquilo que muitas crianças recebem como alfabetização emocional de gênero.

A edição integral dos Irmãos Grimm (2012), publicada pela Editora 34, oferece exatamente o tipo de material que permite observar a construção dessa gramática narrativa — entendida aqui como o conjunto de operações recorrentes por meio das quais os contos organizam culpa, desejo, punição e papéis de gênero ao longo do tempo. A comparação entre versões mais cruas e versões progressivamente domesticadas evidencia esse funcionamento em camadas: há fases em que a mãe biológica exerce a crueldade e fases em que essa violência é deslocada para a madrasta, num movimento que Tatar (2003) interpreta como estratégia consciente de preservação da imagem da maternidade ideal. Já em *A Bela Adormecida*, ao retornar-se a Perrault, a figura da fada ressentida aparece enquadrada por moralidades explícitas que instruem o leitor sobre paciência, espera e obediência feminina, elevando a narrativa ao estatuto de sermão burguês em forma de conto (Zipes, 2006). Com Andersen, em *A Pequena Sereia*, o ambiente muda: o final não oferece a promessa de um casamento compensatório, mas um desfecho trágico e espiritualizado, no qual a protagonista paga com o corpo e com a voz por um desejo que jamais se realiza plenamente, intensificando a dimensão sacrificial relevante à análise (Parsons, 2021).

O modo como esses textos serão lidos ancora-se em um feixe de categorias que atravessam o corpus de maneira insistente. O corpo é o primeiro campo de batalha: Bakhtin

(2010) pontua que descrições de beleza, feiura e deformação raramente são neutras, e nos contos de fadas a anatomia feminina funciona como superfície onde se inscrevem virtudes e ameaças. Em *Branca de Neve*, a pele branca, os lábios vermelhos e os cabelos negros definem a heroína tanto quanto seus atos; em oposição, o corpo da rainha contorce-se sob a pressão da idade e da inveja. A voz é outro eixo decisivo. Ismail (2023) argumenta que quem fala, canta, amaldiçoa ou negocia é, quase sempre, a mulher associada ao perigo; a princesa, por sua vez, cala, dorme e sofre em silêncio. A maternidade aparece cindida: a mãe “boa” morre cedo, enquanto o cuidado ambíguo, a agressividade e o abandono são projetados em madrastas, fadas excluídas ou figuras que ocupam um lugar de substituta materna — arranjo que Bettelheim (2020) lê como solução psíquica, mas que, no plano cultural, serve para esvaziar a crítica à maternidade real.

Ao lado de corpo, voz e maternidade, duas outras categorias costuram a leitura: poder e punição. Federici (2017) indica que a figura da bruxa emerge historicamente como condenação de mulheres que detinham saberes sobre corpo, cura e sexualidade; nos contos selecionados, a feiticeira do mar e a fada não convidada carregam exatamente esse tipo de poder perigoso, que precisa ser neutralizado. Beauvoir (2009) já advertia que o exercício de poder por mulheres, quando não mediado pelo cuidado ou pela abnegação, tende a ser narrado como usurpação ilegítima. Não surpreende, então, que a punição reservada às vilãs seja espetacular: sapatos em brasa, quedas fatais, dissolução do corpo, velhice ridicularizada. A sanção não corrige apenas uma ação específica; ela demonstra ao leitor que o desejo feminino que ousa demais será castigado também na carne.

Esse conjunto de categorias não é fortuito neste capítulo; ele decorre diretamente do arcabouço teórico construído anteriormente. Bettelheim (2020) insiste que os elementos perturbadores das tramas – violência, morte, canibalismo, abandono – oferecem à criança um espaço simbólico para enfrentar medos e agressividade, o que não pode ser descartado sem empobrecer a experiência infantil. Butler (2016), porém, força a pergunta que organiza este trabalho: por que esses mesmos enredos que acolhem angústias também estruturam uma pedagogia tão rígida sobre o que é ser uma “boa” menina e uma “má” mulher? Montante (2023) sinaliza, a partir dos contos de admoestação dos Grimm, que a figura da mulher piedosa e boa é construída em oposição àquela que é vaidosa, ambiciosa ou sexualmente ativa, reforçando a necessidade de ler o corpus selecionado sob essa dupla chave, psíquica e política.

A operacionalização da análise passa justamente pela não separação dessas dimensões. Coelho (2000) recorda que a literatura infantil trabalha simultaneamente sobre o interior da criança e sobre sua inserção em uma ordem social. Assim, quando se examinar o espelho de

Branca de Neve, a maldição em *A Bela Adormecida* ou o pacto em *A Pequena Sereia*, o objetivo não será escolher entre “função terapêutica” e “propaganda patriarcal”. A análise buscará evidenciar como, no mesmo gesto, os contos permitem elaborar conflitos íntimos e inculcam a associação entre desejo feminino e perigo, entre voz e desastre, entre poder e vilania. É a partir dessa perspectiva que os episódios serão lidos, procurando demonstrar como a maldade feminina, longe de ser um traço psicológico espontâneo, é produzida textualmente para que a infância aprenda desde cedo onde termina o encantamento e onde começa a disciplina.

Nesse quadro, a leitura a seguir não se limita a resumir enredos conhecidos, nem a reiterar diagnósticos críticos já consolidados em torno dos clássicos. O objetivo é aproximar o olhar da letra dos textos, examinar com minúcia a escolha de imagens, adjetivos e cenas de violência, mostrando como, em *Branca de Neve*, *A Bela Adormecida* e *A Pequena Sereia*, combinam-se função psíquica, organização de conflitos infantis e pedagogia patriarcal de gênero. A aposta é que apenas esse confronto paciente com a materialidade da linguagem permite compreender de que modo corpo, voz, maternidade, poder e punição se entrelaçam na construção da chamada maldade feminina, e porque essas narrativas seguem ecoando com tanta força na infância e na escola.

2.2. “*Branca de Neve*”: espelho, rivalidade estética e maternidade deslocada

A narrativa não se preocupa em construir longamente uma genealogia afetiva; ela instala de saída uma casa quebrada, uma mãe morta, um pai que logo desaparece da diegese e uma mulher adulta que passa a organizar o espaço doméstico com autoridade incontestada. Os Irmãos Grimm (2012) tratam essa configuração inicial quase como um esqueleto narrativo, enunciando em poucas linhas a morte da genitora e a entrada da nova rainha, bonita e orgulhosa, de modo a abrir rapidamente o caminho para o conflito: “Depois de um ano, o rei tomou uma outra esposa. Ela era uma mulher bonita, mas era orgulhosa e prepotente e não podia suportar que alguém a superasse em beleza” (Grimm, 2012, v. 1, p. 253). Tatar (2003) recorda que, nas primeiras versões, a figura cruel era a própria mãe, e que a posterior substituição por uma madrasta não foi mero detalhe: deslocou o ódio e a violência para uma maternidade substituta, permitindo preservar intacto o ideal da mãe “boa”, ao custo de estigmatizar qualquer mulher que ocupe esse lugar de forma não biológica.

Essa família mutilada funciona como laboratório simbólico, e Bettelheim (2020) interpreta, justamente nessa divisão entre mãe boa e mãe má, um arranjo psíquico que permite à criança projetar impulsos agressivos sem ameaçar o amor pela mãe real. Quando essa solução

é elevada à condição de modelo cultural, no entanto, aquilo que tinha função de proteção subjetiva passa a produzir uma galeria inteira de mulheres condenadas por exercer autoridade. A madrasta governa o palácio, comanda o caçador, decide as estratégias de eliminação da menina e define a cadência dos acontecimentos, enquanto a princesa fica reduzida à posição de alvo e de corpo a ser protegido ou consumido. Montante (2023) pontua que, nesse tipo de arranjo, o desejo de centralidade simbólica é admitido para a jovem bela e recatada, mas é criminalizado quando aparece em uma figura feminina adulta que não aceita o apagamento imposto pela idade.

O espelho materializa esse regime de comparação permanente. Não é mero adereço; é um oráculo que distribui valor e ameaça. Na formulação mais conhecida, a rainha interpela o objeto com a pergunta rimada – “Espelho, espelho meu, / existe no mundo / mulher mais bela do que eu?” (Grimm, 2012, v. 1, p. 253) – e recebe de volta uma sentença que, enquanto a favorece, sustenta sua soberania estética.

Quando o espelho introduz o nome de Branca de Neve na resposta, o texto não descreve apenas um ciúme pessoal; ele reorganiza a hierarquia do corpo feminino naquele microcosmo. Ismail (2023) lê esse tipo de dispositivo como uma pedagogia da visibilidade, em que a mulher não vale por si, mas pelo reflexo que devolve ao olhar do outro, seja esse outro um objeto mágico, seja o olhar social que os leitores aprendem a reproduzir.

Figura 5 - Hierarquia da beleza como objeto de rivalidade feminina



Fonte: *Mirror Mirror* (2012), direção de Tarsem Singh. Captura de tela da autora.

A rivalidade que se instala não precisa de muita psicologização para funcionar; basta a existência de duas mulheres concorrendo pela mesma linguagem de valorização, estando uma delas em franco processo de envelhecimento. Montante (2023) evidencia que muitas vilãs nos contos dos Grimm encarnam exatamente essa angústia de perder a beleza como único capital reconhecido, sentimento que é transformado em inveja assassina. No caso de *Branca de Neve*, a jovem princesa não faz nada para provocar a rainha; ela apenas existe, cresce e se torna “mais bela”, condição explicitada pelo espelho em resposta seca: “Vós, Rainha, sois muito bela, / mas Branca de Neve é mil vezes mais bela” (Grimm, 2012, v. 1, p. 254). O conto naturaliza, assim, a ideia de que, entre mulheres, a passagem do tempo não produz solidariedade, mas uma competição feroz em torno da aparência.

Quando a soberana decide eliminar a enteada, o texto detém-se em um detalhe que merece ser lido com calma: o pedido de que o caçador traga os pulmões e o fígado da menina para que ela os coma. A narrativa não suaviza a formulação: a rainha quer literalmente ingerir as vísceras da rival. “Traga-me o pulmão e o fígado como prova de sua morte. Depois que o caçador a tiver matado, eu vou comê-los com sal e pimenta” (Grimm, 2012, v. 1, p. 254). Essa cena condensa, em chave canibal, o desejo de incorporar para si o que faz da outra um corpo desejável e ameaçador — anseio que Tatar (2003) associa à tentativa desesperada de reter a potência da juventude. Ao mesmo tempo, expõe para a criança leitora uma violência radical que, como lembram Bakaraki, Dourbois e Kosiva (2024), pode servir tanto para simbolizar impulsos agressivos quanto para reforçar a associação entre poder feminino e crueldade sem freios.

Figura 6- Representação do caçador entregando à Rainha Má prova de morte de Branca de Neve



Fonte: imagem gerada por IA, elaborada pela autora (2026).

Os três atentados posteriores, já na casa dos anões, aprofundam o modo como o conto inscreve a violência no corpo feminino sob a aparência de objetos de beleza. A rainha, disfarçada, aperta o espartilho de Branca de Neve até sufocá-la: “e amarrou o cadarço tão depressa e com tanta força que Branca de Neve perdeu o fôlego e caiu como morta” (Grimm, 2012, v. 1, p. 257). Em seguida, enfia um pente envenenado nos cabelos da menina e, por fim, oferece a maçã cujo veneno entra pela boca. Cada tentativa aciona um ponto específico do corpo: o tronco comprimido, em que a disciplina estética asfixia literalmente; a cabeça adornada por um acessório de sedução que se torna arma; a boca, lugar de alimentação, fala e desejo, transformada em via de envenenamento. Warner (1995) identifica nessa sequência uma espécie de catálogo de tecnologias de feminilidade que, sob o signo do adorno, funcionam também como instrumentos de controle e aniquilação.

A casa dos sete anões, que poderia parecer espaço de libertação, revela sua ambiguidade quando examinada de perto. Zipes (2006) recorda que o refúgio fora da família nuclear dá à criança a fantasia de escapar da violência doméstica, mas a proteção vem mediada por uma relação de troca rigorosa. Os anões acolhem Branca de Neve, contanto que ela execute o trabalho doméstico: “Se quiseres cuidar da nossa casa, cozinhar, fazer cama, lavar, costurar e tricotar, e manter tudo limpo e em ordem, podes ficar conosco e não te faltará nada” (Grimm,

2012, v. 1, p. 256). A heroína torna-se, na prática, uma espécie de empregada dócil em um espaço exclusivamente masculino, o que Parsons (2021) reconhece como a antecipação de um ideal de feminilidade em que ser cuidada implica aceitar um regime de trabalho reprodutivo invisível e não remunerado.

Enquanto isso, o pai permanece como ausência ruidosa. Em nenhum momento o texto atribui a ele qualquer intervenção decisiva para impedir a violência da rainha; ele não questiona, não investiga o desaparecimento da filha e não comparece para resgatá-la. Warner (1995) destaca que essa neutralização da culpa paterna é sistemática em vários contos, nos quais o pai é retratado como enganado ou fraco, mas raramente responsabilizado. Beauvoir (2009) auxilia na leitura desse expediente como parte de uma longa tradição que poupa a autoridade masculina de julgamento moral, projetando na figura da madrasta, da bruxa ou da rainha todo o peso da tirania doméstica. Em *Branca de Neve*, a violência contra a criança é narrativamente feminina, embora a estrutura que a permita seja organizacionalmente patriarcal.

O clímax que nos interessa do ponto de vista da “pedagogia da maldade feminina” acontece, porém, no final, quando a rainha é obrigada a calçar sapatos de ferro em brasa e a dançar até cair morta, diante da corte. Os Irmãos Grimm descrevem esse castigo com um detalhamento que as versões adaptadas tendem a atenuar: “Mas sapatos de ferro já haviam sido aquecidos para ela sobre fogo em brasas. Foram levados por tenazes e colocados bem na sua frente. A bruxa foi obrigada a calçar os sapatos de ferro em brasa e dançar em torno de si até, finalmente, cair morta” (Grimm, 2012, v. 1, p. 262).

Bakhtin (2010) possibilita interpretar essa cena como a culminância do grotesco: o corpo outrora altivo da rainha é rebaixado à condição de massa convulsa, suada, ridicularizada, devorada pelo próprio instrumento da punição. O sofrimento precisa ser público, para que o riso e o horror dos espectadores consolidem a lição moral: a mulher que disputa beleza e poder com a jovem destinada ao príncipe merece um fim não apenas trágico, mas espetacularmente humilhante.

Esse espetáculo de dor, como observa Austin (2015) ao analisar vilãs em narrativas audiovisuais, mantém-se surpreendentemente estável em recontos posteriores: ainda que se suavizem detalhes sangrentos, permanece a ideia de que a vilã deve pagar caro, e em cena aberta, por ter desejado demais, falado demais e agido demais. A narrativa canoniza a princesa silenciosa, que quase morre sem jamais ter proferido uma grande decisão, e sacrifica a mulher que ousou impor sua vontade, mesmo que essa vontade se manifeste em formas inaceitáveis. Butler (2016) elucida o porquê tamanha brutalidade é recebida como justiça: normas de gênero

consolidam-se justamente quando as sanções contra sua violação parecem intuitivamente corretas, e não violência arbitrária.

A partir desse conjunto de cenas, *Branca de Neve* revela-se menos como uma história sobre uma menina virtuosa recompensada com um príncipe e mais como um tratado cifrado sobre quem pode envelhecer, desejar e ocupar lugares de mando sem ser destruída. Bettelheim (2020) reitera que a criança encontra nessas narrativas um campo fértil para elaborar medos de abandono, fantasias de morte e sentimentos ambíguos em relação à mãe, e essa dimensão não é desconsiderada aqui. O que este trabalho acresce é a leitura de que, para produzir tal função psíquica, o conto mobiliza uma gramática da maldade feminina, entendida como um conjunto reiterado de associações narrativas que ligam maternidades não biológicas, envelhecimento, rivalidade estética e iniciativa autônoma a uma condenação sem apelação. O espelho, os atentados, o caixão de vidro e a dança em ferro incandescente compõem, juntos, uma coreografia de punição que a infância aprende a assistir com fascínio, e cuja eficácia simbólica não pode ser dissociada de suas consequências políticas.

Se a história de *Branca de Neve* encena a maldade feminina como inveja em combustão permanente, acionada pelo espelho e resolvida pelo espancamento público do corpo da rainha, a próxima narrativa desloca o eixo do conflito para outro terreno. Em *A Bela Adormecida*, a violência deixa de operar pela perseguição constante e assume a forma de suspensão da vida, de administração do tempo e de controle silencioso do destino da princesa, como se a pedagogia de gênero pudesse ser exercida não apenas por meio de punhais e maçãs envenenadas, mas pela condenação a um sono sem escolha que só terminará quando a ordem patriarcal julgar conveniente despertá-la.

2.3. “A Bela Adormecida”: maldição, espera e administração do tempo feminino

A Bela Adormecida talvez seja o conto em que o controle do tempo aparece de forma mais explícita como técnica de disciplinamento do corpo feminino. Não há perseguição contínua, como em *Branca de Neve*, nem negociação sacrificial prolongada, como em *A Pequena Sereia*; há suspensão. O tempo para. A vida entra em espera. Warner (1995) chama a atenção para o fato de que esse enredo transforma a passividade em virtude máxima, ao fazer do não agir a condição para a redenção. A protagonista não erra, não resiste, não escolhe. Dorme. E é justamente essa ausência de ação que a preserva moralmente intacta.

As diferenças entre Perrault e os Irmãos Grimm ajudam a compreender como essa pedagogia foi sendo refinada. Em Perrault, a narrativa vem acompanhada de moralidades

explícitas que orientam a leitura de forma didática. O texto não deixa margem para dúvidas sobre a função do atraso: “Esperar um pouco para ter um esposo, / Rico, bem-feito, galante e carinhoso, / É coisa natural, não custa nada” (Perrault, p. 21). A paciência feminina é exaltada, e a demora do casamento é tolerada apenas porque culmina em recompensa, mas o próprio autor ironiza a capacidade contemporânea de sustentar tal virtude: “Mas esperar cem anos, e dormindo, / Não se vê mais mulher, hoje, exigindo” (Perrault, p. 21).

Já nos Grimm, embora o tom seja menos declaradamente doutrinário, a estrutura permanece a mesma: a jovem é afastada do mundo no momento em que seu corpo se torna sexualmente ameaçador. Tatar (2003) observa que o fuso, objeto aparentemente banal, funciona como símbolo de transição corporal, ligando curiosidade feminina, desejo e perigo num único gesto narrativo. A figura da fada excluída é central para essa engrenagem. Não se trata de uma vilã qualquer, mas de uma mulher poderosa retirada do espaço de reconhecimento.

Em Perrault, a motivação é descrita como uma falha cerimonial, mas a reação da fada velha é física e ameaçadora: “A velha achou que a desprezavam e resmungou entre dentes algumas ameaças” (Perrault, p. 11). Montante (2023) sugere que esse detalhe é decisivo: a maldade não nasce de uma essência perversa, mas de um gesto social de exclusão – o rei não lhe dera o estojo de ouro maciço oferecido às outras. A fada ressentida não aceita o esquecimento, não tolera a invisibilidade. Sua maldição emerge como resposta à humilhação, ainda que a narrativa trate esse ressentimento como desproporcional. A lição implícita é clara: mulheres que reagem à exclusão com raiva serão apresentadas como perigosas, mesmo quando sua queixa tem fundamento.

Ao lado da fada ressentida, surgem as fadas “boas”, cuja bondade se manifesta não pela ação direta, mas pela mitigação do dano. Elas não impedem a maldição; apenas a suavizam, transformando a morte em sono. O texto de Perrault destaca a clarividência da fada jovem que, “como era muito sensata, pensou que a velha fada poderia lhe dar algum presente funesto” (Perrault, p. 11), escondendo-se para ter a última palavra. Ismail (2023) aponta que esse modelo de feminilidade benevolente é recorrente: a mulher aceitável não confronta o poder, adapta-se a ele e administra os efeitos para torná-los menos violentos.

O sono imposto à princesa funciona como dispositivo narrativo de altíssima eficiência simbólica. Bettelheim (2020) lê esse estado como metáfora de um período de latência, necessário para a maturação psíquica. Essa leitura explica parte da força do conto, mas não esgota seu alcance. Butler (2016) recorda que normas de gênero se estabilizam justamente quando determinadas condutas parecem naturais. Dormir cem anos, aqui, não é apenas esperar

crescer; é aprender que a feminilidade ideal se exerce na imobilidade, na contenção do desejo e na suspensão da vontade própria.

Figura 7- Bela Adormecida: a menina boa em espera



Fonte: captura de tela do filme produzido pela Walt Disney Productions (1959).

A suspensão da vida não atinge apenas a princesa; estende-se ao reino inteiro. Tudo para, tudo aguarda. O texto descreve a paralisia total, em que “cavalos que estavam na estribaria [...], os cães do pátio” e até “o fogo” adormecem, para que a princesa “não ficasse sozinha ao despertar” (Perrault, p. 13). Warner (1995) observa que o mundo se curva ao tempo da mulher adormecida, mas apenas porque esse tempo está congelado. Não há transformação verdadeira, apenas conservação. A sexualidade feminina é colocada entre parênteses até que um agente externo legítimo venha reativá-la.

Quando ocorre o despertar, ele não resulta de aprendizado, decisão ou enfrentamento. O príncipe aproxima-se e a princesa acorda, pois “o fim do encantamento havia chegado” (Perrault, p. 15). É interessante notar que, em Perrault, o diálogo inicial já situa o príncipe como o sujeito esperado: “É você, meu príncipe? A – disse ela. – Como se fez esperar!” (Perrault, p. 15). Parsons (2021) destaca que esse momento costuma ser romantizado, mas sua função original é restauradora: ele devolve a jovem ao circuito da genealogia e da herança.

Contudo, a análise da “maldade feminina” em Perrault estaria incompleta se ignorasse a segunda parte do conto, frequentemente suprimida nas versões infantis contemporâneas: a

figura da sogra Ogra. Enquanto a fada velha representava o ressentimento pela exclusão, a Rainha Mãe (mãe do príncipe) encarna a voracidade monstruosa. Perrault é explícito ao descrever sua natureza: “a rainha tinha as mesmas inclinações dos ogros e [...] quando via criancinhas passando, fazia o maior esforço do mundo para se conter e não se lançar sobre elas” (Perrault, p. 17).

Aqui, a maternidade desviante atinge seu ápice. Se a mãe biológica da princesa é passiva, a sogra é ativa e canibal. Ela ordena ao cozinheiro que mate a neta, a Aurora, e especifica o preparo com um refinamento grotesco: “Eu já disse que quero – insistiu a rainha (e o fez num tom de ogra que tem vontade de comer carne fresca). – E é no molho Robert que eu quero comê-la” (Perrault, p. 18). A maldade feminina é, assim, deslocada da rivalidade sexual (comum em *Branca de Neve*) para o exercício de um poder doméstico absoluto e perverso, onde a mulher mais velha literaliza o consumo da juventude alheia.

A figura paterna (o Rei, pai da princesa) opera por ausência ou falha, tentando evitar a profecia sem sucesso. Já o Príncipe, marido, revela-se incapaz de proteger a família da própria mãe, mantendo o casamento em segredo por dois anos por medo dela. Sarmento (2004) sugere que essas ausências parciais não são lapsos, mas estratégias que deslocam a responsabilidade pelos conflitos para as mulheres. A resolução do conflito com a Ogra só ocorre pelo suicídio desta, que se atira num tanque cheio de “serpentes, víboras, cobras e dragões” (Perrault, p. 20), restaurando a ordem sem que o filho precise levantar a mão contra a genitora.

A maldição e o canibalismo, nesse cenário, adquirem valor exemplar. A fada ressentida mostra o perigo da exclusão; a Ogra mostra o horror do poder feminino desenfreado. Butler (2016) observa que pedagogias eficazes dependem da distribuição calculada do medo. Aqui, o temor não é apenas do monstro externo, mas da possibilidade de tornar-se uma mulher inconveniente — seja a velha esquecida que amaldiçoa, seja a sogra poderosa que devora.

O conto, ao final, não ensina apenas a esperar; ensina quem pode administrar o tempo e quem deve se submeter a ele. É essa articulação entre maldição, espera e a eliminação das figuras femininas “excessivas” (a fada velha e a Ogra) que torna *A Bela Adormecida* peça indispensável neste corpus. A vilania feminina não surge apenas do excesso de ação, mas da recusa em aceitar o lugar marginal que o tempo social e a estrutura familiar patriarcal reservam às mulheres.

Quando a princesa finalmente desperta e a trama encaminha o casamento que pacifica a maldição, o que permanece como lição não é apenas a força da fada ressentida ou a monstruosidade da ogra, mas a ideia de que o destino feminino pode ser regulado por um

calendário alheio, por forças que decidem quando a vida deve parar e quando pode recomeçar. *A Bela Adormecida* encena, assim, uma pedagogia da espera infinita, enquanto *A Pequena Sereia* desloca a mesma lógica para outro registro: aí, não é o tempo que se congela, é o corpo que se sacrifica, a voz que se extingue e a dor que se torna condição de possibilidade para qualquer aproximação amorosa, radicalizando a equação entre desejo feminino, mutilação e renúncia.

2.4. “A Pequena Sereia”: voz, corpo e contrato com a feiticeira do mar

Entre os contos analisados, *A Pequena Sereia* é talvez o mais desconfortável. Não há, aqui, a ilusão de que tudo será reparado ao final, nem a teatralização jubilosa da punição da vilã. O enredo constrói-se como uma sequência de perdas progressivas, e o que se perde primeiro não é o amor, mas a voz. Andersen estrutura a narrativa como um contrato desigual desde o início, no qual o corpo feminino converte-se em moeda de troca e o desejo de atravessar fronteiras aparece imediatamente associado a dor (Parsons, 2021). A sereia não quer destruir ninguém, não quer usurpar tronos nem exercer poder; ela quer ser outra coisa. É precisamente esse desejo que a narrativa se encarrega de disciplinar.

O sacrifício da voz ocupa o lugar central. Para Ismail (2023), a retirada da fala das personagens femininas em narrativas tradicionais não deve ser lida como detalhe poético, mas como operação simbólica que transforma o corpo em objeto disponível e legível. A Pequena Sereia aceita entregar aquilo que lhe permitiria articular vontades, recusar condições ou nomear a própria dor. Em troca, recebe pernas humanas, mas cada passo causa-lhe sofrimento lancinante. A descrição do texto é de uma violência cirúrgica: “Vou preparar-te uma poção [...] A tua cauda separar-se-á do corpo e contrair-se-á naquilo que os homens denominam umas pernas encantadoras, mas isso produzir-te-á dores horríveis, como se te trespassasse uma espada aguçada” (Andersen, 2016, p. 77). O corpo passa a carregar a pena por ousar desejar outro mundo. Aqui, o sofrimento não é consequência imprevista; ele é cláusula contratual: “por cada passo que deres será como se pisasse uma faca afiada que te fizesse sangrar” (Andersen, 2016, p. 77).

Andersen radicaliza o que em outros contos aparece de forma velada. O corpo feminino não é apenas regulado, é negociado. Butler (2016) recorda que normas de gênero operam não apenas pela proibição explícita, mas pela produção de sujeitos dispostos a sacrificar partes de si mesmos para alcançar reconhecimento. A sereia internaliza essa lógica antes mesmo de encontrar a Feiticeira do Mar: ela já sabe que amar implica perder algo de si. O pacto apenas

formaliza uma disposição aprendida, selada pelo corte brutal de sua língua: “– Aí está você! – disse a feiticeira ao cortar a língua da Pequena Sereia, que agora estava muda e não conseguia falar e cantar” (Andersen, 2016, p. 78).

A Feiticeira do Mar, por sua vez, é uma figura ambígua, frequentemente simplificada como vilã grotesca. Warner (1995) observa que a tradição iconográfica a carrega de traços exagerados, corpos amplificados e gestos ameaçadores — tudo aquilo que escapa ao ideal de feminilidade contida. No entanto, diferentemente das madrastas ou fadas ressentidas, ela não age por inveja nem por exclusão. Oferece exatamente o que foi pedido. Federici (2017) auxilia na leitura dessa figura como herdeira simbólica da bruxa histórica: mulher que domina saberes sobre corpos, transforma matéria viva e conhece contratos e preços que a ordem patriarcal prefere ocultar. Sua maldade é codificada menos por seus atos do que por seu conhecimento e pelo ambiente repulsivo que habita, descrito como um espaço de abjeção onde “pólipos semimortos [...] estendiam os seus braços viscosos e dedos flexíveis como cobras” (Andersen, 2016, p. 76).

Figura 8- Representação da bruxa do mar no imaginário de A Pequena Sereia



Fonte: imagem gerada por IA, elaborada pela autora (2026).

Montante (2023) sugere que, nos contos de advertência, mulheres que controlam regras de troca e inscrição corporal costumam ser narradas como perigosas, mesmo quando atuam com clareza e sem engano. A Feiticeira do Mar explica todas as consequências do acordo; não mente, não manipula: “Pensa bem, depois de te transformares em criatura humana, jamais

poderás voltar a ser uma sereia” (Andersen, 2016, p. 77). Ainda assim, é apresentada como ameaça, como se o simples fato de ocupar esse lugar de *agência* bastasse para enquadrá-la como maligna. A moralidade do conto não se dirige à honestidade do contrato, mas à mulher que ousa mediar desejos por meios não sancionados socialmente.

A trajetória da heroína aprofunda essa pedagogia do sacrifício. Cada passo dói, cada tentativa de aproximação falha, cada gesto de amor permanece mudo. Bettelheim (2020) interpreta esse percurso como metáfora de amadurecimento e renúncia narcísica, leitura que explica parte da recepção positiva do conto em contextos educativos. Contudo, Lewin (2020) alerta que essa naturalização do sofrimento amoroso pode funcionar como roteiro disfuncional, sobretudo quando apresentado a meninas como prova de virtude. O silêncio da sereia não é apenas poético; ele impede a resistência. A dor constante cumpre papel disciplinador. Bakhtin (2010) nota que, quando o corpo é submetido a sofrimento repetido, torna-se campo pedagógico privilegiado. No caso de *A Pequena Sereia*, a dor não corrige excessos de crueldade, mas regula a intensidade do desejo. Amar demais custa caro. Desejar fora do lugar custa ainda mais. O corpo feminino aprende, por repetição, que só é tolerável quando dócil ao próprio aniquilamento.

O desfecho do conto amplia essa ambiguidade. Na versão original de Andersen, a sereia não obtém o amor humano, tampouco retorna incólume ao mar. Dissolve-se em espuma ou é transfigurada em espírito do ar, conforme a leitura (Parsons, 2021). Warner (1995) aponta que esse final espiritualizado retira o problema do plano social e o desloca para o plano moral: a renúncia é recompensada não com vida concreta, mas com promessa etérea. O desejo feminino, quando não pode ser realizado, é sublimado. Não se questiona a estrutura que o tornou impossível. Essa solução narrativa não anula o sofrimento; apenas o ressignifica. Butler (2016) observa que moralizações eficazes não eliminam o desejo, mas o tornam culpado, excessivo, inadequado. A Pequena Sereia não é punida por maldade, mas por desejar o que não lhe cabe. A impossibilidade é apresentada como lei natural, não como construção cultural.

Figura 9 - A sereiazinha desfaz-se em espuma do mar



Fonte: *Wikimedia Commons*

A tensão entre elaboração simbólica e legitimação da renúncia atravessa todo o conto. Cashdan (1999) sublinha que narrativas com dor intensa podem ajudar crianças a nomear perdas e frustrações inevitáveis da vida. Ao mesmo tempo, quando essas histórias reiteram que o amor feminino verdadeiro implica silêncio, sofrimento e dissolução do eu, corre-se o risco de normalizar relações assimétricas. A sereia sofre em silêncio para preservar o outro, não para transformar a situação.

Ismail (2023) destaca que a retirada da voz não é compensada por nenhuma forma alternativa de expressão. Não há escrita, gesto ou olhar capaz de substituir plenamente a fala. O contrato com a Feiticeira do Mar produz uma heroína incompleta, sempre à margem do sentido, dependente de que outros interpretem seus atos. O príncipe, incapaz de reconhecer essa entrega silenciosa, escolhe outra mulher. A narrativa não o condena; o erro não é dele, é dela, que desejou fora de seu mundo.

Federici (2017) permite ler o conto como alegoria ampliada do controle histórico sobre corpos femininos dissidentes. A mulher que atravessa fronteiras, que negocia transformação corporal, que busca autonomia afetiva, é conduzida a destinos de dor e apagamento. A Feiticeira do Mar, embora demonizada, é a única personagem que age fora do regime da ilusão romântica. Sua agência custa-lhe o estatuto de monstruosa, mas garante coerência.

A seção temática evidencia, assim, que *A Pequena Sereia* articula uma pedagogia sofisticada da renúncia. A heroína aprende, e ensina ao leitor, que amar é perder a voz, que desejar é sofrer em silêncio e que insistir conduz à dissolução. Simultaneamente, a narrativa oferece um espaço simbólico potente para elaborar frustrações profundas, algo que explica sua persistência e fascínio (Bettelheim, 2020). É nesse ponto que reside a ambivalência central do conto. Ele permite nomear o sofrimento, mas também ensina a aceitá-lo como destino feminino. A maldade, aqui, não se concentra em um gesto cruel isolado, mas na própria estrutura que apresenta a renúncia como única saída ética para o desejo da mulher. Essa tensão atravessa o texto e se torna fundamental para compreender como a vilania feminina pode operar não apenas pela punição explícita, mas pela naturalização do sacrifício.

Depois de atravessar o espelho inquisidor de *Branca de Neve*, o sono armado de *A Bela Adormecida* e o contrato mutilador de *A Pequena Sereia*, torna-se difícil tratar essas histórias como simples variações inocentes de uma mesma fórmula encantatória. Os três contos, lidos em sequência, exibem um repertório insistente de procedimentos: mulheres adultas transformadas em ameaças, jovens heroínas premiadas por sua passividade, corpos femininos marcados pela dor física, pelo silenciamento e pela exposição exemplar — como se o caminho para a “felicidade” narrativa passasse sempre pela domesticação violenta do desejo e do poder das personagens. A seção seguinte recolhe essas recorrências, condensando em um quadro comparativo os padrões de maldade feminina que atravessam o corpus e articulando o que há, nessas histórias, de conflito psíquico e de disciplinamento social.

2.5. Padrões recorrentes da “maldade feminina” no corpus clássico

Uma leitura em conjunto de *Branca de Neve*, *A Bela Adormecida* e *A Pequena Sereia* revela que a maldade feminina não aparece de modo episódico ou contingente, mas como estrutura organizada. Não se trata apenas de vilãs diferentes em histórias distintas; trata-se de um mesmo princípio narrativo que reaparece sob máscaras variadas, reiterando uma gramática moral entendida aqui como um conjunto relativamente estável de regras implícitas que associam corpo, gênero e valor ético. Warner (1995) observa que os contos clássicos constroem sistemas simbólicos altamente econômicos: poucos elementos, repetidos com variações mínimas, são suficientes para fixar expectativas duradouras sobre gênero, corpo e poder. A maldade feminina, nesse sentido, funciona menos como atributo psicológico do que como operador cultural.

Essa regularidade não pode ser separada das condições históricas de circulação desses contos. Narrativas que, em sua origem oral, alcançavam comunidades amplas e não distinguiam rigidamente entre ouvintes adultos e crianças foram progressivamente reordenadas, no século XIX, para atender a um público infantil cada vez mais escolarizado e burguês. Como observa Zipes, esse processo implicou um verdadeiro aburguesamento literário da tradição oral, redefinindo não apenas a forma dos contos, mas também o horizonte moral de sua recepção (Zipes, 1983, p. 47-48). A pergunta sobre quem lia, ouvia e transmitia essas histórias em cada época torna-se, assim, decisiva para compreender por que a vilania feminina assume certas feições recorrentes e por que sua punição adquire função pedagógica tão persistente.

Também importa lembrar que esses contos não foram produzidos, recebidos e lidos do mesmo modo em todas as épocas. Em sua circulação oral mais antiga, as narrativas maravilhosas alcançavam comunidades inteiras, sem separação rígida entre infância e mundo adulto; já nas compilações impressas da modernidade, passam a ser filtradas por projetos morais, editoriais e pedagógicos que redefinem tanto sua forma quanto seus destinatários. Perrault escreve em um horizonte de sociabilidade cortesã e moralização burguesa; os Grimm recolhem e reordenam narrativas populares num momento de nacionalização cultural e crescente valorização da infância; Andersen, por sua vez, tensiona o maravilhoso com uma interiorização melancólica mais acentuada. A pergunta sobre para quem se contava ou publicava essas histórias, portanto, não é lateral: ela ajuda a compreender por que certas figuras femininas aparecem como ameaça, advertência ou modelo, e por que sua punição adquire funções distintas conforme o regime histórico de recepção.

A beleza surge como primeiro princípio organizador desse sistema simbólico. Nos três contos, a virtude é associada à juventude, à harmonia corporal e à transparência, enquanto a vilania inscreve-se na feiura, no excesso ou no envelhecimento. Bakhtin (2010) ajuda a compreender por que essa oposição é tão eficaz: o corpo belo é apresentado como fechado, acabado e quase intocado pelo tempo; o corpo grotesco, em contraste, expande-se, degrada-se e denuncia sua materialidade.

A rainha de *Branca de Neve*, a fada ressentida e a Feiticeira do Mar aproximam-se progressivamente do grotesco à medida que reivindicam poder ou visibilidade. Nos Grimm, a degradação moral da rainha é descrita como uma patologia física: a inveja a faz ficar “amarela e verde” e seu coração sofre “sobressaltos”, como se o corpo rejeitasse a existência da rival (Grimm, 2012, v. 1, p. 254). Já em Andersen, o ambiente da vilã espelha essa abjeção: a Feiticeira vive num lugar feito de “ossos de homens”, cercada por pólipos que se movem como “cobras” viscosas (Andersen, 2016, p. 76). Montante (2023) evidencia que, nos contos de

advertência dos Grimm, esse processo transforma a passagem do tempo em culpa moral, fazendo do envelhecimento feminino não apenas um fato, mas uma falha.

Esse arranjo estético serve também para regular o desejo. Ismail (2023) aponta que, quando a aparência se torna índice de valor moral, o corpo feminino passa a ser interpretado como algo que precisa justificar sua presença no mundo pelo agrado visual. A beleza da heroína não provoca punição; provoca proteção, acolhimento e recompensa. Já o desejo de permanecer bela, como no caso da rainha de *Branca de Neve*, é lido como excesso. A narrativa produz, assim, um paradoxo: a mulher deve ser bela, mas não pode desejar sê-lo; deve possuir juventude, mas não a reivindicar. A vilania emerge exatamente quando essa contradição se torna insustentável.

As figuras da madrasta, da fada ressentida e da feiticeira concentram essa tensão. Todas ocupam lugares limítrofes entre cuidado e ameaça. Bettelheim (2020) interpreta a madrasta como dispositivo psíquico que permite externalizar impulsos agressivos sem comprometer a imagem da mãe real. No entanto, como lembra Högnadóttir (2019), essa solução simbólica gera um efeito social duradouro: mulheres que exercem a maternidade não biológica passam a ser lidas sob suspeita permanente. A madrasta não falha ocasionalmente; ela é construída para falhar. O cuidado que oferece nunca é plenamente confiável, e qualquer desvio é interpretado como confirmação de sua natureza perversa. Em Perrault, tal falha atinge o paroxismo na figura da sogra Ogra, que vê nos netos não descendência, mas alimento, desejando comê-los com “molho Robert” (Perrault, p. 18).

A fada ressentida amplia essa lógica. Diferentemente da madrasta, ela não está vinculada à família nuclear, mas ao campo do poder simbólico. Zipes (2006) nota que as fadas nos contos europeus operam como metáforas de autoridade feminina fora do matrimônio e da maternidade. Quando esse poder é exercido de forma conciliatória, é tolerado; quando reage à exclusão ou à desconsideração, transforma-se em ameaça. Em Perrault, a reação da velha fada ao ser esquecida no cerimonial – “resmungou entre dentes algumas ameaças” (Perrault, p. 11) – basta para marcar sua periculosidade. Montante (2023) sugere que o ressentimento feminino, quando nomeado, é imediatamente patologizado. A fada excluída não é lida como vítima de um insulto, mas como prova de que mulheres poderosas são instáveis e vingativas.

A Feiticeira do Mar leva essa figura ao extremo. Federici (2017) permite lê-la como herdeira simbólica da bruxa histórica: mulher que domina conhecimentos sobre corpo, transformação e sexualidade, fora dos circuitos legitimados. Sua maldade não reside na trapaça — pois ela explicita todas as condições do contrato —, mas no simples fato de ocupar o lugar de mediação entre desejo e transformação. Ela avisa com clareza brutal: “por cada passo que

deres será como se pisasses uma faca afiada que te fizesse sangrar” (Andersen, 2016, p. 77). Warner (1995) observa que, nos contos, mulheres que detêm regras de troca e sabem calcular preços são quase sempre demonizadas. A vilania cola-se ao saber, não ao dano concreto.

Um padrão igualmente recorrente é a gestão da responsabilidade masculina. Pais, reis e príncipes aparecem como ausentes, incapazes ou estruturalmente neutros. Em *Branca de Neve*, o pai desaparece cedo; em *A Bela Adormecida*, o Príncipe teme a própria mãe e esconde o casamento, pois “tinha medo da mãe, que era de raça ogra” (Perrault, p. 17); em *A Pequena Sereia*, o príncipe não reconhece o sacrifício silencioso que o sustenta e trata a sereia como uma “enjeitadinha” (Andersen, 2016, p. 79). Beauvoir (2009) já indicava que a neutralidade masculina é uma das engrenagens mais eficazes da dominação: ela permite que conflitos estruturais entre gênero e poder sejam deslocados para disputas entre mulheres. O conto ensina que a ameaça vem sempre de outra mulher, nunca da ordem que as coloca em competição.

Esse deslocamento de culpa reforça a centralidade da vilã. Sarmento (2004) recorda que narrativas dirigidas à infância frequentemente simplificam conflitos complexos por meio da personalização do mal. Aqui, porém, a personalização não é neutra: ela concentra a negatividade em figuras femininas específicas, enquanto absolve instituições, estruturas familiares e regimes de herança. A vilã é sempre singular, identificável e punível; a ordem que a produziu permanece invisível.

Os dispositivos de punição completam esse sistema. Não basta derrotar a vilã; é preciso expor sua derrota. Em *Branca de Neve*, a punição não é apenas a morte, é a tortura pública com “sapatos de ferro em brasa” (Grimm, 2012, v. 1, p. 262), transformando o corpo em espetáculo; em *A Bela Adormecida*, a Ogra atira-se em um tanque cheio de “serpentes, víboras, cobras e dragões” (Perrault, p. 20); em *A Pequena Sereia*, a própria heroína, ao não se tornar vilã ativa, assume um destino de dissolução. Bakhtin (2010) ajuda a compreender por que a punição é frequentemente corporal: o corpo castigado torna-se texto, lição visível para o leitor. A violência pedagógica não atua apenas pela narrativa, mas pela imagem mental da degradação.

Butler (2016) sublinha que normas de gênero se consolidam quando suas sanções parecem inevitáveis, quase naturais. Nos contos analisados, a punição da mulher que deseja, fala demais ou acumula poder é apresentada como lógica interna da história, não como escolha cultural. O leitor é conduzido a aceitar o castigo como necessário, o que confere à pedagogia patriarcal uma aparência de justiça poética.

Ao mesmo tempo, reduzir essas histórias a simples instrumentos de opressão seria empobrecer sua complexidade. Bettelheim (2020) insiste que os conflitos encenados – rivalidade, abandono, ambivalência afetiva – oferecem à criança um espaço simbólico real de

elaboração psíquica. Cashdan (1999) reforça que figuras ameaçadoras permitem projetar impulsos agressivos e lidar com frustrações profundas. Essa dimensão explica a persistência emocional dos contos, sua capacidade de atravessar gerações sem perder força.

A tensão reside precisamente aí. Os mesmos dispositivos que ajudam a criança a organizar angústias internas também veiculam uma pedagogia social rigorosa. Ao colocar reiteradamente a maldade no feminino adulto, os contos ensinam que o conflito é resolvido pela eliminação ou silenciamento da mulher que desestabiliza a ordem, não pela transformação da ordem em si. Warner (1995) aponta que essa ambivalência é constitutiva do gênero: os contos funcionam porque consolam e disciplinam ao mesmo tempo.

Essa síntese provisória permite compreender por que a maldade feminina nos contos clássicos não se apresenta como desvio marginal, mas como eixo estruturante. Beleza, maternidade, poder e desejo são organizados em torno de uma economia moral que define quem merece existir sem punição e quem deve ser destruída ou apagada. Montante (2023) demonstra que, ao longo do tempo, esses padrões foram atualizados, mas não foram dissolvidos. Eles persistem, reaparecem e adaptam-se.

É a partir desse conjunto de recorrências que se justifica a passagem, na próxima seção, para a análise das releituras contemporâneas. Se a maldade feminina se mantém tão estável nos contos clássicos, a pergunta inevitável é o que acontece quando essas figuras são releituras, deslocadas ou ressignificadas. A leitura do corpus clássico, assim, não se encerra em si mesma; ela prepara o terreno para compreender o que muda — e o que resiste — quando a vilã recusase a permanecer no lugar que lhe foi atribuído.

2.6. Contos clássicos na educação: ecos da punição e os desafios da prática pedagógica na escola

Quando esses contos saem da coletânea crítica, deixam as mãos de Grimm, Perrault ou Andersen e atravessam a cabeceira, o livro ilustrado colorido e o projeto pedagógico da escola, a questão desloca-se: já não se trata apenas de perguntar que imagens de corpo, voz e poder feminino eles elaboram, mas de investigar como tais imagens são recebidas, depuradas, recortadas e apresentadas às crianças (Coelho, 2000). As cenas de sangue na neve, de dança em sapatos de ferro em brasa e de facas invisíveis cravadas nos pés da sereia dificilmente chegam intactas ao cotidiano escolar; em seu lugar, circulam versões atenuadas, filmes, atividades didáticas e narrativas orais que ora preservam discretamente a lógica de punição feminina, ora

abrem brechas para uma leitura mais crítica e menos conformista das figuras de princesas e vilãs (Bakaraki et al., 2024).

Essa higienização não deve ser lida de forma apressada apenas como empobrecimento cultural ou censura moral. Em muitos contextos escolares e familiares, ela também responde a uma lógica contemporânea de proteção da infância, fundada na ideia de que certos conteúdos violentos, sombrios ou ambíguos poderiam exceder a capacidade de elaboração da criança. O problema surge quando a proteção se converte em supressão sistemática do conflito, retirando do conto justamente aquilo que o torna simbolicamente fecundo: a possibilidade de figurar medo, perda, rivalidade e injustiça em uma forma narrativamente mediada. O desafio pedagógico, portanto, não está entre expor sem critério ou assepsizar por completo, mas em construir formas de mediação capazes de reconhecer a vulnerabilidade infantil sem reduzir a literatura a um espaço de conforto moral permanente.

Os contos clássicos não permanecem confinados às páginas de edições críticas ou à memória erudita da tradição literária; eles circulam. E circulam intensamente. Da leitura em voz alta na cabeceira doméstica às adaptações simplificadas que entram nos livros didáticos, passando por filmes, canções, aplicativos e brinquedos, essas narrativas infiltram-se precocemente no imaginário infantil, muitas vezes antes mesmo de a criança dominar a leitura convencional. Ariès (1981) recorda que a infância moderna é marcada justamente por essa pedagogização progressiva dos tempos, dos afetos e das histórias oferecidas aos pequenos, o que transforma os contos de fadas em instrumentos privilegiados de socialização simbólica.

Essa circulação intensa ajuda a compreender por que a literatura infantil se tornou, historicamente, um dos instrumentos mais persistentes de formação sensível e moral da infância. Coelho afirma que ela atua “*de maneira lúdica, fácil e subliminar*” sobre seus leitores, levando-os a perceber a si mesmos e o mundo, orientando interesses, aspirações e formas possíveis de inserção social (Coelho, 2003, p. 64). Essa observação é especialmente importante para a presente análise, porque permite compreender os contos de fadas não apenas como herança literária ou entretenimento narrativo, mas como formas culturais que intervêm precocemente na produção de valores, identificações e expectativas sobre o feminino e o masculino.

Quando esses textos migram do espaço doméstico para a escola, algo decisivo se altera. A leitura íntima, marcada pela mediação afetiva de adultos próximos, cede lugar a práticas institucionais que tendem à padronização, à moralização e à seleção do que pode ou não ser lido. Coelho (2000) observa que a literatura infantil escolarizada frequentemente sofre cortes, adaptações e assepsias que não respondem a critérios literários, mas a expectativas pedagógicas

e morais. A violência, o desejo, a ambiguidade e o conflito costumam ser atenuados, enquanto a recompensa da obediência é enfatizada.

Um exemplo paradigmático dessa operação reside no tratamento dado aos desfechos punitivos. Enquanto a escola tende a encerrar a leitura com a derrota genérica do mal, o texto original dos Irmãos Grimm (2012) oferece uma justiça retributiva espetacular e física, como a descrição da morte da rainha em *Branca de Neve*, obrigada a calçar “sapatos de ferro em brasa e dançar em torno de si até, finalmente, cair morta” (Grimm, 2012, v. 1, p. 262). O conto não desaparece, mas chega à criança em versão domesticada, sem o cheiro de carne queimada que o original faz questão de evocar.

Esse processo não é neutro. Lewin (2020) argumenta que a supressão sistemática dos elementos perturbadores empobrece a experiência simbólica da criança, que deixa de encontrar, nesses textos, um espaço seguro para elaborar medos e angústias reais. Em vez de confrontar a morte, a rivalidade ou o abandono de forma mediada pela fantasia, o pequeno leitor recebe narrativas excessivamente edulcoradas, nas quais o mal aparece descontextualizado ou caricatural. O risco, nesse caso, não é apenas literário, mas psíquico: a história deixa de oferecer instrumentos para nomear conflitos internos, como o desejo canibal que a rainha de *Branca de Neve* manifesta sem pudor ao exigir “o pulmão e o fígado” da enteada para comê-los “com sal e pimenta” (Grimm, 2012, v. 1, p. 254).

Por outro lado, manter as versões clássicas sem mediação crítica também carrega riscos. Budidarma et al. (2023) indicam que crianças expostas repetidamente a narrativas que associam beleza à bondade e feiura à maldade internalizam, desde cedo, critérios estéticos como índices morais. Princesas são lidas como boas porque são belas, dóceis e silenciosas; vilãs são percebidas como más porque falam alto, envelhecem ou reivindicam poder. Essa leitura tende a naturalizar estereótipos de gênero que atravessam práticas escolares e relações cotidianas.

A recepção infantil desses contos, contudo, não é homogênea. Estudos de leitura sinalizam que crianças interpretam princesas e vilãs de modos variados, muitas vezes mais ambíguos do que supõem os adultos. Koske (1987) já sugeria que o fascínio exercido pelas figuras antagonistas pode ser maior do que aquele despertado pelas heroínas passivas, precisamente porque as vilãs concentram ação, discurso e desejo. Bakaraki et al. (2024) reforçam que personagens assustadoras ou moralmente ambíguas permitem à criança projetar emoções intensas e lidar com sentimentos contraditórios, inclusive agressividade e inveja.

Ainda assim, o modo como essas leituras são legitimadas ou censuradas faz diferença. Na escola, interpretações que simpatizam com a vilã tendem a ser corrigidas, enquanto leituras

alinhadas à moral tradicional são validadas. Sarmiento (2004) sublinha que a instituição escolar não apenas transmite conteúdos, mas regula interpretações, estabelecendo fronteiras entre o que pode ser pensado e o que deve ser descartado. Um caso notável é a leitura de *Chapeuzinho Vermelho*. Enquanto a escola concentra-se na desobediência à mãe, o texto de Perrault explicita uma moralidade sexual sobre predadores masculinos em espaços sociais, alertando contra “lobos melosos” que seguem as jovens “até nas suas casas e até nas ruínas” (Perrault, p. 28). Quando a criança manifesta empatia pela madrasta ou questiona a passividade da princesa, frequentemente encontra resistência institucional, que prefere a regra de conduta à complexidade do desejo.

Esse controle interpretativo intensifica-se em contextos de censura contemporânea. A remoção de finais considerados “violentos”, a reescrita de punições corporais e o apagamento de conflitos familiares revelam uma dificuldade adulta em lidar com a ambiguidade moral dos contos. Hohr (2000) argumenta que a força dessas narrativas reside justamente na combinação entre simplicidade formal e complexidade emocional, capacidade que se perde quando o texto é excessivamente moralizado. Ao eliminar o incômodo, elimina-se também a possibilidade de reflexão.

Do ponto de vista pedagógico, isso coloca uma questão delicada. Não se trata de escolher entre preservar integralmente o texto clássico ou substituí-lo por versões higienizadas. O desafio está em construir uma abordagem mediadora que reconheça tanto a potência quanto o risco dessas narrativas. Ismail (2023) sugere que a leitura crítica de contos tradicionais pode funcionar como oportunidade para discutir aparência, poder e gênero de forma acessível às crianças, desde que haja espaço para problematização e escuta. A escola, nesse sentido, ocupa uma posição estratégica. Ela pode reforçar a pedagogia patriarcal implícita nos contos, naturalizando a oposição entre princesas virtuosas e vilãs punidas, ou pode tensionar essas figuras, convidando à leitura comparada, ao questionamento dos desfechos e à análise das escolhas narrativas.

Zehetner (2013) pontua que a permanência dos contos de fadas na cultura contemporânea não se explica apenas por sua tradição, mas por sua capacidade de serem reinterpretados à luz de novos problemas sociais. É nesse ponto que as releituras contemporâneas ganham relevância. Elas não emergem do vácuo, mas como resposta a um campo saturado de narrativas que repetem os mesmos padrões. Pérez (2023) observa que muitas releituras feministas nascem precisamente do incômodo pedagógico: o que acontece quando a criança começa a questionar por que a mulher que fala é punida – como a Pequena Sereia, que

tem a língua cortada pela raiz em troca de pernas (Andersen, 2016) – ou por que o pai nunca é responsabilizado?

As adaptações audiovisuais, coreográficas e literárias atuais operam como comentários críticos às versões canônicas, ainda que nem sempre consigam romper integralmente com os esquemas narrativos que as estruturam. As pontes entre o texto clássico e suas releituras não são apenas estéticas; são também pedagógicas. Parsons (2021) evidencia que essas releituras podem abrir fissuras relevantes na recepção infantil e juvenil, deslocando a simpatia automática pela princesa e oferecendo outras possibilidades de identificação. Quando a vilã ganha voz, história e complexidade, a lógica do castigo deixa de ser simplesmente reiterada e passa a ser colocada em questão.

A circulação dos contos clássicos, assim, não produz efeitos unívocos. Ela oscila entre a elaboração simbólica do sofrimento e a cristalização de estereótipos, entre o consolo e a disciplina. Bettelheim (2020) já advertia que o valor dessas narrativas depende menos de seu conteúdo literal do que do modo como são lidas, mediadas e discutidas. A diferença entre opressão e potência não está apenas no texto, mas no circuito cultural que o faz funcionar. Esta seção temática, ao mapear os ecos pedagógicos dos contos na infância e na escola, prepara o terreno para o deslocamento que se seguirá. Se as narrativas clássicas ainda moldam afetos, expectativas e medos, torna-se indispensável compreender como as releituras contemporâneas dialogam com esse legado, ora reproduzindo o esquema da vilania feminina, ora tentando subvertê-lo. É nesse espaço de tensão que a análise prossegue, buscando entender não apenas o que os contos ensinaram, mas o que ainda podem ensinar quando lidos “contra a corrente”.

A leitura do corpus clássico mostrou que a vilania feminina não se distribui de forma episódica ou acidental, mas se organiza como solução recorrente para tensões ligadas ao corpo, ao desejo, à maternidade e ao poder. É justamente essa regularidade que torna necessária a passagem às releituras contemporâneas. Se os contos clássicos fixam, com relativa nitidez, os mecanismos de culpabilização e punição dirigidos às mulheres que excedem o lugar prescrito, as produções recentes permitem observar o que se desloca, o que permanece e o que resiste quando essas figuras retornam em novos regimes de linguagem. O capítulo seguinte examina esse movimento comparativamente, não para opor tradição e modernidade de forma simplista, mas para identificar em que medida as reaparições contemporâneas da vilã desmontam ou apenas refinam a lógica punitiva herdada dos contos clássicos.

3 RELEITURAS, SUBVERSÕES E A EDUCAÇÃO DO OLHAR: DESCONSTRUINDO A VILANIA FEMININA NA CONTEMPORANEIDADE

O exame das releituras contemporâneas da vilania feminina exige um recorte metodológico próprio, uma vez que esse campo se apresenta significativamente mais heterogêneo do que o corpus clássico delimitado no capítulo anterior. Esta seção não pretende mapear exaustivamente todas as adaptações, versões ou reaparições recentes dos contos de fadas, mas analisar um conjunto seletivo de obras que retomam, deslocam ou tensionam figuras centrais da vilania feminina em diferentes linguagens. A delimitação desse corpus baseia-se em três critérios complementares: a centralidade da antagonista feminina na economia da obra, a circulação cultural significativa dessas releituras no imaginário contemporâneo e sua capacidade de dialogar diretamente com os contos clássicos já analisados, permitindo observar continuidades, deslocamentos e rupturas. Trata-se, portanto, de um corpus comparativo e estratégico, cuja função não é inventariar todas as versões possíveis, mas explicitar de que modo madrastas, bruxas e rainhas passam a operar em novos regimes de visibilidade, julgamento e resistência.

Nesse ponto, a reflexão de Linda Hutcheon mostra-se particularmente produtiva, pois permite compreender a adaptação não como simples cópia ou repetição empobrecida, mas como uma operação criativa de reinterpretação entre obras e linguagens. Como sintetiza a autora, a adaptação pode ser entendida simultaneamente como “uma transposição declarada de uma ou mais obras reconhecíveis”, como “um ato criativo e interpretativo de apropriação/recuperação” e como “um engajamento intertextual extensivo com a obra adaptada”, constituindo, assim, “uma derivação que não é derivativa, uma segunda obra que não é secundária” (Hutcheon, 2013, p. 30). As releituras contemporâneas não emergem, portanto, como simples atualizações estéticas, mas como intervenções críticas em narrativas sedimentadas pela tradição.

Antes de examinar diretamente essas obras, contudo, é necessário explicitar o horizonte teórico que orienta sua leitura. A primeira subseção deste capítulo discute como a crítica feminista problematizou o binarismo moral que estruturou historicamente a representação das personagens femininas na literatura, frequentemente organizadas entre os polos da heroína virtuosa e da vilã monstruosa. Ao retornar a madrastas, bruxas e rainhas más, essa crítica não procura apenas corrigir injustiças simbólicas do passado, mas interrogar os mecanismos narrativos que transformaram desejo, ambição, envelhecimento e exercício de poder em falhas morais. Como observa Marina Warner (1995), muitas releituras contemporâneas surgem

precisamente desse mal-estar produzido pela repetição secular de narrativas que fizeram da punição da mulher desviante um gesto pedagógico naturalizado.

Essa problematização torna-se ainda mais relevante quando se reconhece que os contos analisados nas seções anteriores já operavam como dispositivos complexos, capazes de articular elaboração psíquica e normatização social simultaneamente. Essa ambivalência ajuda a explicar por que adaptações contemporâneas frequentemente oscilam entre dois movimentos: ora tensionam a arquitetura patriarcal do texto, ora apenas a suavizam. A reflexão de Simone de Beauvoir (2009) oferece aqui uma chave interpretativa decisiva: quando a vilã é amplamente “explicada”, mas continua sendo punida ou neutralizada, a estrutura da alteridade permanece intacta, apenas revestida de empatia. A crítica feminista que interessa a esta dissertação começa justamente onde essa empatia deixa de ser suficiente.

Nesse contexto, a psicanálise ocupa um lugar ao mesmo tempo produtivo e incômodo. Nas seções anteriores, ela funcionou como lente interpretativa fundamental, oferecendo instrumentos para pensar a ambivalência materna, a projeção da sombra e a função simbólica do mal, sem reduzir o conto ao moralismo pedagógico. O desconforto surge quando essa chave interpretativa passa a operar como norma. Como adverte Judith Butler (2016), teorias que naturalizam determinadas formações familiares e sexuais correm o risco de transformar regimes históricos de poder em destinos psíquicos universais. É justamente essa fricção que muitas releituras contemporâneas reencenam, às vezes explicitamente, às vezes pela simples recusa de um fechamento punitivo: até que ponto categorias como rivalidade feminina, inveja materna ou sacrifício amoroso iluminam conflitos reais da infância e, a partir de que ponto, passam a legitimar uma pedagogia que exige da mulher silêncio, espera e renúncia?

Por essa razão, esta seção adota uma posição analítica deliberadamente crítica. As releituras selecionadas serão interrogadas a partir de um critério simples e exigente: elas deslocam efetivamente a fonte da culpa, o estatuto da punição, o lugar da voz e a economia do corpo feminino, ou apenas reorganizam esses elementos sob nova estética? Como já observaram Sandra Gilbert e Susan Gubar (2022), a figura da mulher “louca” ou “má” na literatura pode ser tanto denunciada quanto reciclada; o que distingue uma operação crítica de uma mera atualização é a capacidade de desestabilizar o tribunal narrativo que exige a punição feminina como condição de fechamento da história.

Ao longo da seção, diferentes formas de reescrita serão colocadas em tensão. Algumas alteram o ponto de vista, concedendo à vilã voz e interioridade; outras investem na reconfiguração do corpo, deslocando o grotesco da punição para a performance da resistência; há ainda aquelas que ampliam o campo de responsabilização, fazendo emergir pais ausentes,

estruturas sociais e economias afetivas antes invisibilizadas. A leitura proposta dialoga também com as reflexões de Silvia Federici (2017), para quem a violência atribuída historicamente a mulheres isoladas frequentemente encobre regimes mais amplos de controle social e simbólico.

Ao final, o objetivo desta seção é revisitar as categorias centrais desta dissertação — corpo, voz, maternidade, poder e punição — não como abstrações, mas como operadores críticos recalibrados à luz das releituras contemporâneas. O que essas obras revelam não é apenas a possibilidade de novos destinos para madrastas, bruxas e rainhas, mas também os limites e as condições reais para romper, de fato, com a pedagogia da maldade feminina que continua a atravessar a infância, a escola e o imaginário cultural. A questão que se impõe, portanto, já não é simplesmente se as vilãs podem ser reabilitadas ou tornadas simpáticas, mas se a narrativa é capaz de sustentar o conflito, o desejo e a ambivalência sem recorrer à punição como mecanismo de fechamento moral e restauração da ordem.

3.1 Crítica feminista e a desconstrução do binarismo moral

Antes de analisar obras específicas, é necessário delimitar o que se entende, neste trabalho, por crítica feminista aplicada aos contos de fadas. Não se trata de uma correção moral retrospectiva nem de uma tentativa de atualizar narrativas antigas segundo sensibilidades contemporâneas. O gesto crítico é estrutural: examina como esses contos organizam o feminino em polos morais rígidos, produzindo uma pedagogia narrativa na qual a mulher se torna inteligível apenas quando enquadrada como virtuosa ou culpada. Essa economia binária não emerge espontaneamente do conflito humano; ela é reiterada ao longo da tradição literária, como observa Simone de Beauvoir ao indicar que a mulher na cultura ocidental aparece frequentemente menos como sujeito do que como função simbólica.

A crítica feminista desloca, portanto, a pergunta central. Em vez de indagar apenas por que a vilã é má, interessa compreender o que a narrativa ganha ao precisar que ela ocupe esse lugar. Como sugere Warner, os contos de fadas funcionam como máquinas morais capazes de converter tensões sociais complexas em figuras reconhecíveis e puníveis. Madrastas, bruxas e rainhas más não são apenas personagens: condensam ansiedades relacionadas ao envelhecimento feminino, ao desejo não autorizado e à ocupação de espaços de poder. Ao identificar esse mecanismo, a crítica deixa de buscar intenções autorais e passa a examinar os efeitos pedagógicos do enredo.

Esse deslocamento impede uma leitura sentimental das vilãs. Humanizá-las isoladamente não desmonta a engrenagem que as produz como problema. Butler alerta para o

risco de confundir reconhecimento com subversão: uma narrativa pode oferecer passado traumático e empatia à antagonista e, ainda assim, preservar intacto o tribunal moral que exige sua neutralização. A crítica feminista não se satisfaz com personagens mais “complexas”; ela questiona a própria necessidade estrutural da punição como condição de fechamento narrativo.

Uma segunda frente dessa crítica incide sobre o corpo feminino enquanto superfície de inscrição moral. Federici demonstra como o controle do corpo das mulheres esteve historicamente ligado à disciplina do trabalho, da sexualidade e da reprodução. Nos contos de fadas, esse controle assume forma simbólica: beleza juvenil é recompensada, enquanto envelhecimento, deformação ou excesso tornam-se marcas da vilania. O corpo da antagonista passa a carregar aquilo que a ordem narrativa precisa expulsar.

Esse regime corporal articula-se à arquitetura familiar característica dessas narrativas. A mãe biológica frequentemente desaparece no início do enredo, abrindo espaço para a idealização de uma maternidade impossível de ser encarnada. A madrasta surge então como antagonista funcional. Como observam Gilbert e Gubar, a literatura ocidental recorre frequentemente à figura da mulher monstruosa para preservar a pureza da heroína. Nos contos de fadas, essa lógica se radicaliza: a maternidade virtuosa é idealizada, enquanto o cuidado falho é criminalizado. A distribuição de papéis, portanto, não é apenas narrativa, mas normativa.

Enquanto isso, a figura paterna permanece ausente ou neutra. Ao retirar o masculino do campo da responsabilidade, o conto concentra a culpa e a violência no feminino. Como lembra Silvia Federici, a personalização da culpa feminina historicamente funcionou como forma de ocultar estruturas mais amplas de dominação. A partir desses elementos — binarismo moral, economia do corpo e arquitetura familiar — estabelece-se o critério adotado nesta dissertação para avaliar releituras contemporâneas. Subversão não significa simplesmente inverter sinais morais ou absolver personagens historicamente condenadas, mas intervir na engrenagem que transforma a culpa feminina em necessidade narrativa. Toda reescrita que preserva intacta a lógica da punição, ainda que modifique suas justificativas, permanece vinculada ao mesmo regime simbólico.

O exame dessas releituras exige também um recorte metodológico. Não se pretende mapear todas as adaptações contemporâneas dos contos de fadas, mas analisar um corpus seletivo de obras que retomam ou tensionam figuras centrais da vilania feminina. A escolha baseia-se em três critérios: a centralidade da antagonista feminina na obra, sua circulação cultural significativa no imaginário contemporâneo e seu diálogo direto com os contos clássicos analisados no capítulo anterior. Trata-se, portanto, de um corpus comparativo e estratégico, cuja função é observar continuidades, deslocamentos e possíveis rupturas.

Assumir a psicanálise como lente interpretativa nesse contexto implica um uso deliberadamente crítico. Leituras psicanalíticas ofereceram instrumentos importantes para compreender como os contos de fadas elaboram conflitos infantis e ambivalências afetivas. Bruno Bettelheim, por exemplo, interpreta a cisão entre mãe boa e mãe má como estratégia simbólica que permite à criança preservar o vínculo com a figura materna idealizada. Do mesmo modo, a psicologia analítica de Marie-Louise von Franz entende a vilã como manifestação da sombra, isto é, como projeção de conteúdos reprimidos da psique.

Essas interpretações ajudam a explicar a eficácia simbólica dos contos. O problema surge quando tais esquemas passam a tratar estruturas históricas de gênero como destinos psíquicos inevitáveis. Como observa Judith Butler, teorias que se apresentam como descritivas podem funcionar como normativas quando transformam arranjos culturais específicos em estruturas universais do psiquismo. Quando a agressividade ou a rivalidade são projetadas quase exclusivamente sobre figuras femininas, a psicanálise corre o risco de reforçar o mesmo binarismo moral que pretende explicar.

Isso não implica abandonar a psicanálise, mas deslocar seu uso. Em vez de perguntar apenas o que a madrasta simboliza para a criança, é necessário questionar por que essa simbolização recai sistematicamente sobre mulheres que ocupam posições de autoridade. Como demonstra Silvia Federici, a demonização histórica de mulheres associadas ao saber, à velhice ou à autonomia está profundamente ligada a processos materiais e políticos.

A posição assumida nesta dissertação é, portanto, seletiva: mobiliza a potência hermenêutica da psicanálise para compreender ambivalência e conflito, mas submete suas naturalizações a um crivo feminista. O problema não é reconhecer que os contos elaboram tensões psíquicas, mas aceitar sem questionamento que tais tensões só possam ser resolvidas pela punição da mulher que transgredir expectativas de docilidade ou submissão.

Essa discussão prepara o terreno para um problema mais amplo da tradição literária ocidental: a relação entre vilania feminina, voz narrativa e punição. Conceder voz à antagonista e suspender sua punição coloca em crise o que pode ser chamado de tribunal narrativo — a instância simbólica que organiza o julgamento moral das personagens. Toda narrativa estabelece algum tipo de tribunal, explícito ou implícito, que orienta a recepção do leitor. Ele pode aparecer na figura de juízes ou soberanos, mas também na voz do narrador, no coro trágico ou no riso disciplinador da comédia. A voz da vilã ocupa posição decisiva nesse processo: ela pode desestabilizar o julgamento ao revelar sua parcialidade ou reforçá-lo ao explicar por que a punição continua sendo necessária.

Na tragédia grega, essa tensão aparece de forma paradigmática em Medeia, de Eurípides. Após cometer crimes extremos, a protagonista não é destruída nem silenciada; ao contrário, parte em um carro alado concedido por Hélios. Essa saída não restaura a ordem, mas a desorganiza. A fala de Medeia denuncia a vulnerabilidade estrutural que ocupa como mulher e estrangeira dentro da pólis, deslocando o eixo do julgamento: em vez de perguntar apenas se ela merece punição, a narrativa questiona a legitimidade do tribunal que pretende julgá-la.

O cenário se altera significativamente na tragédia romana de Sêneca. Sob influência do estoicismo, o tribunal narrativo se interioriza: o foco deixa de ser a justiça externa e passa a ser o domínio da razão sobre a paixão. A voz da vilã torna-se prova de sua própria condenação, dramatizando a perda da racionalidade como forma de ruína moral. Na comédia clássica, de Plauto a Molière, o tribunal opera por meio do riso. Antagonistas como o avarento ou o hipócrita são ridicularizados publicamente, e a punição assume forma simbólica. Ainda assim, essa crítica permanece controlada: a intervenção final da autoridade restaura a ordem social e familiar.

A obra de William Shakespeare ocupa uma posição intermediária. Personagens como Lady Macbeth recebem voz intensa e ambígua, que humaniza sem absolver. A punição, quando ocorre, tende a ser interiorizada na forma de culpa ou loucura, produzindo um julgamento mais complexo.

Essa tradição permite distinguir dois modos de lidar com a vilania feminina. Há subversão quando a narrativa aceita conviver com a ausência de fechamento moral, permitindo que a antagonista permaneça como problema não resolvido. Há deslocamento terapêutico quando a voz da personagem apenas explica o crime sem questionar as estruturas que o tornaram possível.

Ao longo da tradição ocidental, a voz da vilã funciona simultaneamente como prova e ameaça. Ela pode revelar as contradições da ordem que a condena ou apenas traduzir a transgressão em termos aceitáveis para essa mesma ordem. O que está em jogo não é simplesmente a presença ou ausência de punição, mas o estatuto ético dessa impunidade. É nesse horizonte que se inscrevem as releituras contemporâneas. Avaliar seu potencial crítico exige perguntar se a concessão de voz às vilãs realmente desmonta o tribunal narrativo ou apenas oferece uma forma mais sofisticada de administrar a culpa feminina.

3.2 Entre a humanização e a neutralização: o discurso das releituras

As releituras contemporâneas da vilania feminina tendem a atuar menos como negação frontal dos contos clássicos e mais como intervenções pontuais em sua organização interna.

Madrastas, bruxas e rainhas raramente desaparecem; são deslocadas, complexificadas ou reinscritas em novas cadeias de sentido. Esse deslocamento, contudo, não garante a ruptura. Em muitas narrativas, a redistribuição de afetos e motivações convive com a preservação do mesmo desfecho simbólico, no qual a eliminação da vilã continua a funcionar como condição de encerramento e pacificação. O que se observa, nesses casos, é uma reorganização superficial da figura feminina que não altera o princípio narrativo que associa transgressão, desejo e poder à necessidade de punição.

Nesta dissertação, convém distinguir com precisão dois movimentos que frequentemente aparecem confundidos nas releituras contemporâneas: humanizar e subverter. Humanizar a vilã significa, em geral, ampliar sua interioridade, fornecer motivações, traumas, justificativas ou um passado que atenuie a nitidez de sua condenação moral. Subverter, porém, exige mais do que complexificar a personagem; implica alterar a lógica narrativa que organiza culpa, punição e fechamento simbólico. Uma vilã pode ser humanizada sem que a estrutura que a torna punível seja tocada; nesse caso, a narrativa apenas desloca a culpa do plano moral para o psicológico. Só há subversão efetiva quando a obra deixa de exigir a destruição, a ridicularização ou a neutralização da figura feminina transgressora como condição para restaurar a ordem.

Uma das operações mais recorrentes é a mudança de focalização. Quando a narrativa passa a ser conduzida do ponto de vista da vilã, o efeito imediato é a produção de interioridade. A personagem deixa de ser obstáculo funcional e torna-se sujeito narrativo. Essa estratégia, frequente tanto na literatura quanto no audiovisual, desloca o eixo da leitura: o leitor ou espectador é convidado a compreender motivações, traumas e ressentimentos. Warner (1995) observa que esse gesto tem potência crítica real, pois rompe com a tradição que silencia a mulher “má”. No entanto, a mudança de voz, por si só, não garante subversão. Quando a narrativa concede fala, mas preserva a punição final como necessária ou redentora, a estrutura moral permanece intacta, apenas narrada de dentro.

Outra operação comum é o deslocamento da motivação. A vilã deixa de agir por inveja abstrata ou maldade essencial e passa a ser movida por exclusão, abandono, perda ou injustiça estrutural. Esse movimento é visível em releituras que enquadram a vilania como resposta a regimes de poder, e não como falha moral individual. Federici (2017) ajuda a compreender por que esse deslocamento é decisivo: quando a violência feminina é lida como reação a sistemas de exploração, a culpa deixa de ser atributo pessoal e passa a ser efeito histórico. Ainda assim, muitas obras utilizam essa estratégia apenas como atenuante moral, não como reconfiguração

do desfecho. A vilã compreendida continua sendo eliminada, sacrificada ou neutralizada para que a ordem seja restaurada.

A reconfiguração da maternidade constitui talvez o campo mais sensível dessas releituras. Em diversas narrativas contemporâneas, a madrasta deixa de ser anti-mãe absoluta e passa a ser apresentada como cuidadora imperfeita, mulher atravessada por conflitos reais, ou mesmo como figura materna alternativa. Esse gesto tensiona diretamente a cisão clássica entre mãe boa e mãe má, tão central à leitura psicanalítica tradicional. Bettelheim (2020) via nessa cisão uma solução simbólica funcional; as releituras contemporâneas expõem seu custo cultural. No entanto, quando a maternidade é reabilitada apenas ao preço da abnegação, da renúncia ao desejo ou da submissão à ordem familiar, o gesto crítico esvazia-se. A mulher só é aceita quando se reinscreve no papel materno normativo.

Há ainda uma operação menos frequente, mas teoricamente mais potente: a redistribuição da culpa narrativa. Nessas releituras, o pai deixa de funcionar como ausência neutra, o príncipe perde a posição de recompensa automática e a própria organização social passa a ser explicitamente responsabilizada pela produção do conflito. Butler (2016) sugere que a crítica só se efetiva quando a norma que produz o desvio se torna visível, isto é, quando o foco deixa de recair sobre a personagem transgressora e desloca-se para o regime que exige sua punição como condição de inteligibilidade moral. Quando a narrativa opera esse deslocamento, começa a romper com a pedagogia patriarcal de fundo que naturaliza a culpa feminina e absolve as estruturas que a engendram. São essas obras que recusam o fechamento moral clássico, aceitando finais abertos, ambíguos ou mesmo inconclusos, nos quais a vilã não precisa ser destruída para que a história termine. Nesse sentido, *Medeia*, tanto em Eurípides quanto em Sêneca, permanece como paradigma incômodo: não porque absolva a personagem, mas porque expõe, de modos distintos, a insuficiência do tribunal que pretende julgá-la, obrigando o leitor a confrontar os limites éticos da própria narrativa.

O campo audiovisual oferece exemplos claros dessa ambivalência. Séries, filmes e animações frequentemente investem em estética sofisticada, empatia emocional e complexidade psicológica, mas recuam no momento decisivo. A vilã ganha voz, mas perde poder. Ganha passado, mas abdica do futuro. Gilbert e Gubar (2022) já alertavam que a figura da mulher “reabilitada” pode funcionar como nova versão do controle: ela é aceita desde que deixe de ameaçar. A narrativa parece crítica, mas preserva intacta a lógica que associa desejo feminino a perigo.

É nesse ponto que se torna necessário distinguir reescrita de resistência. Recontar não é, automaticamente, subverter. Tsikoura (2023), ao analisar reinterpretações de *Branca de Neve*

na dança contemporânea, mostra como certos deslocamentos estéticos conseguem romper com a centralidade da punição, transformando o corpo da vilã em espaço de criação e não de correção. Aqui, o gesto artístico não busca justificar a vilã, mas retirar dela a função de bode expiatório. O conflito não desaparece; ele deixa de ser resolvido pela violência exemplar.

Esta seção sustenta, assim, uma tese que funciona também como critério de leitura e de validação da própria pesquisa: conceder voz à vilã não é, por si só, gesto subversivo. Em muitas releituras contemporâneas, essa voz vem acompanhada de um álibi narrativo – trauma, vitimização, psicologização excessiva – que desloca a atenção do leitor do regime que produz a culpa feminina para a interioridade da personagem, neutralizando sua potência crítica. Quando a narrativa se satisfaz em explicar, mas não em reconfigurar as estruturas de punição, autoridade e fechamento moral, apenas suaviza, em nova chave estética, a pedagogia da maldade feminina. A pergunta que orienta esta dissertação passa, então, a ser formulada com precisão: a obra aceita viver sem precisar punir a mulher que desestabiliza a ordem? A ruptura efetiva não reside na absolvição moral da vilã, mas na desmontagem do mecanismo que a transforma, reiteradamente, em obstáculo narrativo descartável. É esse critério – estrutural, e não apenas representacional – que orientará a leitura das poéticas de resistência a seguir e permitirá distinguir, com rigor, subversão de ornamento.

3.3 Poéticas de resistência: o corpo e a performance como ruptura

Quando a vilã migra da narrativa para a performance, a lógica do conto clássico entra em colapso. Não porque a história seja recontada de outro modo, mas porque a própria ideia de enredo moralmente resolvido perde centralidade. Nas poéticas de resistência, especialmente aquelas que operam por meio da dança, da poesia performativa e do teatro contemporâneo, a vilã deixa de ser personagem funcional e torna-se presença corporal irreduzível. O conflito não é mais organizado em torno da pergunta “quem é boa ou má”, mas em torno da experiência sensível do excesso, da tensão e da recusa à docilidade. Trata-se de uma mudança de regime estético e político.

Esse deslocamento é decisivo porque suspende o tribunal narrativo. Nos contos clássicos, a vilã existe para que o julgamento aconteça: ela precisa ser identificada, comparada, condenada e eliminada. A narrativa avança na medida em que esse ritual se cumpre. Já nas poéticas performativas, não há juiz nem sentença final. O corpo em cena não pede absolvição, tampouco oferece confissão. Ele insiste. E essa insistência, longe de ser neutra, opera como contralinguagem. Butler (2016) lembra que normas de gênero só se sustentam enquanto

conseguem produzir reconhecimento e previsibilidade; quando o gesto escapa às expectativas que organizam o sentido, a norma vacila. A vilã performativa não é legível nos termos do conto tradicional, e é justamente por isso que ela desorganiza seu legado pedagógico.

A dança contemporânea ocupa um lugar privilegiado nesse processo porque desloca o conflito do campo da representação para o da materialidade sensível. Tsikoura (2023) demonstra como releituras coreográficas de *Branca de Neve* abandonam a oposição rígida entre princesa e rainha para explorar repetições, quedas, desequilíbrios e gestos interrompidos. A rivalidade estética não aparece mais como comparação entre corpos, mas como tensão inscrita no próprio movimento. Não há espelho que julgue; há músculos que falham, respiração que acelera, gestos que não se fecham. O corpo deixa de ser índice moral e passa a ser campo de fricção.

Esse corpo em fricção não busca purificação. Diferentemente do corpo grotesco do conto clássico, que precisa ser rebaixado, queimado ou ridicularizado para que a ordem se recomponha, o corpo performativo sustenta o excesso sem punição. Bakhtin (2010) ajuda a compreender por que isso é politicamente relevante: o grotesco, quando não culmina em sanção, perde sua função disciplinar. O envelhecimento, a deformação e a desproporção deixam de significar decadência moral e passam a operar como crítica encarnada a um ideal normativo de feminilidade.

A poesia contemporânea que retoma figuras de vilãs realiza operação semelhante, ainda que por outros meios. Em vez de narrar ações, ela fragmenta a voz. Não há linearidade, nem causalidade moral clara. A vilã fala em ruídos, em imagens quebradas, em repetições obsessivas. Kristeva (1982) já indicava que a abjeção se torna politicamente perturbadora quando não é expulsa, mas mantida em circulação simbólica. Nessas poéticas, a voz da vilã não é purificada nem redirecionada para a conciliação; ela permanece incômoda, por vezes agressiva, por vezes opaca. Não se trata de torná-la simpática, mas de retirar dela a obrigação de ser inteligível para merecer existência.

O teatro contemporâneo aprofunda ainda mais essa suspensão do julgamento ao trabalhar com a presença prolongada do conflito. Em muitas montagens, a vilã não ocupa mais o papel de antagonista isolada, mas insere-se em uma rede de relações marcadas por herança, exclusão, envelhecimento e precariedade. A cena não oferece resolução moral; ela expõe a estrutura que exige a punição feminina como condição de estabilidade.

Federici (2017) é fundamental para ler esse movimento: ao deslocar a violência do indivíduo para o sistema, o teatro rompe com a lógica histórica que personaliza a culpa feminina para proteger regimes de poder mais amplos. Nessas poéticas, o conto já não funciona apenas

como narrativa disciplinadora, mas também como campo de elaboração do medo e de reconfiguração simbólica da alteridade.¹⁰ Essa suspensão do julgamento moral aparece em diversas releituras contemporâneas de narrativas tradicionais. Um exemplo significativo é *By the Bog of Cats* (1998), de Marina Carr, inspirado no mito de Medeia. Ao deslocar a história para o interior da Irlanda e construir a protagonista Hester Swane como uma mulher marginalizada pela comunidade, pela perda de território e pelo abandono afetivo, a peça transforma a figura tradicionalmente associada à “vilã” em produto de processos sociais de exclusão.

Figura 10 - Cena da montagem de *By the Bog of Cats*, releitura de Medeia, apresentada pelo Ensemble Theatre Cleveland



Fonte: Site Cool Cleveland (2026)

Nesta dissertação, “contemporâneo” não é empregado como rótulo meramente cronológico, nem como sinônimo frouxo de “atual”. Trata-se de um recorte estético e político: um modo de produção e de recepção que se afirma justamente quando a cena deixa de se organizar pela soberania da fábula e pela exigência de fechamento moral, deslocando o eixo do

¹⁰ Em chave mais ampla, Marina Warner observa que, quando mulheres contam contos de fadas, elas também disputam o medo, voltando-se para o “fantasma do Outro masculino” e tornando-o reconhecível, seguro ou transformável (Warner, 1994, [inserir página exata]). Embora a formulação surja no contexto de *Beauty and the Beast*, ela é sugestiva para pensar como a tradição feérica também pode operar, em certas releituras, como elaboração feminina do medo, e não apenas como reprodução de sanções dirigidas às mulheres.

sentido para a materialidade da presença, para a montagem de elementos heterogêneos (corpo, voz, imagem, som, tempo) e para regimes de atenção que recusam a rapidez do veredito. Nesse horizonte, a crise do drama não significa “fim do texto”, mas perda de seu monopólio: o conflito já não precisa convergir para uma síntese, e a obra pode sustentar a fricção, a ambivalência e a incompletude como forma de pensamento em ato. É nesse sentido que a noção de *pós-dramático*, tal como formulada por Lehmann (1999), fornece um enquadramento conceitual pertinente para nomear um conjunto de práticas que reorganizam a relação entre narrativa, julgamento e punição.

Esse deslocamento implica uma reconfiguração profunda do estatuto da personagem e, em especial, da personagem feminina associada à transgressão. Se, na tradição dramática e no imaginário do conto, a vilã existe para que a ordem seja restaurada por meio de sua eliminação, no teatro contemporâneo a cena frequentemente recusa essa função estabilizadora. A ação não se organiza mais em torno da identificação de uma culpa individual a ser punida, mas da apresentação de uma rede de forças históricas, sociais e afetivas que produzem determinadas vidas como vulneráveis, descartáveis ou puníveis.

A ruptura com a lógica do fechamento moral é inseparável da crise da soberania do texto e da fábula. A cena contemporânea, ao colocar em relação corpo, voz, espaço, duração e presença sem hierarquia fixa, desloca o foco da pergunta “o que acontece ao final?” para “o que se sustenta em cena?”. Com isso, o julgamento deixa de ser o motor da experiência estética. O conflito não é encaminhado para uma sentença, mas mantido em estado de tensão, exigindo do espectador uma relação de atenção prolongada e sem garantias de resolução.

É nesse contexto que a figura da vilã perde sua função clássica de obstáculo narrativo. Em vez de encarnar um desvio isolado, ela passa a aparecer como ponto de condensação de processos mais amplos: heranças familiares, regimes de cuidado, desigualdades de classe, envelhecimento, racialização, precariedade material e simbólica. A cena não absolve nem condena; ela expõe. Ao fazê-lo, desloca a responsabilidade do indivíduo para a estrutura que torna certas existências permanentemente suspeitas ou sacrificáveis.

Quando a vilã migra da narrativa para a performance, a lógica do conto clássico entra em colapso. Não porque a história seja recontada de outro modo, mas porque a própria ideia de enredo moralmente resolvido perde centralidade. Nas poéticas de resistência, especialmente aquelas que operam por meio da dança, da poesia performativa e do teatro contemporâneo, a vilã deixa de ser personagem funcional e torna-se presença corporal irreduzível. O conflito não é mais organizado em torno da pergunta “quem é boa ou má”, mas em torno da experiência

sensível do excesso, da tensão e da recusa à docilidade. Trata-se de uma mudança de regime estético e político.

Essa recusa da docilidade torna-se particularmente visível em experiências cênicas contemporâneas que deslocam o conflito da esfera da personagem individual para a própria arquitetura da cena. Em *Julia* (2011), de Christiane Jatahy, a releitura de *Senhorita Júlia* abandona qualquer julgamento moral sobre a protagonista para expor, por meio da sobreposição entre teatro e cinema, uma subjetividade feminina comprimida por herança, classe e desejo, sem oferecer ao espectador a catarse da punição ou da redenção. De modo distinto, mas convergente, *Stabat Mater* (2019), de Janaina Leite, desmonta a figura da mãe ideal ao colocar em cena o corpo feminino atravessado por sexualidade, sacralização e violência simbólica, recusando tanto a vitimização quanto a absolvição narrativa.

Já em *Vaga Carne* (2016), de Grace Passô, a voz que ocupa um corpo feminino negro não se apresenta como vilã a ser julgada, mas como presença estranha que torna visível a precariedade estrutural desse corpo no mundo, deslocando o conflito para uma rede histórica de racialização e exclusão. Nesses casos, a vilã não é reabilitada nem psicologizada; o que se suspende é o próprio dispositivo narrativo que exigiria sua punição para que a história pudesse encerrar-se.

Assim, o contemporâneo, tal como mobilizado nesta análise, define-se menos por uma data e mais por uma atitude formal e ética: a recusa em transformar o sofrimento feminino em espetáculo corretivo e a disposição de sustentar o conflito sem traduzi-lo imediatamente em culpa ou redenção. É nesse campo que se inscrevem as poéticas cênicas que interessam a esta dissertação, pois nelas a suspensão do julgamento não é ornamento estético, mas condição para desarticular a lógica que historicamente fez da punição feminina um requisito de inteligibilidade narrativa.

Esse recorte interessa também porque ilumina, com precisão, o ponto em que as releituras deixam de “explicar” a vilã e passam a reconfigurar o dispositivo que a torna punível. Quando a cena contemporânea prolonga o conflito, dilata o tempo, fragmenta a causalidade e torna visíveis as condições materiais e históricas de uma vida, ela desloca o foco do indivíduo “culpado” para a rede de forças que produz inteligibilidades e condenações. Em outras palavras: o contemporâneo, aqui, designa um regime de forma em que a punição não é mais o mecanismo necessário de estabilização do sentido, e em que o julgamento pode ser suspenso sem que a obra colapse. Essa definição dialoga com a ideia de “rapsódia” e de crise das formas dramáticas, tal como Sarrazac (2002) descreve ao pensar a fragmentação e a montagem como procedimentos estruturantes, e permite ainda aproximar o debate das poéticas críticas da

modernidade tardia, nas quais a forma carrega uma tese sobre o poder de narrar e de sancionar (Hutcheon, 1988).

Um ponto crucial dessas estéticas de resistência é a recusa explícita da docilidade como horizonte normativo do corpo feminino. O corpo não se curva ao ritmo esperado, a voz não se modula para agradar, o gesto não se fecha em sentido estável. Essa recusa não opera apenas no plano formal; ela incide diretamente no campo político da inteligibilidade. Butler (2016) observa que a feminilidade normativa se sustenta por meio de gestos reiterados de contenção, adaptação e legibilidade social. Ao interromper essa cadeia de repetição, as performances produzem uma feminilidade que escapa ao regime do reconhecimento fácil, tornando-se ilegível para o imaginário conciliador. A vilã, nesse contexto, não é redimida porque não solicita absolvição: ela permanece como presença irreduzível, cuja força reside justamente em não oferecer ao espectador o conforto da reconciliação moral.

Essa diferença marca o ponto de ruptura em relação às releituras narrativas discutidas na seção anterior. Enquanto muitas obras concedem voz à vilã apenas para, ao final, neutralizá-la por meio de sacrifício, renúncia ou apagamento simbólico, as poéticas performativas aceitam o risco da incompletude. Warner (1995) recorda que os contos clássicos ensinavam pela clareza moral; aqui, o ensino ocorre pelo desconforto sustentado. Não há lição final, apenas exposição prolongada da ferida. É precisamente nessa exposição que a pedagogia da maldade feminina começa a falhar. Sem punição exemplar, sem fechamento moral, sem recompensa compensatória, o conflito permanece aberto. O espectador não é convidado a julgar, mas a suportar. E esse deslocamento altera radicalmente o lugar da vilã no imaginário cultural. Ela deixa de ser obstáculo narrativo e torna-se índice de um sistema que só funciona quando consegue eliminá-la.

Essas estéticas dizem respeito a práticas cênicas pós-dramáticas e performativas que recusam a soberania do enredo como instância de inteligibilidade moral e, com isso, deslocam a pergunta central da recepção. O conflito deixa de ser “o que a personagem fez e o que merece” e passa a ser “que regime de visibilidade torna esse corpo punível e esse outro corpo aceitável”. Em termos de forma, isso ocorre quando a cena desorganiza os mecanismos que tradicionalmente estabilizam o julgamento: psicologia linear, causalidade transparente, progressão rumo ao desfecho e a reconciliação do sentido pelo castigo. Ao invés de um percurso que conduz o espectador a um veredito, a cena sustenta a coexistência de forças incompatíveis, insistindo no impasse como matéria ética. O efeito não é a celebração da vilã, mas a exposição do dispositivo que a transforma em necessidade narrativa.

Quando a vilã reaparece como corpo e presença, ela não retorna para pedir compreensão, mas para retirar da narrativa a comodidade de concluir. A diferença decisiva, aqui, é entre dar interioridade e produzir fricção: a interioridade tende a reencaixar o conflito em termos de caráter, trauma e redenção parcial; a fricção recoloca o problema no nível da norma que organiza o sensível — isto é, quem pode desejar sem virar ameaça, quem pode envelhecer sem ser descartada, quem pode ocupar espaço sem ser lida como excesso. Nesse registro, a cena não oferece absolvição nem culpa; ela obriga o espectador a permanecer diante de um corpo que não se adapta ao repertório esperado de docilidade, contenção e docilização afetiva. O gesto não fecha, a voz não se ajusta, a presença não se traduz em moral.

E é justamente por frustrar o impulso de resolver que essa forma de reaparição desloca a punição do plano do “merecimento” para o plano do “funcionamento”: não se pergunta mais se a vilã deveria ser destruída, mas porque a ordem simbólica depende tanto dessa destruição. Essa recusa permite compreender por que a subversão mais radical não passa pela reabilitação moral da vilã, mas pela suspensão do tribunal que sempre precisou condená-la. O corpo, quando se torna contralinguagem, revela que a narrativa só parecia natural porque sempre contou com a punição feminina como seu preço silencioso.

A proliferação contemporânea de releituras da vilania feminina criou um paradoxo incômodo. Quanto mais madrastas, bruxas e rainhas más ganham espaço, voz e protagonismo, mais se torna necessário perguntar se esse ganho é político ou apenas estético. A humanização da vilã, frequentemente apresentada como gesto emancipatório, pode operar, na prática, como nova forma de neutralização. Quando a narrativa suaviza a figura feminina desviante sem tocar nos mecanismos que exigiam sua punição, o conflito é desarmado antes de produzir efeito crítico. O risco não é pequeno: transformar a vilã em produto simpático pode ser apenas a versão atualizada de sua domesticação.

Uma das armadilhas mais recorrentes é a figura da vilã “empoderada” cuja transgressão limita-se à aparência. O figurino muda, a estética moderniza-se, a personagem torna-se mais assertiva, mas a estrutura narrativa permanece intacta. Warner (1995) já alertava que a estética do conto pode ser facilmente reciclada sem que sua lógica moral seja abalada. Nessas releituras, a vilã continua sendo castigada, isolada ou forçada a abdicar de seu desejo para que o enredo se encerre de forma aceitável. A rebeldia é permitida desde que não produza consequências duráveis. O poder feminino aparece como exceção estilizada, não como ameaça estrutural.

Em muitas das releituras contemporâneas, a vilã, que antes se limitava a ser um obstáculo a ser superado, ganha agora uma nova centralidade. Torna-se protagonista, figura humanizada com motivações e história de vida complexa. Essa transformação não é, porém,

um movimento necessariamente progressista ou subversivo. O que muitas vezes vemos é a vilã ganhando "voz", mas não necessariamente um "álibi". Em outras palavras, ela é explicada, mas não libertada; muitas vezes, essa explicação serve apenas para reforçar a estrutura de culpabilização que lhe é atribuída. A análise das releituras em obras como *Malévola* (2014) ou *Cruella* (2021) não se dá apenas por sua popularidade ou circulação cultural, mas porque essas obras exemplificam uma tendência recorrente nas adaptações contemporâneas: a **psicologização da vilã**. Em vez de subverter estruturalmente a lógica moral dos contos clássicos, esses filmes deslocam o problema para o campo da explicação psicológica, oferecendo à antagonista uma história de trauma, exclusão ou abuso que torna suas ações compreensíveis.

Assim, a vilã deixa de ser simplesmente um emblema do mal, mas também não rompe completamente com o paradigma narrativo que a define como figura desviada. O que se observa é uma estratégia de humanização que busca justificar a origem da maldade, sem necessariamente alterar as estruturas simbólicas que historicamente associam a agência feminina ao excesso, ao ressentimento ou à vingança. Esse movimento de "humanização" serve, muitas vezes, para suavizar a transgressão, mas também a mantém no papel de "antagonista" dentro de um sistema moral que não é contestado. O que essas narrativas deixam de questionar é a própria estrutura de punição e de moralidade que ainda define o comportamento feminino como passível de explicação, mas não de absolvição.

Em *Malévola*, por exemplo, a protagonista ganha um passado trágico, sendo vítima de uma traição que a transforma. O filme propõe uma história de vingança em resposta à perda, mas, ao mesmo tempo, mantém a figura da vilã como alguém que, ao final, "encontra a redenção" através do amor maternal. Essa subversão de sua posição clássica não retira dela, no entanto, a responsabilidade de ser o "outro" da narrativa. O que a história faz é deslocar o foco da vilania para a explicação de suas ações, mas não questiona o mecanismo narrativo de punição. Ao invés de transformar as estruturas, o filme apenas altera a interpretação individual do comportamento, mantendo a moralidade intacta.

Algo semelhante observa-se em *Cruella*, onde a vilã torna-se uma "heroína", mas ainda dentro de um molde estético e consumista. O filme promove a "subversão" ao dar à personagem uma agência criativa, uma identidade própria e uma visão de mundo, mas estigmatiza essa individualidade com os mesmos valores de competição e consumo que a história tenta desafiar. A vilã ganha voz, mas a voz é moldada pela estética, pela moda e pelo status social, mantendo a subversão dentro dos limites de um sistema que ainda considera o poder feminino apenas como um reflexo de aparência e conquista. Dessa forma, a vilã é apresentada não como uma

figura socialmente crítica, mas como uma versão hipermoderna de um modelo já aceito de empoderamento.

A questão fundamental que surge dessas releituras não é apenas o fato de a vilã ganhar voz, mas o que ela faz com essa voz e o que a sociedade faz com ela. Se a vilã apenas ganha uma narrativa pessoal que a justifica, mas não há uma mudança nas estruturas que a tornaram vilã, então estamos diante de um tipo de subversão que não subverte. Em vez de dismantelar a estrutura narrativa que faz da vilania uma condição para a reconstituição da ordem, muitas dessas histórias apenas transferem a culpabilidade para a figura feminina, agora explicada, mas ainda responsável.

Outra estratégia de neutralização frequente é a psicologização excessiva. Ao explicar a vilania exclusivamente por traumas individuais, perdas afetivas ou infâncias difíceis, a narrativa desloca o foco da estrutura para o sujeito. O conflito deixa de ser social e passa a ser clínico. Butler (2016) adverte que a patologização é uma das formas mais eficazes de despolitização, pois transforma relações de poder em problemas de ajuste pessoal. Quando a vilã é compreendida apenas como alguém ferida que precisa ser curada, o sistema que produz sua marginalização permanece fora de cena, intacto e invisível.

Essa psicologização dialoga, muitas vezes, de modo acrítico com leituras psicanalíticas tradicionais, reforçando a ideia de que desejo feminino intenso, rivalidade ou recusa da maternidade normativa constituem desvios a serem explicados, e não posições socialmente produzidas e historicamente situadas. Tal operação não é nova; já na tradição greco-romana, figuras femininas que escapavam ao regime da moderação – como Medeia ou Fedra – eram enquadradas por discursos que convertiam conflito político e insubordinação social em desmedida passional. O que se perde, quando a narrativa contemporânea retoma esse enquadramento sob a forma de diagnóstico psicológico, é precisamente a dimensão histórica da punição feminina. Fraser (2019) e Teresa de Lauretis (1987) elucidam como esse deslocamento do estrutural para o psíquico funciona como estratégia de despolitização: ao individualizar o conflito, a narrativa dissolve a memória das relações de poder que o produziram.

Há também a armadilha da crítica estética sem ruptura ética. Entende-se aqui por crítica estética o conjunto de operações formais – imagens perturbadoras, corpos dissidentes, cenas de confronto visualmente intensas – que produzem estranhamento e deslocamento sensível, mas não alteram, por si sós, a lógica narrativa que organiza culpa e punição. Muitas obras investem nesse impacto visual, mas recuam no momento decisivo: a violência é exibida, amplificada ou sofisticada, sem que sua função disciplinar seja interrogada. Bakhtin (2010) ajuda a compreender por que isso é insuficiente: o grotesco só se torna efetivamente subversivo quando

deixa de operar como mecanismo de rebaixamento moral. Se a vilã continua sendo humilhada, ridicularizada ou eliminada – ainda que por meio de recursos formais refinados –, a pedagogia permanece intacta.

Talvez a armadilha mais sutil seja a mercantilização do feminismo. Em um mercado cultural ávido por narrativas de empoderamento, a vilã reabilitada converte-se em produto rentável: rebeldia vendável, conflito sem risco, transgressão cuidadosamente higienizada. Rahel Jaeggi (2018) observa que formas de crítica podem ser absorvidas pelo próprio sistema social que pretendiam questionar, passando a funcionar como elementos de estabilização, e não de transformação. Quando a vilã é celebrada como ícone pop, mas seu desejo permanece narrativamente contido e sua potência política neutralizada, o feminismo opera como selo estético, não como força de ruptura. A linguagem da emancipação é preservada; sua eficácia crítica, esvaziada.

É aqui que se impõe um critério rigoroso. A subversão real não se mede pela simpatia despertada pela vilã, nem pela complexidade psicológica atribuída a ela. Mede-se pela capacidade da obra de mexer nos eixos que sustentam a pedagogia da maldade feminina: culpa, punição, desejo e poder. Se a culpa continua sendo individualizada, se a punição permanece necessária para o fechamento da história, se o desejo feminino segue sendo tratado como excesso perigoso, e se o poder só é tolerado quando renunciado, então não há ruptura, apenas atualização cosmética.

Gilbert e Gubar (2022) lembram que a figura da mulher “reabilitada” pode ser tão funcional quanto a da mulher demonizada, desde que ambas sirvam à manutenção da ordem. A diferença é que a segunda assusta, enquanto a primeira tranquiliza. A crítica feminista que interessa a esta dissertação não busca tranquilizar. Ela busca manter o conflito aberto, expor a violência estrutural e recusar a necessidade de sacrifício feminino como preço da narrativa.

Por isso, esta seção funciona como limite interno. Ela impede que as releituras analisadas sejam celebradas indiscriminadamente e estabelece uma linha de corte clara entre resistência e assimilação. A vilã só deixa de funcionar como instrumento disciplinar quando a narrativa aceita existir sem exigir sua punição. Tudo o que não alcança esse patamar pode ser esteticamente sofisticado ou afetivamente mobilizador, mas não configura ruptura estrutural com a pedagogia da maldade feminina.

Este limite é fundamental para o movimento final da dissertação. Ao reconhecer as potências e os impasses das releituras contemporâneas, torna-se possível retornar às categorias centrais — corpo, voz, maternidade, poder e punição — com maior precisão teórica. A questão que permanece não é se a vilã pode ser humanizada, mas se a cultura está disposta a abrir mão

da violência simbólica que sempre exigiu para manter sua ordem. É essa pergunta, incômoda e ainda sem resposta definitiva, que prepara o terreno para a conclusão geral.

A travessia pelas releituras contemporâneas da vilania feminina não funciona como confirmação tranquila do modelo analítico proposto nas seções anteriores; ela o tensiona. Se, até aqui, as categorias de corpo, voz, maternidade, poder e punição permitiram ler os contos clássicos como dispositivos pedagógicos de disciplinamento feminino, o contato com releituras narrativas e poéticas de resistência obriga a reconhecer que essas categorias não operam de forma fixa. Elas se reorganizam conforme o regime estético e político em que são mobilizadas. O que emerge, ao final desta seção, não é a superação da pedagogia da maldade feminina, mas a coexistência de regimes distintos de vilania e de subversão.

O corpo, por exemplo, deixa de ser apenas o lugar privilegiado da punição para tornar-se campo de disputa. Nos contos clássicos, o corpo feminino desviante é sistematicamente exposto, ferido, deformado ou eliminado, funcionando como superfície pedagógica da norma. As releituras contemporâneas não anulam essa lógica, mas a deslocam. Em algumas narrativas, o corpo continua sendo castigado, ainda que com maior sofisticação estética; em outras, especialmente nas poéticas performativas, torna-se irredutível à função moralizante. Butler (2016) auxilia na compreensão desse deslocamento ao insistir que o corpo não é mero suporte da norma, mas também lugar de sua falha.

A voz sofre deslocamento semelhante. Nos contos clássicos, a vilã fala para acusar, ameaçar ou confessar; sua voz está sempre a serviço do julgamento. Já nas releituras, a concessão de voz pode produzir efeitos radicalmente distintos. Em alguns casos, a fala funciona como álibi, explicação psicológica que neutraliza o conflito; em outros, como visto nas poéticas de resistência, a voz fragmenta-se, recusa coerência e sustenta-se sem pedir absolvição. Kristeva (1982) já indicava que a linguagem se torna politicamente perturbadora quando escapa à função comunicativa normativa. O ajuste necessário aqui é abandonar a ideia de que dar voz à vilã é, por si só, gesto subversivo. A questão passa a ser como essa voz circula e a que tribunal ela responde.

A maternidade, talvez a categoria mais sensível do modelo, também exige recalibração. Nos contos clássicos, a cisão entre mãe boa e mãe má organiza a narrativa e protege o ideal materno ao custo da criminalização da mulher que governa, envelhece ou deseja. As releituras contemporâneas frequentemente tentam reparar essa violência simbólica, reabilitando a figura materna ou transformando a madrasta em cuidadora falha, mas humana. O problema, como já apontado, é que essa reabilitação muitas vezes ocorre à custa da renúncia ao desejo ou ao poder. Federici (2017) permite ler essa dinâmica como atualização de um velho pacto: a mulher é

aceita desde que se reinscreva no cuidado abnegado. O modelo teórico precisa, assim, distinguir entre maternidade como destino normativo e maternidade como posição atravessada por conflito legítimo, sem exigir sacrifício moral como condição de pertencimento.

O poder feminino, por sua vez, aparece como categoria decisiva para diferenciar regimes de vilania. Nos contos clássicos, o exercício de poder por mulheres é invariavelmente associado à desordem, à ameaça e à necessidade de punição. As releituras contemporâneas oscilam entre dois caminhos: ou redistribuem o poder, expondo estruturas sociais e personagens masculinos antes neutralizados, ou apenas estetizam o poder feminino, tornando-o aceitável enquanto não altera a hierarquia de fundo. Beauvoir (2009) já advertia que a mulher poderosa é tolerada apenas enquanto exceção controlada. O ajuste conceitual aqui consiste em reconhecer que a subversão real só ocorre quando o poder feminino deixa de ser narrativamente condicionado à perda, ao isolamento ou à morte.

Quando as releituras abandonam a narrativa tradicional e deslocam-se para a performance, algo decisivo acontece. A vilã deixa de ser um problema a ser explicado e passa a ser um corpo que insiste. Diferentemente do romance ou do cinema narrativo, que quase sempre exigem fechamento, redenção ou punição, a dança, o teatro performativo e a poesia corporal recusam a necessidade de resolver o conflito. Tsikoura (2023) mostra que, nas reencenações contemporâneas de *Branca de Neve* na dança, o que se desmonta não é apenas o enredo, mas o próprio imperativo de conclusão moral. O corpo em cena não pede absolvição; sustenta o desconforto.

Essa recusa do fechamento é politicamente relevante. Narrativas clássicas, como já observado ao longo desta dissertação, organizam o sentido a partir de uma equação simples: a vilã deve ser punida para que a ordem se recomponha. Kameneva (2025) observa que a literatura feminista contemporânea, quando ainda opera no registro narrativo tradicional, frequentemente luta contra essa lógica, mas nem sempre consegue escapar dela. A performance, ao contrário, não precisa provar nada. Ela não argumenta; insiste. Ao suspender o desfecho, o corpo performático desmonta o tribunal narrativo que exige culpa e sentença.

O corpo, nessas poéticas, deixa de ser signo moral e passa a ser campo de conflito. Enquanto nos contos clássicos o corpo feminino é constantemente avaliado, comparado, punido ou recompensado, na performance ele aparece como excesso, falha, interrupção. Sargsyan (2022) sugere que esse corpo em cena não representa um personagem; ele encena uma condição de visibilidade precária, em que dor, desejo e recusa coexistem sem hierarquia moral. Trata-se de um deslocamento radical: a vilã não é inocentada nem condenada, mas retirada do regime de julgamento.

Na dança contemporânea, esse deslocamento torna-se particularmente visível. Tsikoura (2023) descreve coreografias em que Branca de Neve não acorda, não se casa e não é salva. A partir dessa descrição, observa-se que o movimento coreográfico organiza-se em torno de quedas, repetições e pequenas resistências corporais, como se o corpo recusasse cumprir a coreografia da docilidade tradicionalmente associada à heroína dos contos de fadas. Essa recusa pode ser compreendida à luz das reflexões de Foucault sobre disciplina e normatização dos corpos: nas narrativas clássicas, o corpo feminino é regulado por gestos de obediência, pureza e passividade. Ao interromper esses gestos esperados, a coreografia produz um corpo que escapa parcialmente às formas de legibilidade impostas pela tradição narrativa. Assim, mais do que “dar voz” à vilã ou à heroína, essas performances parecem deslocar o próprio regime de visibilidade do corpo feminino, permitindo que a resistência apareça não como discurso explícito, mas como gesto, pausa e repetição.

No teatro e na performance feminista, algo semelhante ocorre. Amato (2024) recorda que, desde a segunda onda feminista, artistas vêm utilizando narrativas tradicionais não para recontá-las, mas para fraturá-las. O uso de fragmentação, repetição obsessiva e gestos inacabados impede que a história se feche. Hassan e Mansour (2024), ao analisarem adaptações feministas de narrativas distópicas no balé contemporâneo, evidenciam como o gesto corporal pode funcionar como contralinguagem, isto é, como uma forma de discurso que não se traduz facilmente em moral, mensagem ou lição.

Essa contralinguagem opera diretamente contra a pedagogia da maldade feminina. Se, nos contos clássicos, a vilã precisa ser isolada, ridicularizada ou morta para que a narrativa avance, na performance ela permanece. Ela ocupa o palco, o espaço, o tempo. Não há expulsão. Não há limpeza simbólica. Garlough (2008) observa que desempenhos feministas que mobilizam o folclore não buscam corrigir o passado, mas expor sua violência estrutural, mantendo-a em tensão diante do público. A vilã não é reabilitada; o sistema que a condena é que se torna visível.

A recusa da narrativa também impede a psicologização excessiva. Diferentemente das releituras audiovisuais, que frequentemente explicam a vilania por meio de traumas individuais, a performance trabalha com opacidade. O gesto não esclarece, não confessa, não pede empatia. Fatima (2023) argumenta que essa opacidade é uma estratégia política, pois resiste à lógica neoliberal que exige transparência emocional como condição de reconhecimento. A vilã, aqui, não precisa ser compreendida para existir.

Esse ponto é decisivo para a economia do capítulo. Enquanto as releituras narrativas analisadas anteriormente oscilam entre subversão e neutralização, as estéticas da resistência

operam em outro regime. Elas não disputam o sentido dentro das mesmas regras de funcionamento do conto; elas interrompem o próprio dispositivo que organiza sentido, culpa e punição. O conflito não é resolvido, a culpa não é redistribuída, a punição não acontece. O que resta é um corpo que insiste em cena, recusando-se a desaparecer para que a ordem se recomponha (Tsikoura, 2023; Sargsyan, 2022).

Ao deslocar a vilã do enredo para o gesto, essas poéticas obrigam a teoria a se ajustar. Não se trata mais de perguntar se a vilã é boa ou má, vítima ou culpada, mas de reconhecer que a própria exigência dessas categorias é parte do problema. O desempenho não oferece respostas; mantém a ferida aberta. É justamente essa recusa da cicatrização narrativa que confere a essas estéticas um potencial subversivo mais radical do que muitas releituras bem-intencionadas, porém domesticadas.

A punição, por fim, emerge como o verdadeiro eixo organizador do modelo. Se algo se torna inequívoco após a seção 3, é que a pedagogia da maldade feminina não se define pela existência de vilãs, mas pela necessidade de puni-las para que a narrativa se encerre. As releituras contemporâneas revelam que é possível deslocar essa necessidade, seja suspendendo o fechamento moral, seja redistribuindo a culpa, seja recusando o espetáculo da dor. Warner (1995) lembra que os contos ensinavam pela clareza do castigo; as poéticas de resistência ensinam pela recusa dessa clareza. O modelo teórico precisa, portanto, abandonar qualquer leitura que trate a punição como elemento acessório. Ela é o núcleo da pedagogia e o ponto onde a subversão se mede com maior precisão.

O ganho conceitual desta seção reside, assim, na distinção entre regimes. Há regimes narrativos em que a vilania feminina continua a operar como instrumento disciplinar, ainda que revestida de empatia, estética contemporânea ou discurso feminista superficial. E há regimes em que a vilania deixa de cumprir essa função, não porque a personagem se torna boa, mas porque o tribunal que exigia sua condenação é desmontado. Essa distinção reorienta a leitura do corpus clássico e impede que a tese desta dissertação se dissolva em generalizações.

Ao final, o que se ajusta não é apenas o modelo analítico, mas a própria tese. A pedagogia da maldade feminina não é um bloco homogêneo nem um resíduo do passado; ela se reinventa, se adapta e, por vezes, é contestada com força. Reconhecer essa variação não enfraquece o argumento central; ao contrário, fortalece-o. Permite afirmar, com maior precisão, que o problema não é a existência de vilãs, mas a persistência de uma cultura narrativa que precisa punir mulheres para ensinar a ordem.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A presente dissertação percorreu o trajeto que vai da oralidade à cultura performática contemporânea para investigar as engrenagens do que denominamos “pedagogia da maldade feminina”: um dispositivo narrativo e estético que, historicamente, utiliza os contos de fadas para naturalizar a punição de mulheres que exercem agência, desejo e poder. Ao longo desta investigação, ficou evidente que figuras como madrastas, bruxas e rainhas más não são meros resíduos de um folclore arcaico ou arquétipos estáticos, mas peças fundamentais de uma gramática moral que educa pela exclusão, pelo medo e pelo espetáculo do castigo.

No primeiro momento do trabalho, a articulação entre a crítica feminista e a leitura psicanalítica revelou-se fundamental para compreender a ambivalência dessas narrativas. Se, por um lado, a psicanálise — em autores como Bettelheim e Von Franz — nos permitiu ler a vilania como uma necessidade de elaboração psíquica (a projeção da sombra, a cisão da imago materna), a crítica de gênero demonstrou como essa "necessidade" foi capturada por uma ordem patriarcal. Conclui-se que a estrutura dos contos clássicos opera uma "dupla pedagogia": oferece à criança um palco para seus conflitos internos, mas cobra um preço alto por isso, exigindo que a agressividade e o poder sejam sempre depositados na conta do feminino desviante.

A análise do *corpus* clássico — *Branca de Neve*, *A Bela Adormecida* e *A Pequena Sereia* — confirmou que a vilania é sistematicamente inscrita no corpo envelhecido e na voz ativa. Identificamos que a "lição" ensinada por essas histórias não se resume à vitória do bem contra o mal, mas à legitimação da violência contra a mulher que ousa desejar para si mesma. A omissão paterna e a demonização da madrasta funcionam, assim, como pilares de uma educação sentimental que ensina a temer a autonomia feminina. Na escola e na família, a circulação acrítica dessas versões higienizadas tende a perpetuar esse modelo, confundindo virtude com passividade e beleza com bondade.

Contudo, ao confrontarmos essa tradição com as produções contemporâneas, observamos que a subversão dessa lógica exige mais do que empatia. O exame das releituras literárias e audiovisuais indicou que a simples humanização ou psicologização das vilãs — dando-lhes traumas passados para justificar seus atos — muitas vezes resulta em uma nova forma de neutralização. A vilã "compreendida" continua, em muitos casos, sendo punida ou forçada a se redimir através do sacrifício materno.

A verdadeira ruptura teórica e estética, conforme apontado na seção final, reside nas poéticas de resistência e nas artes performativas que recusam o "tribunal narrativo". Conclui-se

que a subversão estrutural ocorre apenas quando a obra aceita sustentar o conflito, o "excessivo" e o "divergente" sem a necessidade de destruí-los para restaurar a ordem simbólica. É neste ponto que a literatura encontra a educação em sentido amplo: não como transmissão de moralidades, mas como exercício de alteridade.

Portanto, para o campo da Educação e dos Estudos Literários, este trabalho aponta para a urgência de uma mediação pedagógica que não censure os contos, mas que tampouco os aceite como dogmas naturais. Aos educadores, cabe o desafio de transitar entre o respeito à função psíquica das histórias e a crítica necessária à sua ideologia de gênero. Não se trata de apagar a bruxa ou a madrasta, mas de questionar, junto com as crianças e jovens leitores, por que a história exige que elas queimem, caiam ou calem.

O percurso desenvolvido ao longo da dissertação permite afirmar, ainda, que os contos de fadas não interessam apenas por suas funções psíquicas ou por seus efeitos na socialização de gênero, mas também por sua condição de construções literárias dotadas de forma, imaginação e espessura simbólica próprias. É precisamente porque condensam conflitos históricos em imagens narrativas poderosas que essas histórias permanecem ativas no imaginário cultural e seguem sendo retomadas por releituras contemporâneas em diferentes linguagens. Nessa perspectiva, a análise das vilãs clássicas e de suas reaparições recentes não diz respeito apenas ao conteúdo moral das tramas, mas ao modo como a literatura organiza afetos, distribui visibilidade e torna certos destinos femininos narrativamente pensáveis ou puníveis. Reforçar essa dimensão literária é decisivo para compreender por que os contos continuam operando, simultaneamente, como artefatos estéticos, dispositivos culturais e matéria de disputa pedagógica.

Em suma, a maldade feminina nos contos de fadas não é uma essência, nem um simples erro de representação; é uma tecnologia pedagógica de longa duração. Desmontar essa tecnologia exige que continuemos a ler essas histórias "a contrapelo", buscando, nas brechas da narrativa e na potência do corpo que resiste, novas formas de imaginar o feminino para além da punição.

REFERÊNCIAS

- ANDERSEN, H. C. **Contos de Andersen: edição comentada e ilustrada**. Tradução de Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2016.
- ARIÈS, P. **História social da criança e da família**. Tradução de Dora Flaksman. 2. ed. Rio de Janeiro: LTC, 1981.
- AUSTIN, Elizabeth. **Evolving evil: a Jungian analysis of the female villain in Disney animation**. 2015. 95 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Pacifica Graduate Institute, Carpinteria, 2015.
- BAHN, G. H.; HONG, M. Shift from wicked stepmother to stepmother in Eastern and Western fairy tales. **Psychiatry Investigation**, v. 16, n. 12, p. 899-907, 2019. <https://doi.org/10.30773/pi.2019.0132>
- BAKARAKI, M.; DOURBOIS, T.; KOSIVA, A. **Therapeutic and developmental benefits of fairy tales in early childhood: a mini-review**. Brazilian Journal of Science, v. 3, n. 8, 2024. <https://doi.org/10.14295/bjs.v3i8.600>
- BAKHTIN, M. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. Tradução de Yara Frateschi Vieira. 7. ed. São Paulo: Hucitec, 2010.
- BEAUVOIR, S. de. **O segundo sexo**. Tradução de Sérgio Milliet. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009. 2 v.
- BEAUVOIR, S. de. **O segundo sexo: 1. fatos e mitos**. Tradução de Sérgio Milliet. 4. ed. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1970.
- BETTELHEIM, B. **A psicanálise dos contos de fadas**. Tradução de Arlene Caetano. 36. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2020.
- BRITO, C. A. **Ressignificando o uso do conto de fadas na clínica com crianças: do símbolo ao significante**. 2000. 112 f. Dissertação (Mestrado em Fonoaudiologia) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2000.
- BUARQUE, Chico. **Chapeuzinho amarelo**. Ilustrações de Ziraldo. Rio de Janeiro: Yellowfante, 2019.
- BUCHWEITZ, Donaldo. **O lobo Lobato e a Chapeuzinho Vermelho**. Blumenau: Ciranda Cultural, 2021.
- BUDIDARMA, D.; SUMARSONO, I.; ABIDA, F. I. N.; MOYBEKA, A. M. S. Gender representation in classic fairy tales: a comparative study of Snow White and the Seven Dwarfs, Cinderella and Beauty and the Beast. **World Journal of English Language**, v. 13, n. 6, p. 1-11, 2023. <https://doi.org/10.5430/wjel.v13n6p11>
- BUTLER, J. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Tradução de Renato Aguiar. 11. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.

CASHDAN, S. **The witch must die**: how fairy tales shape our lives. [s. l.]: Basic Books, 1999.

COELHO, N. N. **Literatura infantil**: teoria, análise, didática. 7. ed. São Paulo: Moderna, 2000.

COUTINHO, S. E. G.; RODRIGUES, E. M. Diálogo entre literatura e psicanálise: contribuições dos contos de fadas no desenvolvimento infantil. **Revista Científica Novas Configurações** – Diálogos Plurais, v. 2, n. 3, p. 15-28, 2021.

DE SOUZA ROCHA, T.; BONFATTI, P. F. Os contos de fada e a simbologia da sombra. **Cadernos de Psicologia**, v. 7, n. 13, p. 684-709, 2025.

EDITOR-IN-CHIEF, D. Sex and violence in fairy tales. **Journal of Paediatrics and Child Health**, v. 49, 2013. <https://doi.org/10.1111/jpc.12432>

FEDERICI, S. **Calibã e a bruxa**: mulheres, corpo e acumulação primitiva. Tradução do Coletivo Sycorax. São Paulo: Elefante, 2017.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir**: nascimento da prisão. Tradução de Raquel Ramalhete. Petrópolis: Vozes, 1987.

FRASER, Nancy. **Fortunes of feminism: from state managed capitalism to neoliberal crisis**. London; New York: Verso, 2013.

GILBERT, S. M.; GUBAR, S. **A louca do sótão: a escritora e a imaginação literária do século XIX**. Tradução de Isa Mara Lando. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2022.

GONÇALVES, L. S. M. **Entre desafiadora e má**: uma análise das representações simbólicas das madrastas em contos de fadas. EDIPUCRS, Porto Alegre, v. 2, 2017.

GRIMM, J.; GRIMM, W. **Contos maravilhosos infantis e domésticos**. Tradução de Christine Röhrig. São Paulo: Editora 34, 2012. 2 v.

GUL, S.; BAIG, F. Z. Gender socialization through fairy tales: a critical discourse analysis. **The Critical Review of Social Sciences Studies**, v. 3, n. 3, p. 1-16, 2025. <https://doi.org/10.59075/cykgy616>

HERLISANTO, R. A.; et al. **Stepmothers, witches and fairy godmothers in Grimms' Children's and Household Tales**: students' perceptions of women stereotypes. *English Teaching Journal*, v. 2, n. 2, 2022. <https://doi.org/10.25273/etj.v10i1.11497>

HÖGNADÓTTIR, G. E. **“Mirror, Mirror on the Wall”**: the representation and objectification of women in fairy tales by the Brothers Grimm. 2019. Tese (Doutorado) – Háskóli Íslands, Reykjavík, 2019.

HOHR, H. Dynamic aspects of fairy tales: social and emotional competence through fairy tales. **Scandinavian Journal of Educational Research**, v. 44, p. 103-119, 2000. <https://doi.org/10.1080/713696665>

HUTCHEON, Linda. **A poetics of postmodernism: history, theory, fiction**. New York: Routledge, 1988.

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

ISAACS, D. Sex and violence in fairy tales. **Journal of Paediatrics and Child Health**, v. 49, 2013. <https://doi.org/10.1111/jpc.12432>

ISMAIL, H. M. Objectification: examples of female characters in selected traditional fairy tales. **Journal of Language Teaching and Research**, v. 14, n. 4, p. 939-943, 2023. DOI: <https://doi.org/10.17507/jltr.1404.11>

JAEGGI, Rahel. **Kritik von lebensformen**. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2014.

JUNG, C. G. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. Tradução de Maria Luiza Appy e Dora Ferreira da Silva. 11. ed. Petrópolis: Vozes, 2014. (Obras Completas de C. G. Jung, v. 9/1).

KOSKE, M. The hard facts of the Grimms' fairy tales. **History of Education Quarterly**, v. 29, p. 321-323, 1987. <https://doi.org/10.2307/368324>

KRISTEVA, J. **Poderes do horror**: ensaio sobre a abjeção. Tradução de Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2023.

LAURETIS, Teresa de. **Technologies of gender: essays on theory, film, and fiction**. Bloomington; Indianapolis: Indiana University Press, 1987.

LEHMANN, Hans Thies. **Postdramatic theatre**. Tradução: Karen Jürs Munby. London; New York: Routledge, 2006. <https://doi.org/10.4324/9780203088104>

LEVACK, B. P. **A caça às bruxas na Europa moderna**. Tradução de Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Campus, 1988.

LEWIN, D. **Between horror and boredom**: fairy tales and moral education. *Ethics and Education*, v. 15, n. 3, p. 345-359, 2020. <https://doi.org/10.1080/17449642.2020.1731107>

LOURO, Guacira Lopes. **Gênero, sexualidade e educação: uma perspectiva pós-estruturalista**. 6. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2003.

MERCHANT, C. **A morte da natureza**: mulheres, ecologia e a revolução científica. Tradução de Gilson César Cardoso de Sousa. Curitiba: Editora UFPR, 2022.

MONTANTE, H. C. **What makes a woman “pious and good”**: the function of several Grimm Brothers' cautionary fairy tales. 2023. Dissertação (Master of Arts in English) – Chapman University, Orange, 2023.

NEMANI, P. Why wicked never wins: an examination of the early origins of the evil female villain of the fairy tale narrative. **SSRN Electronic Journal**, 2010. <https://doi.org/10.2139/ssrn.1807127>

PARSONS, L. T. Cinderella's transformation: from patriarchal to 21st century expressions of femininity. **Study and Scrutiny: Research on Young Adult Literature**, v. 5, n. 1, p. 85-108, 2021. <https://doi.org/10.15763/issn.2376-5275.2021.5.1.85-108>

PAWŁOWSKA, J. Gender stereotypes presented in popular children's fairy tales. **Society Register**, v. 5, n. 2, p. 155-170, 2021. <https://doi.org/10.14746/sr.2021.5.2.10>

PÉREZ, B. D. **Natalie Le Clue and Janelle Vermaak Griessel (eds.), “Gender and Female Villains in 21st Century Fairy Tale Narratives: From Evil Queens to Wicked Witches”**, Bingley, Emerald Publishing Limited, 2022. Esferas Literarias, Córdoba, n. 6, p. 147-168, 2023.

PERRAULT, C. **Contos da Mamãe Ganso ou histórias do tempo antigo**. Tradução de Leonardo Fróes. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

PETRA, L. L.; PRUDENTE, R. C. C. **A constituição do sujeito a partir da ambivalência e da angústia de separação: os contos de fadas como testemunho da angústia**. Cadernos de Psicologia, Juiz de Fora, v. 6, n. 10, p. 239-256, jan./jun. 2024.

RIBEIRO, M. **Os contos de fadas e a dimensão dos valores: o bem e o mal e suas representações simbólicas**. 2015. Dissertação (Mestrado em Ciências da Educação) – Escola Superior de Educação de Paula Frassinetti, Porto, 2015.

ROMANIUC, M.; VECHIU, A.-P. Children’s exposure to aggression and stereotypes presented in fairy tales. **Journal of Education, Society & Multiculturalism**, v. 4, n. 2, p. 85-105, 2023. <https://doi.org/10.2478/jesm-2023-0019>

RONDEROS, C. E.; BERG, M. G. **Silent girls in fairy tales: against the grain of violence**. Violence Against Women, v. 26, n. 14, p. 1817-1822, 2020. <https://doi.org/10.1177/1077801220942851>

RUSSO, M. **The female grotesque: risk, excess and modernity**. New York: Routledge, 1995.

SANTOS, E. da S. A psicanálise nos contos de fadas: uma leitura do inconsciente infantil e cultural na educação escolar. **Revista Multidisciplinar da FAUESP – Unificada**, v. 7, n. 8, p. 256-266, ago. 2025.

SARMENTO, M. J. **Sociologia da infância: correntes e confluências**. In: SARMENTO, M. J.; CERISARA, A. B. (org.). **Crianças e miúdos: perspectivas sociopedagógicas da infância e educação**. Porto: Edições Asa, 2004. p. 9-20.

SARRAZAC, Jean Pierre (Org.). **Léxico do drama moderno e contemporâneo**. Tradução: André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2012

SENA, F.; FORMIGA, G. M.; SILVA, J. M. **A função materna nos contos de fadas: uma leitura do Complexo de Édipo nas obras dos Irmãos Grimm e de Charles Perrault**. Letrônica, v. 16, n. 1, p. 1-16, 2023. <https://doi.org/10.15448/1984-4301.2023.1.44311>

TATAR, M. **The hard facts of the Grimms’ fairy tales**. 2. ed. Princeton: Princeton University Press, 2003.

TEIXEIRA, B. P. **Histórias contadas nas entrelinhas: ética e moral nas fábulas de La Fontaine e nos contos de fadas de Charles Perrault e a relação com a educação e a infância**. 2023. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2023.

TSIKOURA, C. **Snow White in early 21st c. dance performances: subverting fairy-tale female models**. İstanbul University Journal of Women’s Studies, v. 26, p. 195-211, 2023. <https://doi.org/10.26650/iukad.2023.qe000010>

VIOLETTA-EIRINI, K. **The child and the fairy tale: the psychological perspective of children’s literature**. International Journal of Languages, Literature and Linguistics, v. 2, n. 4, p. 213-218, 2016. <https://doi.org/10.18178/IJLL.2016.2.4.98>

VON FRANZ, M.-L. **A interpretação dos contos de fada.** Tradução de Maria Elci Spaccaquerche. 6. ed. São Paulo: Paulus, 2011.

WARNER, M. **From the beast to the blonde:** on fairy tales and their tellers. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1995.

ZEHEUTNER, A. **Why fairy tales are still relevant to today's children.** Journal of Paediatrics and Child Health, v. 49, 2013. <https://doi.org/10.1111/jpc.12080>

ZIPES, J. **Fairy tales and the art of subversion:** the classical genre for children and the process of civilization. 2. ed. New York: Routledge, 2006. <https://doi.org/10.4324/9780203959824>

ZIPES, J. **Fairy Tales and the Art of Subversion:** The Classical Genre for Children and the Process of Civilization. New York: Wildman Press, 1983.